



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

Szkoła Doktorska

**mgr Ewa Borysewicz
Nr albumu: 1**

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej:

**JAK BUDOWAĆ NARRACJĘ KRÓTKOMETRAŻOWEJ ANIMACJI I
ZAPRASZAĆ WIDZA DO TWORZENIA ZNACZEŃ?
– warsztat narracyjny twórcy na przykładzie animowanych
adaptacji**

**Promotor: prof. dr hab. Piotr Dumała
Promotorka pomocnicza: dr Marta Miłoszewska**

Łódź 2025

WSTĘP / s. 4

Obszar / s. 4

Problem badawczy / s. 12

Moje doświadczenie z adaptacją / s. 19

I KONTEKSTY / s. 20

1. Kontekst artystyczny – analiza narzędzi narracyjnych w krótkometrażowych adaptacjach animowanych / s. 20

1.1. Przykład narracji klasycznej

Łagodna, reż. Piotr Dumala

(adaptacja opowiadania Fiodora Dostojewskiego) / s. 21

1.2. Przykład eksperymentalnej narracji fabularnej

3 Misses, Paul Driessen (dekonstrukcje baśni braci Grimm i tropów popkulturowych) / s. 29

1.3. Przykład poetyckiej narracji modernistycznej

Ulica Krokodyli, Bracia Quay

(adaptacja opowiadania Bruno Schulza) / s. 36

2. Badania nad narracjami filmowymi – perspektywa krótkometrażowych animacji fabularnych i eksperymentalnych form narracyjnych / s. 44

Definicja animacji i cechy krótkiego metrażu / s. 44

Język animacji / s. 47

Kanony konstrukcji scenariopisarskich

i analizy strukturalistyczne narracji / s. 56

II OPIS I ANALIZA procesu tworzenia filmu *Cud* / s. 59

1. Proces rozwoju scenariusza filmu *Cud* / s. 59

- a. Lektura powieści Ignacego Karpowicza / s. 59
- b. Decyzja o podjęciu się adaptacji / s. 67
- c. Wstęp do pracy nad scenariuszem / s. 71
- d. Selekcja dialogów / s. 96
- e. Scenariusz / s. 99
- f. Animatiki / s. 106

2. Reżyseria filmu / s. 108

ZAKOŃCZENIE / s. 115

Bibliografia

Filmografia

Spis ilustracji

WSTĘP

Obszar

Film animowany ma dość szczególną pozycję w sztukach filmowych. Mówiąc “szczególna” nie mam bynajmniej na myśli, że jest faworyzowany ani tym bardziej – popularny. Abstrahując już od łatwych skojarzeń animacji z filmami dla dzieci, wielu widzów uważa animację za trudną do przyswojenia, dystansującą i “zbyt przytłaczającą” przez samą formę wizualną, przez fakt operowania wykreowanym ręką ludzką obrazem¹ – w przeciwieństwie do fotograficznego obrazu *live-action*, który jest przez nich postrzegany jako bardziej angażujący i intuicyjny. Nie zamierzam do animacji nikogo przekonywać, widz ma prawo mieć swoje preferencje i wybierać film, który rzeczywiście go interesuje. Nie jestem też apostołką animacji, postulującą próby jej silniejszej popularyzacji. Od wielu lat zastanawia mnie jednak, czy tylko warstwa wizualna jest elementem dystansującym.

“Szczególne” jest też pewne *qui pro quo* w postrzeganiu filmów animowanych, które wprowadzać mogą (mimowolnie lub na zasadzie “owczego pędu”) np. festiwale filmowe. W programach tych wydarzeń znajdujemy krótkie opisy: “film animowany” obok “filmu fabularnego” i “dokumentalnego”. Ten podział jest niewątpliwie ułatwieniem dla widza: pozwala mu się zorientować, czego może się spodziewać. Niemniej jednak z punktu widzenia nauk o filmie utrwała – również w środowisku branży filmowej – błędną klasyfikację filmu animowanego jako rodzaju filmowego. David Bordwell i Kristin Thompson wyróżniają trzy rodzaje filmowe: film fabularny², dokumentalny oraz eksperymentalny, i słusznie zwracają uwagę, że film animowany jest medium, stylem obrazowania, który może reprezentować każdy z wymienionych rodzajów filmowych³.

¹ Mam tu na myśli również animacje tworzone komputerowo, do których animator również wykonuje pracę ręczną, choć za pośrednictwem tabletem, ekranem itp. Oczywiście w maju 2025 roku, gdy to piszę, bardzo dynamicznie rozwija się AI. Wiemy, że sztuczna inteligencja wkrótce prawdopodobnie zastąpi wielu animatorów. Niemniej jednak jako narzędzie wszytkożerne i mutujące - nadal przetwarza i odnosi się do form stworzonych przez człowieka.

² Angielski termin “fiction film” uważam za bardziej trafny, gdyż również film dokumentalny często operuje fabułą, szczególnie w kulturowym kręgu europejskim.

³ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 428-429

Szeroko pojęty film animowany jest ponadto bardzo zróżnicowany i ma zróżnicowaną widownię. Kino rodzinne, seriale dla dzieci, młodzieży i młodych dorosłych są formami fabularnymi, choć w przypadku seriali dla młodych dorosłych - czerpią okazjonalnie z dziedzictwa kina eksperymentalnego (np. część produkcji oferowanych przez *Adult Swim*). Te komercyjne, skupiające się na rozrywce i/lub edukacji, produkcje cieszą się oczywiście większą popularnością od animowanego kina artystycznego, które dociera do swojej widowni głównie za pośrednictwem festiwali filmowych, ale też – kin i platform streamingowych (np. w przyp. produkcji długometrażowych).

Animacje artystyczne to najbardziej zróżnicowany zbiór, każdy utwór charakteryzuje się indywidualnym stylem, cechującym danego reżysera albo dany projekt, co nie oznacza, że są to prace nie dające się zaklasyfikować. Ponieważ zamierzam w mojej pracy skupić się na animacjach artystycznych, przywołam skrótowo przykłady reprezentujące każdy rodzaj filmowy, wywodzące się z tego kręgu.

Animowane filmy dokumentalne oferują widzowi wycinek rzeczywistości: ilustrują zarejestrowaną dźwiękowo autentyczną sytuację (np. *Moonbird*⁴), wywiad (np. *My First Crush*⁵), bądź inscenizują sytuacje, które wydarzyły się naprawdę (np. *John and Michael*⁶, *W lesie są ludzie*⁷, *Dokument*⁸, *Granny's Sexual Life*⁹, *My Mother's Coat*¹⁰, *To nie będzie film festiwalowy*¹¹), posiłkując się czasem materiałami archiwalnymi (*Droga na drugą stronę*¹²), bądź wywiadami z uczestnikami faktycznych wydarzeń (*Walc z Bashirem*¹³, *Przeżyć*¹⁴). Animacja dokumentalna umożliwia zachować anonimowość bohaterów wydarzeń lub przedstawić sytuacje, w których niemożliwe było użycie kamery (ze względu na trudne warunki bądź dlatego, że już się wydarzyły).

Animowane filmy fabularne z racji wybranego medium często opowiadają historie surrealistyczne bądź fantastyczne, wykorzystują oryginalny sposób obrazowania i inscenizacji, uciekają się do kondensacji treści za pomocą metafory lub symbolu, mimo to wciąż jasno komunikują zdarzenia i korzystają z klasycznych zasad narracyjnych:

⁴ *Moonbird*, J. Hubley, F. Hubley, USA 1959

⁵ *My First Crush*, reż. J. Pott, Anglia 2007

⁶ *John and Michael*, reż. S. Avni, Kanada 2004

⁷ *W lesie są ludzie*, reż. S. Ruczyński, Polska 2023

⁸ *Dokument*, reż. M. Podolec, Polska 2015

⁹ *Granny's Sexual Life*, reż. U. Djukic i E. Pigeard, Słowenia, Francja, 2021

¹⁰ *My Mother's Coat*, reż. M.-M. Tsakiri-Scanatovits, Anglia 2010

¹¹ *To nie będzie film festiwalowy*, reż. J. Orlik, Polska 2022

¹² *Droga na drugą stronę*, reż. A. Damian, Rumunia, Polska 2011

¹³ *Walc z Bashirem*, reż. A. Folman, Izrael, Niemcy, Francja, USA, Finlandia, Belgia, Szwajcaria, Australia 2008

¹⁴ *Przeżyć*, reż. J. P. Rasmussen, Dania, Francja, Szwecja, Norwegia, USA, Hiszpania, Włochy, Wielka Brytania 2021

trzyaktowej konstrukcji z konfliktem, głównym bohaterem osadzonym w określonych okolicznościach i wywołującym lub reagującym na zdarzenia (co buduje przyczynowo-skutkowe powiązania zdarzeń¹⁵), np. *Sąsiedzi*¹⁶ (tragikomedia o drobnej sprawie sąsiedzkiej doprowadzającej do poważnego konfliktu i dramatycznego końca), *Bankiet*¹⁷ (satyra-horror o ekskluzywnym raucie, głodnych luksusu gościach i krwiożerczych potrawach), *Fobia*¹⁸ (tragikomedia o niespełnionym artyście malarzu szukającym inspiracji i własnego “ja”, nie potrafiącym znieść myśli o zdradzie żony), *Nietolerancja*¹⁹ (mockument *science-fiction* o przypominających ludzkie obyczaje zachowaniach kosmitów z planety Zog, które oburzają mieszkańców Ziemi, co doprowadza do kosmicznej wojny), *BAKA!!*²⁰ (komedia o trudnych spotkaniach dwóch bohaterów reprezentujących *superego* i *id*, zamieszkujących tę samą przestrzeń pustego wielokondygnacyjnego budynku), *Oh Willy*²¹ (psychologiczna, surrealistyczna tragikomedia o podróży do źródeł tożsamości bohatera, przełamywaniu lęków i pogodzeniu się z figurą matki), *Ziegenort*²² (dramat o dojrzewaniu i potrzebie akceptacji), *Łażnia*²³ (dramat o dwóch seniorkach-pływaczkach, wspominających przeszłość w akcie pływania), *Wychodzę po papierosy*²⁴ (tragikomedia o dojrzewaniu chłopca, z którym matka i starsza siostra nigdy nie rozmawiają o nieobecności ojca), *Ciervo*²⁵ (dramat o dojrzewającej dziewczynce, która buntuje się przeciwko przemocowemu ojcu).

Rozwijając klasyfikacje Bordwella i Thompson, można powiedzieć, że **eksperymentalne filmy animowane przyjmują formy narracyjne, abstrakcyjne, kategoriałne i asocjacyjne**²⁶. Formy abstrakcyjne opierają się na czysto graficznych i ruchowych właściwościach obrazu, jak kolory, kształty, faktury, rytm, tempo²⁷ (np. *An*

¹⁵ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 89

¹⁶ *Sąsiedzi*, reż. N. McLaren, Kanada 1952

¹⁷ *Bankiet*, reż. Z. Oraczewska, 1976

¹⁸ *Fobia*, reż. Julian Antonisz, Polska 1967

¹⁹ *Nietolerancja*, reż. P. Mulloy, Anglia 2000

²⁰ *BAKA!!*, reż. I. Wagner, Szwajcaria 2010

²¹ *Oh Willy*, reż. E. de Swaef, M. Roels, Belgia, Francja, Holandia 2012

²² *Ziegenort*, reż. T. Popakul, Polska 2013

²³ *Łażnia*, reż. T. Ducki, Polska 2013

²⁴ *Wychodzę po papierosy*, reż. O. Cerfon, Francja 2018

²⁵ *Ciervo*, reż. Pilar Garcia-Fernandezsesma, USA 2020

²⁶ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 408-409

²⁷ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 409

*Optical Poem*²⁸, *Begone Dull Care*²⁹). Formy asocjacyjne opierają się na *poetyckich seriach przemian* i polegają na zestawianiu ze sobą obrazów, które mogą ze sobą nie mieć żadnego bezpośredniego logicznego związku, jednak sam fakt zestawienia skłania nas do poszukiwania między nimi powiązań³⁰ (np. *Strojenie instrumentów*³¹). Formy kategoryjne prezentują wybrany temat poprzez kategorie i podkategorie, które organizują formę filmu, w efekcie posługują się grupowaniem przykładów, którymi dany temat się przejawia³² (*Aaaah!*³³, *Tango*³⁴, *Ludzkie Zoo*³⁵).

W odróżnieniu od krótkometrażowych eksperymentów *live-action* – to forma narracyjna jest najpopularniejsza wśród twórców eksperymentujących na polu animacji³⁶. Należą do nich m.in. Priit Pärn (np. *Time Out*³⁷), Paul Driessen (np. *The Killing of an Egg*³⁸), Osamu Tezuka (np. *Skacząc*³⁹), Piotr Dumała (np. *Czarny Kapturek*⁴⁰, *Ostatnia wieczerza*⁴¹), Virgil Widrich (np. *Fast Film*⁴²), Małgorzata Bosek (np. *Rok*⁴³), Atsushi Wada (np. *In a pig's eye*⁴⁴), Don Hertzfeldt (np. *Rejected*⁴⁵), Piotr Milczarek (np. *Innego końca nie będzie*⁴⁶) czy Réka Bucsi (np. *Symphony No. 42*⁴⁷). Są to twórcy badający najczęściej możliwości narracji równoległych, szkatułkowych, kolistych, konsekwentnych, pryzmatycznych itd. – słowem – korzystający z szerokiego wyboru kompozycji narracyjnych⁴⁸.

Co ciekawe – eksperymenty abstrakcyjne, kategoryjne i asocjacyjne nadal posługują się czasem, stąd można w ich przypadku mówić o roli dramaturgii i jej wpływie na zaangażowanie widza, choć nie odnajdujemy w nich narracji (z wyjątkiem form

²⁸ *An Optical Poem*, reż. O. Fischinger, USA 1937

²⁹ *Begone Dull Care*, reż. E. Lambart, N. McLaren, Kanada 1949

³⁰ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 418

³¹ *Strojenie instrumentów*, reż. J. Kucia, Polska 2000

³² D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 389

³³ *Aaaah!*, reż. O. Cerfon, Francja 2023

³⁴ *Tango*, reż. Z. Rybczyński, Polska 1980

³⁵ *Ludzkie Zoo*, reż. Yoji Kuri, Japonia 1962

³⁶ Eksperymenty narracyjne w *live-action* przyjmują najczęściej postać filmów długometrażowych, takich jak: *Pulp Fiction* (1994), *Memento* (2000) czy *Zakochany bez pamięci* (2004).

³⁷ *Time Out*, reż. P. Pärn, Estonia 1984

³⁸ *The Killing of an Egg*, reż. P. Driessen, Holandia 1977

³⁹ *Skacząc*, reż. Osamu Tezuka, Japonia 1984

⁴⁰ *Czarny Kapturek*, reż. P. Dumała, Polska 1983

⁴¹ *Ostatnia wieczerza*, reż. P. Dumała, Polska 2019

⁴² *Fast Film*, reż. Virgil Widrich, Austria, Niemcy, Luksemburg 2003

⁴³ *Rok*, reż. M. Bosek, Polska 2018

⁴⁴ *In a pig's eye*, reż. Atsushi Wada, Japonia 2010

⁴⁵ *Rejected*, reż. D. Hertzfeldt, USA 2000

⁴⁶ *Innego końca nie będzie*, reż. P. Milczarek, Polska 2024

⁴⁷ *Symphony No. 42*, reż. Réka Bucsi, Węgry 2014

⁴⁸ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

kategorialnych – gdzie narracja jest spotykana, choć w szczątkowej formie). Jeszcze większą wówczas rolę w ww. formach odgrywa dźwięk, który znacząco wspiera dramaturgię.

Aby jasno nakreślić różnicę między animacjami fabularnymi a animowanymi eksperymentami narracyjnymi posłużę się najpierw kognitywistyczną definicją fabuły Bordwella i Thompson:

Za opowiadanie uważamy łańcuch zdarzeń, powiązanych ze sobą relacją przyczynowo-skutkową, umiejscowionych w czasie i przestrzeni. (...) Nasze zaangażowanie w historię zależy od zrozumienia wzoru zmiany i stałości, przyczyny i skutku oraz czasu i przestrzeni.⁴⁹

Co ważne, badacze podkreślają udział widza w tworzeniu znaczenia fabuły:

(...) zawsze mamy jakieś oczekiwania odnośnie filmu, a związane są one z cechami formy narracyjnej jako takiej. Zakładamy, że w filmie będą występowali bohaterowie i wydarzy się akcja, która tych bohaterów w jakiś sposób ze sobą powiąże. Spodziewamy się serii zdarzeń, które będą miały ze sobą pewien związek. Prawdopodobnie też oczekujemy, że pojawiające się problemy i konflikty zostaną rozwiązane lub chociaż zakończenie filmu rzuci na nie nowe światło. Widz przychodzi przygotowany i nastawiony na tworzenie znaczeń, które buduje w oparciu o film.

Podczas oglądania filmu widz podąża za wskazówkami, przypomina sobie potrzebne informacje, przewiduje, co nastąpi – ogólnie mówiąc – bierze udział w tworzeniu filmowej formy. Film kształtuje poszczególne oczekiwania poprzez wzbudzanie ciekawości, operowanie suspensem i zaskoczeniem. Zakończenie ma za zadanie dać zadość oczekiwaniom wytworzonym przez film jako całość lub te oczekiwania wywieść w pole. Może też uaktywnić pamięć widza poprzez przywołanie wcześniejszych wydarzeń i rzucenie na nie nowego światła.⁵⁰

Upraszczając – można powiedzieć, że film fabularny (zarówno *live-action* jak i animowany) to pewien “wzór”, który widz jest w stanie zrozumieć i który prowadzi do nieuchronnego zakończenia (nawet, gdy konflikt nie zostaje definitywnie rozwiązany). W przypadku animowanych eksperymentów narracyjnych, wzór staje się przedmiotem zabawy opowiadającego, który podejmuje rodzaj gry z widzem. Założeniem tej gry jest ostatecznie **“wywodzenie w pole” i wywołanie poczucia absurdu**, a celem – gra sama w sobie lub rodzaj manifestacji⁵¹. Widz nie konstruuje za jej pomocą nadrzędnego znaczenia, jednak

⁴⁹ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 85

⁵⁰ Ibidem, s. 84-85

⁵¹ Manifestacje można odnieść do historii teatru i “efektu obcości” (Verfremdungseffekt), czyli pojęcia i zjawiska sformułowanego i realizowanego w duchu modernizmu przez Bertolta Brechta. Reżyser uważał, że emocjonalne zaangażowanie widza przyczynia się do budowania jedynie wygodnych dla niego znaczeń, do jego samozadowolenia, że nie zachęca do krytycznego myślenia.

Jednak od pojawienia się w XIX wieku realizmu i rozwoju dalszych prądów w sztuce różne formy obecnych w kulturze, szeroko pojętych opowieści zdają się temu zaprzeczać. Film współcześnie może przedstawiać wyłącznie bohaterów negatywnych, których nie lubimy, którzy są żałośni, okrutni lub wyrachowani, a jednocześnie bardzo do nas podobni. Ich losy śledzimy właśnie z tego powodu, że nas przypominają, że w ich zachowaniach można odnaleźć skrawki dobroci oraz z powodu przeżywanego przez bohaterów cierpienia, co dowodzi tylko mistrzostwa scenarzystów, którym udaje się wzbudzić w nas zainteresowanie.

może niewątpliwie **rekonstruować mechanizm jej funkcjonowania**. Dodatkowo może poddawać się jej atmosferze i tworzyć subiektywne skojarzenia (jak w przypadku w form asocjacyjnych). Może jednocześnie czerpać przyjemność i rozsmakować się (jak w przypadku form abstrakcyjnych) w walorach formalnych (ruch kamery, postaci i obiektów, ich metamorfozy, plastyka, rytm, dźwięk, współzależności i rozwój wszystkich warstw w czasie).

Od twórcy zależy do jakiego stopnia stosuje założenie “wywodzenia w pole”. Wg Bordwella i Thompson podstawowymi elementami opowiadania jest silnie i najczęściej powiązana z bohaterami przyczynowość, czas i przestrzeń. A zatem **możliwości** działań twórcy eksperymentującego narracyjnie to:

- zmiana tożsamości bohatera: zastępowanie go innym lub poddawanie gruntownym metamorfozom,
- nadanie bohaterowi zaskakujących, absurdalnych działań i reakcji, nie wiążących się psychologicznie ani przyczynowo,
- nielogiczne zgromadzenie bohaterów w jednej czasoprzestrzeni,
- wprowadzenie do ciągu przyczynowo-skutkowego serii absurdalnych, przypadkowych zdarzeń,
- odrzucenie lub przerywanie powiązań przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami,
- dezorientacja czasoprzestrzenna: zmiana miejsca i czasu zdarzenia w trakcie jego rozwoju lub nielogiczne zmiany miejsca i czasu pomiędzy zdarzeniami
- eksperymentowanie z czasem w skali całej opowieści: cofanie, zatrzymywanie, spowalnianie, przyspieszanie, powtarzanie, chaotyczne przeskakiwanie.

Możliwości powyższych nie sposób zastosować wszystkich jednocześnie. Zastosowanie jednej z nich przez twórcę może stanowić wystarczające wyzwanie zarówno dla twórcy jak i widza.

Eksperymenty narracyjne (tak jak asocjacyjne) czerpią z dziedzictwa surrealizmu. Można powiedzieć, że są filmową formą popularnej wśród surrealistów zabawy w “wybornego trupa” (*exquisite corps*), która przybierała wówczas formy słowne jak i rysunkowe i bazowała na myślach automatycznych i kolektywnej twórczości. Jej znanym

Zło może ostatecznie zwyciężyć, a opowieść może nas oskarżać i wyprowadzać z dobrego samopoczucia. Wg mnie emocjonalne zaangażowanie widza nie ogranicza zatem krytycznego myślenia ani intelektualnych interpretacji.

Manifestacja w eksperymentach o formach narracyjnych może być np. osiągnięta, gdy film spiętrza liczne przykłady oskarżeń skierowanych wobec widza, jak w kolażowym filmie *Very Nice, Very Nice* Arthura Lipsetta (Kanada 1961) i w przywołanych wcześniej *Rejected* czy *Innego końca nie będzie*.

przykładem jest *Pies andaluzyjski*⁵², eksperyment narracyjny, oparty na scenariuszu Luisa Buñuela i Salvadora Dalí. Nie każdy widz jest amatorem takiej zabawy, część widowni ceni bardziej zaangażowanie emocjonalne, chce być głębiej włączona w tworzenie historii oraz rozkodowywanie jej znaczenia w trakcie i po seansie. Dlatego można powiedzieć, że dopóki eksperymentatorzy spajają wydarzenia jedną nadrzędną **zasadą działania** (mechanizmem jakiegokolwiek podobieństwa czy współzależności), która staje się czytelna w trakcie oglądania, to włączają widza do współtworzenia opowieści, a więc nawiązują z nim komunikację. Zaangażowanie widza w takim przypadku jest na pewno uwarunkowane jego filmową erudycją. Jeśli jest wystarczająco zaawansowanym widzem, to jego zaangażowanie w próby zrozumienia mechanizmu opowieści może być wysokie. Jest to jednak aktywność *stricte intelektualna*, nie sądzę, by mogło w tym wypadku funkcjonować silne zaangażowanie **emocjonalne**, tak jak w przypadku klasycznej fabuły.

Przypuszczam, że właśnie z powodu troski o komunikację z widzem wielu twórców animacji eksperymentalnych (kategorialnych, asocjacyjnych i narracyjnych⁵³) korzysta jednak z niektórych reguł filmów fabularnych, czyli ze struktury trzyaktowej, choćby fragmentarycznie – z czasu linearnego, przyczynowości i z figury protagonisty/protagonistów. Przyczynowe relacje między zdarzeniami pozwalają lepiej skomunikować się z widzem, któremu twórca daje szansę na to, by móc tworzyć – jeśli nie znaczenia – to przynajmniej przypuszczenia znaczeń lub wrażenia.

I tak np. oglądając *Snępowinę*⁵⁴ (eksperyment narracyjny) łączymy ze sobą zdarzenia, między którymi – mogłoby się zdawać – nie ma logicznych połączeń. Udaje się je połączyć dzięki poetyce snu, a na poziomie “składników” narracji – dzięki stałej dla opowieści śpiącej protagonistce, dzięki nawiązującym do siebie sytuacjom, montażowi (np. zatapianie się w barszczu i wyłanianie z basenu) i dzięki metamorfozom, oraz splotom kształtów. Sen buduje sieć dodatkowych skojarzeń o zależnej relacji młodej dziewczyny z jej rodzicami. *Snępowina* ma szkatułkową, trzyaktową konstrukcję. Trzykrotnie (na początku, w środku i na końcu) znajdujemy się na zewnątrz szkatulek opowieści: w *quasi*-realistycznej sytuacji śniącej w swoim łóżku protagonistki. W finale po raz ostatni zaciera się jednak granica między snem a jawą – śpiącej w łóżku bohaterce towarzyszą wszystkie dotychczasowo wyśnione wersje samej siebie, co może rodzić przypuszczenie, że także mieścimy się w jeszcze większej szkatułce, której istnienia dotąd nie przypuszczaliśmy.

⁵² *Pies andaluzyjski*, reż. L. Buñuel, Francja 1929

⁵³ Można powiedzieć, że także eksperymenty abstrakcyjne korzystają zazwyczaj z konstrukcji trzyaktowej.

⁵⁴ *Snępowina*, reż. M. Pajek, Polska 2011



Il. 1. *Snępowina*, reż. Marta Pajek, Polska 2011

Można zatem powiedzieć, że animowane eksperymenty narracyjne to filmy, których celem jest przeprowadzenie narracyjnego doświadczenia, wykorzystującego tylko wybrane (wymienione wcześniej przeze mnie) “możliwości”. Reszta “wzoru” filmu opiera się na zasadach filmów fabularnych. Fabuła jest wówczas szczątkowa i pretekstowa, często spełnia funkcje szkieletu opowieści: ekspozycji, midpointu i rozwiązania akcji, podtrzymuje uwagę widza, stanowi fundament, na którym zachodzi filmowy eksperyment, bądź sytuację-matkę, z której wywodzą się wszystkie kolejne warianty. Asocjacyjne i kategoriałne eksperymenty animowane nie są zatem tak radykalne jak filmy tego rodzaju spotykane w *live-action*. Głównego powodu można by się dopatrywać w samym sposobie techniki obrazowania w animacji. Stworzenie pięciu czy dziesięciu minut animacji dla skromnych liczbowo zespołów filmów eksperymentalnych jest bardzo czasochłonnym zajęciem. Stąd być może większa potrzeba efektywnej komunikacji z widzem, gdy wykonuje się taki ogrom pracy. Eksperymenty *live-action* wykonuje się stosunkowo szybko i tanio, stąd twórcy mogą chętniej podejmować ryzyko, nie obawiać się porażki i braku zrozumienia ze strony widza.

Można przypuścić, że **klasyczny film fabularny i radykalny eksperyment narracyjny znajdują się na dwóch przeciwnych biegunach**, że są dwoma ekstremami narracyjnymi, pomiędzy którymi znajduje się niezliczony zbiór opowieści – jednym jest bliżej do klasycznej fabuły, drugim do eksperymentu. Z eksperymentem narracyjnym mamy do czynienia, dopóki celem filmu jest wywodzenie widza w pole, wywołanie w nim poczucia absurdu, zabawa, manifestacja i/lub motywacja do rozwikłania zasad zabawy. Z fabułą - dopóki opowieścią rządzi przyczynowość, czas i przestrzeń⁵⁵, a widz jest zaangażowany w

⁵⁵ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 85

tworzenie znaczeń oraz – na poziomie emocji – w śledzenie zdarzeń i aktywności bohatera/bohaterów.

Problem badawczy

Szczególne w krótkometrażowej animacji artystycznej jest również to, że reżyserzy w zdecydowanej większości tworzą swoje opowieści samodzielnie, nie współpracując ze scenarzystami. Nie zamierzam argumentować ani za ani przeciw takiemu stanowi rzeczy. Wszystko zależy od talentów i kompetencji poszczególnych twórców. Plastyka i technika animacji również zwykle są projektowane przez reżysera i jednocześnie mogą definiować narrację, dlatego uznaję je za “narzędzia” ją wspierające, które twórca zazwyczaj uwzględnia już na wstępnym etapie koncepcyjnym. Bez wątpienia takie uwarunkowania wpływają na silnie autorski charakter krótkich filmów animowanych. W ten sposób twórcy animacji spełniają poniekąd romantyczną ideę artysty totalnego, ale też modernistyczną – “pisarza filmowego”, wypowiadającego się za pomocą “kamery-pióra”⁵⁶.

W wyniku skupienia funkcji reżysera i scenarzysty, twórcy animacji mogą zmieniać całe sceny czy sekwencje⁵⁷, dopóki ich filmy nie wchodzą w fazę animacji (a nawet w trakcie tej fazy, jeśli reżyserzy osobiście animują ujęcia), co daje im większą wolność twórczą i możliwość eksperymentowania oraz sprawdzania odmiennych wersji opowieści, dopóki efekt nie jest zadowalający. Dzięki temu mają też duży zakres kontroli nad powstającą strukturą-opowieścią.

Reżyserzy-scenarzyści przeważnie wykorzystują także swoje własne doświadczenia i przeżycia jako inicjujący element własnych opowieści. Strategia ta jest w pewnym stopniu zaletą w procesie tworzenia fabuły, gdyż w takiej sytuacji wiedza i *research* twórcy jest (zazwyczaj) zaawansowany i głęboki, chociaż także – niekoniecznie w pełni uświadomiony. Najczęściej ze strategii tej korzystają studenci i debiutujący twórcy animacji, chociaż bardzo żywy romantyczny mit artysty (w który sama, choć w umiarkowanym stopniu, ciągle wierzę) powoduje, że niemało dojrzałych reżyserów animacji także ją praktykuje⁵⁸. Jak

⁵⁶ Termin ukuty w manifestie *Naissance d'une nouvelle avant-garde: caméra-stylo* w 1948 roku przez prekursora francuskiej Nowej Fali, Alexandre'a Astruca.

⁵⁷ Dzieje się to na etapie storyboardu, lecz najlepszym sprawdzianem jest animatik, gdyż jego montaż unaocznia działanie poszczególnych scen i sekwencji w czasie.

⁵⁸ Z przykrością jednak trzeba przyznać, że współcześnie reżyserzy autorskich animacji rezygnują z obranej drogi i wybierają inne zawody po dyplomie lub debiucie. Bez wątpienia autorska animacja przechodzi od ponad dekady kryzys, a grupa twórców kina autorskiego się kurczy. Główną przyczyną są topniejące (w czasach epidemii, wojen, inflacji i rozwoju AI) przewidywane budżety produkcji.

wiadomo, im bardziej scenarzysta rozumie swoich bohaterów i ich motywacje, tym korzystniej wpływa to na narrację i zaangażowanie widza.

Sytuacja może się jednak skomplikować, gdy twórca za bardzo przywiązany jest do realiów własnych doświadczeń lub gdy nie jest zdecydowany, na którym elemencie własnego doświadczenia się skupić – przez co chce opowiedzieć za dużo, a opowieść staje się zbyt zagmatwana i trudno wyłuszczyć z niej temat. Wady tej strategii mogą się też pojawić na następnym kroku budowania fikcyjnego już świata i jego bohaterów. Może się wówczas okazać, że wiedza i *research* zbudowany na własnych przeżyciach oraz intuicja nie wystarczają. Pojawiają się trudności w postaci: braku konsekwencji, wewnętrznej logiki, wkracza nieprzemyślany przypadek⁵⁹ i trudno połączyć ze sobą zdarzenia, znaleźć katalizator, kulminację bądź antykulminację – a przede wszystkim – trudno skomunikować się z przyszłym widzem.

Wyobrażam sobie również twórcę, który nie chce opowiadać o sobie i czerpać ze źródeł własnego doświadczenia; chce opowiadać o tym, co go interesuje, porusza, ale nie bazuje na konstrukcie bohatera-*alter-ego*. Brak wiedzy o możliwościach narracyjnych filmu, podobnie jak w poprzedniej przytoczonej przeze mnie sytuacji, może stać się wtedy poważnym problemem.

Zdarzają się też przypadki, gdy reżyserzy animacji korzystają z gotowego scenariusza (w kinie autorskim trudno je odnaleźć, jednak są nagminne w produkcjach długometrażowych i serialach), bądź współpracują ze scenarzystą. W Polsce jednym z przykładów takiej współpracy są filmy Izabeli Plucińskiej. *Jam session*⁶⁰ czy *Joko*⁶¹ to efekty współpracy reżyserki ze scenarzystką Izabelą Celedą, a w przyp. *Esterhazy*⁶² – z Izabelą Celedą i Anną Jadowską. Z przeprowadzonej przeze mnie rozmowy z artystkami wynika, że proces ich pracy polegał na rodzaju twórczego ping-ponga, w trakcie którego tekst stopniowo przechodził coraz bardziej z rąk współpracujących scenarzystek do rąk reżyserki-scenarzystki. Izabela Plucińska sprawdzała poszczególne sceny, inscenizując je na poziomie szkiców, potem storyboardu i w końcu animatiku, co weryfikowało przebieg przyczynowo-skutkowy niektórych zdarzeń. Reżyserka wracała systematycznie do scenarzystek, które

⁵⁹ Przypadek może być oczywiście motorem i bazą opowieści, co udowadnia kino post- i modernistyczne, poczynając od francuskiej Nowej Fali. Nie oznacza to jednak, że twórcy wprowadzali go mimowolnie, **przypadkiem** i nie kontrolując konstrukcji całej opowieści.

⁶⁰ *Jam session*, reż. I. Plucińska, Niemcy 2004

⁶¹ *Joko*, reż. I. Plucińska, Polska 2024

⁶² *Esterhazy*, reż. I. Plucińska, Polska 2009

uzgadniały z nią wprowadzane poprawki. Proces ten trwał czasem aż do etapu animacji – jak np. w przypadku *Joko*.

Scenarzyści, którzy piszą na potrzeby animacji, powinni rozpoczynać pracę z pełną świadomością języka tej dziedziny, znając założenia techniki i plastykę danego projektu, gdyż wszystkie te zagadnienia silnie wpływają na metody narracji. W animacji wprowadzić “wszystko jest możliwe”, jednak każda wybrana technika i plastyka ma swoje ograniczenia.

Autor scenariusza, pracujący nad filmem *live-action*, również ma obowiązek rozumienia języka *live-action*, techniki zdjęciowej i organizacji produkcji filmowej. Ma świadomość, że w wykreowane przez niego postaci wcielą się aktorzy, że kamera może być statyczna bądź się ruszać, że każda zapisana przez niego scena niesie za sobą konsekwencje budżetowo-organizacyjne, że film kręci się inaczej w plenerze, a inaczej w studio, że film niskobudżetowy wymaga wiele kreatywnych rozwiązań w narracji, że opowieść dziejącą się w czasie rzeczywistym można zainscenizować w jednym ujęciu (np. *Victoria*⁶³) bądź posługując się wieloma (np. *Dwunastu gniewnych ludzi*) itd.

W części pierwszej komentarza, w rozdziale o badaniach nad narracjami omówię szczegółowo możliwości języka filmu animowanego i przytoczę przykłady dowodzące tego, jak silnie definiują narrację.

Moje doświadczenia studiów grafiki i animacji na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2004-2009) oraz reżyserii w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego UŚ w Katowicach (2014-2019) skutkują tym, że tworzyłam moje krótkie fabuły (animowane i aktorskie), stosując dwie różne metody pracy i zapoznając się z dwiema różnymi perspektywami na kino. Na ASP studenci rozpoczynali pracę nad swoimi filmami od storyboardu, przez co od wstępu praktykowaliśmy tzw. “myślenie obrazem”, nie zapoznając się jednak z zagadnieniami filmowej narracji, które pomagałyby nam wyrazić nasz zamysł na film. Dzieło filmowe traktowane było *stricte* jako pole do wizualnego eksperymentu, zachodzącego w czasie, jako przestrzeń poszukiwania własnego, indywidualnego stylu. “Anegdota”, czyli słowo reprezentujące klasyczne opowiadanie, często pojawiało się na pierwszych semestrach w trakcie korekt, i było nacechowane pejoratywnie, co powodowało, że studenci próbowali go unikać jak ognia.

Przyczyną mógł być unoszący się wówczas nad prawie całą krakowską ASP bardzo ożywiony duch modernizmu i bliskie Kazimierzowi Malewiczowi (choć łagodniejsze) idee suprematyzmu. Mimo to prof. Jerzy Kucia prowadzący Pracownię Animacji, szczególnie

⁶³ *Victoria*, reż. Sebastian Schipper, Niemcy 2015

akcentował zagadnienie czasu i “uwagi widza” – jej prowadzenia i zaskakiwania, co bez wątpienia stało u podstaw dramaturgii, inscenizacji i montażu filmowego. Każdy student pracowni próbował swych sił na inny sposób, szukając inspiracji w innych dziełach kultury, we własnych przeżyciach, w otaczającej nas rzeczywistości. Niewielka część z nas (w tym ja) w swoich etiudach eksperymentowała ostatecznie z formami narracyjnymi. Naszym narzędziem pracy była nasza intuicja i warsztat graficzny.

W Katowickiej Szkole Filmowej pracę nad filmami rozpoczynaliśmy zgodnie z przyjętymi standardami od drabinki, a potem – scenariusza, zdobywając równolegle praktyczną wiedzę na temat tworzenia fabuły na zajęciach ze scenariopisarstwa u prof. Macieja Pieprzycy i mgra Marcina Wrony, uwzględniając na każdym kroku percepcję wyobrazonego widza. Dzięki temu nauczyliśmy się, jak się z nim komunikować, zachowując jednocześnie naszą oryginalną artystyczną koncepcję, słuchając naszej intuicji. “Myślenie obrazem” praktykowaliśmy, wykonując wspólne ćwiczenia ze studentami sztuki operatorskiej.

Chociaż dobrze radziłam sobie z “opowiadaniem historii” zanim rozpoczęłam studia w Katowicach, a moje filmy animowane zdobywały liczne nagrody i nominacje na prestiżowych festiwalach filmowych w kraju i za granicą, to miałam poczucie, że moja intuicja nie wystarcza, że potrzebuję też gruntowanej wiedzy. Dlatego zdobyte wiedza i umiejętności oraz prowadzone w Szkole Filmowej dyskusje nad filmami i tekstami scenariuszy były dla mnie bezcennym doświadczeniem.

Prowadziłam od wielu lat obserwacje i rozmowy w środowisku animacji (z absolwentami polskich i zagranicznych uczelni) na temat ich doświadczeń zdobywania wiedzy o możliwościach i technikach opowiadania historii. Wynika z nich, że na polskich wydziałach i w pracowniach animacji zagadnienie narracji nie zajmuje istotnego miejsca w programie nauczania, jest traktowane skrótowo bądź wybiórczo, a w niektórych przypadkach nie jest w ogóle podejmowane. Część twórców radzi sobie na tym polu ze względu na osobiste talenty i doświadczenia, dzięki przeczytanym podręcznikom, dodatkowym warsztatom i kursom. Ktoś może powiedzieć sarkastycznie: od tysięcy lat ludzkość słucha i opowiada sobie historie, które mają początek, środek i zakończenie, co powoduje, że nawet nieświadomie mamy wbudowany mechanizm odtwarzania tego schematu we własnych rozmowach, anegdotach, żartach, słowem – opowieściach, również filmowych. Nie uważam, żeby dla filmowca, który chce się uważać za profesjonalistę, taka konstatacja byłaby satysfakcjonująca.

Źródłem tej sytuacji może być też to, że twórcy animacji w większości wywodzą się ze środowiska plastyków, w którym romantyczno-modernistyczny mit artysty niepokornego⁶⁴, dystansującego się do reguł i ustalającego własne, jest bardzo silny. I kiedy współcześnie w dziedzinach plastyki mit ten jest rzeczywiście wciąż możliwy do obrony (choć można uznać, że reguły do pewnego stopnia istnieją – odnoszą się bardziej do kwestii światopoglądowych, humanitarnych, równościowych i ekologicznych niż do warsztatowych), to niekoniecznie da się go w pełni podtrzymać w filmie, który wymaga obecności widza i uzurpuje sobie jego czas w znacznie większym stopniu. Uczciwy widz, który widział film tylko w kawałku, nie mówi “Zobaczyłam/ Zobaczyłem film”, nie wypowiada na jego temat swojej opinii. Dopóki widz ma poczucie, że jest w stanie budować dla siebie znaczenia, odtwarzać mechanizm zabawy autora, podążać za emocjami, skojarzeniami, rozsmakowywać się w ruchu, rytmie i akcentach, może uznać, że jego czas nie był stracony.

Kolejną przyczyną niechęci jest też często spotykane wśród twórców animacji poczucie, że np. struktury narracyjne to szablony i zachęta do tego by tworzyć historie powtarzalne i przewidywalne⁶⁵. Doskonale rozumiem tę obawę, bo dobrze pamiętam moją pierwszą (negatywną!) reakcję, gdy zaczęłam zapoznawać się z *Podróżą autora*⁶⁶ Voglera. Wejście jednak na głębsze wody scenariopisarstwa podczas studiów w Katowicach uspokoiło mnie, bo zdałam sobie sprawę, że struktura nie jest przepisem ani naukowym wzorem, maszyną, do której wrzuca się pomysł-monetę, a ona wypływa opowieść. Jest jedynie wsparciem, pomocą. Pisanie scenariusza wciąż wymaga krytycznego myślenia, ciągłego testowania, wysiłku intelektualnego, wyobraźni i dużych pokładów kreatywności i intuicji. Wreszcie – nie każdy pomysł nadaje się do każdej struktury, a twórca ma ostatecznie wybór, z których podszeptów danej struktury skorzystać, a z których nie, bo **każda opowieść ma swój indywidualny charakter, swojego ducha**.

Jestem oczywiście przekonana, że “do tanga trzeba dwojga” – dobry warsztat nie obiecuje dobrego filmu. Wierzę w talent, intuicję, wrażliwość i kreacyjne siły twórcy, i uważam, że mają ogromne znaczenie w praktyce filmowej. Talent w filmie może jednak nie

⁶⁴ J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2018, s. 134

⁶⁵ To prawda, że powstają filmy przewidywalne i powtarzalne, ale są tylko sygnałem, że twórcy nie uruchomili w procesie twórczym krytycznego myślenia i prawdopodobnie też - wystarczającej dozy kreatywności i wrażliwości. Jednak przewidywalne i powtarzalne filmy oczywiście zdarzają się najczęściej w produkcjach ściśle komercyjnych, gdy film traktowany jest jako produkt, który ma się sprzedać i przynieść zadowalające zyski. Wielu producentów wówczas zakłada, że “najłatwiejsze” jest gwarantem zysku. Czasem także oryginalność scenariusza ulega degradacji w procesie produkcji.

⁶⁶ C. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010

wystarczyć. Widziałam wielu twórców, którzy po jednym lub dwóch świetnych filmach milkli lub zaczęli odtwarzać sposoby opowiadania, którymi zabłądili wcześniej, co zwykle nie dawało już oczekiwanych dobrych efektów. To, z czym osobiście się spotkałam po realizacji mojego animowanego debiutu (*Do serca Twego*⁶⁷), to uczucie, że doszłam do ściany, że mogę teraz tylko albo czekać na kolejny moment inspiracji (który może nie nadejść) albo chodzić ścieżkami, które już znam, parafrazować samą siebie, “zjadać własny ogon”.

Myślę, że w takich sytuacjach wiedza i warsztat opowiadania może przyjść z pomocą, być świetną rozgrzewką dla odrodzenia kreatywności i pasji. Nie będzie to też wielkim odkryciem, gdy powiem, że warsztat opowiadania warto pielęgnować i rozwijać. Scenarzysta, tak jak każdy inny artysta, ma szansę się rozwijać i wносить do swoich fabuł swoje autorskie odkrycia, strategie i rozwiązania.

Myślę, że ogólna sytuacja animacji fabularnych lub “fabularyzujących” nie jest zadowalająca, a rozwijanie wiedzy młodych twórców animacji na tym polu nie przeszkodzi im, a wręcz pomoże tworzyć filmy oryginalne i wypływające z ich indywidualnych potrzeb, a jednocześnie – angażujące widza. Jestem przekonana, że intuicja i wiedza mogą iść w parze. Jednym z najlepszych dowodów są angażujące emocjonalnie fabuły i ogromny festiwalowy sukces filmów Tomka Popakula, który w trakcie swoich studiów na Wydziale Animacji na PWSFTviT, przez rok studiował również scenariopisarstwo, które to doświadczenie jest bardzo łatwe do zaobserwowania w stworzonych przez niego filmach.

Praca ta ma na celu zbadanie, jakie zabiegi narracyjne stosowane są w animowanych fabułach i eksperymentach narracyjnych. Zabiegi te będę określać “narzędziami”, inspirując się tytułem świetnego podręcznika dramaturgicznego autorstwa Marty Miłoszewskiej⁶⁸. Nie będę omawiać inicjującego etapu inspiracji, “iskry”, ale etap kolejny, kiedy twórca wie już w przybliżeniu jaką historię chce opowiedzieć i dlaczego, jednak nie wie jeszcze, jakie dokładnie zdarzenia najlepiej ją przedstawią, które będą kluczowe, a które pomocnicze, jak zbudować dramaturgię, jaką przyjąć strukturę, perspektywę, wycinek czasu, sposób obrazowania i ostatecznie – w jaki sposób zaangażować widza.

Najlepszym materiałem do zbadania tego zagadnienia są adaptacje filmowe literatury, dzięki nim będę mogła przeanalizować zmiany, które zaszły w procesie budowania filmowej opowieści i to, jak wpływają na odbiór filmu. Porównując źródło, czyli dzieło literackie

⁶⁷ *Do serca Twego*, reż. E. Borysewicz, Polska 2013

⁶⁸ M. Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2017

inspirujące twórcę z efektem końcowym – filmem – odnajdę zastosowane w toku adaptacji narzędzia. Twórcy filmowych adaptacji, szczególnie po latach, nie są w stanie odtworzyć swojego procesu budowania fabuły, dlatego uznałam, że wywiady z twórcami nie będą skuteczną metodą. Zamierzam jednak przybliżyć własny proces tworzenia fabuły mojego filmu doktorskiego pt. *Cud*⁶⁹, który jest adaptacją fragmentów powieści Ignacego Karłowicza o tym samym tytule⁷⁰.

Ponadto skupię się w moich analizach jedynie na artystycznych formach krótkometrażowych. “Szczególna pozycja” animacji wiąże się z tym, że twórcy zwykle rozwijają przez lata swoją artystyczną drogę, poprzestając na formach krótkometrażowych⁷¹ i to właśnie filmy krótkie cieszą się największą różnorodnością i odwagą w budowaniu opowieści (ryzyko producenta nie jest wysokie, a małe formy mają skromną dystrybucję). Od frekwencyjnego sukcesu filmu *Zabij to i wyjedź z tego miasta*⁷² można zaobserwować zmianę tej wielodekadowej tendencji – w ciągu ostatnich lat PISF zdecydował się na finansowanie developmentu lub produkcji co najmniej pięciu długometrażowych animacji artystycznych⁷³. Mimo to trudno na ten moment stwierdzić, czy jesteśmy u progu rozkwitu polskiego artystycznego kina długometrażowego, czy jest to jedynie chwilowy trend.

W pracy celowo będę używać sformułowań: “opowiadanie”, “opowieść”, “fabuła”, “narracja” i “twórca”, “opowiadacz”, “fabularzysta” zamiast “scenariusz”, “scenarzysta”, gdyż chcę położyć akcent na zagadnienie związane z problematyką narracji i jej czytelności w filmie. Narrację krytycy i filmowcy *live-action* określają popularnie “scenariuszem”. Gdy mówią o wadach scenariusza, nie mają na myśli jego pisemnego zapisu, z którym zazwyczaj nie mieli możliwości się zapoznać, lecz właśnie opowieść i narrację (sposób prowadzenia opowieści). Zaobserwowałam w trakcie przeprowadzonych w środowisku animacji rozmów, że słowo “scenariusz” kojarzy się silnie z pisemną formą tworzenia opowieści, a w dziedzinie krótkometrażowej artystycznej animacji intuicyjną i najbardziej popularną formą budowania opowieści jest storyboard i/lub animatiki. Tradycyjne tekstowe scenariusze są zwykle tworzone po fakcie, jeśli wymagają tego instytucje finansujące. Narracja filmu animowanego może (choć nie musi) być oczywiście od zarania tworzona w postaci

⁶⁹ *Cud*, reż. E. Borysewicz, Polska 2024

⁷⁰ I. Karłowicz, *Cud*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007

⁷¹ W ciągu ostatniej dekady - wielu młodych twórców poprzestaje też niestety tylko na dyplomach lub ewentualnie - debiutach, co ilustruje w jak trudnej sytuacji finansowej jest w ostatnich czasach animacja.

⁷² *Zabij to i wyjedź z tego miasta*, reż. M. Wilczyński, Polska 2019

⁷³ Produkcje Madants: *Cherub* Barbary Rupik, *Pale Pink* Kuby Mikurdy, *Strzyga*, reż. i scen. Renata Gąsiorowska, scen. Łukasz Kozak. Produkcje Animoos: *Zośka i Ptaszyko* Marty Pajek, *Pomagacze*, reż. Betina Bożek, scen. Weronika Stencel.

wyłącznie wizualnej. Nie zmienia to faktu, że narracją pozostaje, a ta rządzi się pewnymi regułami, jeśli zakładamy, że ma skomunikować się z widzem.

Moje doświadczenie z adaptacją

Cud, mój film, jest tragikomedią o mężczyźnie zmuszonym do ojcostwa. Podejmuję w nim wątki relacji rodzinnych, alkoholizmu, przemocy, aspiracji, awansu społecznego, fasadowej religijności i tęsknoty za mistyką. Jest to film fabularny, hybrydowy – łączy animację z filmem aktorskim, czyli doświadczenia wyniesione z obu kierunków moich studiów.

Film jest trzecią w moim dorobku adaptacją. Mój debiutancki film animowany, tragikomedię *Do serca Twego*⁷⁴ uznaję za adaptację, gdyż powstał w oparciu o poetycki tekst mojego autorstwa. Lata 2005-2011 były w moim życiu czasem, gdy pisałam wiersze, w wyniku czego postanowiłam przełożyć jeden z nich na język filmowej opowieści. Wiersz posługiwał się kolokwialnym, momentami wulgarnym słownictwem i nawiązywał formą do katolickiej modlitwy (litanii), którą wypowiada dziewczyna do chłopaka, zamieniając modlitwę w przekleństwo, wyrażając głęboką złość i frustrację z powodu jego kłamstwa i zdrady.

Pamiętam, że zadanie było dla mnie wymagającym wyzwaniem, znane mi krótkie metraże, inspirowane poetycką wypowiedzią posługiwały się obcym mi językiem filmowym, a pracując nad filmem opierałam się wyłącznie na własnej intuicji i logicznym myśleniu. Już wtedy było to dla mnie silnym sygnałem, że brakuje mi narzędzi do opowiadania, choć stworzyłam wcześniej dwa udane filmy animowane, oparte jednak na kompozycji konsekwentnej⁷⁵. Po wytężonych poszukiwaniach i kilku próbach doszłam do wniosku, że kluczem będzie stworzenie sytuacji, która stanowiłaby syntezę relacji dwójki bohaterów i emocjonalnych przemian zakochanej, oszukanej dziewczyny. W ten sposób umiejscowiłam moją bohaterkę nieopodal kościoła, na blokowisku pod trzepakiem, pod który zaprosił ją chłopak – obiekt jej westchnień; a huśtawkę, na której chłopak ją huśta, przyjął za symbol jej miłosnej euforii, ich fizycznego zbliżenia, a jednocześnie miejsce, w którym następuje punkt zwrotny opowieści – wyjawienie jej wiedzy o oszustwie.

Moją drugą adaptacją była etiuda fabularna (*live-action*) pt. *Ktoś mnie pokochał*⁷⁶, zrealizowana pod opieką Filipa Bajona, w której inspirowałam się główną bohaterką *Pani*

⁷⁴ *Do serca Twego*, reż. E. Borysewicz, Polska 2013

⁷⁵ Mam tu na myśli filmy: *No dobra* (2007) i *Kto by pomyślał?* (2009)

⁷⁶ *Ktoś mnie pokochał*, reż. E. Borysewicz, Polska 2018

*Bovary*⁷⁷. Z powieści wydobyłam temat nieszczęśliwego małżeństwa, zawodu Emmy realiami jej życia i tęsknoty za “wzniosłym” uczuciem do mężczyzny, które wyniosła z własnej fascynacji romansami i powieściami Waltera Scotta. Moja dziejąca się współcześnie fabuła była tragikomedią: protagonistka dostaje anonimowy list miłosny, który czyta krótką chwilę po tym, gdy jej mąż przypadkiem udaremnia jej próbę samobójczą. Od tego momentu niemal każdy napotkany znajomy jej mężczyzna staje się obiektem jej obserwacji i subtelnej śledztwa. Pracując nad scenariuszem filmu, miałam już dość rozbudowaną wiedzę nt. sztuki opowiadania, co było wielką pomocą przy jego tworzeniu.

Jestem przekonana, że przestudiowane i wypracowane przeze mnie w ciągu kolejnych lat narzędzia narracyjne, były bezwzględny warunkiem powstania scenariusza *Cudu*. “Biblijny” wątek powieści był bardzo zawiły, Karpowicz uciekł się do estetyki kampu i celowo stworzył bełkotliwy, ornamentalno-grafomański język narratora-głównego bohatera, którego alkoholizm zaciera granice między zdarzeniami. Moja praca nad adaptacją wymagała dużej precyzji i systemowego podejścia. Dokonałam na oryginale licznych narracyjnych “operacji”, aby wzmocnić dramaturgię opowieści i jednocześnie zachować jej ducha, co opiszę w drugiej części tej pracy.

Cud ze względu na swój fantastyczny charakter na etapie pierwszych projektów miał być filmem *stricte* animowanym i przechodził kilkakrotnie modyfikacje założeń plastycznych – ze względów artystycznych, technicznych i budżetowych. Wprowadzenie do filmu aktorów było właściwie realizacją mojego pierwszego pomysłu na film, co również uzasadnię w drugiej części, opisującej mój proces reżyserii filmu.

I KONTEKSTY

1. Kontekst artystyczny – analiza narzędzi narracyjnych w krótkometrażowych adaptacjach animowanych

Do analizy wybrałam trzy filmy, które stanowią przykłady różnych konstrukcji narracyjnych: *Łagodną* Piotra Dumały, *3 Misses* Paula Driessena i *Ulicę Krokodyli* Braci Quay. Film Piotra Dumały jest filmem fabularnym, posługuje się klasyczną narracją i ramową kompozycją. Animacja Paula Driessena jest filmem eksperymentalnym o formie narracyjnej, w której opowiadający wykorzystuje klasyczną narrację i trop “damy w opałach” na potrzeby swojego filmowego doświadczenia, a trzy linearne opowieści

⁷⁷ G. Flaubert, *Pani Bovary*, PIW, Warszawa 1974

komponuje naprzemiennie. *Ulica Krokodyli* jest również filmem fabularnym, jednak duet reżyserski korzysta z narracji modernistycznej o kompozycji linearnej, bo choć w filmie pojawia się scena “cofającego się czasu” to nie wpływa na przyczynowo-skutkowy porządek wydarzeń.

Utwory te różnią się rodzajami filmowymi, typami narracji i kompozycjami, ale brałam również pod uwagę istotną w medium animacji różnorodność technik.

1.1. Przykład narracji klasycznej – *Łagodna*, reż. Piotr Dumala⁷⁸ (adaptacja opowiadania Fiodora Dostojewskiego⁷⁹)

Łagodna, film w reżyserii Piotra Dumala, jest przykładem wiernej opowiadaniu Dostojewskiego syntezy. Reżyser-scenarzysta **zredukował** opowiadanie do jego esencji: **tematu** niezrozumienia, obcości, rozmijania się dojrzałego mężczyzny (ok. 40 lat) i dziewczyny (16 lat), których dzieli bariera nie do pokonania, wynikająca przede wszystkim z różnicy wieku. Bohaterowie nie potrafią się ze sobą skomunikować, co prowadzi do powolnego rozpadu ich związku, negatywne emocje i napięcie narasta, aż następuje nieprzewidywalna, tragiczna śmierć. Piotr Dumala skupia się w swojej opowieści przede wszystkim na najistotniejszych emocjach bohaterów, które doprowadziły do tragedii.

Opowieść bohatera opowiadania Dostojewskiego jest *de facto* wiwisekcją przebiegu emocji mężczyzny od momentu zapoznania dziewczyny po niedługi czas po jej samobójstwie. Narrator *Łagodnej* jest niewiarygodny, choć stara się być precyzyjny i szczery, to zdaje się pomijać (świadomie i nie) pewne fakty, opowiada pod wpływem emocji, zaprzecza sam sobie, jego wyobrażenia, interpretacje gestów i słów jego młodej żony mogą być często błędne, patrzymy na jego zmarłą żonę tylko z jego perspektywy, nie znamy jej stanowiska.

Dostojewski stosuje **kompozycję kłamrową**. Na wstępie zastajemy bohatera czuwającego przy ciele kobiety, z niepokojem myślącego o jutrze, gdy wyniosą jej ciało z jego domu. Wiemy, że kobieta dopiero co zmarła i że mężczyzna darzy ją uczuciem i nie może pogodzić się z jej śmiercią. Sytuacja sama w sobie jest już intrygująca. Jesteśmy ciekawi, kim jest czuwający, kim zmarła, co ich łączyło? Chociaż od wstępu znamy finał opowieści, to śledzimy ją do samego końca, bo chcemy się dowiedzieć, jaki splot wydarzeń doprowadził do śmierci i dlaczego mężczyzna tkwi nocą przy ciele kobiety od szczęścia

⁷⁸ *Łagodna*, Piotr Dumala, Polska 1985

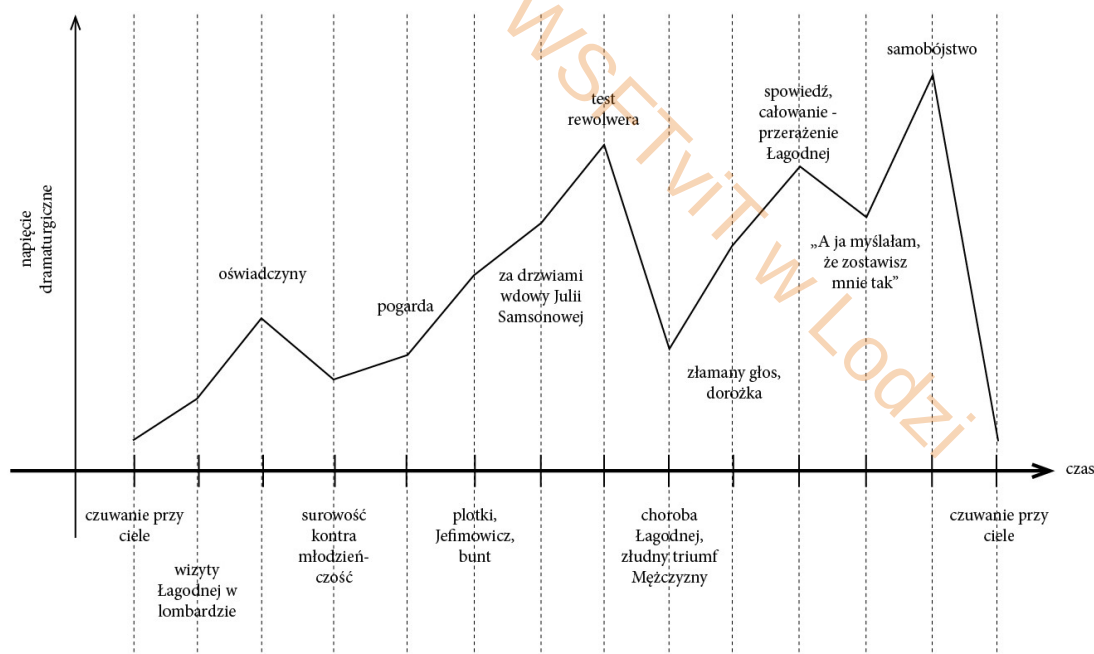
⁷⁹ F. Dostojewski, *Łagodna*, przeł. G. Karski, Teatr Polski w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2010, opowiadanie z roku 1876

godzin. W końcu krok po kroku poznajemy meandry opowieści i sytuacja zastana na wstępie staje się jasna, ponownie ją przeżywamy, jednak tym razem znamy jej ciężar, patrzymy na nią w innym świetle i opowieść się kończy. Kompozycję klamrową stosuje także Dumała i tak jak Dostojewski zachowuje perspektywę mężczyzny.

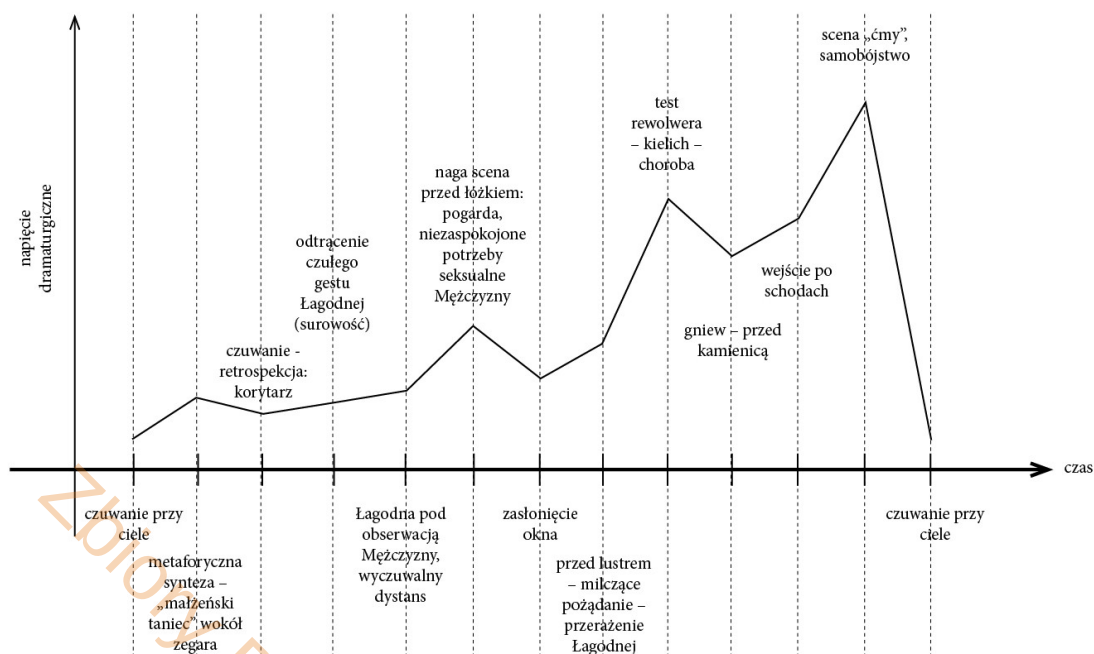
Porównanie przebiegu dramaturgicznego obu opowieści

Opowiadanie Dostojewskiego operuje oczywiście nie tylko większą ilością faktów, postaci i szczegółów, ale też bardziej złożoną dramaturgią, na którą Piotr Dumała nie mógł sobie pozwolić w krótkometrażowej formie. Mimo to chciałabym unaocznić przebieg dramaturgiczny obu opowieści – epickiej i filmowej – aby zwrócić uwagę na skalę redukcji, której dokonał Piotr Dumała w swoim filmie i na to, jak redukcja wpływa na przebieg dramaturgiczny.

Pierwsze rozdziały opowiadania Dostojewskiego są klasyczną ekspozycją. Dowiadujemy się, jak bohaterowie się poznają i jesteśmy świadkami oświadczyn mężczyzny. Potraktuję je skrótowo. W przypadku wykresu dot. filmu Piotra Dumale – uwzględniam każdą scenę.



II.2. Przebieg dramaturgiczny w powieści Dostojewskiego.



II.3. Przebieg dramaturgiczny w filmie Dumala.

Analiza narzędzi scenariopisarskich zastosowanych w *Łagodnej* przez Piotra Dumalę

Dumala zachowuje wstępną sytuację czuwania nad ciałem i podkreśla motyw tykającego zegara. Wskazówki cofają się i ulegają metamorfozie do metaforycznej sytuacji, gdzie małżonkowie stoją po przeciwnych stronach „areny”. Obracają się po okręgu, zwróceniu do siebie, zachowując największą możliwą od siebie odległość. W końcu ich postaci przesuwają się ku sobie, zatrzymują się naprzeciwko siebie na chwilę, by po chwili się rozminąć. Sytuacja jest syntezą tematu filmu i jako element ekspozycji zapowiada jego treść, realistyczno-metaforyczny język formalny i ponurą, ciężką atmosferę.

Ponownie wracamy do zegara i sceny czuwania. Tym razem mężczyzna zauważa muchę spacerującą po martwym policzku zmarłej, insekt po chwili odfruwa. Mężczyzna spogląda w innym kierunku, co powoduje okrężny ruch kamery, która zbliża się do niego i zatrzymuje, by ostatecznie pokazać, na co patrzy bohater. Kamera zatem przyjmuje jego perspektywę (POV). Widzimy ramę drzwi, a za nimi pusty korytarz. Za ramą drzwi przechodzi Dziewczyna w czerwonej sukni, znika, a za nią sunie cień i w końcu też figura głównego bohatera, zatrzymuje się, wciąż obserwując dziewczynę.

Ruch kamery wprowadził nas do przeszłości, do wspomnień głównego bohatera, co wiernie oddaje ducha opowiadania Dostojewskiego⁸⁰. Podobny ruch Piotr Dumala zastosuje

⁸⁰ M. Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2017, s. 35 – Marta Miłoszewska ciekawie przedstawia zagadnienie ducha oryginału w sztuce adaptacji.

tylko jeszcze trzy razy, w dużo bardziej rozwiniętej formie zaistnieje po raz ostatni wraz ze sceną kulminacyjną. Poza tymi wyjątkami *Łagodna* opowiadana jest statycznymi kadrami. Z tego powodu ruch kamery odbiera się jako bardzo silnie oddziaływujący zabieg stylistyczny, który akcentuje dany moment. Ponieważ pierwszy moment oddaje perspektywę Mężczyzny i przenosi nas już na dobre do przeszłości, jej *quasi*-realistycznego sztafażu, to można go przyjąć za początek drugiego aktu; chociaż nie jest on związany z konkretnym działaniem ani decyzją bohatera, to wprowadza nas bez wątpienia w nowy, odrębny rozdział opowieści.

Od tego momentu z ciemności wyłania się i zanika seria krótkich scen, które stanowią sekwencję, opowiadającą narastający, milczący konflikt między bohaterami:

- **Mężczyzna ubrany w kozuch i cylinder odrzuca czuły, choć subtelny gest dziewczyny. Dziewczyna się zasmuca.**

Sytuacja jest zaczerpnięta z opowiadania:

Najważniejsze to to, że – jakkolwiek hamując się – bądź co bądź lgnęła do mnie z miłością, z zachwytem witała moje wieczorne przyjazdy, opowiadała mi tym swoim dziecinnym stylem – ach, to czarujące niewinne gaworzenie! – o całym swym dzieciństwie i rodzicielskim domu, o ojcu i matce. Lecz ja wszystek ten urok z miejsca oblałem zimną wodą. Na tym właśnie polegała moja postawa. Na zachwyty odpowiadałem milczeniem – ma się rozumieć, łaskawym...⁸¹

Dumała poddaje gest dziewczyny **redukcji** (w opowiadaniu jest mowa o jej porywczoci, tymczasem w animacji dziewczyna podchodzi do mężczyzny spokojnie i kładzie dłoń na jego ramieniu) i **wprowadza (inkorporacja)** prosty, lecz znaczący gest – odwrócenie głowy bohatera (narrator nie opisuje, jak dokładnie reagował na porywcze gesty dziewczyny).

- **Dziewczyna siedzi na krześle i przesuwa stopą po podłodze, mężczyzna ją obserwuje.**

Sytuacja prawdopodobnie jest również zainspirowana zdarzeniem, opisanym w oryginale. Towarzyszyło mu jednak znacznie większe napięcie, wynikające z buntu dziewczyny.

Żona wróciła pod wieczór, siadła na łóżku, spogląda na mnie drwiąco i nóżką stuka o dywanik. Gdy tak na nią patrzę, nagle pomyślałem, że w ciągu całego ostatniego miesiąca albo ściślej od dwóch tygodni była nieswoja (...)⁸²

⁸¹ F. Dostojewski, *Łagodna*, przeł. G. Karski, Teatr Polski w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2010, s. 16

⁸² Ibidem, s. 24

Scena opowiada o obcości bohaterów, o zamknięciu się dziewczyny na mężczyznę, być może o jej znudzeniu jego nieustannym, napastliwym spojrzeniem. Zdarzenie oryginalne było jedynie inspiracją dla Piotra Dumęły, by we wstępnym stadium filmu oddać cicho i niezauważalnie postępujący rozpad i tak kruchej, dopiero co nawiązanej relacji. Dlatego też scena jest niepozorna, niemal zupełnie statyczna.

- **Dziewczyna rozbiera się do naga przed mężczyzną, uśmiechając się do niego wyzywająco. Mężczyzna nie ośmiela się jej dotknąć, dziewczyna kładzie się w białej koszuli na wąskie łóżko.**

Sytuacja jest czystą formą **inkorporacji** i **amplifikacji** wątku niespełnionego napięcia seksualnego mężczyzny. W opowiadaniu Dostojewskiego nie ma podobnej sceny, a o silnej potrzebie zbliżenia seksualnego mężczyzny dowiadujemy się dopiero w kulminacyjnej scenie, gdy wzburzony cichym “złamanym” śpiewem żony powraca z krótkiej irracjonalnej podróży dorożką i całuje ją bez opamiętania, ujawniając skłonności masochistyczne. Dziewczyna jest w szoku, zdradza zażenowanie, ale też okazuje troskę wobec mężczyzny, próbując go uspokoić, gdy ten w końcu się “spowiada” i wyznaje najbardziej skrywane mroki i troski swojego życia. Scena zdradza, że między małżonkami do tej pory nie doszło do zbliżenia seksualnego i że dziewczyna liczyła na to, że mężczyzna *ją tak zostawi*⁸³.

Scena filmowa jest zatem sposobem na szybsze wprowadzenie (**planting**) i uwydatnienie wątku napięcia seksualnego w skali całej opowieści. Dziewczyna – inaczej niż w prozie Dostojewskiego – silnie prowokuje i drwi z mężczyzny, jej seksualność zdaje się być bardziej rozwinięta i uświadomiona.

Należy tu jednak zaznaczyć, że wątek drwiny i pogardy dziewczyny jest zaczerpnięty z powieści, choć nie wiązał się z tematem seksualności. Był silnie rozwinięty w sekwencji wydarzeń doprowadzającej do buntu młodej bohaterki wobec męża. Piotr Dumęła tworząc w scenie “ujęcie o drwiącym uśmiechu” dziewczyny delikatnie sygnalizuje ten wątek, który rozwinie się w drugiej części drugiego aktu.

- **Dziewczyna obserwuje przez okno życie na ulicy Petersburga, dłoń mężczyzny zakrywa widok zasłoną, dziewczyna reaguje milczącym spojrzeniem.**

⁸³ Ibidem, s.38

Sytuacja opowiada o zamknięciu dziewczyny, o ograniczeniu jej wolności, o potrzebie miejskiego życia, wśród ludzi, wreszcie – o osamotnieniu dziewczyny, braku bliskiej osoby.

Wątek ograniczenia wolności dziewczyny jest obecny w powieści w różnych postaciach. Mężczyzna informuje czytelnika, że oboje w czasie narzeczeństwa umówili się na to, że dziewczyna nie będzie wychodzić z domu bez jego towarzystwa. Narrator kilkakrotnie zdradza, że sprawiała mu przyjemność ich nierówność, jej podległość i myśl o tym, że (w jego przeświadczeniu) ma ją na własność. Obecny w powieści wątek buntu dziewczyny był dowodem na jej próby zerwania toksycznego małżeńskiego układu.

Przeprowadzony przez Dumalę zabieg jest przykładem **syntezy i dramatyzacji** zarysowanego przez Dostojewskiego problemu.

- **Dziewczyna stoi przed lustrem, kamera (POV bohatera) zbliża się do niej, dziewczyna zauważa w oczach mężczyzny błysk, który ją przeraża.**

Scena ta, podobnie jak zdarzenie przy łóżku, nie miała miejsca w powieści. Piotr Dumala powtórnie wraca do wątku niespełnionego pragnienia zbliżenia do dziewczyny, tym razem jednak towarzyszą mu odmienne emocje. Dziewczyna, mimo swojej uprzedniej śmiałej prowokacji, zdaje się dopiero pojmować potrzeby męża, być może zaczyna rozumieć nieuchronną konieczność ich zaspokojenia.

Sytuacja jest rodzajem cienia wspomnianej przeze mnie kulminacyjnej sceny “ujawnienia się” i “spowiedzi” mężczyzny. Dumala jednak znacząco ją **redukuje**, łagodzi, sprowadzając ją do dwóch prostych, minimalnych “gestów”, przede wszystkim dlatego, że przewidywał inne zdarzenie fabuły na kulminacyjne rozwiązanie filmu. Z tego też powodu scena nie ma charakteru przełomu, który zaszedł w relacji pary w opowiadaniu Dostojewskiego; jest kolejną egzemplifikacją narastającego napięcia.

Po sekwencji pięciu krótkich scen, w trakcie których poznaliśmy charakter relacji, narosło napięcie między bohaterami, a dla dziewczyny stało się jasne, że ich potrzeby są nie do pogodzenia – następują dwa rozbudowane, połączone ze sobą ciągiem przyczynowo-skutkowym zdarzenia, **stanowiące drugą część drugiego aktu.**

Pierwsze z nich przedstawia kolację małżonków. Pająk zdaje się wspinać po obrusie, co uruchamia kamerę, która, unosząc się do góry, odsłania scenę małżeńską: mężczyzna je łąpczywie, dziewczyna tkwi w bezruchu, by po chwili wydobyć i skierować w stronę mężczyzny rewolwer. Bohater, zachowawszy zimną krew, wytrzymuje napięcie i sięga po butelkę wina, by napełnić kieliszek. Naczynie pęcznieje i pęka. Scena staje się coraz bardziej

surrealistyczna i metaforyczna: stół dzielący bohaterów zwiększa rozmiary, oddalając ich od siebie, spod stołu wychodzi gigantyczny pajak i znika za drzwiami, dziewczyna chwytając obrus i naciąga go na siebie jak kołdrę, zamieniając stół w łóżko. Mężczyzna podchodzi do żony, przygląda się jej, ona odwraca od niego głowę, a on wychodzi wzburzony, trzaskając drzwiami.

Scena jest **syntezą** dwóch istotnych wydarzeń z opowiadania Dostojewskiego. Piotr Dumała zachowuje ich główny sens: scena z rewolwerem wzmocniła morale mężczyzny i przyczyniła się do choroby dziewczyny, która obwinia się za agresywny gest. Mężczyzna odchodzi jednak wzburzony, bo znów spotyka się z jej odrzuceniem. Reżyser-scenarzysta również w przypadku tej sytuacji **redukuje** wydarzenia i ich dramaturgię (nie włącza np. bardzo istotnego w opowiadaniu momentu cichego śpiewu dziewczyny, załamania jej słabego głosu, który jest właściwym powodem wzburzenia bohatera), po to by nie zakłócić i pozwolić wybrzmieć narastającemu momentowi napięcia, by wprowadzić scenę kulminacyjną.

Metamorfoza stołu w łóżko stanowi metaforę przyspieszenia biegu wydarzeń. Symbol włochatego pajaka dla widzów pamiętających opowiadanie może odnosić się do wychodzących na jaw tajemnic głównego bohatera; dla tych, którzy opowiadania nie znają – do negatywnych emocji niszczących szanse nawiązania jakiegokolwiek relacji (rozczarowanie, pogarda, wstręt, lęk, gniew, rozgoryczenie, uraza). Symbol pęczniejącego kieliszka oddaje oczywiście nadmiar negatywnych emocji, przekroczenie granic wytrzymałości obojga, emocjonalne wyczerpanie.

Ciekawym rekwizytem jest rewolwer – osoby znające opowiadanie Dostojewskiego odczytują związaną z nim sytuację jako syntezę i redukcję jednej z kluczowych scen dzieła pisarza (**midpoint**). Dla reszty rekwizyt może się okazać zbyt zaskakujący i odstający od języka filmu, by potraktować go jako realistyczny element fabuły. Dlatego w mojej opinii rewolwer może być wówczas odczytany jako symbol buntu dziewczyny, chęć dotkliwego zranienia mężczyzny.

Rewolwer w obu przypadkach jest logicznym następstwem jej przerażenia z poprzedniej sceny przed lustrem. Jest tragicznym środkiem zaradczym na sytuację bez wyjścia dziewczyny. Odbiciem lustrzanym jej samobójstwa. U Dostojewskiego rewolwer jest emanacją pogardy dziewczyny, która do chwili przystawienia go do skroni śpiącego mężczyzny jest przekonana o jego tchórzostwie i małości. Reakcja mężczyzny diametralnie zmienia jej osąd i doprowadza ją do choroby. Temat żywionej przez dziewczynę pogardy (wynikającej z przeszłości bohatera) nie został oczywiście podjęty przez Piotra Dumalę,

który skupił się na głównym konflikcie fabuły: nieumiejętności komunikacji bohaterów i niespełnionej potrzebie zbliżenia seksualnego. Dlatego rewolwer odnosi się właśnie do tych problemów. Scena tak jak w opowiadaniu pełni funkcję *midpointu* – przyspiesza bieg i intensywność wydarzeń oraz zmienia dynamikę relacji. Oboje od tego momentu zmieniają kierunek swoich aktywności, choć oczywiście u Dostojewskiego diegetyczny czas do sceny kulminacyjnej liczy się jeszcze w miesiącach, u Dumala – w minutach.

Ostatni *beat* drugiego aktu filmu rozpoczyna się ujęciem z mężczyzną otoczonym mrokiem kamienic, gdzie znalazł się, by ochłodzić swój wybuch gniewu. Pobudza go jakaś myśl, obraca się i wraca do mieszkania. Jest nadal wzburzony chłodną reakcją dziewczyny sprzed chwili. Ponownie przyjmujemy perspektywę bohatera (POV) – ruch kamery potęguje wzburzenie i napięcie, pokonujemy schody i otwieramy dwoje zamkniętych drzwi – za nimi stoi nieruchomo dziewczyna (zatrzymanie kamery). Po zbliżeniu na jej oczy przyjmujemy jej punkt widzenia: naprzeciwko nas stoi teraz mężczyzna. Kamera rusza ponownie, mijając mężczyznę, biegnie chaotycznie przez kolejne pokoje, mijając przeszkody w postaci kolejnych zamkniętych drzwi. Nerwowy ruch kamery wzmacnia dramaturgię sytuacji i oddaje stan emocjonalny dziewczyny. Po kilku zakrętach wracamy do pokoju, w którym bieg się rozpoczął. Okazuje się, że mężczyzna nadal stoi tam, gdzie zatrzymał się po wtargnięciu do mieszkania, że jej nie gonił, że dziewczyna wpadła w panikę i jej działania są irracjonalne. Dziewczyna odwraca kierunek biegu i na oślep biegnie w stronę jasności okna, zanurzając się w nią. W ten sposób wybrzmiewa scena kulminacyjna filmu, rozwiązująca tragedię. Kolejne ujęcie rozpoczyna trzeci akt: wracamy do muchy na martwym policzku i statycznej sceny otwierającej film.



Il. 4. Still z filmu *Lagodna*, reż. Piotr Dumała, Polska 1985

Z perspektywy adaptacji Dumała zastosował tutaj **amplifikację** sceny samobójstwa. W opowiadaniu mężczyzna nie widział zdarzenia osobiście, pojawił się na podwórku kamienicy pięć minut po zdarzeniu, gdy ciało dziewczyny otaczała już grupa zgromadzonych gapiów, a relację z wydarzenia (w formie kolejnej szkatułki) zdaje Łukieria, służąca mężczyzny. Dostojewski celowo separuje mężczyznę od sytuacji, w wyniku tego zabiegu rozpacz bohatera jest jeszcze większa, wyrzuca sobie chwilową nieobecność w domu, zadręcza się tym, że by nie dopuścił do tragedii, jest przekonany, że wraz z żoną byli o krok od porozumienia, od szczęśliwego przełomu. Dzięki zastosowaniu tej czasoprzestrzennej separacji również potęguje się szok mężczyzny, który zastaje bohaterkę martwą na podwórzu kamienicy. Dlatego to właśnie ta chwila stanowi punkt kulminacyjny opowiadania, nie zaś sama scena samobójstwa zrelacjonowana po chwili przez Łukierię. Wersja kobiety jasno wskazuje na przemyślaną decyzję „Łagodnej” o samobójstwie, porusza nas spokój dziewczyny i powolna choreografia zdarzenia.

Konsekwentnie redukując opowieść do dwóch postaci, Dumała stawia mężczyznę na pozycji świadka tragicznego zdarzenia. Sytuacyjnie wiąże ze sobą wzburzenie głównego bohatera i paniczną reakcję dziewczyny w tragiczny splot przyczynowo-skutkowy. W wyniku zastosowanych zabiegów redukcji i syntezy scena kulminacyjna szokuje, ma charakter nieszczęśliwego wypadku, nieprzewidzianego nawet przez dziewczynę. Dramaturgiczna amplifikacja sceny polega na tym, że przeżywamy ją bezpośrednio, razem z dwojgiem bohaterów w czasie rzeczywistym, a zdarzenie ma bardzo dynamiczny i gwałtowny przebieg. Ponieważ akcent punktu kulminacyjnego został położony na innym momencie fabuły, filmowy *climax* jest także przykładem **transakcentacji**.

Podsumowując, Piotr Dumała zastosował w filmie różne rodzaje modyfikacji, by dokonać redukcji opowieści i jej dramaturgicznej syntezy. Zachował główny temat, główny cel (*want*) i potrzebę (*need*) bohatera oraz konflikt oryginału. Stosując ruch kamery zaakcentował istotne strukturalnie momenty opowieści (pierwszy i drugi punkt zwrotny), a posługując się symbolami i surrealistycznym przebiegiem jednej ze scen wprowadził spójną metaforę, co pozwoliło opowiedzieć złożoną problematykę w skondensowany, esencjonalny sposób.

1.2. Przykład eksperymentalnej narracji fabularnej – Paul Driessen: *3 Misses*⁸⁴ (dekonstrukcje baśni braci Grimm i tropów popkulturowych)

⁸⁴ *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998

Paul Driessen jest twórcą bardzo płodnym. Od lat siedemdziesiątych XX wieku zaczął eksperymentować z formami fabularnymi, dzięki czemu w ciągu kolejnych dekad wyspecjalizował się w ich komediowych dekonstrukcjach. Jego eksperymenty mają zazwyczaj charakter transgresyjny – wykorzystują przyzwyczajenia widza do gatunków, tropów, mitów czy baśni (a nawet przyzwyczajenia do prostokątnej kompozycji filmowego obrazu i zawartego w niej pojedynczego kadru), by wywieść go w pole oraz zmanifestować nieprzystawalność lub ograniczenia i deficyty (osobiście dodałabym: szkodliwość) niektórych toposów w stosunku do rzeczywistości. Graficzna bezpretensjonalna wizualna forma i oryginalny styl animacji (swoboda kształtów postaci, które nieustannie podlegają metamorfozom) wzmacnia żartobliwy i psotny charakter jego opowieści.

*3 Misses*⁸⁵ dekonstruuje klasyczny trop “damy w opałach” (*damsel in distress*), który utrwala obraz pasywnej i bezbronnej kobiety, uratowanej przez bohaterskiego mężczyznę. Driessen skonstruował film z trzech różnych (choć powiązanych ze sobą) opowieści. Pierwsza rozgrywa się w przestrzeni wielkiego miasta, którego mieszkaniec w zaciszu domowym dostrzega przez okno wypadek – kobieta przypadkiem spada z wierzchołka wieżowca. Jest mało czasu (mamy tu do czynienia z rażącym zakłóceniem logiki czasu), dlatego mężczyzna spieszy, by dotrzeć do stóp budynku po drugiej stronie ulicy i złapać kobietę, po drodze napotykając szereg absurdalnych przeszkód.



Il. 5. Still z filmu *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998 – ujęcie z pierwszej części filmu

Druga opowieść jest parodią gatunku westernu. Tym razem śpiącego rewolwerowca budzi krzyk kobiety, przywiązanej z niewiadomych przyczyn do torów kolejowych. Bohater

⁸⁵ Sam tytuł filmu jest formą zabawy, można go tłumaczyć jako “3 panny” ale też “3 braki” (takie tłumaczenie proponuje np. portal *filmweb.pl*).

także pokonuje serię absurdalnych przeciwności, by dotrzeć do ofiary i ją uratować przed pędzącym pociągiem.

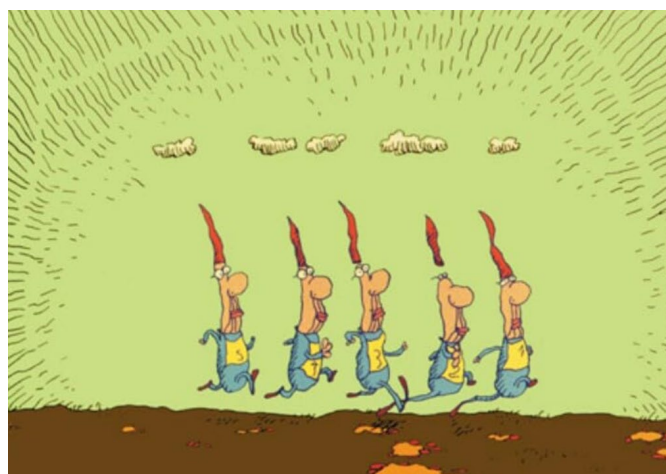


Il.6. Still z filmu *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998 – ujęcie z drugiej części filmu

Trzecia część filmu jest najbardziej rozbudowana i oryginalna. Luźno adaptuje baśń o Królownie Śnieżce, spaja ją z równie swobodną adaptacją Kopciuszka, równocześnie wplatając w fabułę kilka innych wątków zaczerpniętych (w większości) także z baśni braci Grimm. Tym razem siedmiu mieszkających w jaskini Krasnoludków (główny bohater w postaci zwielokrotnionej) dowiaduje się z czytanych symultanicznie baśni o Śnieżce, że do ich świata nadciąga Zła Macocha pod postacią wiedźmy i niesie zatrute jabłko, by otruć Śnieżkę. Krasnoludki, tak jak bohaterowie innych dwóch części, spieszą w stronę leśnego domku Śnieżki, by ją uratować przed niebezpieczeństwem. W każdej kolejnej scenie na skutek napotkanych przeszkód z grupy wypada jeden z nich. Siódmy zostaje przypadkiem zabity (przez spadający głaz Syzyfa), Szósty porwany (przez Czerwonego Kapturka). Pod wpływem zaklęcia Piąty zasypia (w królestwie Śpiącej Królowny), a Czwarty zamienia się w mysz (stając się częścią opowieści o Kopciuszkach). Trzeci dyskwalifikuje mimowolnie sam siebie, niezdarnie strzelając z procy w olbrzyma z baśni o dzielnym Krawczyku. Drugi zostaje zaangażowany w upozorowaną misję ratunkową, zorganizowaną przez Kota w Butach. Natomiast Pierwszy jest sprytny i przekracza za pomocą podstępu (udaje niewidomego) rozstępującą się przed nim wzburzoną wodę i pokonuje ją niczym Mojżesz. Nie udaje mu się jednak ustrzec Śnieżki przed ugryzieniem zatrutego jabłka, bo choć zatrzymał Złą Macochę, to owoc turla się pod drzwi królowny. Tym samym baśń zdaje się dobiegać do swojego naturalnego, znanego wszystkim końca – sceny “szklanej trumny”.

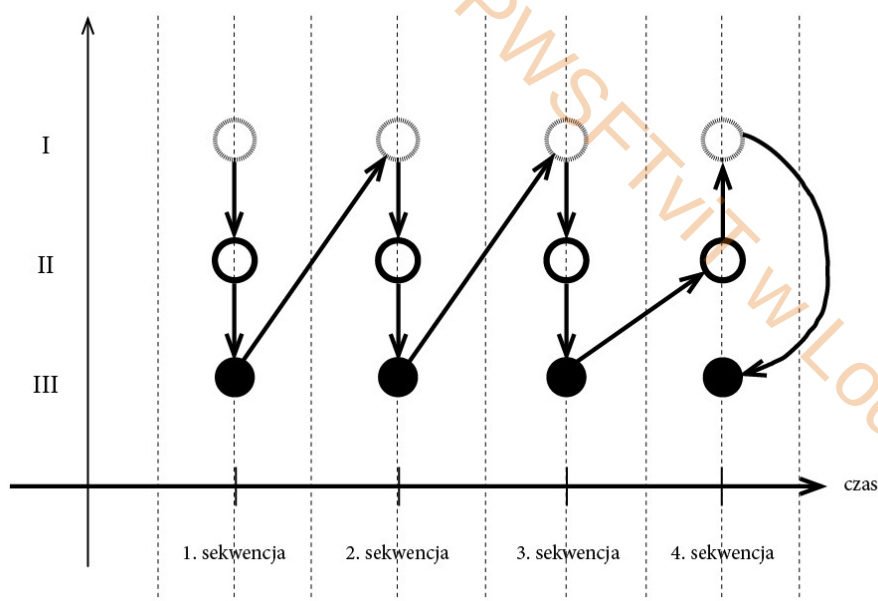
Driessen nie pochyla się nad “przegranymi”. Tak jak w sportowej relacji maratonu, relacjonuje, co dzieje się z tymi, którzy “nadal są w grze”. Charakter animacji ruchu ciał i

kostiumy Krasnoludków w dodatku podkreślają atmosferę wyścigu, co wzmacnia komiczny wydźwięk opowieści.



Il.7. Still z filmu *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998 – ujęcie z trzeciej części filmu

Każdą z trzech opowieści Driessen podzielił na 4 sekwencje. Zatrzymuje akcję jednej opowieści, by przeskoczyć do drugiej i do trzeciej, a potem powrócić znów do pierwszej i ją kontynuować itd., co jest klasycznym przykładem montażu naprzemiennego. Dla porządku zilustrowałam montaż filmu w formie prostego wykresu.



Il.8. Wykres ilustrujący montaż naprzemienny trzech opowieści w *3 Misses* Paula Driessena

Dzięki przeskokom między opowieściami poznajemy je wszystkie niemal symultanicznie i rozpoznajemy różne paralelizmy między fabułami. Paralelizmy zachodzą na poziomie:

- konstrukcji opowieści i jej dramaturgii (pierwszy akt / pierwsza sekwencja – pojawienie się zagrożenia, drugi akt / sekwencja druga i trzecia – konflikt, czyli próba dotarcia do “damy w opałach” i związane z tym perypetie, trzeci akt / sekwencja czwarta – rozwiązanie w postaci antyklimaksu),
- nadrzędnych celów protagonistów (bohaterskie uratowanie “damy”),
- powtarzalnych motywów (trop spadania z wysokości w pierwszej i drugiej opowieści; rzeka samochodów w wielkim mieście, stado krów na pustkowiu i “wielka woda” w świecie baśni – które bohaterowie przekraczają w trzeciej sekwencji dzięki fortelowi założenia ciemnych okularów, przez co każda wymieniona przeszkoda “ustępuje im pierwszeństwa” jako osobie niewidomej; skutkiem tego za trzecim razem oczekujemy wręcz, że ostatni Krasnoludek sprawi, że woda się rozstąpi),
- drobnych szczegółów (np. na wstępie zastajemy każdego bohatera w sytuacji lektury: mieszcuch czyta *Pokój z widokiem* E.M. Forstera, twarz śpiącego rewolwerowca przykrywa komiks *Jak zdobyto Dziki Zachód*, Krasnoludki jak już wspomniałam, czytają *Królewnę Śnieżkę*, co ustanawia kolejne piętro samoświadomości filmu Driessena i wzmacnia wątek autotematyczny).

Wszystkie trzy opowieści spaja w finale wątek Księcia z baśni o Kopciuszku. Księżę po raz pierwszy pojawia się w połowie filmu (na koniec drugiej sekwencji trzeciej opowieści), w scenie zamiany w mysz Czwartego Krasnoludka, który zderza się uprzednio z gigantycznym pantofelkiem wybiegającego z balu Kopciuszka. Księżę wyłania się z zamku i podnosi pantofelek. Na początku trzeciej sekwencji trzeciej opowieści dowiadujemy się, że jedzie galopem na koniu. Powrót do bohatera, który ewidentnie dokądś zmierza, jasno ustanawia go nowym, czwartym protagonistą opowieści. Spodziewamy się, że nastąpi rozwiązanie także i jego wątku. Teoretycznie Księżę powinien jechać na poszukiwanie Kopciuszka. Jednak fakt, że nie śledzimy losów właścicielki pantofelka (do tej pory każda “dama” była nam zaprezentowana, a opowiadający nam o niej kilkakrotnie przypominał, w dodatku Kopciuszkowi nie grozi śmierć, nie byłby więc figurą “damy w opałach”) i ogólna transgresyjna poetyka opowieści sprawiają, że spodziewamy się “niespodziewanego”.

Księżę dociera na koniu do każdego “pierwotnego” protagonisty każdej z opowieści, by zapoznać się z przykrymi skutkami ich antybohaterskiej wyprawy (niestety “damy” w dwóch pierwszych opowieściach także nie zostały uratowane i zginęły w grożący im u zarania sposób). Zarówno Księżę jak i jego Koń reagują na zastane sceny z dezaprobatą wobec zawstydzonych antybohaterów. Co ważne, Driessen nie pokazuje zmasakrowanych

ciał kobiet. Stosuje tutaj zasadę, która odnosi się do *teorii łagodnego naruszenia granic*⁸⁶, czyli przekracza reguły gatunku (zabija “damę”), ale widz się śmieje, bo postrzega drastyczne zdarzenie jako nieszkodliwe i umowne (co umożliwia medium animacji, bezpretensjonalna plastyka filmu i jego ogólna transgresyjna poetyka). Krzywdą nie niesie konsekwencji.

Należy tu zauważyć, że gdy dwie pierwsze opowieści dekonstruuja klasyczną strukturę narracyjną tropu “damy w opałach”, trzecia “baśniowa” opowieść posługuje się konstrukcją bardziej złożoną. Chociaż w Grimmowskiej baśni Krasnoludki chronią i ratują kilkakrotnie Śnieżkę z opresji, to ostatecznie pojawienie się (*deus ex machina*) Księcia przynosi definitywne zakończenie i przywrócenie pierwotnej harmonii. A zatem motyw “damy w opałach”, gdzie bohater aktywnie podejmuje walkę o “damę” nie występuje w baśni o królewnie Śnieżce w czystej postaci. Baśń dodatkowo posługuje się pozorną kulminacją w postaci śmierci Śnieżki, by ostatecznie wprowadzić trop “damy w opałach” i *happy end*. Paul Driessen wykorzystuje wewnętrzny oryginalny element pozornej kulminacji i paralelizm wszystkich trzech opowieści – by nadać mu funkcję dekonstrukcji tropu “damy w opałach”. Innymi słowy choć śmierć Śnieżki *de facto* ma miejsce w oryginalnej opowieści, to w baśni pełni funkcję pozornej kulminacji, a w filmie Driessena dekonstrukcji motywu “damy w opałach”.

Gdy zatem Księżę dociera do trzeciej opowieści (w której jego wątek pierwotnie się narodził) spotyka zamkniętą w szklanej trumnie Królewnę Śnieżkę i oplakującego ją ostatniego Krasnoludka. Śnieżkę Księżę może uratować za pomocą – jak kazałaby baśń – pocałunku⁸⁷. Nie pomagają jednak sugestie i prośby ostatniego Krasnoludka. Zamiast Królewnę pocałować, Księżę wyciąga z kieszeni zagubiony pantofelek Kopciuszka i próbuje go włożyć na stopę Śnieżki. Pantofelek oczywiście nie pasuje, Królewicz z coraz większą przemocą siłuje się z butem (tu rozpoczynają się napisy końcowe, ale śledzimy dalszy ciąg wypadków w kącie kadru), co niecierpliwi Krasnoludka, który sam decyduje się pocałować Śnieżkę. Królewna się budzi, przegania Księcia (rzuca w niego pantofelkiem) i z miejsca konsumuje nową relację z Krasnoludkiem. W efekcie *happy end* baśni się spełnia, jednak ponownie w formule dekonstrukcyjnej. Driessen dokonuje **transakcentacji** zdarzenia

⁸⁶ O. Drenda, *Słowo humoru*, Wydawnictwo Karakter, dostępny w internecie: <https://karakter.pl/Slowo-humoru-fragment-ccms-pol-47.html> [dostęp: 10.03.2025]

⁸⁷ W “oryginalnej” wersji braci Grimm zatruty kawałek jabłka wypada Śnieżce z ust, gdy służący Księcia przenoszą trumnę. Wersja Disneyowska spopularyzowała inną (też spotykaną wcześniej) wersję z magicznym wskrzeszającym pocałunkiem, co w jasny sposób wpłynęło na zbiorową wyobraźnię.

pocałunku (bo zamiast Księcia wykonuje go Krasnoludek), a finalna konsumpcja relacji jest przykładem **inkorporacji** gatunku komedii romantycznej.

Warto się zastanowić, dlaczego Driessen postanowił posłużyć się trzema opowieściami zamiast jednej. Paralelizmy zachodzące w trzech opowieściach wzmacniają autotematyzm i samoświadomość narracji, co niewątpliwie buduje formułę zabawy autora z widzem. Trzy części i naprzemienny montaż dodają – i tak już szybko opowiadanemu filmowi – dynamiki. Dodałabym, że dwie pierwsze opowieści są podrzędne wobec trzeciej, a Driessen wykorzystuje je jako fabuły wzmacniające tę ostatnią i nabudowujące jej wydźwięk.

Przykładowo – w pierwszym punkcie zwrotnym akcji Krasnoludki dowiadują się o zagrożeniu z książki. Reagują zdziwieniem i ruszają w drogę. Reakcja zdziwienia Krasnoludków nie angażuje widza tak, jak spadająca z wieżowca kobieta, czy nadjeżdżający pociąg. Ich strach wynika z lektury, nie z zasłyszanego krzyku “damy”. Złowrogi śmiech widzimy jest wyobrażony, nie doświadczony na sposób namacalny, fizyczny. Sposób zainscenizowania sceny w kopalni nie jest bardzo poruszający, Driessen nie wzmacnia sytuacji dramatycznie np. kadrowaniem czy pracą kamery. Stawkę Krasnoludków zwiększa niewątpliwie fakt, że Śnieżka nie wie (w odróżnieniu od dwóch poprzedzających ją “dam”) o nadchodzącym śmiertelnym zagrożeniu, dlatego spokojnie czeka w leśnym domku. To, co jednak najsilniej nas uruchamia, by śledzić losy Krasnoludków, jest już nabudowane poprzez zagrożenie stworzone w opowieściach poprzedzających. Widz rozumie już główną regułę opowieści, dlatego jest zaintrygowany rozwojem zdarzeń. Paralelizm zatem pełni funkcję dramatyczną.

Można też zaobserwować, że pierwsza opowieść ma najprostszą konstrukcję, a jego zakończenie ma postać prostego gagu – bohater staje w złym miejscu, bo słabo widzi przez ciemne okulary, dlatego napięcie wokół możliwości uratowania “damy” w finale nie może nawet wzrosnąć, nie ma szansy zajść **rozgrzywka między nadzieją a obawą**, gdyż kobieta spada bez żadnych komplikacji.

Druga opowieść ma bardziej wysublimowany finał, bo bohater ratuje “damę” przed pierwszym pociągiem (przestawiając zwrotnicę torów kolejowych), dlatego czujemy chwilową ulgę, a bohater przez moment odczuwa satysfakcję i spełnia swoją bohaterską funkcję. Niestety ma miejsce coś, czego nikt z nas, łącznie z bohaterem, nie mógł się spodziewać – z drugiej strony nadjeżdża drugi (niezapowiedziany przez autora) pociąg i zabija “damę”. Ten zwrot akcji wywołuje w widzu mieszkankę uczuć – zaskoczenie, zgrozę, żal i poczucie absurdu, który ostatecznie prowadzi go do śmiechu.

Trzecia opowieść jak już udowodniłam, ma najbardziej skomplikowany, barwny i intertekstualny przebieg, a jej finał jest świetnym przykładem gry prowadzonej przez opowiadającego z widzem. Gra przynosi ostatecznie logiczne i nieodwracalne zakończenie, przez co widz kończy oglądać film nie tylko z poczuciem dobrej zabawy, ale też – satysfakcjonującej, choć osobiście osiągniętej, harmonii.

1.3. Przykład poetyckiej narracji modernistycznej – Bracia Quay, *Ulica Krokodyli*⁸⁸ (adaptacja opowiadania Bruno Schulza)

Proza modernistyczna silnie inspirowa braci Quay, dlatego nie jest przypadkiem, że reżyserzy już na początku swojej twórczej drogi zdecydowali się zająć adaptacją *Ulicy Krokodyli* Bruno Schulza⁸⁹. Proza pisarza jest wyjątkowo wizualna i sensualna, ale też bardzo hermetyczna i wymagająca, dlatego nie dziwi fakt, że to twórcy animacji postanowili podjąć się eksploracji świata drohobyckiego pisarza. Co więcej, można powiedzieć, że Schulzowska filozofia “wyłożona” w *Traktacie o manekinach*, wiara w życie i duchowość materii domagają się wręcz interpretacji za pomocą medium animacji lalkowej, która jest *de facto* rodzajem urzeczywistnienia wizji pisarza.

Oniryczne opowiadanie Schulza przekłada się na trudną do uchwycenia akcję filmu. Zdarzenia dzieją się przed naszymi oczami, jesteśmy w stanie je śledzić i łączyć w łańcuch przyczynowo-skutkowy, ale nie możemy do końca uchwycić ich znaczenia i nazwać. Mamy wrażenie uczestniczenia w niejasnym dla nas rytuale, podróży do świata, którego reguł nie znamy. Bracia Quay tak jak Schulz tworzą asocjacje za pomocą obrazów, gestów i zdarzeń, domyślamy się ich znaczeń, jednak próby określenia ich i nadania pewnej, niepodważalnej interpretacji wydają się niedorzeczne i pozbawione sensu. W przypadku filmu Quayów znaczenia są równie nieoczywiste i ulotne, co opisywane przez Schulza sytuacje.

Peter Greenaway w roku premiery filmu napisał dla magazynu *Sight and Sound*:

Trudno powiedzieć, że Schulz i Calvino pisali opowiadania, rozumiane jako narracje opowiadające pewne historie – tworzyli raczej poetyckie opisy z pewną fabularną zawartością. Tak samo jest z filmem braci Quay. To nie sprawnie opowiedzianej historii warto w nim szukać.⁹⁰

⁸⁸ *Ulica Krokodyli*, reż. Timothy i Stephen Quay, Wielka Brytania 1986

⁸⁹ Ubiegłoroczna premiera *Sanatorium pod klepsydrą* (2024) dowodzi, że Schulz wciąż inspirowa reżyserski duet.

⁹⁰ P. Greenaway, *Ulica Krokodyli*, przeł. J. Majmurek, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/greenaway-ulica-krokodyli/> [dostęp: 28.04.2025]

Sam reżyserski duet przyznaje, że swoje filmy tworzy intuicyjnie i że w pewnym sensie to materialność filmu lalkowego dyktuje ich narrację. Niewątpliwie fakt, że twórcy pełnią funkcje reżyserów, scenarzystów, projektantów lalek, animatorów, autorów zdjęć, scenografów i montażyстів jednocześnie pozwala im na eksperymentalne metody pracy nad narracją. Ze względu na ich rozbudowany proces konstruowania narracji, posłużę się dłuższym cytatem:

Dla nas proces tworzenia filmu zawsze przypomina pracę w laboratorium. Innymi słowy, możemy zapisać pomysł w formie propozycji — na przykład dla Channel Four czy BBC — na jednej stronie, zarysowując bardzo ogólnie, ale w konkretnym kierunku, co chcemy osiągnąć. Jeśli projekt ostatecznie zostanie zaakceptowany, prawie zawsze wyrzucamy tę pierwotną propozycję, nie z nonszalancji, lecz dlatego, że wiemy, iż gdy zaczynamy budować dekoracje i lalki, scenariusz zaczyna się rozwijać i ewoluować w bardzo organiczny sposób. Proces staje się bardzo manualny, i często to właśnie ręce „mówią” i wiedzą więcej niż umysł, który dopiero potem nadąża.

Jesteśmy też bardzo wyczuleni na przypadki czy słynne, choć zupełnie normalne, przypadkowe spotkania, które mogą nadać pracy zupełnie nowy kierunek. Budujemy na bazie naszych początkowych, odrębnych trajektorii, a potem, przy przysłowiowej lampce wina, zaczynamy tworzyć kolaż, rozwijać pomysły i odnajdywać drogę do filmowej fikcji. W ten sposób, dzień po dniu, mikroskopijnie budujemy nasz film.

Potem, na etapie zdjęć, zaczyna się kolejna przygoda — zarówno z oświetleniem, jak i animacją. Każdego ranka otrzymujemy materiał z poprzedniego dnia, który zestawiamy z muzyką, zakładając, że animacja jest w porządku i nie wymaga powtórzenia. Równocześnie montujemy film, więc rozwija się on bardzo organicznie, bardzo naturalnie i tak powoli, jak sama animacja. Często zaczynamy nasze filmy w środku historii, ponieważ nie jesteśmy pewni początku, dopóki nie znamy całkowicie zakończenia. Podobna nam się idea, że film może metaforycznie zaczynać się od nadgarstka, a potem odkrywamy ramię prowadzące do głównego tułowia, który prowadzi do dwóch krótkich nóg, a może nawet ogona. Może na końcu nie ma prawdziwej głowy, albo tylko jej cień, ale czasem to też bywa bardzo interesujące, bo zmusza widza do wyobrażenia sobie rysów twarzy. A nawet jeśli film kuśtyka, to i to może być naturalne.⁹¹

Zgadając się z sądem Greenawaya i rozumiejąc metodę pracy braci Quay, chcę zauważyć, że *Ulica Krokodyli* korzysta ostatecznie z formy narracyjnej (jest *de facto* filmem fabularnym), a przyczynowość opowieści, osadzenie jej w przestrzeni i czasie, powoduje, że angażujemy się w doświadczanie jego poetyckiego świata. Dwudziestominutowa animacja jest ciekawym przykładem narracji modernistycznej. Posługuje się trzyaktową strukturą i choć buduje napięcie, to jej bohater jest wyalienowany, nie ma sprecyzowanego celu i jego doświadczeniem rządzi przypadek.

Upraszczając – film braci Quay opowiada o wyprawie ożywionego przez Dozorcę Bohatera o ciele lalki, będącego częścią starej, surrealistycznej maszyny. Bohater zostaje odcięty przez Dozorcę od szpulowego mechanizmu, który oplata nićmi całą maszynę,

⁹¹ R. K. Elder, *The Best Film You've Never Seen: 35 Directors Champion the Forgotten or Critically Savaged Movies They Love*, Chicago Review Press, Chicago 2013, tłum. własne, s. 12-13

wyrusza (drugi akt) do jej zmurszałego zakątka ze starymi, zakurzonymi witrynami sklepowymi, gdzie żyje także jego dziecięce *alter-ego*. Zostaje wpłątany przez ożywione lalki z zakładu krawieckiego w niecodzienny rytuał, zawieszający jego tożsamość i pobudzający *libido*. Wyprawa kończy się antyklimaksem (trzeci akt) - ekstatyczny rytuał zostaje przerwany dramatycznym wspomnieniem, zaczyna się jak zepsuta zabawka. Bohater opuszcza ulicę (zamyka się za nim prowadząca do niej szklana kurtyna) i zagląda w zasklepione brudnymi szybami niebo swojego mechanicznego świata, na zewnątrz maszyny nie ma już jednak Dozorcy. Zakończenie jest otwarte, możemy tylko snuć domysły, że odciętemu od szpulowego mechanizmu Bohaterowi pozostaje tylko wegetacja w zamkniętej maszynie, w przestrzeni przedsiionka dzielnicy.

Film posługuje się formą szkatułki. W pierwszej scenie Dozorca wchodzi do małej sali teatralnej, liczy reflektory na suficie i wnosi inne na scenę. Na środku sceny znajduje się stara maszyna, przypominająca kształtem kinetoskop, którą uruchamia za pomocą kropli swojej śliny, co odsyła nas do Schulzowskiego postrzegania kreacjonistycznej roli człowieka. Dosłownie wchodzimy zatem do wnętrza maszyny i zarazem szkatułki opowieści, w której uruchamia się skomplikowany mechanizm, ożywiający lalkowe ciało Bohatera. Jego nadgarstek przywiązany jest do nici, której skomplikowany system szpulowy oplata całe wnętrze maszyny-do-szycia-dzielnicy. Dozorca ponownie skojarzony z Bogiem (który u Schulza bliższy jest figurze *superego*), uwalnia Bohatera, przecinając wiążącą go nić, dzięki czemu protagonista może udać się na swoją wyprawę i eksplorować przestrzeń mrocznego zakątka miasta. Przecięcie nici ma nie tylko judeochrześcijańskie konotacje, ale też nawiązuje wprost do opowiadania Schulza, w którym *rdzenny mieszkaniec miasta* decyduje się oddać pokusie eksploracji “nieprzystojnej” dzielnicy.

Ale w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy zdarzało się, że ten lub ów z mieszkańców miasta zabłąkiwał się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę. Najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, zniwelowania granic i hierarchii, pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania. Dzielnica ta była eldoradem takich dezerterów moralnych, takich zbiegów spod sztandaru godności własnej. Wszystko zdawało się tam podejrzanе i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem — do nieczystych nadziei, wszystko wyzwało z pęt niską naturę.⁹²

Przecięcie nici jest **metaforą** woli zabłąkania się Bohatera w kuszące go miejsce. W opowiadaniu Schulza mamy do czynienia z podziałem miasta na “lepszе”, “szlachetne”

⁹² B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, Fundacja Wolne Lektury, na podstawie: Sklepy cynamonowe; Sanatorium Pod Klepsydrą, red. Zofia Smyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 3

centrum z żyjącymi w nim “porządnymi” mieszkańcami i “gorszą”, *pasożytniczą*⁹³ dzielnicę tandety, zamieszkaną *przez szumowiny, przez gmin, przez kreatury bez charakteru, bez gęstości, przez istną lichotę moralną, tę tandetną odmianę człowieka, która rodzi się w takich efemerycznych środowiskach*⁹⁴. Finał opowiadania kontestuje ten łatwy, oceniający podział. Przecięcie nici symbolizuje przekroczenie granicy norm moralnych. U Schulza zachodzi w sferze wewnętrznej bohatera. Bracia Quay słusznie uznali decyzję Bohatera za moment istotny dramaturgicznie, dzięki czemu rozumiemy później jego podróż i ciekawość. Co więcej – reżyserzy, jako artyści wizualni, uzewnętrzniają transgresyjną wolę eksploracji Bohatera. **Amplifikują** element zniewalających go przekonań i sądów za pomocą metafory Bohatera próbującego wyzwolić się z pęt nici, uwolnionego przez cięcie nożyc *superego*-Dozorcy. Czynią to w dodatku w zgodzie z Schulzowską mechanistyczną wizją świata.

Chęć eksploracji można uznać za cel bohatera, nie jest to jednak cel z perspektywy klasycznej narracji, w której bohater dokładnie wie, co chce osiągnąć i do tego zmierza, angażując w to wszystkie swoje siły. Bohater Quayowski dąży poniekąd do samopoznania, pobudzającego doświadczenia, przede wszystkim jednak mamy wrażenie, że jest zagubiony i próbuje zrozumieć, dotknąć ukrytej w zakamarkach zakurzonych sklepowych witryn tajemnicy.

Reżyserski duet stworzył na potrzeby filmu dodatkowych, istotnych dramaturgicznie bohaterów: Chłopca i jego przyjaciółkę Żarówkę⁹⁵ (ożywioną, zantropomorfizowaną metalową konstrukcją z żarówką zamiast głowy). Stanowią oni przykłady **inkorporacji**.

Znany jest Schulzowski mit dzieciństwa jako utraconego raju, do którego pisarz uporczywie wraca w większości swoich opowiadań. To właśnie Chłopiec, który zdaje się wiecznie żyć na ulicy Krokodyli, jest dziecięcym *alter-ego* Bohatera filmu. Suzanne Buchan, brytyjska teoretyczka animacji, zastanawia się nad powodami wycofania się Schulza w świat wspomnień z dzieciństwa i fantazji, szukając ich w zawirowaniach historycznych i we wkraczającej do Wschodniej Galicji wraz z niepodległością Polski rewolucją przemysłową. Ostatecznie jednak podsumowuje:

Wyobcowanie Schulza nie miało charakteru geograficznego — było raczej wycofaniem się w magiczne postrzeganie i wyobraźnię dzieciństwa, przekształcającym przedmioty oraz rzeczy w metafizyczne i metaforyczne istoty, istniejące w wymyślnym czasie.⁹⁶

⁹³ Ibidem, s. 2

⁹⁴ Ibidem, s. 3

⁹⁵ Nazwy postaci nadałam samodzielnie na potrzeby analizy narracji.

⁹⁶ S. Buchan, *The Quay Brothers Brothers: into a metaphysical playroom*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, s. 56, tłum. własne

Bracia Quay silnie wiążą Chłopca z metaforą światła. Najbardziej intensywne świetlne efekty filmu, kontrastujące z ciemnościami i brudem ulicy, zachodzą w efekcie zabaw małego bohatera. Nie bez przyczyny jego przyjaciółką jest Żarówka (konstruktorka, żyjąca w jednej z witryn ulicy), z którą komunikuje się za pomocą lustrzanych odbić światła, które produkuje mechaniczna bohaterka. Lusterko Chłopca przenosi odtąd światło i ożywia na chwilę inne zapomniane zabawki z brudnych witryn sklepowych. Światłem swojego lusterka malec kieruje też Bohatera w stronę ulicy oraz sprawia, że w jej przestrzeni ląduje z nieba puch mniszka lekarskiego, który rozpoczyna sekwencję cofającego się czasu (nawiązanie do *Sanatorium pod Klepsydrą*). Czas zdaje się więzić bohatera, który woła o pomoc, uderzając o szyby jednej z witryn. Po drugiej stronie zauważa Subiekta, który zaprasza go do swojego zakładu krawieckiego.

Chłopiec spełnia rolę przewodnika, ale też obserwatora poczynąń Bohatera. Można go określić Voglerowskim Zwiastunem, ma też niewątpliwie cechy Sprzymierzeńca⁹⁷. Co intrygujące – bohaterowie nigdy się nie spotykają. Chłopiec prowadzi i obserwuje niczego nieświadomego Bohatera z ukrycia, a ten z kolei widzi go po raz pierwszy w kulminacyjnym momencie filmu, czego malec zdaje się nie zauważać.

Twórcy zdecydowali się zaczerpnąć z opowiadania Schulza jego kluczowe zdarzenie, czyli wizytę w “podejrzanym” zakładzie krawieckim, skojarzonym przez bohatera-narratora z domem publicznym. Zachowanie i aktywności manekinopodobnego, makabrycznego Subiekta (o pustej głowie porcelanowej lalki bez oczu), jego propozycje i przymiarki materiałów, ambiwalentne gesty jego asystentek (pół-kobiet, pół-maszyn z identycznymi pustymi głowami) i prezentacja na zapleczu dwuznacznych obrazów i obiektów, pochodzących z pogranicza świata medycyny i erotyki, to zdarzenia opisane przez Schulza. Moment transformacji bohatera, gdy asystentki nie tylko dopasowują do niego kolorowy materiał, ale też zabawiają się nim, pozbawiając go głowy i zastępując ją drugą (identyczną z ich głowami), może wyrażać rodzaj oszołomienia. Jednocześnie jednak moment ten zdaje się nawiązywać do wspomnianej przez Schulza *pokusy*. Asystentki bawiąc się “nowym” Bohaterem, eksponują watę, którą wyciągają przez puste oczy i uszy. Bohater staje się przez chwilę jednym z nich, jakby dokonano na nim zabiegu *zniwelowania granic i hierarchii, pławienia się w (...) płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego mieszania*⁹⁸.

⁹⁷ C. Vogler, *Podróż autora*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010

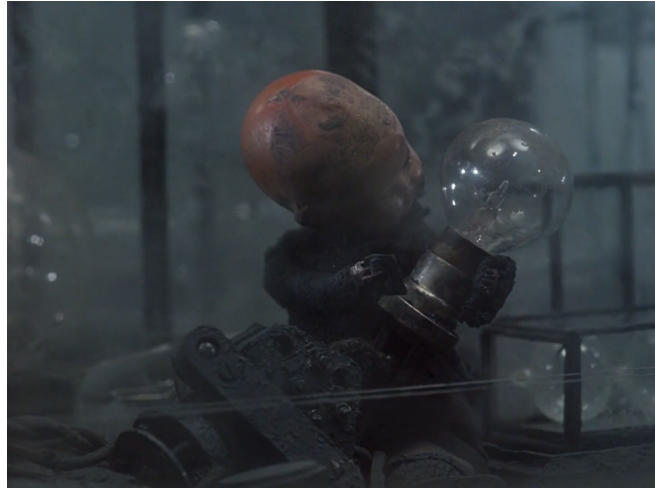
⁹⁸ B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, Fundacja Wolne Lektury, na podstawie: Sklepy cynamonowe; Sanatorium Pod Klepsydrą, red. Zofia Smyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 3

Bracia Quay wprowadzili do sceny dodatkowe Schulzowskie symbole i metafory wywodzące się z *Traktatu o manekinach*, jak np. płat mięsa, który na naszych oczach stwarza Subiekt i wraz z asystentkami zdaje się implantować w ciało Bohatera w trakcie oszałamiających przymiarek. Mięso także może być metaforą intymności między Bohaterem a asystentkami. Jednocześnie jednak odwołuje się do krótkiego, wprowadzonego wcześniej do filmu na zasadzie *plantingu*, epizodu o zegarze, w którym ożywione śrubki odkrywają wewnętrzny biologiczny mechanizm w postaci mięsa. Epizod zdaje się nabierać większego sensu właśnie w scenie w zakładzie krawieckim, Bohater przez chwilę nie różni się niczym od makabrycznych lalek i od zegara.

Z dramaturgicznego punktu widzenia scena przymiarek jest momentem, gdy ożywia się tempo filmu i wzrasta napięcie, które nasila się jeszcze bardziej, gdy Subiekt i asystentki zapraszają Bohatera na zaplecze “cielesnych uciech”. Demonstrują w nim erotyczne obiekty, dotykają dwuznacznie Bohatera, otwierają przed nim szafkę z butem na obcasie, który odwołuje się do znanych Schulzowskich fetyszów. Wyciągają z osobliwego pudełka zawieszonego na szyi Bohatera⁹⁹ gwoździ, który ten schował w pudełku w momencie, gdy dotarł do “właściwej” części ulicy Krokodyli (na początku drugiego aktu). Demonstracja gwoździa sprawia, że asystentki zasłaniają zalotnie oczy; jedna z nich wkłada go do szuflady, która jest częścią jej mechanicznego ciała, co wprawia ją w stan ekstazy. But na obcasie tymczasem trafia z inicjatywy Subiekta do pudełka Bohatera. Cały zespół zakładu krawieckiego ostatecznie zaprasza go do zajrzenia do kolejnej tajemniczej wnęki – w środku rozgrywa się poruszająca scena śmierci Żarówki, której towarzyszy Chłopiec.

Jak wspomniałam, Żarówka produkowała światło, jej mechaniczne ciało rozpada się teraz, ze stawów wykręcają się gwoździe. Chłopiec trzyma ją w ramionach, jej głowa gaśnie, malec wspiera ją w jej ostatnich chwilach, po czym przykrywa głowę czernią. Jest to najbardziej angażujący emocjonalnie moment filmu, który można określić punktem kulminacyjnym. Bezpośrednie zetknięcie sceny erotycznej ze śmiercią przypomina charakterystyczne dla Schulza nawiązania do Freudowskiej teorii o współlistnieniu popędów Erosa i Tanatosa, obecne również w *Ulicy Krokodyli*. Opowiadanie jednak nie łączy przeciwnych sobie elementów w formie udramatyzowanej.

⁹⁹ Pudełko jest cytatem z *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela.



Il.9. Still z filmu *Ulica Krokodyli*, reż. Timothy i Stephen Quay, Wielka Brytania 1986

Śmierć Żarówki ma kluczowe dla dramaturgii konsekwencje. Gdy Bohater odwraca głowę od tragicznej sceny, którą można interpretować jak bezpowrotny koniec dzieciństwa, Asystentki i Subiekt nie funkcjonują już tak jak wcześniej. “Śmierć światła” sprawiła, że ich mechanizmy się zepsuły i powtarzają jeden, nic już nie znaczący gest. W konsekwencji Bohater opuszcza ulicę i opowieść się kończy.

Przerwana scena “cielesnych uciech” i pusty, niedokończony gest jest zainspirowany kulminacyjnym fragmentem opowiadania Schulza:

(...) fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność — w intencjach, w projektach i antycypacjach, która cechuje tę dzielnicę. Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujającą i dlatego bezsilną i pustą. W atmosferze nadmiernej łatwości kielkuje tutaj każda zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą, wydętą narośl, wystrzela szara i lekka vegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku i haszyszu. (...) Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy.

Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przyływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare macki ekscytacji rozsypują się w popiół.¹⁰⁰

Popiół i szarą, lekką vegetację puszystych chwastów reżyserski duet przeniósł do wcześniejszej sceny “cofającego się czasu” (co jest przykładem **relokacji**), która opiera się na więdnieniu, przyprószeniu popiołem oraz nieprawdopodobnym odrodzeniu owoców mniszka lekarskiego, a także na odwróceniu procesu topnienia kostek lodu. Bracia Quay **inkorporują** tu nowe, autorskie elementy akcji oraz inspiracje z *Sanatorium pod Klepsydrą*

¹⁰⁰ B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, Fundacja Wolne Lektury, na podstawie: Sklepy cynamonowe; Sanatorium Pod Klepsydrą, red. Zofia Smyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 6

i scalają je z inspiracjami *Ulicą Krokodyli*. Zagadkowa scena “cofającego się czasu” opisuje i wzmacnia ekspresję onirycznej ulicy, dzięki czemu bardziej rozumiemy surrealistyczne reguły opisywanego świata.

Wracając do sceny “uciecz” – jej apogeum jest ciekawym połączeniem klimaksu (śmierć Żarówki) z antyklimaksem (przerwanie sceny uciech). Wydzźwięk finału wywodzi w pole, nie przynosi dramaturgicznej satysfakcji, mamy uczucie niedomknięcia, co oddaje w zamierzony sposób przewodnią ideę opowiadania Schulza. Dlatego uznaję finał za przykład charakterystycznego dla modernistycznych narracji antyklimaksu.

Bracia Quay rozwinęli Schulzowską scenę w zakładzie krawieckim, udratyzowali ją i nadali jej nie tylko bardziej wyraziste, transgresyjne rysy, ale też silny ładunek emocjonalny, słowem – zastosowali wobec zdarzenia, zaczerpniętego z opowiadania, zabieg **amplifikacji**.

Wszędobylskie szare odcienie opowiadania, *bezbarwne, odrapane niebo dzielnic*¹⁰¹, brud, kurz, prowizoryczność i tandetę ulicy Krokodyli bracia Quay oddają za pomocą pieczołowicie zbudowanej scenografii, dzięki zebranim i wykreowanym rekwizytom oraz lalkom. Ożywione gwoździe, które od początku filmu wykręcają się samoistnie z podłóg, konstrukcji i sprzętów – są dodatkowymi cichymi bohaterami opowieści. Zapowiadają rozpad i śmierć, wzmacniają dekadencją, mechaniczną atmosferę. Wszystko jest tutaj twórczym przetworzeniem i **kondensacją** całego Schulzowskiego *universum*.

Widz nie zaznajomiony z prozą Schulza niewątpliwie nie ma szansy na pełne zrozumienie filmu. I choć łańcuch przyczyn i skutków niekiedy się urywa (co niejako oddaje oniryczną atmosferę twórczości drohobyckiego pisarza, np. cofnięcie czasu zdaje się nie wpływać na scenę w zakładzie krawieckim ani na żaden inny element filmu), to widz bez wątplenia może łączyć ze sobą zdarzenia w poetyckie sensory, angażować się w melancholijny, pełen tajemnic, mechaniczny świat. Niedopowiedzenie i dezorientacja stanowią w przypadku *Ulicy* twórczą metodę, przypominającą o wielkim lirycznym potencjale filmów animowanych. Film jest przykładem opowieści, w której balans pomiędzy “informacją” a “tajemnicą” jest zachwiany, a spójna wizja reżyserów sprawia, że oglądamy go zafascynowani.

¹⁰¹ Ibidem, s. 3

2. Badania nad narracjami filmowymi – perspektywa krótkometrażowych animacji fabularnych i eksperymentalnych form narracyjnych

Definicja animacji i cechy krótkiego metrażu

Ograniczenie czasowe w krótkich formach filmowych jest jednym z motorów twórczego myślenia i angażuje charakterystyczne narzędzia narracji. Marek Hendrykowski wymienia szereg możliwości, które niesie za sobą krótki metraż: twórcza wolność, autonomia, testowanie ryzykownych pomysłów, ekspresja buntowniczego ducha przekory, kontestacji, osobistego sprzeciwu, rozwój języka filmowego, bezinteresowność (stricte artystyczne motywacje twórców). Ponadto jest przejawem zwartości i wigoru opowiadania, wyzwaniem i testem dla kunsztu filmowca¹⁰². Hendrykowski podkreśla rolę **kondensacji** jako istotnej metody pracy:

*Krótki metraż z natury rzeczy jest sztuką samoograniczenia, skrótu, kondensacji, najdalej posuniętej zwięzłości i eliptyczności.*¹⁰³

Niewątpliwie metoda kondensacji jest jedną z kluczowych w dziedzinie krótkometrażowej animacji. Można powiedzieć, że jest *de facto* naturalną cechą jej języka, czyli jego systemu formalnego¹⁰⁴, które to zagadnienie rozwinę w kolejnym rozdziale.

Animację można nazwać sztuką “ożywionego” – w odróżnieniu od *live-action*, czyli sztuki “żywej akcji”. Wszystko, co obserwujemy w filmie animowanym bez wątpienia było u zarania nieożywione (często – wręcz nie istniało) i zostało wprowadzone w ruch, dzięki współpracy wszystkich członków zespołu bądź indywidualnego twórcę.

W medium animacji mamy również do czynienia z silną **umownością** opowieści, która wynika wprost ze sposobu obrazowania. Twórcy, nawet jeśli opowiadają realistyczną fabułę i posługują się bardzo realistyczną plastyką, to **interpretują** rzeczywistość przez sam wybór medium animacji. Rysunek, malarstwo, grafika, lalki są zawsze przetworzeniem rzeczywistości, jej interpretacją. Tak jak każda opowieść jest interpretacją rzeczywistych doświadczeń, tyle że w przypadku filmów *live-action* możemy mieć niekiedy (złudne) wrażenie **przezroczystości medium** i ulegać choćby chwilowej iluzji, że naprawdę jesteśmy świadkami przedstawianych zdarzeń. W animacji zastosowane środki wizualne i

¹⁰² M. Hendrykowski, *Short. Małe formy filmowe*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 29-36, 58-64

¹⁰³ Ibidem, s. 61

¹⁰⁴ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 60

“nieprawdopodobność” ruchu zdają się być najsilniej oddziałującym elementem systemu formalnego. Można to określić mianem **widowiskowości**. Film animowany nie jest “przezroczysty” i blisko mu przez to nie tylko do sztuk plastycznych (z których się wywodzi), ale też do teatru i teatru tańca. Jego umowność można też odnieść do muzyki (daje możliwość opowiadania stanów emocjonalnych, stanów świadomości za pomocą abstrakcyjnych lub asocjacyjnych form) czy do poezji (posługuje się kondensacją, symbolem, metaforą itd.).

Umowność można również odnieść do poziomu narracji fabularnego filmu animowanego, która często posługuje się formą parodii lub dekonstrukcji, niejako dworując sobie z wysokobudżetowych produkcji, bawiąc się konwencjami i gatunkami lub dekonstruując znane wszystkim baśnie, mity lub wydarzenia historyczne.

Bohater filmu wchodzi wręcz niekiedy w konflikt z figurą twórcy, ujawniającego się we własnym dziele, oboje (lub jeden z nich) zwracają się bezpośrednio do widza, łamiąc “czwartą ścianę”, samą iluzję sztuki animacji, czyli tworząc narrację samoświadomą. Klasycznym tego przykładem jest podręcznikowy hollywoodzki film *Kaczy amok*¹⁰⁵ w reżyserii Charlesa M. Jonesa, który mimo zburzenia konwencjonalnych zasad komunikacji z widzami, nadal używa klasycznej trzyaktowej struktury narracyjnej.

Komedia i często w niej stosowane hiperbola i groteska także są przejawem umowności języka animacji. Komediowy charakter nadają animacjom często przerysowane (niekiedy karykaturalne) projekty postaci, antropomorfizacja zwierząt lub obiektów (choć antropomorfizacja może być wykorzystywana także w dramacie czy tragedii) oraz rola nieprawdopodobnego przypadku, który znacząco wpływa na rozwój akcji.

Umowność jest bliska definicji animacji Paula Wellsa. Badacz nazywa animację “sztuką niemożliwego”:

*Animacja wciąż pozostaje sztuką niemożliwego – niezależnie od tego, czy są to płodne wyobrażenia twórców niezależnych, ukazywane w sugestywnych, symbolicznych obrazach stanów wewnętrznych, czy też bezszwowe interwencje animatorów efektów wizualnych, tworzących widowisko w wielkich produkcjach filmowych. Animacja nadal jest najbardziej wszechstronną i autonomiczną formą ekspresji artystycznej.*¹⁰⁶

Osobiście uważam, że animacja “sztuką niemożliwego” być może (i często rzeczywiście jest), choć być nie musi. W animacji mamy liczne przykłady opowieści, które z

¹⁰⁵ *Kaczy amok*, reż. C. M. Jones, USA 1953

¹⁰⁶ P. Wells, *Scriptwriting. Developing and creating text for a play, film or broadcast*, AVA Publishing SA, Szwajcaria 2007, s. 12, tłum. własne

powodzeniem mogłyby zostać zrealizowane w technice *live-action*¹⁰⁷. Twórcy mają prawo wypowiadać się w medium animacji, nawet jeśli ich opowieść nie daje uzasadnienia dla jego zastosowania. Możliwości, które dają współcześnie techniki cyfrowe i AI sprawiają, że między *live-action* a animacją granica coraz bardziej się zaciera. Ujęcia niegdyś niemożliwe do zrealizowania w *live-action*, umożliwia technologiczny rozwój. Animatorzy efektów specjalnych od ponad 30 lat coraz liczniej zasilają ekipy postprodukcyjne filmów *live-action*¹⁰⁸. Technika 3D i AI mają potencjał tworzenia ujęć coraz bardziej zbliżonych do tych stworzonych przez fizyczną kamerę¹⁰⁹. Odkąd rozkwita AI, pojawiają się nawet dyskusje o tym, czy film *live-action* przetrwa ten odbywający się na naszych oczach proces przemian. Paul Wells również zauważa, że filmy *live-action* w coraz większym stopniu posiłkują się osiągnięciami technologicznymi animacji, stąd – jeśli próbować być ścisłym – można by je *de facto* nazwać hybrydami *live-action* i animacji. Oddać *live-action* co “żywe”, a animacji – co “niemożliwe” i “ożywione”.

Ważniejszym jednak argumentem w dyskusji o “niemożliwości” animacji jest dla mnie perspektywa twórcy i jego wolność ekspresji. Nie sądzę, by w czasie kinowej dystrybucji *Dwunastu gniewnych ludzi*¹¹⁰ zarzucano filmowi, że mógłby zostać zrealizowany w teatrze¹¹¹. Uważam, że twórcy mają prawo wypowiadać się w medium, które preferują. Oczywiście plastyka i technika animacji powinny być spójne z narracją (lub nawet ją uruchamiać) oraz wzmacniać temat filmu. Warto, by twórcy jedynie uwzględniali, że medium animacji nałoży na ich wypowiedzi znaczną “warstwę” umowności.

Marek Hendrykowski zwraca też uwagę na kluczową rolę kompozycji filmu krótkometrażowego:

Uformowanie [estetyczne małej formy] może obejmować w danym filmie (...) najróżniejsze „piętra” i „poziomy” jego budowy: od morfologii tworzywa aż po wielkie figury semantyczne i kompozycję całości.¹¹²

(...) ze względu na swoją zawartość, mała forma filmowa definiuje się w pojedynczym utworze znacznie intensywniej niż duża, co pociąga za sobą znacząco większy rygor w zakresie jego stylu i kompozycji.¹¹³

¹⁰⁷ Nie szukając daleko: *Ziegenort* (2013), *Acid Rain* (2019) Tomka Popakula, *Jestem tutaj* (2020) i *To nie będzie film festiwalowy* (2022) Julii Orlik, czy też *Kto by pomyślał?* (2009) lub *No dobra* (2007) - filmy animowane mojego autorstwa.

¹⁰⁸ Za cezurę przyjmuje się *Park Jurański* (reż. S. Spielberg, USA 1993).

¹⁰⁹ Ciekawym przykładem artystycznej animacji może być nagrodzony w 2022 roku Oscarem film *The Windshield Wiper*, reż. Alberto Mielgo, Hiszpania, USA, 2021

¹¹⁰ *Dwunastu gniewnych ludzi*, reż. S. Lumet, USA 1957

¹¹¹ Tym bardziej, że Sydney Lumet w teatrze *de facto* się wychował.

¹¹² M. Hendrykowski, *Short. Małe formy filmowe*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 59

¹¹³ M. Hendrykowski, *Short. Małe formy filmowe*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 107

Teoretyk kina zauważa jak nierozłączne są ze sobą wszystkie elementy formy i treści w formie krótkometrażowej. Nie ma w niej miejsca na elementy przypadkowe, dekoracyjne i zbędne, nie spełniające konkretnej funkcji narracyjnej. Kompozycja to narracja, narracja to kompozycja. Scenarzysta, reżyser, projektant plastyki, ilustrator, animator, compositingowiec i montażysta (bez względu na to czy funkcje łączy jedna osoba lub dzieli cała ekipa) wspólnie działają na rzecz spójnej całości.

Rolą scenarzysty i reżysera w tym przedsięwzięciu jest przede wszystkim **określenie tematu filmu**, który jest rodzajem czytelnej wizji lub drogowskazu i wspieranie go na każdym kroku produkcji. Tematu nie używam tutaj w znaczeniu przesłania filmu. Temat przejawia się w spójnej całości filmu, w jego systemie formalnym¹¹⁴, czyli w scaleniu kompozycji i narracji, tworzącym znaczenia lub doświadczenie. Tematem abstrakcyjnego filmu *Begone Dull Care*¹¹⁵ Evelyn Lambart i Normana McLaren'a jest wizualizacja jazzowej muzyki Oscar Peterson Trio.

Język animacji

Paul Wells jako jeden z nielicznych teoretyków kina oddał się badaniom animacji. Jego cennym osiągnięciem jest opisanie języka tego medium. Swoją system formalny rozwinął w oparciu o opis możliwości animacji stworzony przez Johna Halasa, węgierskiego reżysera animacji i producenta, który 1936 roku wyemigrował do Anglii jako doświadczony już twórca. Historia Halasa dowodzi, że już na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku twórcy animacji mierzyli się z brakiem zrozumienia praktykowanego przez nich medium:

Na początku lat 40. XX wieku John Halas ze studia Halas & Batchelor (później znanego z realizacji pierwszego brytyjskiego pełnometrażowego filmu animowanego, *Folwark zwierzęcy* z 1954 roku) zrozumiał, że potencjalni sponsorzy jego filmów oraz ogół społeczeństwa niekoniecznie zdają sobie sprawę z tego, czym animacja się wyróżnia i co może osiągnąć — zwłaszcza, że była ona w dużej mierze kojarzona z kreskówkami Disneya i postrzegana głównie jako rozrywka dla dzieci. Aby opisać unikalny potencjał ekspresji animacji, Halas stworzył pomocne słownictwo, które po dziś dzień stanowi użyteczne przypomnienie dla potencjalnych twórców.¹¹⁶

¹¹⁴ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 60

¹¹⁵ *Begone Dull Care*, reż. E. Lambart i N. McLaren, Kanada 1949

¹¹⁶ P. Wells, *Scriptwriting. Developing and creating text for a play, film or broadcast*, AVA Publishing SA, Szwajcaria 2007, s. 14-16, tłum. własne

Warto dodać, że Halas w latach 1939–1945 zrealizował około 60 filmów propagandowych dla brytyjskiego Ministerstwa Informacji i Ministerstwa Obrony, w tym wiele o tematyce antyfaszystowskiej.

Według Wellsa charakterystyczne możliwości języka animacji to:

metamorfoza – zdolność do ukazywania przemiany jednej formy w inną bez potrzeby cięcia montażowego

kondensacja – maksymalny stopień sugestii przy minimalnej liczbie obrazów

antropomorfizacja – nadawanie cech ludzkich zwierzętom, przedmiotom i przestrzeniom

fabrykacja – tworzenie wyobrażonych postaci, obiektów i przestrzeni

penetracja – wizualizacja niewyobrażalnych wnętrz: psychologicznych, fizycznych lub technicznych

asocjacja symboliczna – użycie znaków wizualnych i związanych z nimi znaczeń

iluzja dźwiękowa – całkowicie symulowana konstrukcja ścieżki dźwiękowej, wspierająca wrodzoną ciszę form animowanych¹¹⁷

We wstępie wspominałam jak istotna jest świadomość języka animacji i wiedza o możliwościach technik w pracy scenarzysty. “Możliwości” Wellsa można zinterpretować jako narzędzia wspierające narrację. Aby zobrazować, jak system formalny (Wellsowski język) animacji wpływa na narrację filmu, przeanalizuję pokrótce przykłady konkretnych krótkometrażowych filmów.

Przykładem ciekawego zastosowania **metamorfozy** jest np. *78 Tours*¹¹⁸ Georgesa Schwizgebela, który używa jej jako środka do asocjacyjnej, hipnotycznej opowieści o strumieniu świadomości bohatera, cieszącego się słonecznym, letnim porankiem przy kawie. Metamorfozy luźnych skojarzeń bohatera zachodzą w trakcie spiralnych obrotów kamery, która w swym tańcu rejestruje karuzelowe obroty obiektów i postaci. Nieustanna metamorfoza i taniec kamery odbywają się w jednym ujęciu aż do kulminacji filmu, opowiadają **przebieg strumienia świadomości bohatera** oraz **organizują rytm i konstrukcję** opowieści:

1. powolny początek, niespieszny odjazd kamery od ludzi odpoczywających na trawie zapowiada “iluzjonistyczny” język filmu
2. nagle przyspieszenie odjazdu kamery sprowadza nas do kuchni bohatera (plan ogólny, kamera na chwilę zamiera), rozpoczynającego swoją poranną kawę; sytuacja otwiera właściwy umiarkowany rytm “tańca myśli” bohatera, czyli drugi akt, obserwujemy

¹¹⁷ P. Wells, *Scriptwriting. Developing and creating text for a play, film or broadcast*, AVA Publishing SA, Szwajcaria 2007, s. 21

¹¹⁸ *78 Tours*, reż. G. Schwizgebel, Szwajcaria 1985 – film eksperymentalny o formie asocjacyjnej, korzystający z prostej narracji jako pretekstu do eksperymentu

metamorfozy prostych sytuacji i obiektów kojarzących się z zabawą, wakacjami, wolnym czasem,

3. myśli bohatera kończą się na wskazówce jego zegarka, kamera znów gwałtownie odskakuje, pokazując inną niż wcześniej perspektywę kuchni (plan ogólny, kamera statyczna) i bohatera patrzącego na zegarek – wychodzi z mieszkania; następuje pierwsze cięcie w filmie; drugie ujęcie (bohater zamyka na klucz drzwi do mieszkania na klatce schodowej, kamera powoli zagląda w dół klatki) ujawnia kręte schody, które zapowiadają kolejną sekwencję spiralnej drogi bohatera



Il.10. Still z filmu *78 Tours*, reż. Georges Schwizgebel, Szwajcaria 1985

Przykładem tego, jak **kondensacja** buduje narrację jest *Łaźnia* Tomasza Duckiego. Dwie staruszki spotykają się na stosunkowo opustoszałym basenie, gdzie podczas wspólnego pływania odżywają ich wspomnienia o własnych pływackich karierach. Reżyser-scenarzysta wykorzystał basen i ruch zanurzania się pod wodę i wynurzania jako wehikuł czasu kobiet. Po zagłębieniu się pod wodę odkrywamy drugi, odwrócony świat, w którym bohaterki są młode i uczestniczą w olimpiadzie, po wynurzeniu znów jesteśmy w teraźniejszości. Oglądamy ich wyścig w ujęciach profilowych. W końcu bohaterki stają się niemal jednym ciałem za pomocą nowego kąta kamery i montażu: następuje nagła retardacja, oglądamy wnikliwie bardzo efektowne dwa ujęcia, ten jedyny raz – frontalne, przedstawiające decydujące zanurzenie jednej i odwrócone zanurzenie drugiej kobiety, co daje nam wrażenie spójnej kontynuacji jednego ruchu nad i pod wodą. W konsekwencji, po krótkiej chwili zawieszenia naszej uwagi na czarnych refleksach wody, jedna bohaterka wynurza się na terenie opustoszałego basenu, druga zaś wynurza się na olimpiadzie przy oklaskach tłumów – wygrywa olimpiadę i triumfuje w odwróconym świecie wspomnień. Pierwsza rozgląda się za nią w teraźniejszości.

Aktywność pływania bohaterek w basenie tworzy **podział na dwie równoległe warstwy czasowe**, a ostatecznie także – **dwie różne przestrzenie** obecności kobiet. *Łaźnia* dzięki temu jest skondensowaną formą opowieści o dwóch oddalających się od siebie w wyniku starości kobietach, ale też o śmierci, żałobie i tęsknocie. Wyścig bohaterek staje się jednocześnie metaforą druzgocącego pędu postępującej starości ku śmierci.



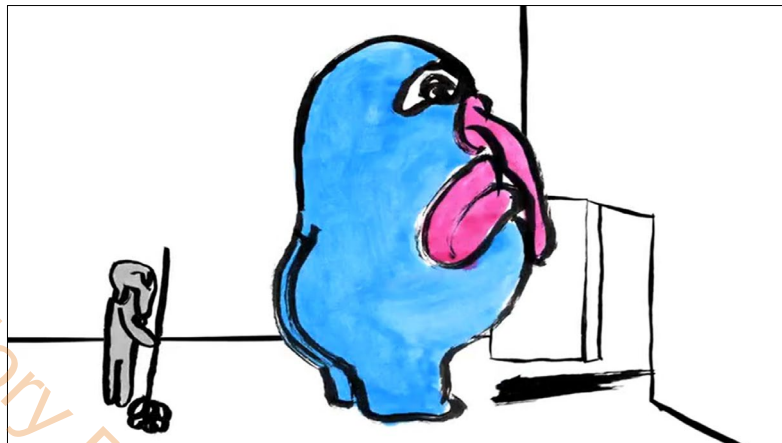
Il.11. Still z filmu *Łaźnia*, reż. Tomasz Ducki, Polska 2013

Antropomorfizacją najczęściej posługuje się kino familijne i seriale animowane, jednak zyskuje ona w ostatniej dekadzie coraz większą popularność również w animacjach artystycznych¹¹⁹. Środkiem tym posłużył się Immanuel Wagner w filmie *BAKA!!*. Znaczące różnice między dwójką bezimiennych bohaterów tej tragikomedii, reprezentujących *superego* i *id*, wyrażają się oczywiście nie tylko w ich aktywnościach, ale też w projektach postaci. *Superego* jest małym szarym psem, który porusza się jak człowiek – na tylnych łapach, troszczy się o usychającą roślinkę, wypowiada poetyckie maksymy i ciągle sprząta (mop jest jego nieodłącznym rekwizytem). *Id* przypomina kształtem męskie genitalia, jest ogromny, otyły, kolorowy, beztroski, przyjacielski, biega, rozbija się o ściany, zostawia po sobie mokre czarne plamy i (mimowolnie!) “utrudnia życie” *Superego*, który nieustannie na niego krzyczy i narzeka.

Projekty postaci nie są oczywiście przypadkowe. *Superego*, choć jest małym szarym psem, zachowuje się kulturalnie i ma wysublimowane potrzeby, to łatwo wybucha złością i prześladowuje *Id*. Jego projekt w dużym stopniu zbudowany jest na zasadzie kontrastu w stosunku do jego (dyskusyjnej) przewagi nad “kolegą”. *Id*, choć ogromny rozmiarami i kolorowy, ma poczucie niższości i wstydu. Relacja bohaterów została świetnie oddana przez sposób ich zaprojektowania.

¹¹⁹ Pojawia się też nowy trend, który można by określić “animizacją” postaci ludzkich.

Postaci, choć reprezentują abstrakcyjne idee i stanowią dość osobliwą dwójkę, zachowują się i reagują oczywiście jak ludzie, dzięki czemu **identyfikujemy ich emocje**, a to znów sprawia, że **angażujemy się w komiczną opowieść z happy endem** o możliwości osiągnięcia wewnętrznej harmonii.

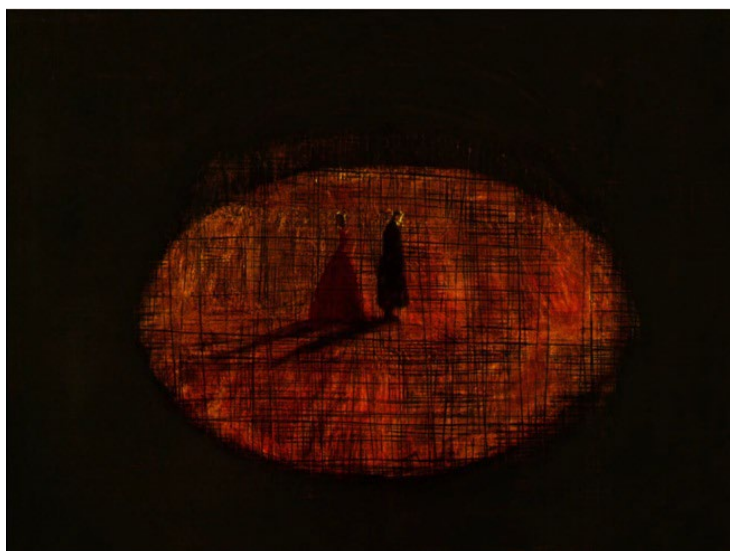


Il.12. Still z filmu *BAKA!!*, reż. Immanuel Wagner, Szwajcaria 2010

Fabrykacja jest cechą animacji stanowiącą o plastyce i technice animacji. Przykładowo – Piotr Dumala w trakcie pracy nad animacjami malowanymi farbą olejną na bazie płyt gipsowych (np. *Łagodna*, *Zbrodnia i kara*¹²⁰), starał się wykorzystywać ruchy horyzontalne postaci i kamery, gdyż płyta gipsowa ulegała w trakcie pracy nad ujęciem stopniowemu zniszczeniu przez wydrapywanie w niej warstw farby i gipsu¹²¹. Gdyby ruchy postaci zachodziły intensywnie w jednym fragmencie kadru, płyta gipsowa zostałaby w procesie animacji na wskroś wyżłobiona. Przykładem ilustrującym tę sytuację może być metaforyczna jednoujęciowa scena, w której para bohaterów *Łagodnej* przemieszcza się po okręgu, daleko od siebie, a potem się wymija na wspólnej, horyzontalnie wyznaczonej ścieżce. Scenarzysta, mając świadomość ograniczeń tej techniki, przyjąłby je jako metodę narracyjną filmu, co mogłoby doprowadzić do bardzo interesujących rozwiązań dramaturgicznych.

¹²⁰ *Zbrodnia i kara*, reż. P. Dumala, Polska 2000

¹²¹ Opieram swoją wiedzę na przeprowadzonej przeze mnie rozmowie z reżyserem.



Il.13. Piotr Dumala, *Łagodna*, Polska 1985 – horyzontalna inscenizacja sceny

Innym przykładem może być technika wycinankowa, wykorzystująca zazwyczaj wieloplan. W filmie *Zły pan* norweska reżyserka Anita Killi nie stosuje ruchów postaci do i od kamery, gdyż wyglądają one w tej technice nieatrakcyjnie i niewiarygodnie. Wysoce angażująca emocjonalnie opowieść i delikatność podjętego tematu przemocy w rodzinie powodowały, że reżyserka nie mogła sobie pozwolić na niewiarygodność i beztroską zabawę formą, ukazywanie jej szwów i potknięć.



Il.14. Anita Killi, *Zły pan*, Norwegia 2009 – horyzontalna inscenizacja sceny, bohaterowie przedstawiani są profilowo

Część osób może uznać, że filmy w technice 3D umożliwiają wszystko i mogłabym się z nim w pewnym stopniu zgodzić. W 3D można dzisiaj łączyć techniki tradycyjne i cyfrowe, jest chyba najbardziej pojemna i otwarta na eksperymentowanie wizualną formą. Zastosowanie 3D nie miałoby jednak sensu, jeśli twórca chciałby np. w groteskowej formie

i w bardzo materialny sposób zmanifestować sprzeciw wobec *niszczenia wysokiej klasy sprzętu biologicznego*, którym jest fauna i flora, jak dzieje się w przypadku kultowego i ponadczasowego filmu *Jak działa jamniczek* Juliana Antonisza. Autor kilkakrotnie przeprowadza w filmie pod kamerą proces degradacji syntetycznego podłoża z rysunkami zwierząt, co niezwykle sugestywnie i angażująco oddaje temat filmu.



Il.15. Julian Antonisz, *Jak działa jamniczek*, Studio Miniatur Filmowych, Polska 1971 – moment obrazujący materialny proces niszczenia rysunku motyla przeprowadzony pod kamerą, świadomość techniki animacji wspiera temat narracji filmu

Im bardziej zatem technika i plastyka konkretnego pomysłu na film są dla scenarzysty zrozumiałe i im bardziej je uwzględnia w procesie tworzenia fabuły, tym skuteczniej i kreatywniej można je wykorzystać na potrzeby narracji, a przede wszystkim jej przyczynowości i konstrukcji bohatera.

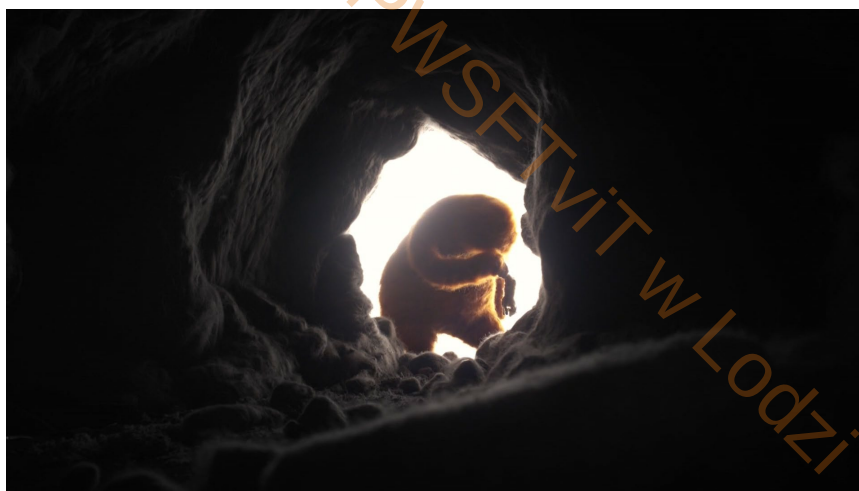
Penetracja niewyobrażalnych przestrzeni fizycznych jest w animacji dość oczywista i często wykorzystuje się ją w filmach *live-action*, gdyż wizualizuje przestrzenie niedostępne dla kamery. Za przykład może posłużyć zrealizowana w technice 3D czołówka filmu *Fight Club*¹²², płynnie przechodząca do sceny otwierającej film. Kamera (*mastershot*) przemieszcza się przez mroczne przestrzenie organicznych, rozświetlanych przez rozbłyśki form, które okazują się siecią połączeń neuronów mózgu głównego bohatera. Wychodzimy z jego głowy przez czaszkę, naskórek, włosy, przemierzamy czoło, nos, wycofujemy się po trakcie wierzchniej części lufy pistoletu (w tle majaczy rozmyta twarz bohatera) aż docieramy do jego celownika. Następuje zamaskowany montaż materiału animowanego z *live-action* i przeostrzenie obiektywu kamery z celownika na przerażoną twarz bohatera, który ma lufę włożoną do ust. Rozpoczyna się pierwsza scena filmu.

¹²² *Fight Club*, reż. D. Fincher, USA 1999



Il.16. Still z filmu *Fight Club*, reż. D. Fincher, USA 1999

Ciekawszym jednak z perspektywy narracji zagadnieniem są penetracje przestrzeni psychologicznych, które uruchamiają zazwyczaj opowieści surrealistyczne i fantastyczne. Liczne ich przykłady można znaleźć w animacji artystycznej. Za przykład może posłużyć *Oh Willy* duetu Emmy de Swaef i Marca Roelsa, w którym wybieramy się w surrealistyczną podróż po przestrzeniach, które są emanacją strzępków jego wspomnień, traum i lęków, i w których spotyka się z bestią, przypominającą jego zmarłą niedawno matkę. Zagadnienie penetracji w animacji daje szansę dużego rozmachu i frapujących, psychologicznych opowieści.



Il.17. Still z filmu *Oh Willy*, reż. E. de Swaef i M. Roels, Belgia, Francja, Holandia, 2012

Dla przedstawienia narracyjnych możliwości **asocjacji symbolicznej** posłużę się przykładem tragikomedii *Wychodzę po papierosy* w reżyserii Osmana Cerfona. Reżyser-scenarzysta posłużył się w filmie zagadkową postacią wyobrazonego przyjaciela dwunastoletniego chłopca. Postać wygląda jak pomniejszony mężczyzna (jest nieco niższy od chłopca), którego chłopiec spotyka prawie na każdym kroku: w szafce na szklanki, w zamrażarce, w pralce czy na półce na książki. Dzieli się z nim swoim ulubionym napojem, gra w karty, spędza z nim czas, bez mężczyzny chłopiec wydaje się dość osamotniony. Jego

matka pracuje od rana do wieczora, a siostra jest o kilka lat starsza i (z wzajemnością) traktuje brata jak niewygodnego współlokatora. Chłopiec i siostra mają codzienne obowiązki domowe, które matka rozdziela pomiędzy dwójkę za pomocą krótkiej notatki na lodówce, próbując uniknąć ich ciągłych kłótni.

Wyobrażony mężczyzna jako kreacja chłopca wydaje ludzko-podobne odgłosy, ale nie mówi. Zdaje się żyć w domu od wielu lat, towarzyszyć chłopcu, wyręczać go czasem w jego obowiązkach, oboje są do siebie bardzo przyzwyczajeni. Wraz z rozwojem akcji coraz jaśniejsze staje się, że **mężczyzna uosabia tęsknotę chłopca za figurą ojca**, że w domu nie rozmawia się o jego nieobecności, a matka zniszczyła i ukryła jakiegokolwiek jego ślady. Jedyne, co jest jasne, to że mężczyzna odszedł od rodziny, zanim chłopiec się urodził.

Chłopiec dociera mimowolnie (na skutek roztargnienia matki) do zamkniętej na klucz szuflady, skrywającej rzeczy należące do jego ojca. Wśród nich znajduje jego fotografię. Poznanie twarzy ojca staje się kulminacją opowieści. Nabudowuje ją praca kamery, montaż i zwielokrotnienie postaci wyobrazonego przyjaciela, który gromadzi się z empatią wokół chłopca. Przyjaciół znikają bezpowrotnie, a gdy chłopiec zastaje siostrę płaczącą w pokoju (właśnie odszedł od niej chłopak), postanawia wyrzucić za nią śmieci, choć dzisiaj to należało do jej zadań. Opowieść o tęsknocie staje się ostatecznie opowieścią o dojrzewaniu, o zakończonym etapie dzieciństwa.

Świadomość asocjacji symbolicznej daje scenarzyście ogromną skalę możliwości narracyjnych. Warto pamiętać, że istotnym narracyjnie znakiem wizualnym w animacji może być także rekwizyt lub miejsce.



Il.18. Still z filmu *Wychodzę po papierosa*, reż. Osman Cerfon, Francja 2018

Iluzja dźwiękowa w filmie animowanym również może prowadzić narrację albo co najmniej ją wspierać, nie wpływa to jednak na odmienne metody pracy twórcy narracji od

tych znanych już w *live-action*. To prawda, że dźwięk w filmie animowanym jest zwykle tworzony od zupełnego “zera”, co w konsekwencji daje reżyserom dźwięku ogromną przestrzeń na kreację, jednak jest to jedyna cecha wyróżniająca pod tym względem animację, co nie przynosi dla opowiadającego konsekwencji, odróżniających charakter ich pracy od *live-action*.

Kanony konstrukcji scenariopisarskich i analizy strukturalistyczne narracji

Wszystkie omówione do tej pory przeze mnie filmy korzystają z konstrukcji trzyaktowej. Filmy animowane, choć posługują się językiem różnym od *live-action*, to nadal przynależą bądź są pokrewne kulturze opowieści przez sam fakt posługiwania się czasem, a w przypadku fabuł i narracyjnych eksperymentów – także (silnie powiązaną z bohaterami) przyczynowością i przestrzenią.

Konstrukcja trzyaktowa jest współcześnie najbardziej rozpowszechniona i ma swoje źródła w *Poetyce* Arystotelesa. Nawet filmy eksperymentalne opierają się często na jej podstawowych założeniach. Na przykład Jerzy Kucia (twórca realizujący eksperymenty asocjacyjne, wykorzystujący możliwości metamorfoz) rozpoczyna *Strojenie Instrumentów*¹²³ od sceny pobudki muzyka i jego przygotowań do wyjścia. Jednouięciowy drugi akt jest podróżą bohatera, która rozpoczyna się realistycznie (bohater uruchamia motor), ale pejzaże i wizualne wrażenia, które tworzą (kamera konsekwentnie przemieszcza się w lewo) stopniowo transformują się we wspomnienia i poetyckie asocjacje. Drugi punkt zwrotny i początek trzeciego aktu następuje, gdy motor się psuje (czego doświadczamy za pomocą dźwięku oraz nagłego zwrotu i zatrzymania się kamery), przez co metamorfozy i asocjacje stają się mroczne, autotematyczne (odnajdujemy cytaty z innych filmów Jerzego Kuci) i ostatecznie – melancholijne.

Większość autorów podręczników scenariopisarskich tworzy *de facto* własną wersję lub interpretację konstrukcji trzyaktowej, dzieli się w nich własnymi strategiami oraz doświadczeniami w jej praktycznym wykorzystaniu. Na przykład według Lajosa Egri, dramaturga i wykładowcy dramaturgii, autora legendarnego podręcznika *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*¹²⁴, bohater dramatu powinien dominować nad akcją (w czym nie zgadza się z Arystotelesem). Egri zwraca też

¹²³ *Strojenie instrumentów*, reż. J. Kucia, Polska 2000

¹²⁴ L. Egri, *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*, Touchstone, Nowy Jork 2004

Oryginalna wersja książki Egri została wydana w 1942 roku.

uwagę na regułę “trójwymiarowości” bohatera: jego fizjologię, psychologię i socjologię¹²⁵. Lew Hunter uważa, że dwa pierwsze akty są przygotowaniem do właściwej części filmu – aktu trzeciego, który *istnieje sam dla siebie*¹²⁶. Blake Synder proponuje piętnaście pomocniczych sekcji, które opierają się na konstrukcji trzech aktów¹²⁷.

Robert McKee, popularny wykładowca scenariopisarstwa i konsultant scenariuszowy, uznaje trzyaktową strukturę za najbardziej uniwersalną. Uwzględniając w makro-strukturze opowieści dowolną liczbę aktów, zwraca jednak uwagę, że *mnożenie aktów osłabia siłę kulminacji i prowadzi do powtarzalności*¹²⁸. Co istotne – każdy akt w rozumieniu McKee ma swój wewnętrzny klimaks (tak jak cała opowieść ma jeden nadrzędny klimaks) i trwa około 30 minut. Dlatego krótkie metraże mają według teoretyka strukturę jednoaktową, co dowodzi, że nie różnimy się co do postrzegania budowy struktury, a jedynie używamy innej nomenklatury.

Linda Seger, konsultantka scenariuszowa i autorka cenionych, wydanych także w Polsce podręczników scenariopisarskich, potwierdza popularność struktury trzyaktowej, uważa ją za podstawową i warunkuje jej znajomością możliwość eksperymentowania¹²⁹. Jednak zauważa, że nasza rzeczywistość, sposób jej doświadczania i opowiadania wcale nie potwierdza, że trzy akty to jedyna słuszna konstrukcja narracyjna. Dlatego proponuje zestaw konstrukcji alternatywnych, jak konstrukcja powtórzeniowa, równoległa, spiralna, rozszyfrowania tajemnicy, odwrócona, kołowa, zapętłona itd.

Linda Aronson, scenarzystka, konsultantka oraz autorka powieści i sztuk teatralnych w swoich niezwykle precyzyjnych analizach szerokiego wachlarza konstrukcji równoległych zwraca uwagę, że wszystkie, choć różnią się od struktury trzyaktowej, to mocno się na niej opierają¹³⁰. Aronson, podobnie jak Seger, wymienia szereg ograniczeń konstrukcji trzyaktowej, takich jak linearność, wyrazisty cel jednego bohatera, imperatyw jego przemiany itd.

Najbardziej rozpowszechniona międzynarodowo analiza konstrukcji trzyaktowej została dokonana w 1979 roku przez Syda Fielda w publikacji *Screenplay: The Foundations of*

¹²⁵ Ibidem, s. 34

¹²⁶ L. Hunter, *Kurs pisania scenariuszy*, przeł. T. Szafrński, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2013, s. 324

¹²⁷ B. Snyder, *Uratuj kotka!*, tłum. K. Mojkowska, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2023

¹²⁸ R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins Publishers, Nowy Jork 1997, tłum. własne, s. 209

¹²⁹ L. Seger, *Scenariusz dla zaawansowanych*, tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2013, s. 41

¹³⁰ L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, przeł. A. Kruk, Wydawnictwo Akademickie DIALOG SP. Z o.o., Warszawa 2019, s. 206

*Screenwriting*¹³¹ i wielu filmowców uznaje ją za scenariopisarską Biblię. W mojej opinii to publikacja Lindy Aronson jest współcześnie najbardziej rzetelną propozycją, gdyż nie tylko (tak jak Seger) bierze pod uwagę odmienne potrzeby scenarzystów, ale też uwzględnia ścisły związek poruszonego tematu opowieści z jej konstrukcją. Po przeczytaniu jej książki wydaje się to nie tylko oczywiste, ale też szokujące (bo późno odkrywamy¹³², że historia o zdeterminowanym bohaterze, który przynajmniej duchowo zwycięża w kulminacyjnym momencie, nie jest jedyną, jaką znamy, chcemy poznawać czy opowiadać). Słowem, to co “od wejścia” mówi Aronson brzmi: każda konstrukcja warunkuje rodzaj opowieści i na odwrót.

Niemniej, należy dodać, że na fundamentach trzyaktowej konstrukcji opierają się inne, należące do żelaznego kanonu konstrukcje, jak ośmiosekwencyjna struktura Františka “Franka” Daniela i struktura mityczna, popularnie zwana “podróżą bohatera”, opracowana przez Voglera na bazie badań mitoznawcy Josepha Campbella. W kontekście “podróży bohatera”, często wspomina się o strukturze bajki magicznej etnologa Władimira Proppa, choć niewątpliwie jest mniej popularna w kręgu kultury zachodniej.

Nie można zapominać, że wszyscy wymienieni teoretycy, konsultanci i praktycy swoje publikacje poświęcali scenarzystom filmów długometrażowych. Twórcy animacji długometrażowych, szczególnie tych skierowanych do publiczności rodzinnej, bardzo skrupulatnie korzystają ze struktury mitycznej Voglera i ośmiu sekwencji Daniela (np. *Król Lew*, *Ratatuj*, *Kraina Lodu*, *Toy Story*, *The Boss Baby*, *W głowie się nie mieści*, *To nie wypanda*, *Coco* itd.). Artystyczne filmy krótkometrażowe mają oczywiście swoje ograniczenia czasowe i choć mogą częściowo czerpać ze struktury mitycznej czy ośmiosekwencyjnej, to, tak jak wspomniałam, przede wszystkim opierają się na bardziej otwartych na modyfikacje trzech aktach. To na nich też dokonują swoich modernistycznych i postmodernistycznych przekroczeń i eksperymentów. Konstrukcje zaproponowane przez Lindę Seger i Lindę Aronson również mogą częściowo być zaadaptowane na potrzeby krótkometrażowej animacji.

W krótkim metrażu dochodzi zwykle do syntezy katalizatora i pierwszego punktu zwrotnego oraz drugiego punktu zwrotnego i klimaksu. Rzadko występuje *midpoint*, nie ma też ekranowego czasu na punkty wsparcia.

¹³¹ S. Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Random House, Nowy Jork 2005

¹³² Aronson wydała swoją książkę w 2010 roku, choć niewątpliwie podwaliny pod jej system stworzyła Seger kilka lat wcześniej.

Bardzo ważnym źródłem wiedzy do analiz narracji filmowych jest wykorzystana przeze mnie w pracy strukturalistyczna metoda teoretyków filmowych Davida Bordwella i Kristin Thompson oraz przeprowadzone również w tym duchu badania nad historią narracji Jacka Ostaszewskiego. Gdy Bordwell i Thompson ustalają kanon strukturalistycznych analiz narracji i skupiają się przede wszystkim na budowie konstrukcji klasycznej¹³³, Ostaszewski idzie dalej i pokazuje, jak klasyczne narracje się rozwijały oraz jak kino już u zarania testowało swoje możliwości narracyjne, przekraczając reguły klasycznych struktur – aż rozwinęły się narracje modernistyczne i postmodernistyczne¹³⁴.

Narzędzia użyteczne w adaptacji (teatralnej i filmowej) opisała Marta Miłoszewska w podręczniku *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*. W moich analizach adaptacji wykorzystalam zaproponowane przez Miłoszewską “narzędzia” modyfikacji adaptatora, których listę poszerzyłam o nowe ich rodzaje, zaobserwowane przeze mnie w trakcie przeprowadzonej wcześniej analizy porównawczej i w procesie adaptacji *Cudu* Karpowicza. Wprowadzę listę narzędzi adaptacyjnych w części podsumowującej moją pracę.

II OPIS I ANALIZA procesu tworzenia filmu *Cud*

1. Proces rozwoju scenariusza filmu *Cud*¹³⁵.

a. Lektura powieści Ignacego Karpowicza.

Iskra – język

Linda Aronson deklaruje w książce *Scenariusz na miarę XXI wieku*¹³⁶ (jednym z najpopularniejszych współcześnie w Polsce podręczników dla scenarzystów), że pomysł na film zaczyna się od iskry. Kiedy około 2010 roku trafiła w moje ręce powieść Ignacego Karpowicza o tytule *Cud*¹³⁷ i gdy na stronie pięćdziesiątej pierwszej w powieści pojawił się drugi narrator, opowiadający oryginalnym, ułomnym językiem równoległy wątek poboczny, zaczęłam doświadczać intensywnego wrażenia iskrzenia. Choć decyzję o adaptacji tekstu podjęłam ostatecznie w 2017 roku, to przez osiem lat iskra, którą odczuwałam w trakcie lektury Karpowicza, żyła mocno w mojej pamięci.

¹³³ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020, s. 84-126

¹³⁴ J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2018

¹³⁵ *Cud*, reż. E. Borysewicz, Polska 2024

¹³⁶ L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, przeł. A. Kruk, Wydawnictwo Akademickie DIALOG SP. Z o.o., Warszawa 2019

¹³⁷ I. Karpowicz, *Cud*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007

Wspomniany poboczny wątek nakreślał kontekst poczęcia i narodzin bohatera, który jest powodem wszelkich perypetii w wątku głównym. Moją uwagę przykuł niezwykle plastyczny i eklektyczny język pierwszoosobowego narratora - Wiesława, mieszkańca Gródka (wschodnie Podlasie), alkoholika i oportunisty. Narracja Wiesława łączy sferę *sacrum* i *profanum* – stylizowany na staropolski język Biblii i potoczny, chwilami wręcz wulgarny. Jest ułomny, a jednocześnie podniosły. Opowieść Wiesława robi początkowo wrażenie jego osobistego, choć nie zawsze szczerego wyznania, czyli rodzaju pamiętnika. Forma i treść sugerują, że jest człowiekiem prostym, ale inteligentnym, dobrze zaznajomionym z Biblią oraz wykładnią i ikonografią kościoła prawosławnego, robi wrażenie wiejskiego filozofa-hedonisty, “oświeconego”, obdarowanego łaską boską oportunisty. Wiesław jest przebiegły, pełen sprzeczności, jego narracja wywołuje tragikomiczny, drwiący rodzaj śmiechu¹³⁸, czasem też brzydzi i przeraża.

Karpowicz w sposób charakterystyczny dla estetyki kampu, celowo posługuje się grafomańsko-patetycznym, nawiązującym do biblijnego stylem, którego nadmiarowo używa jego bohater. Styl wypowiedzi Wiesława pozwala go oczywiście scharakteryzować, czytelnik stopniowo oswaja się z jego osobliwym językiem, aż w pewnym momencie (w momencie porodu) odkrywa jego przyczyny: Wiesław został powołany przez Boga do spisania dziejów własnego Syna.

Często pokraczne i tragikomiczne w efekcie lingwistyczne eksperymenty przykuwały moją uwagę i zdawały się reprezentować prawdę prowincjonalno-blokowiskowej rzeczywistości, w której się wychowałam. Mnie samej przez lata dojrzewania i wczesnej dorosłości było zdecydowanie łatwiej wypowiadać się w języku pisanim niż w mówionym, który uwierał, wydawał się kanciasty i trudny do okiełznania. Mówiąc, tworzyłam osobliwe (choć oryginalne) zbitki wyrazów, ciągle nie znajdując odpowiednich słów do treści, którą chciałam przekazać.

Rytmiczne dialogi Adasia Miauczyńskiego w *Dniu świra*¹³⁹ Marka Koterskiego, Silnego w *Wojnie polsko-ruskiej*¹⁴⁰ Xawerego Żuławskiego, narratora *filmów mówionych* Wojciecha Bąkowskiego, eksperymentalne, silnie związane z ekspresją słowną filmy-wiersze Huberta Sieleckiego czy wreszcie twórczość literacka Mirona Białoszewskiego i Doroty Masłowskiej były dla mnie szczególnym estetycznym i emocjonalnym przeżyciem.

¹³⁸ W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, tłum. P. M.E. Knyż, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2016

¹³⁹ *Dzień Świra*, reż. M. Koterski, Polska 2002

¹⁴⁰ *Wojna polsko-ruska*, reż. X. Żuławski, Polska 2009

Wybór trudnego składniowo języka narratora może w kontekście filmowym brzmieć co najmniej dyskusyjnie. A jednak sądzę, że wiele tzw. kultowych filmów słynie nie tylko z kulturotwórczych opowieści, w których przeglądają się całe społeczeństwa, ale też z dialogów – absurdalnych, czasem ornamentalnych i surrealistycznych¹⁴¹. To właśnie te dialogi są cytowane przez widzów, bo zwykle komentują otaczającą ich rzeczywistość.

Groteskowe formy językowe uruchamiały również moje autorskie projekty filmowe. Poetycki tekst mojego autorstwa (hybryda modlitwy i języka potocznego) stał się inspiracją i bazą do stworzenia scenariusza mojego krótkiego metrażu *Do serca Twego*¹⁴². Dialogi w filmie *Kto by pomyślał?*¹⁴³ są istotną warstwą, budującą sytuacyjny tragikomizm.

Decydując się na adaptację *Cudu* postanowiłam jeszcze wnikliwiej zgłębić sztukę adaptacji trudnego formalnie tekstu, który według standardów kina dla szerokiej widowni byłby uznany za nieadaptowalny. A jednak – z *Cudem* postanowiłam dokonać niemożliwego – stworzyć film, który mimo pokracznego i ornamentalnego języka, ma także wielki potencjał dramaturgiczny.

Iskra – rozmach dramaturgiczny i kontekst malarski

Gdy w powieści Karpowicza zaczyna rozgrywać się sytuacja porodu, do akcji po raz pierwszy wkraczają zaczerpnięte z Biblii postaci fantastyczne: Cherub i Mal'ak. Cherub wspiera poród Halinki, a Mal'ak uczestniczy we wtrąconej w środek zdarzenia futurospektywnej scenie-szkatułce, w której nawiedza starego Wiesława, by powołać go do spisania dziejów jego Syna, tym samym czyniąc protagonistę nowym ewangelistą.

Scena porodu miała wielki dramaturgiczny rozmach, była niezwykle obrazowa, w moich oczach – bliska ikonografii północnego (niderlandzkiego i niemieckiego) renesansu. Karpowicz umiejscowił ją w sztafażu Podlasia końca lat 70. XX wieku. Futurospektywna sytuacja rozmowy z Mal'akiem cechowała się komizmem i jednocześnie podniosłością. Wiesław przyznaje, że nie potrafi pisać, niczym biblijny prorok czy patriarcha czuje, że nie uniesie trudnego zadania. Wszystko razem silnie działało na moją wyobraźnię. Od tej chwili w powieści interesował mnie już nie tylko język, ale także sytuacja i jej wyobrażenie.

Karpowicz wprowadza do sceny porodu ponadnaturalne okoliczności. Trudny poród Halinki buduje dramaturgię sceny. Życie kobiety i jej potomka są zagrożone. Halinka rodzi

¹⁴¹ Mam tu na myśli np. *Zezowate szczęście* (reż. A. Munk, Polska 1960), *Sami swoi* (reż. S. Chęciński, Polska 1967), *Rejs* (reż. M. Piwowski, Polska 1970), *Miś* (reż. S. Bareja, Polska 1981), *Seksmisja* (reż. J. Machulski, Polska 1984), *Dzień świra* (reż. M. Koterski, Polska 2002), *Fight Club* (reż. D. Fincher, USA 1999) itp.

¹⁴² *Do serca Twego*, reż. E. Borysewicz, Polska 2013

¹⁴³ *Kto by pomyślał?*, reż. E. Borysewicz, Polska 2009

w samotności, a Wiesław, który właśnie się obudził i wyszedł z pokoju obok, w którym śpią jego wierni, biesiadni koledzy, nie jest w stanie jej wesprzeć. Skóra na ciele Halinki marszczy się, z jej porów wydostaje się światło. Główka dziecka zaklinowuje się. Wiesław jest świadkiem, jak Halinka traci siły i przytomność. Wielkie Palce (*deus ex machina*) wyciągają potomka z łona nieprzytomnej Halinki. Kuchnię opanowuje zamęt, pępowina ożywa i przypomina wpół-przytomnemu Wiesławowi strasznego gada, obserwuje ją z przerażeniem. Cherub przecina pępowinę, matka i dziecko są nieprzytomni, nie reagują. Cherub wzywa Wiesława, aby zadzwonił na pogotowie, Wiesław wykonuje zadanie.

Jak widać po tym bardzo telegraficznym opisie zdarzenia, Karpowiczowska scena porodu jest nasycona dramaturgicznym konfliktem, a jego stawka jest wysoka: o każdy oddech, a potem – o przeżycie, walczy co najmniej dwoje członków rodziny (stan upojenia alkoholowego Wiesława również można określić jako graniczny). Siły boskie interweniują, pokonują kolejne przeszkody, oprócz ostatniej – tę próbuje pokonać Wiesław, dzwoniąc na pogotowie.

Sytuacja ma charakter nie tyle obrazowy, co wręcz wizyjny, halucynacyjny. Opowieść jest zapośredniczona przez człowieka, którego percepcja jest w danym momencie wyjątkowo zaburzona, czego sam nie ukrywa. Biblia również obfituje w sytuacje wizyjne, zwykle bardzo atrakcyjne wizualnie. Tym bardziej rezonował ze mną Karpowiczowski popis literackich umiejętności dramaturgicznych i obrazo-twórczych.

Od wielu lat bardzo duże wrażenie robi na mnie sztuka średniowiecza i wczesnego renesansu, bardzo cenię bogaty styl i wyobraźnię malarzy tej epoki, a także kreatywny sposób w jaki budowali wrażenie przestrzeni. Z wielką przyjemnością zagłębiam się w pełne szczegółów obrazy i ołtarze często nieznanych z nazwiska artystów. Jak wiadomo, renesans wniósł do historii sztuki wynalazek perspektywy – średniowieczni malarze nie znali jej zasad, dlatego kreowali przestrzeń intuicyjnie, ograniczały ich za to stylistyczne i techniczne zasady szkoły danego artysty.

Sztuka XX-wiecznych ruchów awangardowych (współ z poprzedzającym je impresjonizmem i symbolizmem, ale też wynalazkiem fotografii) wyzwoliła sztuki plastyczne z okowów naukowych zasad i niejako przywróciła nam piękno sztuki średniowiecza, różnorodnych kręgów etnicznych czy tzw. sztuki naiwnej. Sztuka Henri Matisse'a, Nowosielskiego, a idąc dalej – różnorodne style współczesnych powieści graficznych i filmów animowanych są dla mnie oczywistym dowodem na to, że sztuka średniowiecza i północnego renesansu zyskała na znaczeniu i silnie inspiruje popularne, na co dzień nas otaczające formy wizualne.

Opowieść Karpowicza wywołała we mnie silne konotacje malarskie, zainteresował mnie rozmach i tragikomizm sytuacyjny. Był to jeden z ważnych składników iskry, której doświadczyłam w trakcie lektury *Cudu*.

Subwersywna Święta Rodzina

Jedną z ogólnych refleksji narzucających się w trakcie lektury *Cudu* Karpowicza jest również zagadnienie biblijnych postaci Świętej Rodziny i nadanie im kształtu złożonych, pełnokrwistych bohaterów, żyjących w nieodległym czasie i miejscu. Karpowicz ubiera w szaty świętej rodziny *bohaterów dnia codziennego* z podlaskiej prowincji. Posługując się ich wyobrażeniami, w tym także ich religijnością, tworzy ich portret. Jest to portret toksycznej rodziny, w której rządzi przemoc, pieniądze, a silniejsi mają przewagę nad słabszymi.

Pozwala to skomentować nie tyle umowność Biblii (co byłoby truizmem), co nieodległą nam przeszłość (ok. roku 1980), która odciska piętno na teraźniejszości. W powieści widziałam realia życia potencjalnej Maryi z Podlasia, która jest kobietą uległą, skoncentrowaną na zadowalaniu męża, władczej matki i żyjącą przede wszystkim dla macierzyństwa. Widziałam Józefa z Podlasia, bezrobotnego oportunistę, lekkoducha, alkoholika, *pana i władcę*¹⁴⁴. Miałam wrażenie, że Karpowicz tworząc aluzje do Świętej Rodziny, oskarża ludzką hipokryzję, gdziekolwiek bądź i w jakiegokolwiek formie by się nie przejawiała.

Współczesne postaci skojarzone z biblijnymi figurami zyskują ciężar gatunkowy, wkradający się do opowieści patos daje efekt pastiszu. Czujemy się zaproszeni do pewnego rodzaju gry, poznajemy i rozkodowujemy bohaterów, zadajemy sobie pytania o to, czy i jak biblijne postaci formują naszą współczesność, ale też – co formuje naszą współczesność.

Karpowiczowska zabawa biblijnymi archetypami szybko nasunęła mi skojarzenie z *Żywotem Briana*¹⁴⁵. Film, którego akcja dzieje się dokładnie w tym samym miejscu i czasie co życie Chrystusa, posługuje się bohaterami na wskroś współczesnymi twórcami Monty Pythona. System wartości Briana, jego światopogląd i użyte kody kulturowe odsyłają widzów do zachodniej kultury lat 70. XX wieku. Efekt zderzenia tych dwóch światów buduje poczucie absurdu, ale też nasuwa pytania, czy na pewno tak wiele się zmieniło?

Skojarzenie Biblii ze współczesnością dawało mi poczucie, że proza Karpowicza ma duży potencjał tragikomiczny, że historia Wiesława, oportunisty, który być może ostatecznie

¹⁴⁴ Wiesław-narrator określa tak siebie samego.

¹⁴⁵ *Żywot Briana*, reż. T. Jones, Wielka Brytania 1979

uwierzył w Boga i w swoją misję nowego ewangelisty, bardzo rezonuje z naszą polską (ale nie tylko) rzeczywistością.

Wątek aspiracji i awansu społecznego

Karpowiczowski Wiesław poświęca Teściowej wyjątkowo dużo uwagi, kobieta zaprzęta jego myśli niemal na każdym kroku, można bez wahania powiedzieć, że bohater ma obsesję na jej punkcie. Teściowa staje się główną antagonistką opowieści, ma władzę – również nad Wiesławem. Jej władza, wysoka pozycja społeczna, dobre relacje z silnym w rejonie Gródka kościołem prawosławnym, wynikają z jej bogactwa.

Wątek toksycznej relacji Wiesława z Teściową, mroczne, fantazyjne wizje, które Wiesław snuje na temat kobiety, budziły we mnie negatywne skojarzenia ze stereotypowymi i niewybrednymi dowcipami na temat teściowych. Mimo to było dla mnie jasne, że mizoginia Wiesława działa na jego niekorzyść i choć jego wybujałe wyobrażenia mogą budzić śmiech, to jest to śmiech przez łzy. Potraktowałam go jako element, który (przy odpowiedniej reżyserii) mógłby zapracować na tragikomiczną formę potencjalnego filmu.

Najbardziej jednak zastanawiał mnie element samej obsesji Wiesława na punkcie majątku i władzy Teściowej. Zasięg jej bogactwa i władzy ewidentnie budził w Wiesławie fascynację. Choć Wiesław w swojej pierwszo-osobowej narracji nie wspomina o tym nigdy wprost, to jest jasne, że nie ma pracy i żyje “na garnuszku” Teściowej. Że mieszka w domu, który jest jej własnością (Teściowa ma do niego klucze), który Teściowa być może sprezentowała swojej jedynej córce, Halince. Wiesław nie jest zdolny do przejęcia kontroli nad własnym życiem. Choć zapewne nie jest tego świadomy – czuje się mały i niepotrzebny. Kompensuje to uczucie nie tylko alkoholem i hulankami, ale też ciągłymi demonicznymi wyobrażeniami i przekleństwami skierowanymi do Teściowej.

Biorąc pod uwagę wszystkie te elementy, wyobraziłam sobie, że Wiesław pochodzi ze społecznych nizin. Stając się członkiem rodziny Halinki, podnosi swój społeczny status, zapewnia sobie wygodny, syty byt. Od początku jego opowieści jest jasne, że nie darzy swojej żony żadnym uczuciem, traktuje ich małżeństwo jak transakcję. W trakcie jego opowieści obserwujemy, jak się układa w nowej sytuacji, “bierze za bary”, jakby był w stanie ciągłych negocjacji z Teściową, testując jej granice. Nie dziwi zatem, że “nieczysty” interes Wiesława rodzi w nim jako w człowieku religijnym piekielne wyobrażenia.

Teściowa jako żywy przykład aspiracji Wiesława i jego dokonany podstępem szybki awans społeczny bardzo mnie frapowały i były kolejnym potwierdzeniem tego, że *Cud* niesie za sobą treści warte adaptacji filmowej.

Toksyczna męskość

W *Cudzie* odnalazłam również temat toksycznej męskości. Wiesław mimo tego, że nie zarabia i jest zdany na łaskę własnej Teściowej, nadal nazywa siebie *panem i władcą* swojej rodziny. Przemoc małżeńska, kompulsywne i maczystowskie zachowania Wiesława budzą odrazę, złość, irytację, smutek czy bezsilność.

Co ciekawe, nie interesował mnie istotny w powieści wątek alkoholizmu Wiesława. Uruchamiał we mnie co najwyżej niechęć, a w kontekście popularności tego wątku w kulturze polskiej (również filmowej), robił na mnie wrażenie mało oryginalnego i wyczerpanego. Okazało się to potem dla mnie wyzwaniem na poziomie budowania scenariusza. Niemniej wizje, które alkohol rodził, były kluczowym elementem *Cudu* oraz wpisywały Wiesława w długą i barwną tradycję bohaterów-alkoholików lub narkomanów, którzy szukali, a nawet spotykali Boga¹⁴⁶.

Wiesław ostatecznie intrygował: był odpychający, ale jednocześnie ciekawy, jego narracja bawiła, choć przez łzy. Jego tragikomiczna sylwetka bardzo ze mną rezonowała, chciałam zobaczyć mechanizmy jego działania na dużym ekranie. Miałam poczucie, że praca nad bohaterem będzie dla mnie ciekawym wyzwaniem.

Psalm Halinki

Halinka przez większość opowieści Wiesława jest milcząca. Kiedy płacze, Wiesław traktuje jej łzy jak podstępną grę. W końcu jednak nadchodzi moment, kiedy Wiesław na chwilę oddaje swojej żonie głos. Halinka jest w ciąży, w jej domu trwa nieustanna alkoholowa feta, wśród *wódczanych kamratów* Wiesława znajduje się też *roślóbiodra* Anka, jego kochanka. Halinka widzi zdradę męża, odczuwa złość i daje jej ujście w swoim wulgarnym Psalmie, spisany dla nas przez Wiesława. Co jednak zaskakuje – Halinka kieruje złość w stronę Anki, nie zaś w stronę męża.

Halinka wymalowuje w psalmie upiorny obraz Anki jako kobiety kłamliwej i brzydkiej. Przeklina dziewczynę i próbuje nakłonić Wiesława, by zapomniał o Ance, a w zamian

¹⁴⁶ Nieprzypadkowe wydaje się podobieństwo Wiesława do Jurusia z *Pod Mocnym Aniołem* Pilcha (powieści wydanej 7 lat przed *Cudem*). Można by nawet pokusić się o hipotezę, że Karpowicz inspirował się powieścią Pilcha i rozwinął wątek relacji alkoholika z Bogiem, korzystając przy okazji z ze sztafażu Podlasia i prawosławia.

Inni znani alkoholicy/narkomani, którzy kontaktowali się z Bogiem lub mieli mistyczne doznania to Henry Chinaski (alter ego Charlesa Bukowskiego), Sal Paradise i Dean Moriarty z powieści *W drodze* Jacka Kerouaca, Sara Goldfarb (*Requiem dla snu*), Oscar (*Enter the Void*).

obiecuje mu wygody i opiekę. Uległość Halinki wobec męża jest druzgocąca. Toksyczny przemocowo-uległy układ relacji Wiesława i Halinki był dla mnie bardzo poruszający.

Prawosławie, Podlasie, wątki etniczne

Nie bez znaczenia była dla mnie lokalizacja opowieści Wiesława. Akcja rozgrywa się na Podlaskiej prowincji, w wiosce o wymownej nazwie Gródek.

Wątek mojego pochodzenia do tej pory miał dla mnie znaczenie, gdy realizowałam swoje filmy animowane (nie podejmowałam go w moich studenckich etiudach aktorskich ani dokumentalnych w Szkole Filmowej w Katowicach, po części ze względu na kwestie logistyczno-budżetowe). Wychowałam się w małym mieście na Podlasiu, w okolicach Sokółki i Białegostoku, część mojej rodziny pochodzi ze wsi. Mentalność postaci *Cudu* była bliska moim doświadczeniom i mojej relacji *Hass-Liebe* z Podlasiem.

Jak wiadomo, ludność prawosławna jest największą mniejszością tego regionu i choć osobiście nie miałam większych związków z prawosławiem, uznaję go za barwny element kulturowej tkanki Podlasia. Od wielu lat interesuje mnie sztuka prawosławna (która zachowała średniowieczne tradycje obrazowania), autentyczność i szczerść sztuki ludowej, a także dziedzictwo muzyczne Podlasia.

Humor, tragikomedia

Choć na poziomie realistycznych wydarzeń *Cud* jest ponurą opowieścią, to odciąża ją subwersywny, fantastyczny Biblijny wątek i autoironiczny, oparty na zabawie język Wiesława. Czterogłowy Cherub, Mal'ak, Tęczowy Obłok i Teściowa ingerują w życie Wiesława i Halinki, wpływając na wydarzenia, rzucając Wiesławowi kłody pod nogi.

Lektura książki Karpowicza wyraźnie zapisała się w mojej pamięci – przede wszystkim z powodu absurdalnego i błyskotliwego humoru Wiesława. Miałam ciągłe poczucie absurdu, reagowałam donośnym śmiechem, co wynikało nie tylko z zaskakujących, groteskowych połączeń słów, ale przede wszystkim – z oryginalnych skojarzeń i wizji bohatera, jego przewrotnych zachowań, kłamstw i tchórzostwa wobec Teściowej. Humor sytuacyjny konstituował wiele zdarzeń: wtargnięcie Teściowej do małżeńskiej kłótni, spotkania Wiesława z Cherubem, Mal'akiem i Tęczowym Obłokiem, momenty interakcji bohatera z Synem.

Wiesław to klasyczna postać komiczna – nie przechodzi przemiany (zmiana w jego zachowaniu przychodzi z zewnątrz, została mu narzucona przez wszyście mu wbrew jego woli Esperalu, leku na alkoholizm). Zmienia się za to stanowczo Halinka (z zaangażowania

w małżeństwo przechodzi do obojętności i oziębłości), ich relacja i w konsekwencji – warunki życia bohatera. Wiesław decyduje jedynie o swojej bieżącej sytuacji – to on postanawia pić, bawić się, zdradzać żonę, hedonistycznie używać życia, korzystając z majątku Teściowej. Kluczowych dla opowieści zmian w jego życiu dokonuje jednak Halinka, decydując o zachowaniu dziecka (pierwszy punkt zwrotny), Bóg (za pośrednictwem Mal’aka, Cheruba i Tęczowej Chmury), wspierając trudny poród, każąc mu “się zaszyć” i decydując o powołaniu Wiesława do roli Nowego Ewangelisty (drugi punkt zwrotny), oraz w końcu – Teściowa, decydując o wszyciu Esperalu w jego ciało (dopełniając umowy Wiesława z Mal’akiem, punkt kulminacyjny).

Z kolei tragikomiczna jest “sytuacja nadrzędna” całej opowieści Wiesława - wszyscy bohaterowie (boscy posłańcy i Teściowa) krążą wokół niego, by ten zachował się w oczekiwany przez nich sposób, próbują dokonać niemożliwego – przejąć kontrolę nad człowiekiem nieokiełznanym i nieprzewidywalnym. Ucieczka Wiesława w alkohol stanowi dla niego krótkowzroczne, ale jednak do pewnego stopnia skuteczne rozwiązanie. Jego antagoniści osiągają w końcu swój cel dopuszczając się podstępów i przemocy.

Teściowa (w powieści zwana przez Wiesława Sukkubem – demonem nachodzącym mężczyzn podczas snu) jest także postacią komiczną. Początkowo działały na mnie odpychająco jej groteskowość oraz stereotypy i dawno przebrzmiałe kulturowe konotacje, w które ubierał ją Wiesław. Mimo to była niepospolita i intrygująca. Błyszczała w komunistycznej rzeczywistości prowincjonalnej miejscowości niczym ciężka złota biżuteria, którą sobie na niej wyobrażałam. Co ważne – uruchamiała kluczowy dla opowieści komiczny konflikt.

DECYZJA O PODJĘCIU SIĘ ADAPTACJI

Po co film?

Nadszedł kluczowy moment – decyzja “czy” i “po co” miałabym zająć się adaptacją *Cudu*. Powieść bardzo mnie poruszała na poziomie emocjonalnym. Wiesław wydawał się trudnym bohaterem, jednak traktowałam go jako ciekawe wyzwanie. Miałam poczucie, że chcę go psychologicznie “rozgryźć” i rozwiązać gordyjski węzeł jego motywacji.

Konotacje z chrześcijańską Świętą Rodziną celnie komentowały obserwowaną przeze mnie od dziecka rzeczywistość – hipokryzję, fasadową religijność jednostek. Doskonale byłam zaznajomiona ze zjawiskiem traktowania religii jako sztafaż, zestaw rekwizytów i pustych, dekoracyjnych gestów.

Wiecznie aktualne tematy materializmu, oportunistów, łatwego awansu społecznego, ale też przemocy, kłamstwa, społecznych różnic i wynikających z nich konfliktów bardzo mnie uruchamiały. Bliski mi estetycznie, a jednocześnie wciąż aktualny kampowy styl opowiadania Karpowicza stanowił dla mnie wymarzone wyzwanie.

Wydawało mi się też (i nadal się wydaje), że polska prowincja jest wciąż mało reprezentowana w naszym kinie. Często opowiada się o niej z zewnątrz, co skutkuje prostymi ocenami i podziałami, na “głupich” i “mądrych”, “dzikich” i “ucywilizowanych” lub spogląda się na nią przez różowe okulary, skupiając się na romantycznej wizji życia blisko natury i wśród ludzi “pocziwych”. Niekiedy przedstawia się bohaterów prowincjonalnych jako zagubionych i znudzonych. Nie chcę powiedzieć, że bliska mi “tragikomiczna” perspektywa jest najlepszym przepisem na pokazanie prowincji, ale niewątpliwie uważam ją za tą najbliższą mojemu osobistemu doświadczeniu.

Jaki film?

Ze względu na złożoną akcję *Cudu*, chciałam na tym etapie zaadaptować powieść na fabularną animację długometrażową. Wizyjność opowieści Wiesława była argumentem za tym, by był to film animowany.

Kolejnym oczywistym dla mnie wyborem był gatunek tragikomiczny, którym operował również oryginał. Dla uporządkowania, przedstawiam tu argumenty za filmową tragikomedią:

- Karpowiczowski Wiesław jest postacią komiczną – nie zmienia się, za to zmienia się rodzinna układanka i jego warunki życia,
- do tragicznej postaci Halinki, miały szansę dołączyć inne bohaterki o tragicznym (Anka) i tragikomicznym potencjale (Teściowa),
- opowieść nie ma szczęśliwego zakończenia,
- tragiczne sytuacje i poważne problemy (niechciana przez Wiesława ciąża, alkoholizm, zdrady, przemoc Wiesława wobec Halinki, przemoc Teściowej wobec Wiesława, trudny, zagrażający życiu matki i dziecka poród) odciążone są zaskakującym, komicznym przebiegiem, groteskowymi, komicznymi dialogami i fantastycznymi wizjami Wiesława.

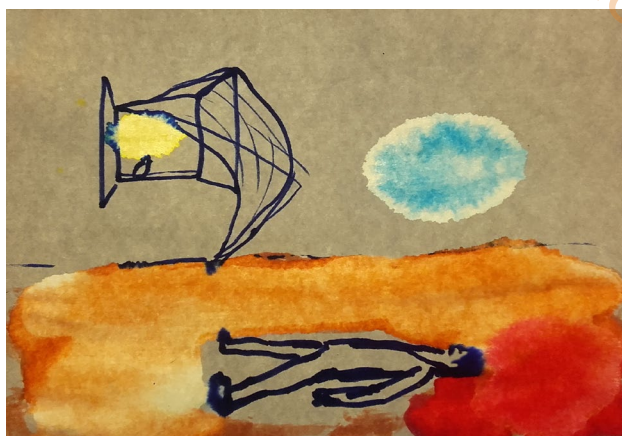
Zakładałam też, że należy do filmu przenieść groteskowy język Wiesława, zachować go jako narratora w formie *voice-over'u*. Posługiwałam się już narratorką w filmie *Do serca Twego*, zapamiętałam to doświadczenie jako trudne, ale niezwykle ciekawe i uruchamiające wyobraźnię. Wiedziałam, że wyzwanie będzie stanowiła taka selekcja dialogów, która nie

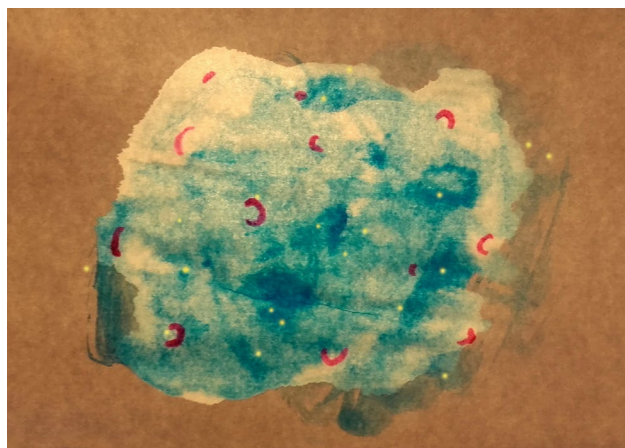
sprowadzi ich do relacjonowania akcji filmu. Dialogi miały być warstwą, która jedynie wspiera zdarzenia, zdradza fakty, myśli Wiesława. Dialogi przyspieszały komunikację z widzami – szybko wносиły informacje, których nie mogłam wprowadzić za pomocą akcji ze względu na potrzebę oszczędności ekranowego czasu filmu. Połączenie narratora i sytuacji było też ciekawym sposobem na scharakteryzowanie głównego bohatera oraz przedstawienie jego rozbuchanych skojarzeń.

Nie miałam jeszcze sprecyzowanego pomysłu na plastykę filmu, wiedziałam jednak, że chcę spróbować nowego sposobu obrazowania, uniknąć chodzenia starymi, rozpoznanymi już wcześniej przeze mnie szlakami. Historia Wiesława wydawała się zbyt złożona, zbyt barwna, by wracać do oszczędnego, czarno-białego rysunku, który uznałam też za zbyt hermetyczny.

Zastanawiałam się nad połączeniem animacji z aktorami, pomysł wydawał mi się bardzo atrakcyjny, przywoływał popularną, nieco niedbałą, telewizyjno-teledyskową estetykę, wykorzystywaną w latach 80. i 90., czyli w epoce bliskiej czasowi akcji pobocznego wątku *Cudu*.

Decydując się jednak na wstępną rozmowę z producentem, postanowiłam nie zdradzać tego wymagającego pomysłu, wydawał mi się zbyt kosztowny i przypuszczałam, że nie będzie formalnie zaakceptowany jako film animowany przez komisję PISF. Ostatecznie szkice plastyczne, które przygotowałam były połączeniem rysunku i malarstwa: rysunki kolorowymi mazakami modyfikowałam finalnie przy użyciu wody, która deformowała rysunek. Mokre kartki podświetlałam od dołu ciepłym światłem lampy, dzięki temu powstawał ciekawy efekt, nawiązujący do blasku złota na tradycyjnych prawosławnych ikonach.





Il.19, 20, 21. Wybór pierwszych szkicowych projektów plastycznych do filmu *Cud* – scena spotkania Wiesława z Tęczowym Obłokiem i scena zwiastowania

Podjęłam rozmowę z producentem Piotrem Szczepanowiczem i przedstawiłam mu pomysł na film. Był rok 2017, polscy producenci w tym czasie byli przekonani, że polskie kino artystyczne w postaci długometrażowego filmu animowanego skierowanego do dorosłych nie znajdzie swojej publiczności i przyniesie duże straty¹⁴⁷. Piotr osobiście był zaangażowany w produkcję filmu *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (był to około 11. rok produkcji) i uważał, że Mariusz Wilczyński (reżyser) jest wyjątkiem od reguły, bo ma szczególną pozycję, jest rozpoznawalną, medialną postacią i może dzięki temu liczyć na powodzenie filmu w kinach. P. Szczepanowicz zaproponował film średniometrażowy 20-30 minutowy¹⁴⁸. Znając stopień skomplikowania *Cudu*, miałam wobec tego pomysłu poważne wątpliwości, jednak ostatecznie się zgodziłam. Piotr zajął się zdobyciem praw do powieści, a ja zaczęłam się przygotowywać do napisania drabinki filmu.

¹⁴⁷ Po kinowym sukcesie *Zabij to...* i *Złotych Lwów* w Gdyni (2020) perspektywa polskich producentów się zmieniła. Tak jak wspomniałam we wstępie - obecnie kilka autorskich długometrażowych filmów animowanych jest w Polsce w procesie developmentu lub produkcji.

¹⁴⁸ W dziedzinie animacji średnim metrażem określa się filmy trwające od 20 min.

WSTĘP DO PRACY NAD SCENARIUSZEM

Wybór bohatera filmu

Gdy rozpoczynałam przygotowania, pierwszym pytaniem, jakie sobie zadałam, było pytanie o głównego bohatera i temat zamierzonego filmu. Biblijny wątek *Cudu* jest opowiadany z perspektywy Wiesława, w tym zależało mi na zachowaniu oryginalnej biblijno-potocznej, pierwszo-osobowej narracji bohatera.

Mimo to, rozważałam zmianę głównego bohatera – choćby po to, by zorientować się, czy gdzieś na drugim planie nie umyka mi inna ciekawa opowieść. Alternatywnymi bohaterkami filmu mogłyby się stać Teściowa lub Halinka. Perspektywa Teściowej mogłaby hipotetycznie opowiadać historię dojrzałej “kobiety sukcesu”, która z pomocą Cheruba, Batuszki i burmistrza kontroluje życie swojej córki i całej okolicy, w końcu niszcząc swoje relacje i ostatecznie tracąc Halinkę.

Opowieść z Halinką w roli głównej mogłaby się stać historią dojrzewania, odnajdywania własnego głosu, przemiany rozpierzchniętej przez dostatek i wygody, uległej, podporządkowanej matce i naiwnej młodej dziewczyny w samostanowiącą, niezależną kobietę. Na jej przemianę miałyby wpływ relacja z Wiesławem i matką, a w końcu też ciąża i poród. Na wzór Wiesława mogłabym obdarzyć jej postać boskim natchnieniem, a może nawet przenieść funkcję “nowego ewangelisty” na jej postać. Halinka mogłaby też przejąć rolę swojej matki (np. na skutek jej śmierci) i stać się kolejną “królową powiatu” – o władzy jeszcze bardziej absolutnej, Nową Maryją, do której wszyscy zainteresowani przychodzą ze swoimi sprawami i modlitwami. Wiarygodność tak diametralnej zmiany mogłaby być zapewne dyskusyjna na poziomie psychologii, jest to jednak tylko szkic.

Oba warianty byłyby niewątpliwie atrakcyjne i jeden z nich rozwijam obecnie w kolejnym scenariuszu. W obu przypadkach straciłyby jednak na znaczeniu istotne cechy opowieści: wątek awansu społecznego, łotrzykowski charakter i, co było dla mnie bardzo istotne, musiałabym się pozbyć cennych dramaturgicznie dialogów Wiesława.

Aby lepiej poznać Wiesława, wyobrazić go sobie jako bohatera filmu, postanowiłam napisać jego **biografię** – od urodzenia do momentu, gdy rozpoczyna się akcja *Cudu*. Jest to popularna i pomocna, często stosowana przez scenarzystów praktyka.

Ponieważ Wiesław miał obsesję na punkcie bogactwa Teściowej, naszkicowałam dzieciństwo i młodość Wiesława w warunkach bardzo skromnych. Założyłam, że rodzice Wiesława mieszkali na wsi ok. 40 km od książkowego Gródka i utrzymywali się z uprawy ziemi i małej hodowli zwierząt. Wiesław był inteligentnym, ale leniwym uczniem. Jego rodzice musieli ostatecznie zarządzić świniaka, żeby nauczycielki pozwoliły zdać

Wiesławowi maturę. To właśnie w Gródku Wiesław uczęszcza do technikum, wzbudzając dumę rodziców, którzy zakończyli swoją edukację na podstawówce. W Gródku poznaje Halinkę i dowiaduje się o jej bogactwie. Matura, inteligencja i upór Wiesława robią dobre wrażenie na przyszłej Teściowej, kobieta orientuje się, że młody mężczyzna pochodzi z uczciwej rodziny, która nie tylko nie będzie jej szkodzić, ale będzie ulegać jej decyzjom. Wiesław chce jak najszybciej wyrwać się z życia w biedzie, dlatego oczarowuje sobą Halinkę i nie czekając długo, proponuje jej ślub.

Spisanie biografii umożliwiło mi podejmowanie kreacyjnych decyzji na kolejnych etapach pisania scenariusza. Biografia określała dla mnie ramy, w których mógł wiarygodnie i spójnie poruszać się bohater.

Chcąc lepiej zrozumieć motywacje stojące za działaniem Wiesława, napisałam również **wewnętrzny monolog** Wiesława, odbywający się w ramach czasowych akcji powieści. Cały biblijny wątek *Cudu* Karpowicza stanowi oczywiście rodzaj wewnętrznego dialogu Wiesława – mimo to nie było dla mnie na przykład jasne, dlaczego Wiesław jest alkoholikiem i kobieciarzem. Zjawisko alkoholizmu było oczywiście częste w realiach Polski Ludowej i jego przyczyny zawsze są złożone, mimo to dla mnie jako scenarzystki było ważne, aby alkoholizm Wiesława wynikał z czegoś konkretnego, dzięki czemu historia miała szansę na większą spójność.

Doszłam wówczas do wniosku, że nadmiarowe picie i pasja do fetowania Wiesława wynika z jego pochodzenia, z warunków, w których żył, dopóki nie poślubił Halinki. Wiesław, wchodząc do jej rodziny, po raz pierwszy w życiu doświadcza wygody, dobrobytu i sytości, pieniądze pojawiają się na każde jego skinienie. Ciągła zabawa jest sposobem Wiesława na pokazanie się w jego lokalnym środowisku jako człowieka zamożnego, którego na wiele stać. Wiesław z rozpostartymi ramionami rzuca się w świat uciech i przyjemności, nadmiarowo korzysta ze zbytków, bo chce też wzbudzić zazdrość dawnych sąsiadów i wszystkich tych, którzy naśmiewali się kiedyś z jego skromnego ubioru i ubogich rodziców. Wiesław podnosi swój status również przez zdobywanie kobiet, które stają się stałym elementem “wyposażenia” codziennych libacji. Bohater traktuje je przedmiotowo, są dla niego trofeum, tak jak dom i polonez od Teściowej.

Na głębszym poziomie można powiedzieć, że picie Wiesława wynika z jego braku sprawczości, z lęku przed samodzielnością. Wiesław nie potrafi wziąć losu we własne ręce, wybiera wygodną dla niego ścieżkę zależności od Teściowej. To Halinka, Teściowa i siły boskie podejmują za niego decyzje. Mężczyzna pijąc, testuje granice swojej żony i Teściowej, jednak zawsze wraca do “posłuszeństwa”. Panicznie boi się gniewu Teściowej.

Choć picie i zabawy kobietami wydają się jedynymi aktami jego wolności, to są *de facto* ucieleśnieniem błędnego koła jego auto-zniewolenia.

Dzięki wyciągniętym wnioskom nie tylko poznałam lepiej Wiesława, ale też zarysowałam dla siebie pole manewru, aby stworzyć filmową adaptację.

Temat filmu i dalsza analiza Wiesława

Temat filmu powinien być silnie powiązany z głównym bohaterem. Podróż bohatera to fabularny kręgosłup filmu. Określenie mojej perspektywy, czym ta podróż jest dla mnie osobiście jako scenarzystki i reżyserki, stanowi temat filmu. Decyzja o temacie filmu:

- pozwala zdecydować, co w adaptowanej opowieści jest i co nie jest istotne, a zatem pozwala wyselekcjonować, które sceny, postaci, ich współzależności są kluczowe dla scenariusza,
- pomaga zwrócić uwagę na to, czego w adaptowanej powieści brakuje.

Rozważając potencjalne tematy *Cudu*, zastanawiałam się nad tym, co mnie w Wiesławie najbardziej intryguje. Zaskakiwała mnie jego błyskotliwość, przewrotność, tęsknota za mistyką. Ciekawiły mnie jego oportunistyczny i przebiegłość. Chociaż nieraz chciał dokonać rzeczy podłych, a nawet strasznych, co budziło przerażenie i odrazę, to w końcu powstrzymywał się ze strachu przed Teściową (*ergo* brakiem funduszy na życie), co rodziło smutny śmiech.

To barwne, halucynacyjne sceny i obrazy, szokujące wyznania i zabawy lingwistyczne stają się dla czytelnika elementem przyciągającym nas do bohatera, nie jego czyny. Wiesław budził we mnie jako czytelniczce ambiwalentne uczucia, jednak przeważały emocje negatywne: drwiący śmiech¹⁴⁹ i odraza. Traktowałam w efekcie głównego bohatera niemal jak curiosum, **postać groteskową**.

Władimir Propp powtarza za Arystotelesem, że *komedia przedstawia ludzi »gorszych niż są w rzeczywistości«*¹⁵⁰. Według Proppa bohaterów komediowych można *de facto* podzielić na dwie grupy: groteskowo złych i groteskowo dobrych. Można przyjąć, że właśnie dlatego śmiejemy się z Wiesława, bo jest gorszy i bardziej jednoznaczny od prawdziwego potencjalnego alkoholika. Filmowy Wiesław teoretycznie mógłby więc pozostać groteskowy i być komediowym bohaterem w tragikomicznej filmowej opowieści.

¹⁴⁹ Władimir Propp wyróżnia ten rodzaj śmiechu, uważa, że dominuje w komediach.

¹⁵⁰ W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. P. Knyż, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2016, s. 157

Film oczywiście miał w moim zamyśle zachować warstwę atrakcyjnych dialogów, pokazać zadziwiające piękno jego deliryczno-religijnych wizji, które w pewnym stopniu ubogacały postać Wiesława. Pamiętając jednak o medium animacji, wiedziałam, że animowana twarz Wiesława będzie z konieczności uproszczona¹⁵¹ (nie odda emocjonalnej subtelności gry aktorskiej), tym samym będzie wzmacniała efekt jego groteskowości. Uznałam, że im bardziej Wiesław będzie groteskowy, tym bardziej opowieść będzie odrywać się od psychologicznej prawdy i tym mniej cała opowieść zaangażuje emocjonalnie. Postanowiłam **osłabić groteskowość Wiesława** i nadać mu bardziej zniuansowane, ludzkie rysy.

Pierwszym tropem na rozwiązanie tego problemu była możliwość poprowadzenia historii w takim kierunku, by uwydatnić **przemianę bohatera**. Wiesław na końcu historii – tak jak w powieści – mógłby przynajmniej na chwilę uwierzyć w swoją misję Nowego Ewangelisty, znaleźć dzięki temu swój życiowy cel, swoje miejsce. Nie wierzyłam jednak, że widz byłby w stanie uwierzyć w jego gruntowną duchową przemianę. Wiara Wiesława była ponadto zagadnieniem mało uniwersalnym, mało “filmowym” (czyli nieprzekładalnym na język ruchomego obrazu), nieangażującym emocjonalnie i nie interesowała mnie jako główny temat filmu. Byłam przekonana, że przemiana Wiesława musi angażować widza na poziomie emocji i że powinna się ostatecznie bezpośrednio łączyć z tematem filmu.

Wiesław mógłby też w finale filmu na skutek działania esperalu, fizycznego zmęczenia wielomiesięczną nietrzeźwością, na skutek spotkania z siłami boskimi i – w końcu – na widok Halinki i ich Syna poczuć wzruszenie, rodzaj czułości i jedności z rodziną, mógłby podjąć postanowienie, że narodziny Syna staną się dla niego nowym początkiem, w efekcie czego potraktowałby po raz pierwszy w życiu rolę męża i ojca serio. Taka diametralna przemiana bohatera była jednak ryzykowna, bo mało wiarygodna.

Doszłam w końcu do wniosku, że kwestia autentycznej przemiany jest kategorią do Wiesława zupełnie nieprzystającą. Wiesław jest zbyt chwiejną, nieprzewidywalną i niekonsekwentną postacią, by w najmniejszym choćby stopniu uwiarygodnić jego głęboką przemianę. **Przemiana** zachodzi przecież w opowieści Karpowicza na sposób tragicomiczny, który zaobserwowałam wcześniej na etapie podejmowania decyzji o

¹⁵¹ Twarz w animacji tak samo jak w filmach live-action jest wyjątkowo istotnym nośnikiem emocji. Na potrzeby każdej wysokobudżetowej produkcji animowanej (ale także w wybranych mniejszych produkcjach) tworzy się projekty plastyczne emocji twarzy wszystkich bohaterów, które stanowią część biblii danego filmu/serialu. Projekty emocji umożliwiają zachowanie konsekwencji w animacji postaci, dzięki temu każdy animator korzysta z jednego wzornika emocji, a co za tym idzie - postaci zachowują spójność w okazywaniu emocji, gdy są animowane przez wielu animatorów.

realizacji filmu i który zamierzałam zachować. Nie chciałam wprowadzać do postaci Wiesława tak diametralnych zmian, jego nieprzewidywalność miała za duży potencjał komiczny, była zbyt atrakcyjna filmowo. Skoro to Halinka, Teściowa i Bóg decydują za Wiesława o jego losie, to *de facto* oni dokonują przemiany za niego, wręcz arbitralnie zmuszają go do zmiany. Wiesław nie ma wyjścia, nie pokusiłby się o rezygnację z wygod i dóbr materialnych, które stanowią dla niego wartość nadrzędną.

Za temat filmu uznałam wówczas nie tyle proces dojrzewania Wiesława do roli męża i ojca, a raczej **splot narzuconych mu decyzji, które wpływają na podjęcie przez Wiesława roli ojca i męża**. Kręgosłup historii nakreślony przez Karpowicza miał pozostać zatem niezmieniony.

To nie przemiana Wiesława była zatem narzędziem, które mogło mu nadać ludzką twarz. Postanowiłam poszukać w Wiesławie “drugiego dna”, czegoś, co pomogłoby widzowi choć przez chwilę go **zrozumieć**, a może nawet – przez chwilę mu **współczuć**. To drugie dno mogło kryć się w jakimś skrawku dobroci lub w autentycznym cierpieniu Wiesława – głębszym niż dolegliwości ciała. Nie odnalazłam jeszcze na tym etapie sposobu, w jaki Wiesław mógłby to widzowi zademonstrować, potraktowałam to zatem jako kluczowe dla dramaturgii filmu zadanie do rozwiązania.

Było dla mnie wówczas jasne, że ludzkie oblicze Wiesława powinno objawić się widzowi w scenie kulminacyjnej filmu. Wiesław ostatecznie podjąłby zatem rolę ojca i męża, nie tylko ze względu na przywiązanie do dóbr materialnych (czyli chęć pozostania pod skrzydłami Teściowej), ale również ze względu na to, że zna cierpienie i ma w sobie skrawek dobroci.

Temat, który ostatecznie wówczas uformowałam brzmiał:

Wiesław, oportunistą i alkoholikiem, zostaje zmuszony do ról ojca, męża i ewangelisty, ale ma szansę odnaleźć w nich sens.

Celowo użyłam sformułowania “szansa”. Czy Wiesław jako człowiek nieprzewidywalny i pełen sprzeczności rzeczywiście uwierzy w nowe życie? Czy wytrwa w abstynencji?¹⁵² Uznałam, że widz w finale filmu nie musi mieć pewności, powyższe pytania mogłam pozostawić bez odpowiedzi, a zakończenie otwarte.

¹⁵² Badając temat leczenia Esperalem w XX wieku, dowiedziałam się, że zdarzały się przypadki, kiedy alkoholicy domowymi sposobami usuwali lek z ciała.

Temat wyznaczył mi ścieżkę, którą powinnam podążać, budując akcję filmu. Dzięki temu mogłam rozpocząć pracę nad drabinką scenariuszową.

Zarys drugiego aktu

Zasiadając do pracy nad scenariuszem wiedziałam, że chcę dokonać istotnych modyfikacji względem oryginału. Ornamentalny monolog Wiesława często meandrował w stronę historiozoficzno-religijnych wywodów lub nadmiarowych ilościowo, wybujałych, niemal pączkujących delirycznych wyobrażeń, których nie sposób byłoby zawrzeć w filmie w choćby porównywalnej ilości (na pewno nie w przypadku, gdy alkohol i jego działanie nie interesował mnie jako temat). Film - choć, jak zakładałam, mógł hipotetycznie przedstawiać wykrzywioną perspektywę bohatera - musiał być zrozumiały dla widza, a więc zachowywać pewną narracyjną spójność i balans między informacją a tajemnicą. Miałam mimo to świadomość, że dążę do selektywnej rewizji, a nie do całkowitego odrzucenia stylu wypowiedzi Wiesława. Zależało mi na zachowaniu ducha opowieści.

Karpowicz słownymi zawijasami i niemal ekwilibrystycznymi fikołkami oddawał charakter Wiesława, który ja mogłam oddać nieporównywalnie większą ilością środków jednocześnie, które z kolei percepcja widza przetwarza intuicyjnie na znaczenia w niewspółmiernie szybszym tempie niż w przypadku lektury tekstu literackiego. Narracja powieści fabularnej jest w tym kontekście oczywiście tworem bardziej zapośredniczającym ludzkie doświadczenie, bo jest ograniczona jedynie do słownego przekazu.

Miałam zatem pewność, że dokonam znaczącej **redukcji** tekstu – przede wszystkim na poziomie akcji. Wracając do lektury *Cudu* – skupiłam się na **zdarzeniach** relacjonowanych przez Wiesława, które pozwoliłyby mi zbudować akcję potencjalnego filmu. Jak wiadomo, zdarzenia są materią filmu, bohaterów filmowych najlepiej rozumiemy i rozpoznajemy przez ich decyzje i aktywność (nawet jeśli nie wychodzą z domu i nie komunikują się ze światem). Spisałam **drabinkę zdarzeń wątku “biblijnego” powieści**:

1. Wiesław i Halinka są nowożeńcami. Wspólnie postanawiają nie mieć dzieci.
2. Brzuch Halinki “się wzdyma”. Ginekolog informuje Wiesława o tym, że Halinka jest w ciąży.
3. Halinka płacze, Wiesław wpada w złość (okazuje się, że Halinka sprzeciwia się Wiesławowi, który zaproponował usunięcie ciąży), a drzwi do ich domu otwiera kluczem Teściowa.
4. **Dygresja:** Dowiadujemy się o bogactwie, wpływach i kontaktach Teściowej i o wrogim stosunku Wiesława do kobiety.

5. Teściowa gniewnie patrzy na Wiesława (obraz: ogień piekielny w jej oczach), pocieszając płaczącą Halinkę. Wiesław boi się, że Halinka poskarży się na niego matce. Halinka informuje matkę, że jest w ciąży, Teściowa bierze płacz Halinki za łązy szczęścia i się uspokaja (błękitne niebo w jej oczach), tym samym nieświadomie przypieczętowując decyzję Halinki o zachowaniu ciąży. Wiesław dołącza do ich uścisku i zdaje sobie sprawę z korzyści, które na niego spłyną w nowych okolicznościach.
6. Wiesław rozpoczyna ciąg domowych biesiad i pijatyk, przez dom przewija się wielu gości i kolegów Wiesława. Wiesław zdradza Halinkę z Anką, jej kuzynką. Halinka śpiewa do Wiesława gniewny psalm o wulgarności i brzydocie Anki.
7. Pijany Wiesław budzi się w domu w towarzystwie kolegów, zastaje w kuchni rodzącą Halinkę i siedzące na oknie synogarlice. **Dygresja:** Wiesław interpretuje wydarzenie jako nowe zwiastowanie – nastaje czas Trzeciego Przymierza (związanego z trzecią osobą Boga – Duchem Świętym), a jego Syn jest kimś na kształt Drugiego Mesjasza¹⁵³.
8. **Futurospekja:** Starego Wiesława nawiedza pod postacią tęczowego obłoku Mal'ak, wysłannik Boga i każe mu spisać dzieje Syna Wiesława – część Odnowionego Przymierza. **Autototematyzm/ pętla fabularna:** Dowiadujemy się, dlaczego Wiesław dzieli się z nami swoją opowieścią i że sama umiejętność opowiadania, biblijny styl i rozmach stanowią łaskę otrzymaną od Boga, bez której Wiesław nie byłby w stanie nic napisać.
9. Zjawia się Cherub, Halince odchodzą wody. Dziecko się klinuje, Halinka traci przytomność. Wielkie Palce wydobywają dziecko z brzucha. Syn jest nieprzytomny. Pępowina ożywa, zamieniając się w mocarnego gada i opanowuje kuchnię. Cherub przecina pępowinę. Dziecko odzyskuje przytomność, Halinka nadal jest nieprzytomna. Cherub każe dzwonić Wiesławowi na pogotowie, Wiesław wykonuje telefon. Zjawia się karetka, ratownicy reanimują Halinkę, która w końcu odzyskuje przytomność ("chwytą oddechu kapkę"). Karetka zabiera dziecko i Halinkę do szpitala. Wiesław dzwoni do Teściowej i informuje o porodzie, Synu i szpitalu.

¹⁵³ W powieści jest mowa o Drugim Testamencie, Karpowicz nie używa pojęcia "mesjasz". Jest to moja interpretacja: skoro Nowy Testament jest księgą biblijną opowiadającą losy życia i zmartwychwstania Jezusa, to Karpowiczowski Drugi Testament, mający opowiadać życie Syna Wiesława, wskazuje na chłopca jako drugiego mesjasza.

10. Dziecko (Mikołajek) chowa się zdrowo, choć nie wydaje z siebie żadnych odgłosów ani nie płacze. Halinka poważnie choruje po porodzie, wyjeżdża do stolicy na leczenie. Wiesław wdaje się w romans z mamką i kontynuuje domowe pijatyki.
11. Po pięciu miesiącach Halinka wraca z leczenia. Nie rozmawia z Wiesławem. Wiesław kontynuuje pijatyki i romans z mamką.
12. Mija rok od porodu: Halinka odprawia mamkę. Teściowa zakazuje gościom Wiesława wstępu do domu Halinki, przywołując autorytet Batiuszki. Wiesław kontynuuje libacje i małżeńskie zdrady w okolicznym barze.
13. Halinka ma dość pijaństwa Wiesława i przenosi się z synem do matki. Wiesław budzi się na podłodze mieszkania osłabiony, trzeźwiejąc pierwszy raz od wielu tygodni. Orientuje się, że nie ma pieniędzy, więc wybiera się do Teściowej, by przekonać Halinkę do powrotu. Tkwi przed bramą na posiadłość Teściowej, pojawia się przed nim świecący Tęczowy Obłok, nadaje Wiesławowi imię Esper'al i każe mu się zaszyć. Wzmaga się wiatr, Wiesław pada na kolana. Po nieudanych próbach odpędzenia Obłoku i błaganiach skierowanych do Boga, przystaje na żądanie Obłoku (planuje podstęp: zamierza się potem wyprzeć obietnicy), domaga się w zamian powrotu żony z synem. Obłok potwierdza ich umowę; kiedy znika, Wiesława trafia błyskawica, traci przytomność.
14. Wiesław budzi się w szpitalu, słyszy rozmowę Teściowej i lekarza – dowiaduje się, że wszyto mu Esperal – lek na alkoholizm.
15. Wiesław po dwóch tygodniach zostaje przywieziony z powrotem do domu. Cierpi katusze ze względu na wszyty lek, ale zbliża się do Syna. Trwa milczenie Halinki.
16. Późny chrzest Syna zorganizowany przez Teściową.
17. Syn podrasta, w wieku 3 lat po raz pierwszy wydaje z siebie głos – mówi do Wiesława, ten się wzrusza.
18. Mikołajek (w wieku szkolnym) dokonuje pierwszego cudu i uzdrawia swoją koleżankę z klasy.

To co widać na pierwszy rzut oka to duża przestrzeń czasowa wątku “biblijnego”. Opowieść zaczyna się zaraz po ślubie Wiesława z Halinką (przed jej ciążą), a kończy około osiem lat później pierwszym cudem dokonany przez Mikołajka. Postanowiłam zredukować akcję filmu do możliwie najkrótszego odcinka czasowego. **Zasada skracania czasowej rozpiętości fabuły filmu** jest bardzo popularna wśród scenarzystów nie bez przyczyny: wzmacnia dramaturgię i pozwala się skupić na dynamice następujących po sobie

w łańcuchu przyczynowo-skutkowym sytuacji. W efekcie – skutecznie angażuje widza na poziomie emocjonalnym. Fakt, że musiałam zmieścić fabułę w 30 minutowym metrażu tym bardziej przemawiał za moją decyzją.

Zacząłam zastanawiać się nad **jednym zdarzeniem** powieści, na którym najbardziej mi zależało: był to trudny poród Halinki i narodziny Syna. Powieściowa scena porodu miała świetną dramaturgię, była nasycona mikro-zwrotami akcji (punkty 7 i 9 drabinki). Przeżywając opis Karpowicza, odczuwałam często stosowane w sztuce scenariopisarskiej **wahanie między nadzieją a obawą**. Obawiałam się (wraz z Wiesławem), że Halinka może umrzeć, ale miałam nadzieję, że nie umrze. Spodziewałam się, że nie umrze Syn, bo łączyłam go z postacią dorosłego Mikołaja z wątku głównego powieści. Mimo to widz mojego przyszłego filmu nie miał poznać wątku głównego, więc (tak jak Wiesław) też obawiałby się śmierci Syna i miałby nadzieję, że nie umrze.

Aby losy Halinki i jej Syna angażowały przyszłego widza, wiedziałam, że istotne będzie **zbudowanie jego relacji z bohaterami**. Widz musiał rozumieć perspektywę i emocje Halinki, przeżywać jej złość, zazdrość, smutek i zawód Wiesławem. Halinka była jednocześnie wyjątkowo ważną postacią pod względem interpretacji zachowań Wiesława. To ją bezpośrednio dotyczą jego wybryki, pijaństwo, mizoginia i przemoc. To jej **reakcje** na zachowania Wiesława mogły stać się potencjalnymi reakcjami widza. Postanowiłam zwrócić szczególną uwagę na zadbanie o widoczność rozwoju emocji Halinki.

Z oczywistych przyczyn nie mogłam bezpośrednio nabudować relacji widza z Synem. Emocjonalną siłą Syna jest jednak sam fakt, że jest noworodkiem. Dzieci, jak wiadomo, są figurami, które bezwarunkowo angażują widza emocjonalnie przez z góry założoną niewinność i bezbronność. Dodatkowym elementem angażującym w postać Syna był oczywisty fakt ciąży Halinki, czyli stanu oczekiwania na przyjście potomka.

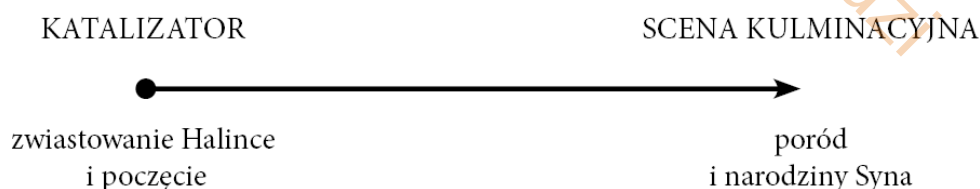
Poród też najbardziej ze wszystkich innych scen powieści angażował siły boskie: synogarlicę, którą Wiesław kojarzy z nienazwaną boską siłą (w mojej interpretacji – z Duchem Świętym¹⁵⁴ bądź ewentualnie – Archaniołem Gabrielem¹⁵⁵), Cheruba i Wielkie Palce (być może uosobienie dłoni samego Boga). Boska ingerencja w losy Wiesława i jego rodziny była jednym z głównych powodów, dla których zdecydowałam się na adaptację powieści.

¹⁵⁴ Wg Wiesława czas Trzeciego Przymierza przynależy trzeciej postaci Boga - Duchowi Świętemu. Wiesław ma dopisać trzecią księgę Biblii do dwóch już istniejących - do Starego Testamentu przypisywanego pierwszej postaci (Bogu Ojcu) i do Nowego Testamentu – odpowiadającemu drugiej osobie, Chrystusowi.

¹⁵⁵ Wiesław kojarzy pojawienie się synogarlic w oknie w trakcie porodu Halinki ze sceną zwiastowania, w której wg Biblii bierze udział Archanioł Gabriel.

Co najważniejsze, poród jest ostatecznie sceną, w której Karpowicz stosuje popularny w filmach zabieg **diegetycznej pauzy narracyjnej**: zatrzymuje czas przy rodzącej w mękach Halince, a Wiesław zaczyna rozprawiać o Boskim Planie (**retardacja**), o tym, że jego Syn będzie jego wykonawcą, Drugim Mesjaszem. Jego objawienie wzmacnia kolejna scena futurospektywna i jednocześnie autotematyczna (punkt 8 powieściowej drabinki) – gdzie dowiadujemy się, że Mal’ak w postaci Tęczowego Obłoku kazał Wiesławowi spisać dzieje jego Syna i dał mu boski dar pisania. Metanarracyjne w charakterze i szkatułkowe w formie zatrzymanie czasu pogłębia znaczenie porodu i jak w soczewce skupia oraz odkrywa mistyczne tęsknoty Wiesława, w efekcie nadając bohaterowi nieprzeciętny rys. Byłam zatem przekonana, że scena porodu nie tylko jest najciekawszą sceną powieści, ale też to ona powinna mieć decydującą funkcję w filmie. Zamierzałam zachować jej introspekcyjną szkatułkowość.

Wiedziałam zatem, że poród Halinki będzie kulminacyjną sceną filmu, a pierwszy i drugi akt nie tylko powinny nabudować napięcie wobec porodu jako logicznego i nieuchronnego rozwiązania akcji, ale też zbudować więź widza z Halinką. W konsekwencji logicznym rozwiązaniem było stworzenie sceny zapłodnienia i poczęcia Syna jako **katalizatora**. Sceny nie było w powieści, o ciąży dowiadujemy się przez “wzdęty brzuch” Halinki i diagnozę ginekologa. Postanowiłam wprowadzić poczęcie do scenariusza na zasadzie **inkorporacji**. Rozwijając koncept Karpowicza, uznałam inspirację Biblią za niemal konieczność i wspomniałam okazję na **pogłębienie** pastiszowego i subwersywnego charakteru opowieści. Ikoniczna scena zwiastowania, będąca fundamentem wiary chrześcijańskiej, była zatem oczywistym wyborem. Ustaliłam dzięki temu główną nić fabularną opowieści (czyli zarys drugiego aktu filmu):



II.22. Cud – oś drugiego aktu filmu

Moje ograniczenie czasowe fabuły filmu okazało się zatem niezupełnie radykalne (dziewięć miesięcy teoretycznie trudniej jest udratyzować niż np. dziewięć godzin). Scenę zwiastowania uważałam jednak za zbyt silną ikonograficznie, by rezygnować z niej

na potrzeby skrócenia rozpiętości czasowej fabuły. Ponadto uznałam, że ciąża jako metafora czasu transformacji i dojrzewania rodziców, będzie ciekawym tłem tragikomedii, w której od bohatera oczekuje się zmiany, a który próbuje ją odrzucić, co silnie korespondowało z przyjętym przeze mnie tematem filmu.

Cele, Teściowa i naczelny konflikt scenariusza

Ustalenie **celu głównego bohatera** jest jednym z podstawowych narzędzi w sztuce scenariopisarskiej, które m.in. pomaga zbudować napięcie w filmie. Bohater dąży do celu, ale wielokrotnie odnosi porażki, w końcu osiąga cel lub orientuje się, że popełnił błąd i zmierzał do celu złymi metodami, porzuca pierwotny cel, bo odkrywa coś głębszego, odpowiadającego jego wewnętrznym potrzebom.

Wiesław nie był bohaterem, który mógłby taki cel posiadać, co jest częstym zjawiskiem w komediach i tragikomediach. **Bohaterowie komedii i tragikomedii** często są zagubieni, niezdolni do “wzięcia losu w swoje ręce”, zwykle to inne postaci lub przypadek decyduje o kierunku, w którym zmierza opowieść. Los miota bohaterem, niepostrzeżenie ośmieszając dziwność, absurdy lub okrucieństwo świata, w którym bohater często próbuje się odnaleźć. Jednym z klasycznych przykładów jest nieśmiertelny Mały Tramp, stworzony przez Charliego Chaplina, który kieruje się przede wszystkim instynktem przetrwania.

Bohaterem Karpowicza rządził zapewne ten sam **instynkt** – bał się gniewu Teściowej, jego żywicielki, dlatego był jej posłuszny i dlatego ją nienawidził. Z drugiej strony kierowały nim też kompulsywne nawyki, takie jak seksoholizm i alkoholizm. Wiesław był zatem wewnętrznie rozdarty między tymi siłami. Ponieważ *Cud* jest raczej historią Wiesława coraz bardziej ryzykownie testującego granice Teściowej, historią jego **kompulsywnych zachowań coraz bardziej przeważających nad jego instynktem przetrwania**, to potraktowałam je właśnie jako jego “cel”, schemat działania Wiesława, którym mogłam się posługiwać budując scenariusz w mikro- i makroskali.

Wiesław ponadto ma inne charakterystyczne cechy bohatera komicznego – jego działania opierają się na przypadku, wynikają z jego słabości i deficytów¹⁵⁶. Bohater przypomina także opisanego przez Proppa bohatera z powieści łotrzykowskich:

Bohater tych powieści – sługa lub włóczęga, albo żołnierz – oszukuje swojego pana i zawsze wychodzi zwycięsko z trudnych sytuacji. (...) bohater walczy we własnym imieniu przeciw swoim panom i władcom

¹⁵⁶ W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, tłum. P.M.E. Knyż, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2016, s. 165

świata. Ta walka przybiera charakter walki socjalnej (...). W tych przypadkach charaktery są mocno związane z intrygą, która generalnie sprowadza się do wystrychnięcia kogoś na dudka¹⁵⁷.

Rzeczywistym *panem i władcą* opowieści jest oczywiście Teściowa. Jej status ma duże znaczenie dla konfliktu fabuły i niewątpliwie bunt Wiesława odbywa się na gruncie dzielących ich społecznych różnic. Dlatego za prosty, ale jednak trafny cel głównego bohatera można uznać **próby przechytrzenia Teściowej**, czyli korzystania z jej majątku, folgując swoim instynktom.

Dzięki ustaleniu celu obojga bohaterów zarysowałam wyraźny **konflikt** między Wiesławem a znienawidzoną przez niego Teściową. Celem Wiesława było oddawanie się jego kompulsywnym zachowaniom, a na wyższym poziomie – wyprowadzanie w pole komunistycznej bizneswoman. Z kolei celem Teściowej było utrzymanie twarzy *Królowej Powiatu* (tak ją nazwałam dla siebie), a więc też kontrolowanie wybryków Wiesława bez względu na koszty.

Przyjęłam dodatkowo, że Teściową motywuje też władza nad córką, że zależy jej na tym, by mieć na córkę większy wpływ niż jej mąż. Założyłam, że kobieta, tak jak Wiesław, traktuje córkę przedmiotowo, nie dopuszcza do siebie myśli o jej wolnej woli, w konsekwencji (prawdopodobnie nieświadomie) uzależnia ją od siebie na wszelkie możliwe sposoby, tłumacząc to chęcią ochrony córki. Prawdopodobnie też – na nieuświadomionym poziomie – dzięki córce czuje się potrzebna i mniej samotna. Wywnioskowałam, że Halinka staje się dodatkowym elementem spornym w konflikcie Wiesława i Halinki – tyle, że przewagę pod tym względem ma Teściowa.

Teściowa w konsekwencji też kształtowała się na arystotelesowską bohaterkę komiczną, bo była “gorsza niż w rzeczywistości”. Planowałam jednak, że tak jak w przypadku Wiesława, jej los się odwróci. Zamierzałam (wbrew powieści) poważnie potraktować umowę Wiesława z Mał’akiem i rzeczywiście *wyrwać Halinkę od cuchnącej świekry*¹⁵⁸.

Konflikt między Wiesławem a Teściową uznałam za użyteczny mechanizm opowieści, był logiczny, spójny i tragikomiczny, angażował trzy centralne postaci, a co najważniejsze: miał potencjał na eskalację. Teściowa była najlepszą antagonistką dla Wiesława, tym bardziej, że jej postać była silnie związana nie tylko z Halinką, ale i z Bogiem (o czym informuje nas sam Wiesław), przez co pełniła w pewnym sensie funkcję ich reprezentantki. Cała trójka miała przecież wobec Wiesława konkretne roszczenia, co silnie wiązało konflikt z przyjętym przeze mnie tematem.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 168

¹⁵⁸ I. Karpowicz, *Cud*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 235

Amplifikacja Teściowej

Należy tu zaznaczyć, że Teściowa, choć ma władzę, kontroluje życie własnej córki, a Wiesław panicznie boi się jej gniewu (dopiero gdy pojawia się ryzyko bezpośredniej konfrontacji), to nie pełni wystarczająco aktywnej roli. Sceny, w których się aktywizuje, to:

- moment jej przypadkowego wtargnięcia do domu Halinki i Wiesława (punkt 3 i 5),
- gdy rok po narodzinach jej wnuka zakazuje kolegom Wiesława wstępu do jego domu (p.12),
- gdy jeszcze później na jej żądanie w ciało Wiesława zostaje wszyty Esperal (p.14).

Teściowa również zorganizowała chrzest wnuka (p. 16), z czego od razu zrezygnowałam, jako z wydarzenia następującego po porodzie i mogącego stanowić za dużą wobec niego konkurencję.

Dwie ze wspomnianych scen były de facto “gotowe” i wpisywały się w ustalony przeze mnie zarys opowieści, jej konflikt i temat. Była to scena wtargnięcia Teściowej i wszycia Esperalu.

Wtargnięcie Teściowej było pierwszą sceną, w której kobieta pojawia się w powieści i jednocześnie następowało wkrótce po informacji o ciąży Halinki (mój zarys opowieści wprowadzał tę informację w scenie zwiastowania). Umieszczenie zdarzenia było bardzo dobre dla konstrukcji konfliktu Wiesława i Teściowej – **intensyfikowało** akcję na początku drugiego aktu.

Karpowicz stosuje tutaj **diegetyczną pauzę narracyjną** (zatrzymuje czas akcji), dokonuje **parentezy** (wtrąca dodatkowe informacje) i **ekspozycji postaci** Teściowej, po czym wraca do tego samego miejsca i czasu. Scena była komieczna, bardzo cenna z perspektywy dynamiki konfliktu i psychologii postaci (celnie demonstrowała relacje i współzależności między bohaterami), atrakcyjna formalnie (pauza narracyjna) i wprowadzała ważne informacje o Teściowej, dlatego zdecydowałam się ją zachować we względnie niezmienionej postaci.

Co istotne, gdy wracamy do salonu zaraz po wtargnięciu Teściowej, dochodzi do decydującej dla fabuły chwili: kobieta dowiaduje się o ciąży córki. Tym sposobem pomysł Wiesława na usunięcie ciąży definitywnie traci szansę realizacji. Chociaż to już Halinka mu się sprzeciwiła, to jej płacz może sugerować (między innymi) jej wewnętrzne rozdarcie, radość Teściowej zatem decyzję Halinki nieodwołalnie przypieczętowuje. Scena wtargnięcia (p.3) przechodzi zatem w scenę zachowania ciąży Halinki (p.5).

Szpitalna scena wszycia Esperalu (na zlecenie Teściowej) miała miejsce w powieści Karpowicza ponad rok po narodzinach Syna. Przenieśliśmy ją w czasie (dokonałam jej **relokacji**) i umieściłam zaraz po porodzie jako logiczne następstwo stanu upojenia Wiesława oraz początek jego nowego życia (tym samym początek trzeciego aktu). Co oczywiste, scena stanowiła o przegranej Wiesława i o triumfie Teściowej (miała to jednak być dla widza diagnoza tymczasowa). Wszycie Esperalu było mimo to aktem definitywnym, nie pozostawiającym Wiesławowi wyboru – od tej chwili jego postępowanie musiało się zmienić.

Scena była też ciekawa na poziomie emocjonalnym. Choć Wiesław stosował przemoc wobec Halinki, niszczył ich relację, wykorzystywał jej więź z matką dla własnych korzyści i w końcu: szkodził samemu sobie, to mimo wszystko nie uprawniało Teściowej do zastosowania przemocy wobec Wiesława (kobieta zdecydowała o zastosowaniu Esperalu wbrew jego wiedzy i woli). Scena, choć bawi, to przez łzy, jest to jedna z chwil, której szukałam dla opowieści: umożliwia widzowi współczucie wobec Wiesława.

Trzeci wspomniany przeze mnie moment powieści, który angażował Teściową, to jej zakaz wstępu do domu Halinki skierowany do kolegów Wiesława. O tym, że Teściowa się do niego ucieka, dowiadujemy się w formie krótkiej informacji. Postanowiłam zachować element zakazu Teściowej, zmodyfikować go, rozwinąć i wpleść w tryby jej konfliktu z zięciem, zanim dochodzi do porodu i wszycia Esperalu (przykład **relokacji**).

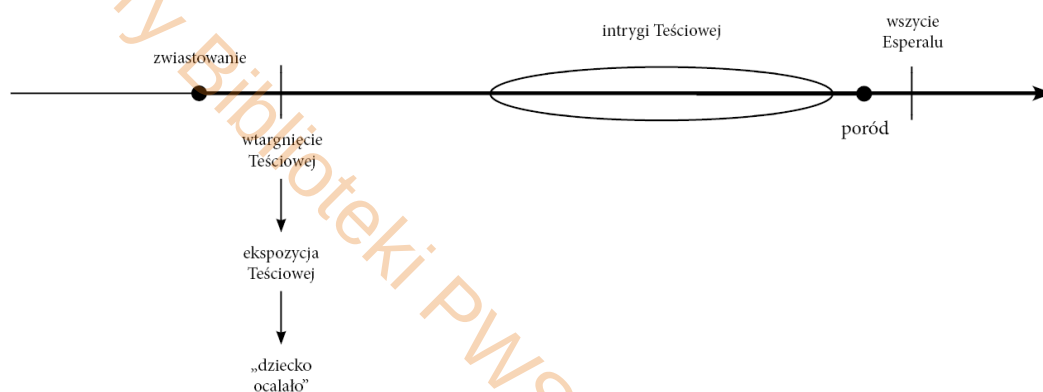
Zaplanowany przeze mnie konflikt wymagał, by **ściślej powiązać Teściową z fabułą**. Jako antagonistka musiała stać się bardziej aktywna i **silniej ingerować** w życie Wiesława, skutecznie zakłócać jego kompulsywne zachowania. Zabieg modyfikacji Teściowej w tym przypadku można nazwać **amplifikacją**, rozumiejąc go jako wzmocnienie fabularnego znaczenia – w tym przypadku: postaci i jej konfliktu z głównym bohaterem.

Ciąża Halinki w powieści przebiega bardzo szybko, z perspektywy Wiesława wręcz niezauważalnie (p. 6). Jej świętowanie natychmiast przeradza się w niekończący się ciąg pijatyk i zdrad Wiesława z Anką. Drastycznie pogłębiający się "upadek" Wiesława był w danym momencie mojej pracy jedynym elementem drugiego aktu. Dawało mi to przestrzeń na wprowadzenie wątku intryg Teściowej, w którym postanowiłam wykorzystać element zakazu.

Amplifikując jej postać, zdecydowałam się posłużyć bardziej przebiegłym zakazem: Teściowa jako kobieta z koneksjami i władzą zabrania sprzedaży i udostępniania alkoholu Wiesławowi w całym Gródku, przez co wypowiada wojnę nieposkromionym wybrykom bohatera. Wiesław, wymykając się jej wpływom, wsiada w autobus oraz wyjeżdża do

okolicznego miasta. Aby jeszcze silniej wzmocnić wątek konfliktu dwojga postaci, naszkicowałam też **sytuację syntetyzującą** wątek obsesji Wiesława na punkcie Teściowej: w drodze do miasta miały się pojawiać w mijanym przez niego krajobrazie surrealistyczne wizje przybierającej na sile Teściowej, wchodzącej w coraz to nowsze sojusze i układy, by ograniczyć wolność Wiesława. Obrazy Teściowej miały przypominać migawki z przekazów medialnych.

Wspomniane rozwiązanie adaptujące element zakazu było wówczas jedynie zaczątkiem pomysłu, Teściowa za mało jeszcze wpływała na losy Wiesława, mimo to oceniłam, że obrałam dobry kierunek. Szukałam kolejnych sposobów na zaangażowanie Teściowej. Przyjrzałam się scenom, które już umieściłam na scenariuszowej drabince.



Il.23. *Cud* – oś wyselekcjonowanych zdarzeń - 2

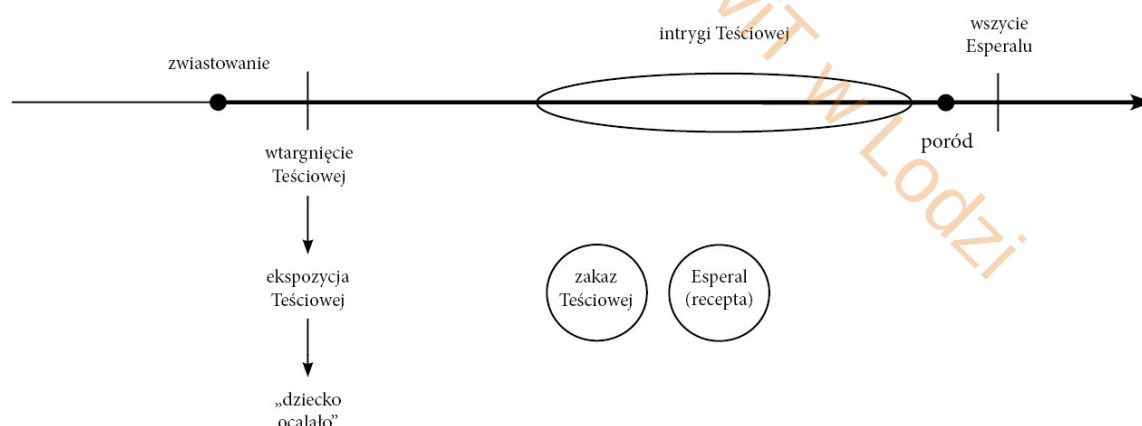
Zwróciłam uwagę na fakt, że skoro na życzenie Teściowej wszyto Wiesławowi Esperal, to kobieta musiała to uprzednio zaplanować – prawdopodobnie nosiła się z tą myślą od jakiegoś czasu. Przypadek Esperalu był dość ciekawym dla mnie zagadnieniem. Podczas lektury książki nazwa leku nic mi nie mówiła. Gdy Mał'ak grzmiał nad Wiesławem, by ten się zaszyl, traktowałam samo *zaszycie się* jako sformułowanie *stricte* metaforyczne, interpretowałam je jednak zaskakująco trafnie, bo łączyłam je z *zaszyciem* ust/gardła Wiesława, a więc – z zaprzestaniem picia alkoholu. Założyłam, że Esperal będzie dla dużej części widowni, tak jak dla mnie, niezrozumiałym elementem filmu, a jednak potraktowałam to jako ciekawe wyzwanie i szansę na rozwinięcie intrygi Teściowej.

Zauważyłam wówczas, że wszyty w ciało Wiesława Esperal mógłby zostać zapowiedziany w filmie na zasadzie **plantingu**. O metodzie piszą autorzy wielu podręczników sztuki scenariopisarskiej (np. Robert McKee), często używając określenia *plant and payoff* (metoda sadzenia i zbierania plonu). *Planting* w moim przypadku polegał

na subtelnej zapowiedzi Esperalu we wcześniejszym stadium opowieści. Założyłam, że Teściowa w efekcie intensyfikujących się wybryków Wiesława postanawia użyć swoich kontaktów i zdobywa receptę na Esperal. Dzięki *zasadzeniu* wątku Esperalu, stworzyłam pewnego rodzaju obietnicę, wzbudziłam oczekiwanie widza, że znajdzie on swoje rozwiązanie w kluczowym momencie filmu (czyli, że nastąpi *zebranie plonu*). Oczekiwanie buduje w widzu napięcie, a to jest oczywiście kluczową wartością w angażującym opowiadaniu historii. Inną zaletą plantingu jest to, że pozwala utrzymać spójność opowiadanej historii oraz przynosi widzowi satysfakcję, rodzaj nagrody w momencie *zbiorów*.

Zdecydowałam się również na ostateczne wyjaśnienie widzowi funkcji Esperalu, wkładając w usta Wiesława jego definicję chwilę przed tym, gdy bohater dowiaduje się, że wszyto lek w jego ciało. Była to wspaniała okazja na **złamanie czwartej ściany**, która potęgowała w tym przypadku tragikomiczny wydźwięk sceny. Dlatego Wiesław zwraca się wprost do kamery-widza i definitywnie ujawnia świadomość, że uczestniczy we własnej, zainspirowanej przez Boga, metanarracji o swoim losie.

Podsumowując, amplifikując konflikt Teściowej z Wiesławem, do scen wtargnięcia (początek drugiego aktu) i wszycia Esperalu (początek trzeciego aktu) dodałam wątek intryg Teściowej (drugi akt), prowadzących logicznie do rozstrzygającego zastosowania leku. W danym momencie intrygi składały się na zakaz sprzedaży alkoholu Wiesławowi i zdobycie recepty na lek.



Il.24. Oś wyselekcjonowanych zdarzeń - 3.

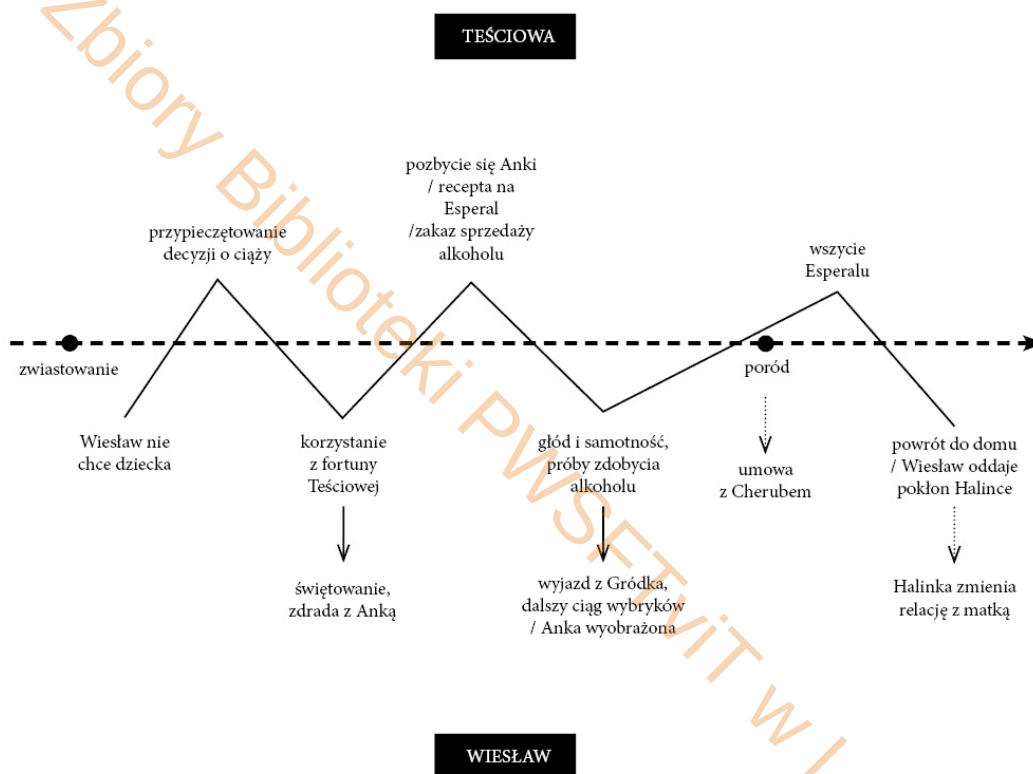
Schemat akcji-reakcji Wiesława i Teściowej

Ustaliłam wcześniej, że działania Wiesława nie były motywowane jego świadomym celem – były częściowo instynktowne, a częściowo kompulsywne. Można powiedzieć, że

duża część jego zachowań w drugim akcie ma też charakter reaktywny wobec działań Teściowej.

Drabinka scenariuszowa wymagała wówczas zarysowania scen obrazujących działania Wiesława. Co oczywiste – postaci protagonisty i antagonistki są ze sobą ściśle związane, dlatego wybrane z powieści i zarysowane już przeze mnie sceny opisujące aktywność Teściowej, w przeważającej mierze dotyczyły również Wiesława.

Zarysowałam wówczas **schemat akcji-reakcji** Teściowej i Wiesława, opierając się na ostatniej fabularnej osi zdarzeń oraz uzupełniając je o inne brakujące sceny (inspirowałam się zarówno powieścią jak i samodzielnie je tworzyłam oraz inkorporowałam).



Il.25. Schemat akcji-reakcji na osi czasu

- Wywołany ciążą gniew Wiesława (p. 3) powoduje płacz Halinki.
- Teściowa widzi łzy Halinki, ale po informacji o ciąży interpretuje je jako łzy szczęścia – i przypieczętowuje decyzję Halinki o zachowaniu ciąży.
- Wiesław postanawia korzystać z dobrodziejstw fortuny Teściowej na większą skalę i podczas rodzinnej biesiady upija się i zdradza Halinkę, która wpada w gniew i śpiewa nienawistny psalm o Ance. Pijany Wiesław uderza Halinkę pod postacią Jaszczurzycy. Następnego poranka widzi zadrapanie na twarzy Halinki.

- d. Teściowa zakazuje sprzedaży/udostępniania alkoholu Wiesławowi na terenie Gródka. Z życia Wiesława znika Anka.
- e. Wiesław odczuwa alkoholowy głód i tęskni za Anką, Halinka milczy i ignoruje Wiesława; bohater wyjeżdża PKS-em do okolicznego miasta (tam, gdzie nie sięga władza Teściowej), by móc kontynuować swoje kompulsywne zachowania (pije i zdradza “z kim popadnie”), które się intensyfikują.
- f. Na skutek stanu upojenia Wiesława podczas porodu Teściowa decyduje o wszyciu Esperalu w ciało Wiesława.
- g. “Złamany” Wiesław wraca ze szpitala do domu i obserwuje Halinkę z Synem, zastanawiając się nad swoją przyszłością. Teściowa odtrącona przez Halinkę.

Schemat akcji-reakcji pozwolił mi zdecydować o najważniejszych brakujących elementach opowieści, które powodują eskalację konfliktu. Pomógł mi uporządkować drugi i trzeci akt w fabularny ciąg przyczyn i skutków.

Punkt *a* i *c* był zaczerpnięty z powieści. W przypadku punktu *a* sytuacja gniewu i płaczu Halinki była uduchotworzona przez Karpowicza i wymagała jedynie zabiegu **redukcji**. Szerzej opiszę jej rolę w rozdziale o Halince.

Większość zdarzeń punktu *c* była opisana w powieści oszczędnie, migawkowo, z wyjątkiem sceny przemocy małżeńskiej i następującego po niej poranka. W efekcie postanowiłam stworzyć scenę jednej biesiady, która kończy się następnego dnia zadrapaniem na twarzy Halinki. By **podnieść stawkę** kompulsywnych zachowań Wiesława, biesiadę zdecydowałam się przekształcić w wydarzenie wyjątkowe, huczne i angażujące niemal całą rodzinę i okolicę. Koniecznymi gośćmi była oczywiście kontrolująca Teściowa i towarzyszący jej oficjalny gość, Batiuszka.

Istotnym elementem, który dopisałam w punkcie *d* było zniknięcie Anki z życia Wiesława. W powieści bohater nie informuje, co stało się z jego kochanką, manipulacyjnie stwierdza, że kłótnie Halinki i Anki pchnęły go ku picciu, które pozwoliło mu o wszystkim zapomnieć. Zdecydowałam wówczas, że Anka może być kolejnym elementem intryg Teściowej, że to Królowa Powiatu może ukrócić romans Wiesława, angażując w to Batiuszkę i poniżając Ankę. Dzięki temu jeszcze bardziej wzmocniłam główny konflikt scenariusza, co dało mi z kolei szansę na zbudowanie chwilowego osamotnienia Wiesława (punkt *e*). Był to jeden z nielicznych momentów scenariusza, gdzie widz może współczuć bohaterowi, bo zauważa, że również wobec niego stosowana jest przemoc.

Z opowieści Wiesława trudno jest też wywnioskować, kiedy i w jaki sposób jednorazowa impreza celebrująca ciążę Halinki przerodziła się w wielomiesięczną libację Wiesława z kolegami, co oczywiście świadczy o wyśmienitym piśmarstwie Karpowicza i co z kolei było możliwe do zaadaptowania – szczególnie w otwartym na wizualne, inscenizacyjne i fabularne eksperymenty medium animacji. Mimo to zależało mi na tym, by do momentu odnotowania rany na policzku Halinki sytuacja alkoholowego wybryku Wiesława miała charakter jednorazowy, co wzmacniało dramaturgię wydarzeń i miało bezpośrednie skutki w postaci “przemieszczenia” Wiesława do składzika na szczotki. Tymczasem element wielomiesięcznych libacji postanowiłam przesunąć do punktu *e* (**relokacja**) jako skutek zakazu Teściowej i tymczasowego wyjazdu Wiesława z Gródka. Ponieważ zmieniałam bieg zdarzeń, to “upadkowi” Wiesława planowałam nadać inny charakter, do wątku alkoholizmu i buntu wobec Teściowej dochodził wątek chwilowej tęsknoty za Anką.

Intensyfikację kompulsywnych zachowań Wiesława z punktu *e* planowałam opowiedzieć syntetycznie w formie sekwencji drobnych zdarzeń, skupiając się na obrazach coraz bardziej pijanych i surrealistycznych wędrówek Wiesława między Gródkiem a okolicznym miastem. Wstępny pomysł na wizyjność i irracjonalność tej sekwencji był nie tylko sposobem na oddanie stanu upojenia bohatera, ale też środkiem na zastosowanie sytuacyjnego i wizualnego **kontrapunktu** wobec nadchodzącej zimowej sceny porodu, która miała rozpocząć się realistycznie.

Wiesław jako Nowy Ewangelista

Schemat akcji-reakcji uwidocznił też kolejny istotny dla scenariusza wątek “powołania” Wiesława i jego mistycznych tęsknot, który stanowi nierozzerwalny element jego alkoholizmu.

Trzeba tu zaznaczyć, że narodziny Syna i spotkanie Wiesława z Cherubem przy porodzie nie wprowadzały u Karpowicza znaczących zmian w życiu bohatera. Chociaż zakładamy, że wraz z porodem bohater może już znać lub co najmniej przeczuwać boską rolę, którą ma wypełnić jego Syn¹⁵⁹, to jego codzienne życie się nie zmienia. Wiesław opisuje kolejne zdarzenia: “chowanie” Syna, wyjazd Halinki do szpitala w Warszawie, romans z mamką, coraz intensywniejsze alkoholowe ciągi – aż następują dramatyczne “tąpnięcia” w postaci scen **spotkania Wiesława z Tęczowym Obłokiem** pod bramą Teściowej (gdy Obłok każe

¹⁵⁹ Na poziomie chronologii faktów z życia bohatera: Wiesław na ten moment doświadczył jedynie spotkania z Cherubem, który pomógł Halince w porodzie. Kolejne spotkania z Mal'akiem (wprowadzające “umowę” o zaszyciu się i powołanie do spisania dziejów Syna) mają miejsce dużo później.

“się zaszyć” Wiesławowi) i **wszycia Esperalu**. Oba wydarzenia bezpowrotnie zmieniają koleje losu Wiesława – Obłok/Mal’ak i Teściowa rozprawiają się z jego alkoholizmem. Oba miały miejsce ponad rok po porodzie (punkty 13 i 14 powieściowej drabinki).

Scenę wszycia Esperalu przenieśliśmy już w czasie do momentu po porodzie jako ważny element aktywności Teściowej. W przypadku sceny spotkania z Tęczowym Obłokiem również dokonałam relokacji, a także **połączyłam ją (inkorporacja)** ze sceną porodu.

Dla porządku chcę tutaj zaznaczyć – w trakcie porodu w powieści dochodziło do dwóch spotkań Wiesława z siłami boskimi:

- pierwsze (futurospektywne) – gdy Mal’ak powołuje Wiesława do spisania dziejów jego Syna,
- drugie – gdy w trakcie porodu interweniuje Cherub: uprzedza pojawienie się Wielkich Palców (które wypychają dziecko z łona Halinki), przecina pępowinę i w końcu każe Wiesławowi dzwonić na pogotowie.

Dziejąca się ponad rok później scena spotkania z Obłokiem pod bramą Teściowej również miała podobny charakter. Istotne dla mojej opowieści było roszczenie Obłoku (co odróżniało tę scenę od poprzednich dwóch), który nakazuje Wiesławowi, by się zaszył. Postanowiłam **scalić wszystkich trzech posłańców** boskich w jedną postać Cheruba, obecnego przy porodzie. Tym samym poddałam **syntezie** również trzy różne sceny. Ostatecznie Cherub nie tylko miał spełniać funkcję zwiastuna i położnego, ale też domagać się, by Wiesław się zaszył i jako nowonarodzony, trzeźwy człowiek spisał losy Syna.

Dzięki wymienionym tu zabiegom **skondensowałam akcję** i w efekcie – wzmocniłam dramaturgię scenariusza, a poród stawał się momentem bezsprzecznie rozstrzygającym dla opowieści: zamykał stary rozdział w życiu Wiesława (rozprawiał się z alkoholizmem) i otwierał nowy – powoływał go do roli Nowego Ewangelisty. Jednocześnie Teściowa, “zaszywając” Wiesława, spełniała nieświadomie rolę wykonawczyni woli Boga.

Halinka i temat emancypacji

Halinka jest kolejną istotną dla opowieści postacią, to ona godzi się na “cudowne” poczęcie Syna (w dopisanej przeze mnie scenie zwiastowania), to ona w bólach rodzi “cudownego” Syna Wiesława, jest więc ściśle związana z katalizatorem i punktem kulminacyjnym scenariusza. Można też powiedzieć, że ma ciekawe dramaturgicznie położenie: funkcjonuje pomiędzy matką a mężem – dwojgiem tragikomicznych i “gorszych niż w rzeczywistości” bohaterów. Z obojgiem tkwi w toksycznej relacji.

Uznałam ją za postać tragiczną, chociaż zamierzałam zamknąć jej wątek pozytywnie. Halinka była dla mnie bohaterką, która miała potencjał na opowiedzenie pobocznego tematu emancypacji. Zainspirowana umową Wiesława z Mał'akiem (Wiesław ma się zaszyć, Mał'ak ma odsunąć Halinkę i Syna od Teściowej), postanowiłam rzeczywiście uwolnić Halinkę nie tylko od uzależniającej relacji z matką, ale też od toksycznej relacji z mężem. Warto wspomnieć, że powieść Karpowicza nie domyka wątku umowy, Teściowa nadal utrzymuje niezdrową relację z córką (np. organizuje chrzciny), a Wiesław ledwie wspomina o Halince (wiemy tylko, że małżonkowie ze sobą nie rozmawiają, łączy ich wspólny dom i Syn).

W konsekwencji Halinka jako jedyna postać scenariusza miała szansę, by przejść szczerą, wewnętrzną przemianę od zależności i uległości do samodzielności i troski o własną życiową przestrzeń.

Cofając się do początku wątku "biblijnego" powieści, zastajemy Wiesława zawierającego z Halinką niepisaną umowę: postanawiają nie mieć potomków. Karpowicz posłużył się tutaj klasyczną **zasadą kontrastu**: skoro Wiesław kończy jako Nowy Ewangelista i ojciec, to aby wzmocnić dramaturgicznie opowieść, zaczyna ją od czegoś przeciwnego – Wiesława planującego nie mieć dzieci i w pełni korzystać z przyjemności życia. Zasada opozycji jest też wyraźna w mniejszej skali: skoro dochodzi do małżeńskiej umowy o braku potomstwa, to w kolejnej scenie bohaterowie dowiadują się, że Halinka jest w ciąży. Oba momenty powieści były użyteczne dramaturgicznie: nie tylko wpisywały się w temat filmowej opowieści, ale też tworzyły logiczny ciąg zdarzeń wokół przyjętego przeze mnie katalizatora scenariusza.

Postanowiłam wówczas **udramatyzować** umowę Wiesława i Halinki, w powieści Wiesław jedynie nas informuje, że do niej doszło, nie opisując przebiegu ani okoliczności. Zdecydowałam się stworzyć scenę poślubną, dzięki której widz otrzymuje również skrótową, wizualną informację, że bohaterowie są nowożeńcami (mają kostiumy "młodej pary"). Wzmocniłam scenę dramaturgicznie i zarysowałam nierówny przemocowo-uległy charakter relacji małżonków (sugerowany przez bohatera-narratora równościowy charakter ich umowy poddałam **hierarchizacji**): Wiesław podaje szczęśliwej i spodziewającej się romantycznego przebiegu nocy poślubnej Halince tabletkę antykoncepcyjną, a Halinka jest tym zaskoczona i zawiedziona, jednak unieważnia swoją wolę, wzdycha i posłusznie ją połyka (zmieniłam zatem charakter umowy współmałżonków – nie była przyjęta za obopólną zgodą). Sytuacja w naturalny sposób łączyła się ze sceną zwiastowania, która stała się jej logiczną konsekwencją: niezadowoloną z przebiegu nocy poślubnej Halinkę nawiedza

Cherub i choć nie słyszymy ich rozmowy (zależało mi na tym, aby dialogi nie zakłócały intymności sceny), to sytuacja jasno prowadzi do jej indywidualnej decyzji (Halinka się waha, ale w końcu nie budzi Wiesława, by zapytać go o zgodę): skoro jej mąż nie chce mieć dzieci, to młoda kobieta przyjmuje Boski Plan i zachodzi w ciążę dzięki działaniu boskiego promienia. Zależało mi na wizualnym i aktywnym zaangażowaniu sił boskich, dlatego dziecko w łonie Halinki nie pojawia się z nicości.

Zajście w ciążę skontrolowałam zaczerpniętą z powieści sceną gniewu Wiesława. Zdecydowałam, że **ograniczę ją do działań bohaterów**, które uwidaczniają ich nierówną relację i kolejny zawód Halinki mężem. Wiesław zachowuje się przemocowo, Halinka płacze, ale jednak pozostaje przy swojej decyzji zachowania ciąży, co jest jej pierwszym krokiem w stronę emancypacji. Jak wspomniałam wcześniej, Halinka potrzebowała tutaj jednak też silnego wsparcia matki. Teściowa ją pociesza, a ciesząc się z ciąży córki, przypieczętowanie jej kontynuowanie.

Dzięki włączeniu scen “umowy” współmałżonków, gniewu Wiesława, wtargnięcia Teściowej i zachowania ciąży, zbudowałam przyczynowo-skutkowy łańcuch wokół zwiastowania, a scena wprowadzała w drugi akt.

Kolejną sceną, gdzie rozwija się wątek Halinki jest scena biesiady (punkt “c”). Treść Halinkowego psalmu podsuwała mi rozwiązania w obrębie inscenizacji: Halinka po raz kolejny doznaje zawodu współmałżonkiem, widząc jego publiczne wdziękzenie się do Anki. Wyraża wprawdzie swoją złość w psalmie, ale kieruje ją w stronę kochanki, nie męża, obiecując mu nagrody, jeśli do niej wróci (ciągle zatem żywi nadzieje wobec mężczyzny). Na etapie drabinki planowałam scenę montować równolegle: Wiesław i Anka po raz pierwszy odbywają swój seksualny kontakt, tymczasem Halinka skubie gęsi w kuchni i śpiewa psalm. Montaż równoległy miał się połączyć w jedną surrealistyczną scenę, Halinka śpiewając, stopniowo przybierała postać mocarnej Jaszczurzycy (element zaczerpnięty z powieści), która zagrażała życiu Wiesława (chciała go zjeść), a ten w końcu uderzał ją w akcie samoobrony. Wiesław się budził oraz obserwował nie tylko zadrapanie na twarzy żony, ale i nową emocję rysującą się na jej twarzy (podkreśloną wymownym milczeniem) – ostateczny zawód mężem i pogodzenie się z utratą nadziei na szczęśliwe małżeństwo¹⁶⁰.

Ze względu na montażowy charakter sceny zakładałam, że może ona ulec modyfikacji na etapie animatiku. Ponadto na poziomie estetycznym nie przekonywała mnie metamorfoza

¹⁶⁰ Zachowując realia społecznych norm podlaskiej wsi z roku 1980, tylko tyle mogłam “dać” Halince: życie w nieudanym związku-atrapie. Potencjalny rozwód Halinki i Wiesława przeniósłby historię w sferę fantastyki lub byłby co najmniej niewiarygodny.

Halinki w Jaszczurzyce, konotacja z biblijnymi gadami była współcześnie zbyt wątpliwa i zbyt odległa od sztafażu podlaskiej wsi A.D. 1980.

Co ważne, mój koncept na scenę sugerował widzowi, że Wiesław dopuścił się fizycznej przemocy wobec swojej żony. Rozważałam ten element z kilku perspektyw: dramaturgicznej, etycznej i kognitywnej.

W powieści Wiesław kilkakrotnie mizoginistycznie zamierza uderzyć Halinkę, jego zamiary nigdy jednak nie dochodzą do skutku, co zazwyczaj tłumaczyłam jego lękiem przed Teściową. Zdecydowałam jednak, że w filmie silniej zadziała rzeczywista przemoc (posłużyłam się zatem **amplifikacją przemocy**). Powodowała eskalację konfliktu, przez co drastyczna zmiana charakteru relacji Wiesława i Halinki oraz stanowcza reakcja Teściowej (rozprawienie się z Anką, zakaz sprzedaży alkoholu, recepta na Esperal) stawały się bardziej zrozumiałe. Zależało mi przy tym, by przemoc nie pokazać dosłownie, by była czytelna, a jednak opowiedziana za pomocą wizualnej i inscenizacyjnej metafory, dlatego skorzystałam roboczo z fantastycznej postaci Jaszczurzycy, oddającej perspektywę pijanego i niedojrzałego emocjonalnie Wiesława. Zakładałam oczywiście ryzyko, że widz może na skutek nieakceptowalnego czynu bohatera stracić nim zainteresowanie, postanowiłam jednak je podjąć, biorąc pod uwagę surrealistyczny wydźwięk sceny jak i “łagodzącą” regułę tragikomedii (bohater “gorszy niż w rzeczywistości”).

Kolejnym etapem “podróży” Halinki był rozwój ciąży. Podjęłam decyzję, że powinna być jednym z elementów sekwencji drobnych zdarzeń (punkt “e”) opowiadających intensyfikację kompulsywnych zachowań Wiesława. Zależało mi na tym, aby przekazać odmieniony stan emocjonalny Halinki (jest poważna i spokojna, nie angażuje się w prace gospodyni domowej), jej alienację od zaognionego konfliktu między Teściową i Wiesławem oraz, rzecz jasna, mijający czas: zmiany pór roku i powiększający się brzuch kobiety.

Scena porodu miała angażować Halinkę w oczywisty sposób. Ponieważ jednak kulminacyjne wydarzenie scenariusza miało się skupić na transformacyjnych przeżyciach Wiesława, to jego żona stawała się tutaj bardziej ikoną rodzącej w samotności i cierpieniach kobiety niż postacią przeżywającą szczególny emocjonalny stan. Mimo wszystko nie chcę pominąć istotnego faktu, że sama czytelna, radykalna decyzja Halinki o samodzielnym porodzie bez uciekania się do szukania wsparcia matki czy lekarza, jest jednoznaczną oznaką przemiany bohaterki.

Halinka (a od teraz właściwie – Halina) którą zarysowałam w scenie finalnej miała być kobietą dojrzałą, spędzającą swoje pierwsze chwile macierzyństwa w szczęściu i afirmacji swojego nowego życia. Szukałam w scenie elementu sugerującego postawienie wyraźnych

granic jej matce, który na tę chwilę objawiał się niesatysfakcjonującym mnie obrazem osamotnionej Teściowej w jej własnym mieszkaniu (miała obserwować przez okno powracającego do domu Halinki Wiesława). Postanowiłam potraktować brakujący element jako zadanie do podjęcia na etapie pisania właściwego tekstu scenariusza. Co jednak istotne, zamysł finalnego obrazu matki Halinki miał jednocześnie sygnalizować kryzys, który ostatecznie dotknął również Królową Powiatu. Kobieta nie miała już kontroli nad własną córką, jedną z jej najcenniejszych “posiadłości”.

Treatment i scena otwierająca

Moja drabinka scenariuszowa nabierała rozmiarów, a niektóre sceny – szczegółów. W efekcie tekst, który stworzyłam, był treatmentem mojego filmu. Zamysły na niektóre sceny chciałam sprawdzić lub poprawić, rozpisując precyzyjnie właściwe sceny scenariusza.

W treatmentcie brakowało jedynie otwierającej sceny filmu. Zależało mi na tym, żeby była to scena ekspozycyjna, w której poznajemy głównego bohatera od “dobrej strony”, dzięki której widz ma możliwość dać mu wstępnie “kredyt zaufania”. Moim “kotkiem do uratowania”¹⁶¹ miała być prostolinijność i autentyczność Wiesława.

Od początku pracy nad drabinką nosiłam się z pomysłem użycia narracji bohatera, która rozpoczynała “biblijny” wątek powieści. Ujmowała mnie przede wszystkim jej szczerość. Wiesław przedstawiał się we wstępie jako prosty człowiek, który niewiele wie i niewiele rozumie, że obca jest mu wzniosłość, a jego umysł nie jest lotny; wyznawał: *znam swoje miejsce, blisko gruntu, że jest solidnie zamocowany na ziemi, która jest ciernie i oset*¹⁶². Ponieważ tekst był dość trudny ze względu na swoją eklektyczność i lingwistyczną groteskowość, postanowiłam go wesprzeć obrazami, które nie wymagają dużego skupienia, które nie odciągają uwagi widza i dają na chwilę możliwość wsłuchania się w dialog. Był to jednocześnie sposób na wprowadzenie widza w świat filmu, w którym *voice-over* będzie odgrywał dość istotną rolę.

Zdecydowałam się zaczerpnąć inspirację ze sceny porodu, wyobraziłam sobie moment, w którym pijany Wiesław leży na podłodze w oczekiwaniu na karetkę, która miała uratować jego żonę i dziecko. Mógł być to moment, w którym jego ciało odmawia posłuszeństwa z przepicia i tym razem bardziej niż dotychczas jest przekonany, że umrze. Po Cherubie

¹⁶¹ B. Snyder, *Uratuj kotka*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2023 – Blake Snyder jest autorem popularnego podręcznika sztuki scenariopisarskiej, a tytułowa technika, stawiająca głównego bohatera w pozytywnym świetle, jest *de facto* tylko pierwszą z wielu omówionych przez autora w książce, nie kryje się za nią żaden paradygmat ani system.

¹⁶² I. Karpowicz, *Cud*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s.52

pozostały tylko niewyraźne błyski światła na suficie, przypominające Tęczową Chmurę. Obraz byłby skontrowany zbliżeniem na zmęczoną i spoconą twarz Wiesława.

Scena nie wymagała wiele, miała być krótka i spokojnie przenosiłaby nas do ciemnego wnętrza sceny nocy poślubnej, w której zastajemy Wiesława w pełni sił w eleganckim garniturze ślubnym, stojącego przed zakochaną w nim Halinką.

Dla uporządkowania wszystkich podjętych przeze mnie na tym etapie decyzji, zamieszczam poniżej kopię skróconego *treatmentu*, eksponującego sekwencje opowieści, odpowiadające jej *beat*'om.

1. "Przymierze" małżonków i zwiastowanie.

Ekspozycja Wiesława: monolog "znam swoje miejsce", Wiesław patrzy na tęczową chmurę na suficie. Noc poślubna, Wiesław podaje Halince tabletkę antykoncepcyjną, Halinka jest zawiedziona, ale ją połyka. Wiesław kładzie się i zasypia.
KATALIZATOR: zwiastowanie, pojawia się Cherub, Halinka zostaje zapłodniona boskim promieniem.

2. Wiadomość o ciąży.

Wiesław w gniewie na ciążę Halinki, kobieta mówi "nie" i płacze. Wtargnięcie Teściowej. Ekspozycja Teściowej: dowiadujemy się o jej majątku i władzy. Teściowa pociesza płaczącą Halinkę. Dowiaduje się o ciąży, cieszy się, tym samym przypieczętowując jej decyzję o zachowaniu dziecka.

3. Świątowanie.

Scena biesiady w domu Halinki i Wiesława. Wiesław zaleca się do Anki na oczach wszystkich gości (w tym Teściowej i Batiuszki).
Montaż równoległy: Halinka skubie gęsi w kuchni i śpiewa psalm, Wiesław zdradza Halinkę z Anką. Scena surrealistyczna: Wiesław pojawia się w surrealistycznej kuchni, Halinka kontynuuje psalm, upominając Męża i psiocząc na Ankę. Powoli zamienia się w wielką i niebezpieczną Jaszczurzycę. Mężczyzna uderza Jaszczurzycę.
Wiesław następnego dnia widzi zadrapanie na twarzy Halinki.

4. Intryga Teściowej i mijający czas.

Montaż syntezujący: Teściowa poniża Ankę przed Batiuszką, zdobywa receptę na Esperal i używa swoich wpływów, by nikt nie sprzedawał alkoholu jej zięciowi. Wiesław jeździ pić do innego miasta. Bohater nawiązuje przypadkowe kontakty seksualne.
Halinka grzebie swoje nadzieje wobec Wiesława i czeka na poród. Mijają kolejne pory roku, jej brzuch się powiększa.

5. Poród i przymierze Cheruba z Wiesławem.

Pijany Wiesław wraca (czołga się) do domu i zastaje rodzącą Halinkę, która traci przytomność. Zjawia się Cherub, Wielkie Palce wyciągają dziecko, Cherub przecina ożywioną pępowninę, ale zarówno dziecko jak i Halinka nie odzyskują przytomności. Cherub każe Wiesławowi dzwonić na pogotowie, mężczyzna mdleje.
PUNKT KULMINACYJNY: Cherub (w innej, surrealistycznej przestrzeni) każe Wiesławowi się zaszyć i wyjawia boski plan, wg którego Wiesławowi przypada rola spisania dziejów jego syna. Wiesław się poddaje, pod warunkiem, że Cherub uratuje i przywróci mu żonę i syna, a Anioł przepędzi Teściową.

6. Powrót Wiesława.

Wiesław budzi się w szpitalu z wszytym w jego ciało na życzenie Teściowej Esperalem (deklamuje jego definicję do kamery).

Osamotniona Teściowa patrzy przez okno swojej posiadłości na wracającego do domu Wiesława.

Szczęśliwa Halinka zajmuje się Synem, Wiesław obserwuje ich przez drzwi.

d. Selekcja dialogów

Pracę nad właściwym scenariuszem poprzedziłam wyborem dialogów Wiesława. Proza Karpowicza miała oczywiście bezsprzeczne walory literackie i tragikomiczne, które film jako medium audio-wizualne przyjmuje jednak w swój “krwioobieg” w bardzo ograniczonym stopniu. Mając świadomość tradycji filmów “mówionych”, ich trudności, pamiętając własne doświadczenie pisania mojego animowanego debiutu “Do serca Twego”, wiedziałam, że podejmuję się niełatwego, być może nawet karkołomnego, a jednak ciekawego zadania: zdecydowałam, że chcę zachować oryginalny, rytmiczny i eklektyczny monolog wewnętrzny Wiesława, a jednocześnie pamiętać o granicach percepcji widza i przewadze informacji wizualnej nad werbalną.

Moim zadaniem na tym etapie stał się zatem wybór i redakcja wewnętrznej narracji Wiesława. Długo rozważałam skalę ich użycia. Starałam się zredukować *voice-over* do niezbędnego minimum, do relacji stanów emocjonalnych oraz istotnych faktów, których nie opowiada warstwa wizualna i sytuacyjna filmu (oczywiście unikając dublowania informacji werbalnej i wizualnej/sytuacyjnej). Jednocześnie jednak musiałam uważać na rytm monologu Wiesława, by zachował swoją integralność i rytm. Starałam się unikać dialogów, które konstruowały obrazy-metafory, gdyż w oczywisty sposób stawałyby się konkurencją dla filmowego obrazu. Pamiętałam jednak też o tym, że zaletą narracji Wiesława był jej tragikomiczny wydźwięk, dlatego często wybrane przeze mnie dialogi kontrują powagę sytuacji (jak np. w scenie gniewu Wiesława i wtargnięcia Teściowej).

Za moją decyzją użycia fragmentów prozy Karpowicza stało więc kilka istotnych powodów. Jednym z nich był duży **tragikomiczny potencjał** dialogów. Ich przewrotna treść i atrakcyjna forma zaskakiwała, bawiła i smuciła jednocześnie. Dialogi dawały też możliwość kontrowania “niezłomnych” myśli Wiesława jego oportunistycznymi czynami, co również pogłębiało tragikomizm sytuacyjny, jak np. w momencie, gdy Teściowa pociesza Halinkę.

*Abo wół ryczy nad paszą przy dobroczyńcy swoim? Słów z warg Halinki czekałem*¹⁶³.

¹⁶³ Używam w tym rozdziale finalnych dialogów, które trafiły do filmu. Często były przeredagowane, skrócone, łączyłam w nich zdania, które w oryginale nie występowały jedno po drugim.

Wiesław tłumaczy się tutaj widowni (i czytelnikom jego Ewangelii), dlaczego nie protestuje tak stanowczo, jak chwilę przedtem, gdy rzucił kieliszkiem w stronę Halinki, która odmówiła usunięcia ciąży. Otwarcie przyznaje, że Teściowa go utrzymuje i posłusznie czeka na “wyrok” żony.

Z kolei w chwili po wtargnięciu Teściowej, Wiesław ją przeklina:

*Bądź po trzykroć przekłete imię jej,
Bądź przekłete macicze jajeczko, z którego powstała,
Bądź przekłeta trzoda jej i traktory.*

Mimo to bohater nie protestuje wobec intruzki, nie wyprasza jej, dławi w sobie swoją niechęć i obserwuje ją złęczony. Powyższy cytat jest także przykładem **informacyjnej funkcji** dialogów. Monolog wewnętrzny Wiesława ujawnia niekiedy informacje o stanach emocjonalnych i współzależnościach bohaterów, które w filmie długometrażowym zainscenizowałabym w formie konkretnych sytuacji. Obserwując bohatera w konkretnych sytuacjach, mielibyśmy okazję zaobserwować jego reakcje, zachowania, które zdradzałyby np. jego stosunek do Teściowej. Wiesław mógłby się brzydzić jej futra, gdy kobieta prosiłaby zięcia o jego przyniesienie. Koledzy “od kufla” mogliby kpić z pozycji Wiesława w rodzinie, rysować przed nim odważne obrazy, kiedy ten odmawia Teściowej wstępu do domu.

Dialogi w efekcie pozwalały na przybliżenie faktów, których wizualna prezentacja wymagałaby więcej ekranowego czasu. Planowane przeze mnie sceny surrealistyczne i oparte na syntetycznym montażu miały pomóc dokonać syntezy pewnych emocji i zdarzeń. *Voice-over* był kolejnym narzędziem, które skracało czas na zapoznanie się z bohaterami i zrozumienie ich relacji. Jak np. w parentezie-ekspozycji, prezentującej Teściową:

Teściowa najmajątniejszą była na naszej ziemi. Pola jej ciągnęły się od rzeki Białej po spienione nurty Biebrzy.

Przykładowo: mogłabym poświęcić Teściowej scenę, gdzie widzimy, jak zarządza swoimi rozległymi posiadłościami rolnymi i wszelkimi “podwładnymi” (np. pracownikami państwowej masarni), jaki charakter mają ich relacje. Chcąc pokazać zasięg jej wpływów, zachowałabym np. scenę, którą napisałam w jednej z wersji treatmentu, gdzie spotyka się z Batiuszką i płaci robotnikom za remont dachu cerkwi. Być może stworzyłabym też wątek kontaktów Teściowej z partyjnymi urzędnikami (np. burmistrzem lub wójtem), które

pozwalaby jej nie tylko prowadzić interesy, ale też wpływać na losy Wiesława (np. scena z pierwszego aktu, w której Teściowa próbowałaby załatwić mu pracę w urzędzie gminy).

W długim metrażu miałabym również czas na to, by rozwinąć wątek zależności Halinki wobec matki. Aby opowiedzieć złożoną relację Wiesława z Teściową, stworzyłabym kilka scen w drugim akcie, gdzie mielibyśmy okazję zaobserwować, jak rozwija się konflikt między bohaterami. Wiesław z postawy uległej coraz bardziej wchodziłby na pozycję znieczulonego, obojętnego na zakazy Teściowej - a ta z kolei, zaczynając od udawanej uprzejmości wobec zięcia, mogłaby się w końcu posunąć do rękoczynu wobec Wiesława przy świadkach: Batuszce bądź partyjnym urzędniku.

Ostatecznym powodem użycia *voice-over* był w końcu fakt, że w dużej mierze **rytm i eklektyczna forma** dialogów były jednym z powodów, dla których chciałam *Cud* zrealizować. Wierzyłam (i nadal wierzę), że dialog może być jedną z warstw filmu, którą – tak jak obraz, dźwięk i muzykę – również można traktować kreatywnie, jako element formy filmowej, zachowując przy tym oczywiście umiar i równowagę, troskę wobec percepcji widza. Dialogi oprócz funkcji informacyjnej mają oczywiście melodię, rytm, a te z kolei mają potencjał dramaturgiczny; głos aktora niesie ze sobą emocje, które mogą wręcz zaprzeczać treści słów.

*Oto rozważyć z nią chciałem sprawę ponagląjącą,
Oto pieszczotą chciałem pokonać jej zacietrzewienie,
Oto zstąpiła w dom nasz moja Teściowa.*

Przytoczony tutaj przykład rytmicznego dialogu ze sceny wtargnięcia Teściowej jest równocześnie dowodem na to, że **rytm dialogów buduje napięcie** danej chwili, a wraz z trzecim powtórzeniem następuje wyraźny akcent puentujący wypowiedź. Dodatkowo biblijna fraza Karpowicza tworzy nie tylko rytm, ale też sygnalizuje, że Wiesław jest obdarowany boskim natchnieniem, łaską pisania, o czym dowiadujemy się później, w punkcie kulminacyjnym.

Dialogi ostatecznie w przygotowywanym przeze mnie filmie nie miały być elementem **uwiarygadniającym realizm sytuacji**, tym bardziej, że *Cud* z założenia nie miał operować realistyczną formą.

Większość dialogów Wiesława miała stanowić część jego wewnętrznego monologu, czyli być zastosowana w formie *voice-over*, który przeważnie komentował bieżące zdarzenia (*voice-over* diegetyczny), czasem jednak (jak w przypadku sceny otwierającej film czy w scenach trzeciego aktu) stawał się dystansującym komentarzem Wiesława-Nowego

Ewangelisty (*voice-over* niediegetyczny). Pojedyncze dialogi między bohaterami mogły naturalnie rozegrać się w diegetycznej warstwie filmu (np. scena przypieczętowania przez Teściową ciąży Halinki, scena umowy/przymierza z Cherubem). Duża część scen z kolei dialogów nie wymagała, co organicznie wynikało z charakteru sytuacji.

Dokonany na tym etapie wybór dialogów był dość szeroki. Dopiero zapisany w scenariuszu szczegółowy przebieg zdarzeń miał zadecydować o skali użycia *voice-over* Wiesława. Zarysowane przeze mnie na etapie drabinki sceny już definiowały mój dobór dialogów, duża część z nich, choć była formalnie atrakcyjna i komiczna, to nie wzmacniała akcji, więc nie decydowałam się ich użyć. Etap scenariusza pozwalał mi na ograniczenie ich w jeszcze większym stopniu.

e. Scenariusz

Etap scenariusza polegał oczywiście na nadaniu wszystkim zarysowanym już przeze mnie scenom budującego napięcie, szczegółowego przebiegu. W dalszej części zamierzam przedstawić poczynione przeze mnie wówczas modyfikacje, które istotnie wpłynęły na kształt opowieści.

Święte słowo “esperal”, czyli moment decyzji Batiuszki

Ciekawym przykładem może być krótka scena poniżenia Anki przed Batiuszką. Zależało mi na tym, aby pokazać, że Teściowa nie traci czasu, szybko decyduje się działać i pociąga za właściwe według jej rozumowania sznurki, reagując na zdradę i przemoc zięcia (uderzenie Halinki-Jaszczurzyca). W efekcie to jednak Anka ponosi konsekwencje zdrady małżeńskiej Wiesława. Dziewczyna szuka przebaczenia i wsparcia u Batiuszki. Brakowało mi w tej sytuacji sygnału, że to przede wszystkim Wiesław jest odpowiedzialny za wyrządzone krzywdy. Ów sygnał poniósłby akcję dalej, miał swoje następstwa w kolejnych aktywnościach Teściowej.

Na poziomie emocjonalnym, miałam również potrzebę odnalezienia właściwej reakcji na płacz Anki. Zdecydowałam, że Batiuszka, choć uwikłany w interesy z Teściową, przełamuje swoje koniunkturalne zachowanie (ma świadomość, że uczestniczy w wyreżyserowanym przez Teściową spektaklu) i lituje się nad dziewczyną, powściągliwie ją pocieszając. Jest to przykład sięgnięcia po klasyczny dramaturgiczny zabieg “**momentu decyzji**” bohatera. Dzięki temu scena zyskała dynamikę i dramaturgię, a postać Batiuszki nabrała ciekawszego charakteru, zabarwiając relację z Teściową nieprzewidywalnym ludzkim odruchem.

Inspirując się późno-średniowiecznym malarstwem niderlandzkim i jego (współcześnie można by rzec “komiksowym”) sposobem na wprowadzanie dialogów między postaciami, postanowiłam dosłownie włożyć w usta Batiuszki ozdobnie zapisane słowo “esperal”, które duchowny kieruje w stronę Teściowej, próbując zaradzić coś na daną sytuację. Słowo wchodzi do ucha Teściowej, dzięki temu nie tylko dowiadujemy się, jak narodził się pomysł na rozprawienie się z nałogiem głównego bohatera, ale też głębiej wchodzimy w świat podlaskiej wsi, w której słowa duchownego stają się “święte”. Jednocześnie, idąc tropem przekonania Wiesława, można powiedzieć, że w szerszej perspektywie Esperal był lekiem u zarażenia wynikającym z boskiego planu.

Formalny zabieg, którego dokonałam w scenie można określić **parafrazą i syntezą** dialogu, który musiałby się odbyć w *stricte* realistycznie zainscenizowanej scenie. Animowane, typograficzne rozwiązanie zachowywało potrzebne sytuacji wyciszenie i budowało skojarzenia z historyczną sztuką sakralną, co ściśle współgrało z założoną kampową, grafomańsko-ewangeliczną formą opowieści. W konsekwencji uzyskałam w scenie satysfakcjonującą odpowiedź na czyny Wiesława i uwydatniłam *planting* Esperalu.

Szkatułkowa scena kulminacyjna

Największą jednak zmianą, którą wprowadziłam na etapie budowania poszczególnych zdarzeń było wprowadzenie surrealistycznej sceny-szkatułki do sceny porodu. Scena miała stanowić epicentrum sceny kulminacyjnej, ale i całej opowieści. To w niej miała się dokonać przemiana Wiesława, oczywiście sprytnie zaaranżowana przez siły boskie.

Tak jak wspominałam w rozdziale o tworzeniu drabinki, w powieści Wiesław przerywa narrację o porodzie, by opowiedzieć sytuację futurospektywną, w której nawiedza go Mał’ak i powołuje go do spisania dziejów swego syna. Wybierając scenę porodu na scenę kulminacyjną, planowałam zachować powołanie Wiesława (tym razem – przez Cherubę) jako kluczowy element rozpoczynający nowe życie bohatera. Byłam przekonana, że powołanie (logicznie połączone z nakazem zaszycia się) nie może się wydarzyć w tym samym miejscu i czasie, co poród. Nowy Wiesław musiał się “narodzić” w okolicznościach separujących go od bieżącej dramatycznej chwili, którą bezsprzecznie była nieprzytomność Halinki i dziecka.

Idąc śladami Karpowicza, również postanowiłam się posłużyć formą opowiadania szkatułkowego i przenieść bohatera, jednak nie do przyszłości, a do innego wymiaru. Zdecydowałam się skorzystać ze stanu fizycznego Wiesława, dlatego mężczyzna traci

przytomność w apogeum porodu – co wzmocniło dramaturgię porodu (**retardacja**)¹⁶⁴ – i umieścić akcję w przestrzeni surrealistycznej. Inspirując się dialogami z pierwszej sceny:

Ja nie unaszam się nad wodami, nie oglądam z lotu ptaka ziemi niekształtowej, ślepym niejako nocą i zarankiem. Znam swoje miejsce – blisko gruntu, solidnie zamocowany na ziemi, która jest ciernie i oset.

pomyślałam o dnie oceanu – miejscu ciemnym, gdzie dzień i noc wygląda niemal tak samo, gdzie większość zwierząt jest ślepych, gdzie panuje względny bezruch. Taki pustynny, mroczny i obcy krajobraz wydawał mi się dobrze korespondować z postacią Wiesława. Mając świadomość, że klamra, nawiązanie do pierwszej sceny da widzowi poczucie, że wraca do źródła, że ma się właśnie rozwiązać istotna “zagadka”, wstępnie przyjęłam, że scenę pierwszą również przeniosę na dno morza.

Zastanawiając się nad przebiegiem sceny powołania Wiesława, która zarysowana była jako moment pogłębienia relacji z Cherubem, doszłam do wniosku, że Cherub jest postacią zbyt obcą Wiesławowi, by miała moc go poruszyć, do czegokolwiek przekonać. Tym mniej wierzyłam, że ich spotkanie miałoby szansę zaangażować emocjonalnie widza. Relacja Cheruba i Wiesława była hierarchiczna, autorytarny dialog Cheruba nie pozwalał się do Wiesława zbliżyć. Wciąż poszukiwałam w Wiesławie elementu cierpienia, słabości i byłam przekonana, że właśnie ta surrealistyczna scena “nowego narodzenia” jest najlepszym momentem na zniuansowanie bohatera, czyli poznanie jego ludzkiej strony.

Zacząłam szukać innej postaci, która pomogłaby zbliżyć się widzowi do Wiesława i odkryć jego ludzki pierwiastek. Żadna z dotychczasowych postaci nie była odpowiednia, dramat Wiesława polegał właśnie na tym, że nie potrafił się do nikogo zbliżyć – i *vice versa*, każdy ponosił w relacji z nim porażkę. Wróciłam do spisanej na wcześniejszym etapie biografii głównego bohatera. Istotną jej częścią było pochodzenie Wiesława i jego wstyd wynikający z biedy. W ten sposób odnalazłam rodziców Wiesława, osoby których się wstydził, przed których “biednym, ale uczciwym” losem desperacko się wzbraniał, nie chcąc pójść w ich ślady. W efekcie zaczęłam szkicować scenę spotkania Wiesława z jego (jak postanowiłam – nieżyjącymi) rodzicami.

Na wstępie doprecyzowałam biografię Wiesława. Założyłam, że jego rodzice nie żyją: Ojciec mógł umrzeć, gdy bohater wchodził w wiek nastoletni, Matka – niedługo po słono opłaconej maturze. Dzięki temu spotkanie z nimi w surrealistycznych okolicznościach miało

¹⁶⁴ W powieści *retardacja* rozgrywa się na samym wstępie porodu, zanim zaczyna się dzieć cokolwiek istotnego. *Retardacja* nie wynika też z akcji, Wiesław nagle zaczyna rozprawiać o głębszym sensie rozgrywającego się przed nim porodu.

być “spotkaniem po latach”. Moim drugim założeniem była tragedia przedwczesnej śmierci Ojca: zależało mi na tym, by Wiesław we wczesnej młodości przekonał się o tym, że uczciwa praca nie przynosi dobrych skutków, że jest zbyt ciężka, by móc cieszyć się życiem, że niszczy zdrowie. Ponadto zakładałam, że wspomnienie ojca jest bardzo wyblakłe w pamięci Wiesława. Uznałam, że figura Ojca jest ważna, bo to właśnie ojcostwa boi się mój bohater.

W efekcie postanowiłam stworzyć dwa stadia sceny spotkania z rodzicami. Pierwsze stadium miało być spotkaniem z Matką, która była bardziej przez bohatera oswojona. W drugim stadium Wiesław miał stanąć przed ojcem, który, choć smutno kojarzył się z życiem w biedzie i bezsensowną śmiercią, to był dla niego jako osoba przede wszystkim dość mglisty, niejasny, nieodgadniony. To Ojciec miał odkryć przed Wiesławem tajemnicę boskiego planu. Matka zaś miała wpierv dać Wiesławowi nowe życie.

Ponieważ zależało mi na tym, by przekazać widzowi informację o “korzeniach” Wiesława, poprzedziłam moment spotkania z rodzicami sceną śmierci jego Ojca. Bohater ponownie ją przeżywał, tak jak ją zapamiętał, dzięki czemu powoli zapoznawaliśmy się ze skrywanymi emocjami Wiesława, jego bólem, złością i współczuciem. Scena kończyła się płaczem Matki, pochylonej nad zmarłym Ojcem. To uruchamiało Wiesława do tego, by podjąć z nią rozmowę, by się do niej zbliżyć i wyjść z ukrycia (z krzaków wodorostów), w którym do tej pory tkwił, asekurując swoją pozycję.

Chcąc głęboko zakorzenić powody niechęci Wiesława do Teściowej, wprowadziłam do zdarzenia również i ją, sygnalizując poniżenie głównego bohatera i jego rodziny oraz arogancję Królowej Powiatu. W konsekwencji Teściowa rzuca w stronę Matki, która oplakuje Ojca złotą monetę.

Mając na uwadze zaangażowanie widza w przebieg sceny spotkania z Matką, szukałam w niej silnego momentu kulminacyjnego. Zastanawiając się nad naturą możliwej relacji bohatera z Matką, pomyślałam o zniewalających kleszczach jej uścisku, o tym, że przytulenie się do Matki ma dwuznaczny potencjał. Matka zaklinająca w międzyczasie przyszłość swojego syna (“*Wiesiu, będziesz dobrym mężem, będziesz dobrym ojcem*”¹⁶⁵) wypowiada *de facto* własne życzenie, nie interesuje jej prawdziwy Wiesław, którego przydusza w ramionach. Przemocowy charakter tej relacji, dwuznaczność gestu kobiety i jego dramaturgiczny potencjał uznałam za dobry kierunek.

Postanowiłam doprowadzić duszący uścisk Matki do ekstremum. W efekcie Matka skreca kark i zabija własnego syna. Efekt był nie tylko tragiczny, ale też zawierał w sobie

¹⁶⁵ Dialogi spotkania z Matką są mojego autorstwa.

symbolikę przemiany Wiesława. Wiesław umiera, dołącza do świata zmarłych, Matka ciągnie go i układa przy ciele zmarłego Ojca. Wiesław rodzi się ponownie, słysząc tajemnicę Boskiego Planu¹⁶⁶ z ust “nieodgadnionego” Ojca. Mężczyzna informuje Wiesława o przypisanej mu roli ojca i męża, z góry mu ją narzuca. Wiesław jest przerażony nieodwracalnością oraz bezwzględnością planu rodziców i Boga. Zależało mi na tym, aby w tym spotkaniu wybrzmiał strach i przytłoczenie głównego bohatera, emocje, do których widz nie miał do tej pory dostępu. W finale sceny zostaje przypieczętowane nowe imię mężczyzny – “Esper’al”.

Kielich i Stewardessa – amplifikacja uzależnienia od alkoholu

Po scenie spotkania z rodzicami powraca Cherub, a jego nakaz “zaszcycia się” i powołanie do spisania Nowej Ewangelii stają się logicznym następstwem wypełnionej już misji rodziców. Ważnym elementem tej sceny był “fortel”, który zaświtał Wiesławowi. Miał być sposobem bohatera na to, by nie wywiązać się z umowy z Cherubem i nadal móc pielęgnować swój nałóg. Zależało mi na tym, żeby zachować sprytny wybieg Wiesława, gdyż go wspaniale charakteryzował – ale przede wszystkim przywracał komiczny charakter scenie, rozmontowywał względną powagę, którą nasiąkło spotkanie z rodzicami.

Fortel na tym etapie był przedstawiony jedynie za pomocą dialogu. Osłabiało to scenę dramaturgicznie, a właściwa próba wprowadzenia fortelu w życie nie miała nawet szansy być podjętą, gdyż już w kolejnej scenie Wiesław dowiadywał się w szpitalu o Esperalu wszytym w jego ciało.

Co ważne, od jakiegoś czasu borykałam się z tym, by uwydatnić uzależnienie Wiesława. Picie alkoholu odbywało się wprawdzie w każdej scenie, montażowa sekwencja intrygi Teściowej opowiadała o głodzie alkoholowym Wiesława, który mógł zaspokoić dopiero w okolicznym mieście. Miałam jednak poczucie, że scenariusz wciąż nie oddaje szczerzej pasji bohatera do picia alkoholu – szczególnej, niezastąpionej przyjemności, którą ten mu sprawia oraz wyjątkowej obietnicy, którą w sobie kryje.

Zdecydowałam wówczas, by posłużyć się wizualnym **symbolem**, który tę pasję odda, w ten sposób pojawił się w moim scenariuszu kielich i Stewardessa. Miałam świadomość, że symbol ten, by nabrać szczególnego znaczenia w finale sceny kulminacyjnej i by rzeczywiście wspomóc dramaturgię filmu, nie może pojawić się tylko w scenie umowy z Cherubem. Dlatego zdecydowałam o wprowadzeniu Stewardessy do pierwszej sceny, która

¹⁶⁶ O boskiej, mesjańskiej roli syna Wiesława.

kielich wyławia z odmętów dna oceanu, napełnia go magicznie złotym, świetlistym trunkiem, a Wiesław przygląda się wszystkiemu z dużym zainteresowaniem. Kielich i magiczny trunek spełniał oczywiście funkcję Świętego Graala, a Stewardessa – jego strażniczki. Ponieważ świetnie korespondował z uzależnieniem bohatera i umacniał kampową estetykę opowieści, to postanowiłam się nim posłużyć.

Co jednak najistotniejsze – Kielich stał się *de facto* **celem bohatera**, celem tragicznie nieosiągalnym, gdyż istniejącym tylko w sferze wyobrażeń. Kielich zaczął funkcjonować jako **metafora** uzależnienia, magiczny trunek obiecywał nasycenie. Bohaterowi mogło się zdawać, że gdy go posmakuje, to “w końcu się napije”, że ta, a może kolejna szklanka przyniesie mu nareszcie satysfakcję i szczęście. Cel Wiesława przez to, że nie jest realistyczny, wpływa na mechanikę akcji w sposób zapośredniczony. Jest wyrazisty, ale rozgrywa się w wyobraźni i to nie on skupia na sobie uwagę widza jako pierwszy. Tak jak zauważyłam wcześniej, w *Cudzie* zależało mi na formie tragikomicznej, dlatego to działania Teściowej, Cheruba oraz Matki wpływają na zmiany w życiu Wiesława, dlatego to im możemy kibicować bardziej niż głównemu bohaterowi.

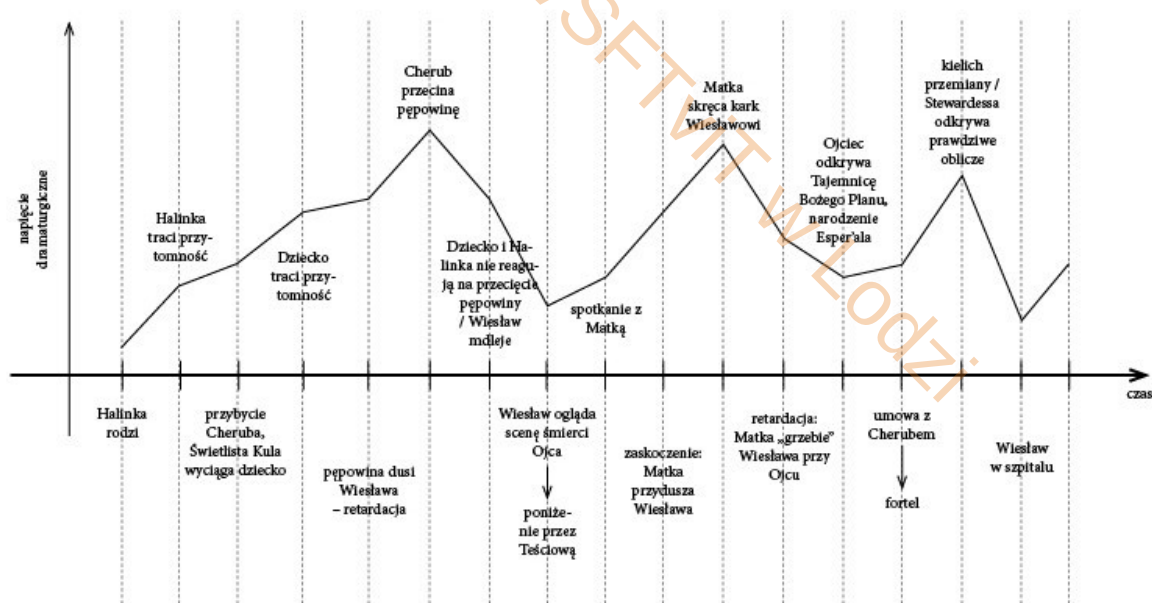
Stewardessa była także figurą, która dopowiadała relacje Wiesława z kobietami. Zastanawiając się wcześniej nad biografią Wiesława, doszłam do wniosku, że Wiesław traktuje Halinkę przedmiotowo, jego żona jest jedynie środkiem do wygodnego i sytego życia. Stewardessa jednak pomogła mi teraz stworzyć ideał kobiety Wiesława, niedościgniony jej wzór. Marzenie o kobiecie, która zawsze się uśmiecha, zawsze zadba o jego wygodę i dobre samopoczucie, i w końcu – zawsze poda mu najlepszy alkohol, umieściłam na chwilę przed wprowadzeniem postaci Halinki (przed sceną poślubną). Dzięki zestawieniu dwóch odmiennych bohaterek, już na wstępie filmu rozumiemy, że Wiesław nie jest zainteresowany Halinką, bo ta nie odpowiada jego ideałowi kobiety. Zawód Stewardessy wzmacniał też surrealistyczny charakter postaci. Pochodziła z innego, lepszego świata luksusu i fantastycznych podróży, do którego Wiesław z Gródka w roku 1980 nie miał dostępu.

Tworząc postać Stewardessy zależało mi też na tym, aby połączyć ją z postacią Anki tym samym wyglądem (ta sama figura i twarz, inny kostium). Romans Wiesława stawał się dzięki temu oczywistością, dziełem fatum, opatrnością, gdyż dziewczyna była wcieleniem jego ideału kobiety. Istotna była również asocjacja Anki z nałogiem mężczyzny, dlatego dziewczyna lubi się bawić tak jak on, dlatego, tworząc scenę zapoznania Wiesława z Anką, wprowadziłam alkohol jako element łączący bohaterów. Dlatego też Anka-gęś w surrealistycznej scenie “psalmu Halinki” nurkuje z Wiesławem-gęsiorem w Kielichu.

Stewardessa z Kielichem była też świetną postacią, żeby syntetycznie opowiedzieć pogłębianie się nałogu Wiesława w środkowej części scenariusza. W surrealistycznej scenie, maksymalizującej rozkosze głównego bohatera, Anka-widmo niczym syrena płynie do swojej bogini – Stewardessy na tronie, otoczonej przez kolejne Anki. Stewardessa droczy się z mężczyzną, podstawiając mu Kielich pod usta, jednak zabiera go w ostatnim momencie. Wiesław jest zawiedziony. Sytuacja dzięki temu potęguje jego alkoholowy głód.

W efekcie wzmocnienia (amplifikacji) uzależnienia głównego bohatera, również scena umowy z Cherubem nabrała właściwego charakteru i zyskała angażujący przebieg. Stewardessa ponownie kusi Wiesława swym magicznym trunkiem, bohater teatralnie ją wstrzymuje, żeby zgodzić się na warunki umowy Cheruba i aby po jego zniknięciu od razu je złamać. Nareszcie Stewardessa częstuje go magicznym trunkiem, a smakowanie napoju staje się kolejnym zwrotem akcji i definitywnym końcem “starego Wiesława”. Stewardessa okazuje się właściwym sukkubem, unieruchamia i dławi mężczyznę niekończącym się strumieniem trunku, płynącym z Kielicha.

Zamieszczona poniżej grafika porządkuje efekty pracy i przedstawia przebieg dramaturgicznego napięcia trzech scen punktu kulminacyjnego: sceny porodu (1), spotkania z rodzicami (2 – scena-szkatułka) i umowy z Cherubem (3).



II.26. *Cud* - wykres przedstawiający przebieg dramaturgicznego napięcia trzech scen punktu kulminacyjnego: sceny porodu (1), spotkania z rodzicami (2 – scena-szkatułka) i umowy z Cherubem (3)

f. Animatik

Animatiks jest *de facto* filmem w szkicowej formie, dlatego jest świetnym sprawdzianem dramaturgii, którą wspomaga oczywiście dodatkowo zarys inscenizacji, praca kamery i montaż. Animatiks pozwala zweryfikować, czy konkretne sceny i ich przebieg rzeczywiście „działają”, czy angażują emocjonalnie, intrygują, czy interesująco i zrozumiale stawiają pytania, aby w odpowiednim momencie na nie odpowiedzieć. Praca nad animatikiem to etap, gdy jako reżyserka-scenarzystka i montażystka mam wolność w podejmowaniu decyzji o istotnych dramaturgicznych zmianach, w testowaniu nowych pomysłów na sceny czy nawet całe sekwencje.

Praca nad animatikiem *Cudu* pomogła mi sprawdzić i doprecyzować finalną konstrukcję opowieści, podjąć istotne decyzje na poziomie przebiegu konkretnych sekwencji i wątków, zastosować lub zrezygnować z niektórych pomysłów na dramaturgię poszczególnych scen. W trakcie pracy nad animatikiem:

- Wprowadziłam do pierwszej sceny sytuację reminiscencji rodziców Wiesława oraz symboliczny rekwizyt w postaci złotego ziemniaka (skojarzony z cudownym potomkiem Wiesława). Dzięki temu powrót na dno morza w scenie kulminacyjnej ma nie tylko charakter powrotu do powracającego snu głównego bohatera, ale też rozwiązuje pytania postawione w pierwszej scenie, co dodatkowo wzmacniało dramaturgię opowieści.
- Rozwinęłam pomysł na ekspozycję Teściowej – oparłam go wówczas na montażu atrakcji – sekwencji migawkowo następujących po sobie fotografii przedstawiających przytłaczającą ilość biżuterii, zwierząt hodowlanych i gospodarskich, zastaw stołowych, wycinków z gazet mody itp. obiektów noszących znamiona niespotykanego przepychu i kiczu rodem z polskich lat 70. XX wieku. Montaż spełniał funkcję **syntetycznej metafory** statusu i gustu Teściowej.
- Wprowadziłam mapę Teściowej – fantastyczny rekwizyt, który trafnie **parafrazował** wątek władzy i kontroli, którą kobieta ma nad zięciem i (wraz z rosnącym brzuchem Halinki oraz zmieniającymi się porami roku za oknem) **syntetyzował czas** niemal 7 miesięcy, w czasie których Królowa Powiatu próbuje rozprawić się z nałogiem bohatera. Teściowa spiskująca przeciwko Wiesławowi czuwa z lupą nad mapą, śledzi każdy krok zięcia, dopóki umożliwi to mapa. Wreszcie, gdy nastaje zima i gdy widzi, że jej aktywności skończyły się fiaskiem (objawy uzależnienia Wiesława wręcz się nasiliły), rozrywa mapę na strzępy. Mapa stała się także **egzemplifikacją konfliktu** między protagonistą i antagonistką. Kobieta przegrywa bitwę, jednak w szufladzie czeka recepta na Esperal, którą schowała uprzednio, traktując ją jako ostateczny środek zaradczy.

- Zmodyfikowałam zamysł na scenę Psalmu Halinki. Poprzedni pomysł na montaż równoległy sceny zbliżenia Wiesława z Anką i sceny oskubywania gęsi Halinki nie był zadowalający, gdyż Halinka była odseparowana od kochanków, nie miała możliwości bezpośrednio ingerować w ich romans. Równoległy montaż nie miał w sobie napięcia, bo nie prowadził do istotnych konsekwencji, a scena uderzenia Halinki-Jaszczurzycy wydawała się “doklejona” i nadmiarowa. Postanowiłam **skonsolidować** (scalić) wszystkie trzy istotne zdarzenia opowieści w jedno. Posłużyłam się przy tym zabiegiem **substytucji**, czyli wcieleniem Wiesława i Anki w postaci gęsiora i gęsi. Dzięki tym zabiegom Halinka miała możliwość fizycznie zawalczyć o swojego męża-gęsiora i rozładować swoją złość, a moment uderzenia Halinki w twarz przez gęsiora nadal buforował rzeczywistą scenę przemocy małżeńskiej, zachowywał **wizualną metaforę**, oddając jednocześnie poetykę alkoholowej halucynacji.
- Skróciłam znacząco tekst Psalmu Halinki, usuwając jej obietnice nagrody dla Wiesława, jeśli odejdzie od Anki. Dzięki temu wzmocniłam wątek emancypacyjny bohaterki, która jedynie napominała męża, wciąż oczywiście ubliżając tylko Ance.
- Wprowadziłam do sceny porodu sytuację nierównej walki Wiesława z pępowiną. W moim scenariuszu (tak jak w powieści) główny bohater jedynie biernie obserwował ożywienie się pępowiny, która groźnie panoszyła się po kuchni, gdy w międzyczasie Halinka i Syn stopniowo tracili szanse na przeżycie. Już wówczas przeczuwałam potrzebę **dramaturgicznego eskalowania** tego momentu, jednak dopiero animatki podsunął to oczywiste, zdawałoby się teraz, rozwiązanie. Dzięki temu scena porodu zyskała dużo wyższy poziom dramaturgicznego napięcia i celną metaforę przemocowego wplątania Wiesława w niechciane ojcostwo.
- Dokonałam **substytucji** Wielkich Palców, które wypychały dziecko z łona Halinki, Świetlistą Kulą, która w natłoku sytuacyjnym sceny porodu wprowadzała swoją abstrakcyjną formą potrzebny tej chwili “oddech” i trafniej łączyła się z uosobieniem niepojętej boskiej siły. Świetlista Kula w dodatku była obiektem, z którym wchodzi w kontakt Cherub, oślepiała swoim blaskiem Wiesława, przez co angażowała bardziej postaci biorące udział w scenie.
- Powróciłam do pierwotnego (wręcz prześladowającego mnie) pomysłu na hybrydową technikę filmu, łączącą film aktorski z animacją. Decyzja wynikała przede wszystkim z mojego przekonania, że ekspresja twarzy i ruch ciała w animacji nigdy nie odda bogactwa emocjonalności aktora. Ponieważ bardzo zależało mi na zniuansowaniu postaci Wiesława, doszłam do wniosku, że ważnym środkiem umożliwiającym ten

zabieg będzie właśnie ruch *live-action* oraz organiczna ekspresja ciała i twarzy odtwórcy roli męczyzny.

Miałam również świadomość wielkiego znaczenia właściwej obsady przygotowywanego przeze mnie filmu. Postanowiłam wówczas, że w trakcie poszukiwań właściwego kandydata do roli, moim zadaniem będzie odnalezienie aktora, który budzi sympatię, jest względnie przystojny i ma w sobie potencjał komediowy. Jeszcze zanim podjęłam decyzję o zaangażowaniu aktorów, zakładałam, że nie chcę przedstawiać Wiesława w stereotypowy sposób (zaniedbanie, wyciągnięte dresy, podkoszulek bez rękawów, chaotyczny zarost), dlatego tworząc animatik, szkicowałam go jako postać zgrabną i ubraną w czystą białą koszulę i spodnie od garnituru, nadając mu sznyt postaci z PRL-u, która zachowuje pozory przyzwoitości. Wzorowałam się wówczas na image'u amatorów alkoholu, spotykanych w polskim kinie lat 70. XX wieku, często odtwarzanych przez Zdzisława Maklakiewicza. Inspirowałam się szczególnie jego rolą w filmie *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*¹⁶⁷. Kolejną zaletą decyzji o zaangażowaniu aktorów była również możliwość obsadzenia tej samej aktorki w roli Anki i Stewardessy, dzięki temu identyfikacja obu postaci i ich skojarzenie stawała się zdecydowanie prostsza i intuicyjna.

- Zdecydowałam się na feminizację Cheruba, aby wzmocnić feministyczny oddźwięk opowieści. Dzięki temu to same kobiety zmagaly się z trudnym do okiełznania Wiesławem i to one decydowały o jego losie. Oczywiście ich działania były przemocowe, co nie odbiera im jednak funkcji postaci aktywnych, mających cel i podejmujących w związku z tym świadome decyzje¹⁶⁸.

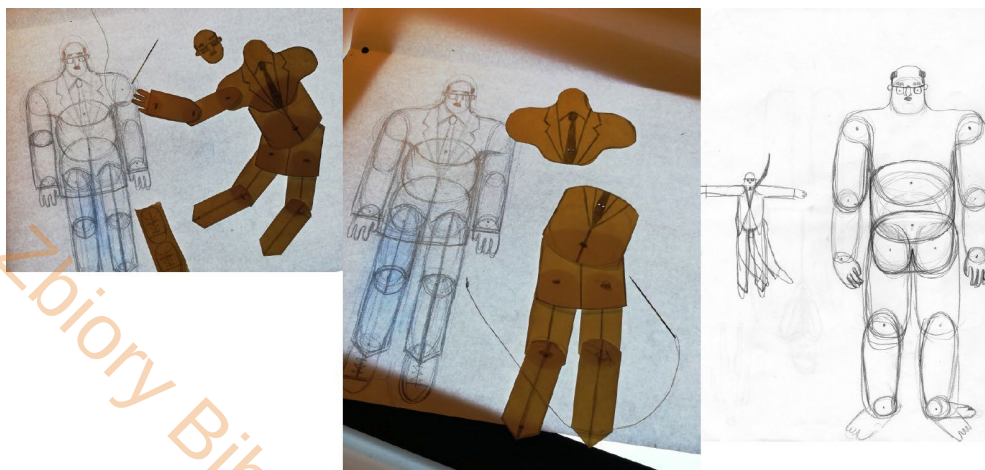
2. REŻYSERIA FILMU *CUD*

Realizując animatik, rozpoczynałam etap reżyserii filmu – planowałam jego inscenizację – kadrowanie, tempo i charakter ruchu postaci oraz kamery, zakres i rytm dialogów *voice-over*. Na wczesnym etapie pracy zmieniałam zamysł plastyczny na tradycyjną wycinankę na wieloplane, która bardziej zbliżała sposób inscenizacji do mojego pierwotnego zamysłu pracy z aktorami. Wycinankowe postaci mają połączenia w stawach, czym przypominają

¹⁶⁷ *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*, reż. Jerzy Gruza, Polska 1973

¹⁶⁸ Spotykam się niekiedy w czasie dyskusji o filmach z pomieszaniem pojęć bohatera aktywnego i bohatera pozytywnego. Np. podczas komentarza i dyskusji po przedpremierowym pokazie filmu *Faworyta* w reż. J. Lanthimosa (2018) osoba komentująca film utrzymywała, że film nie ma feministycznego charakteru, bo bohaterki opowieści są negatywne.

technikę lalkową, przekonywała mnie materialność ciała bohaterów i możliwość zastosowania głębi ostrości. Ponadto papierowe, płaskie postaci zbliżały wizualną warstwę filmu do estetyki północnego renesansu i sztuki ikon. Starałam się wykorzystać zalety tej techniki, inscenizując postaci horyzontalnie, a przestrzeń – głębinowo.



Il.27. Aby zrozumieć lepiej charakter pracy z wycinanką wykonałam prototyp bohatera i test animacji jego ruchu. Było to istotne na etapie pracy nad animatikiem, gdy inscenizowałam już ruch postaci i kamery.

Zajmowałam się równocześnie także montażem animatiku, który w fazie końcowej skonsultowałam z montażystką *in spe* finalnych materiałów zdjęciowych, Aleksandrą Rosset-Żak.

Kończąc realizację animatiku pojawił się wspomniany już przeze mnie zamysł na realizację filmu hybrydowego, łączącego aktorów *live-action* z animacją. Ponieważ pierwotny pomysł na współpracę z aktorami wracał do mnie z coraz większą siłą, postanowiłam go ostatecznie poważnie rozważyć. Przekonywały mnie przede wszystkim możliwości głębszej psychologicznej ekspresji aktora, których w moim przekonaniu nigdy nie doścignie “umowna” animacja. Był to kolejny krok w kierunku mniej groteskowego opowiadania, co zainteresowało także mojego otwartego na nowe rozwiązania producenta, Piotra Szczepanowicza.

Z powodu zmiany techniki, przystąpiłam także do kolejnych projektów plastycznych. Wspólnie z producentami mieliśmy jasność, że aktorzy będą zarejestrowani w hali *green screen*. Mieliśmy w efekcie możliwość swobodnego łączenia ich z animacją i scenografią.

Pierwotnym pomysłem na scenografię były miniaturowe makiety, które miały być wykonane przez jedno z łódzkich studiów, zajmujących się koprodukcją animacji lalkowych. Wizja połączenia trójwymiarowych aktorów z trójwymiarową makietą odpowiadała mi nie tylko estetycznie, ale budowała też ciekawy surrealistyczny i miniaturowy charakter opowieści, co przypominało wizualnie technikę zdjęciową *tilt shift*.

Obraz taki mógł celniej oddawać “boską” perspektywę na perypetie Wiesława. Po moich wstępnych szkicach scenograficznych i wycenieniu pracy scenografów stało się jednak jasne, że budżet naszego filmu nie pozwala na realizację tej koncepcji.

Dlatego ostatecznie do moich projektów wykorzystywałam papiery, ich różne faktury i zagięcia oraz połączyłam je z bliskimi mi prymitywistycznymi rysunkami elementów scenograficznych. Plastyka akcentowała tym razem Wiesława i jego grafomańską Nową Ewangelię. W ostateczności opowieść bohatera, której doświadcza widz, jest fragmentem tego natchnionego przez Boga tekstu. Stąd proste rysunki ołówkiem i papier były w pewnym sensie również realizacją Wiesława, był to świat wykreowany na miarę jego możliwości.



Il. 28 i 29. *Cud* - zaawansowane projekty plastyczne mojego autorstwa, które stanowiły wytyczne dla ilustratorki Natalii Dobrzańskiej, wykonującej tła do wszystkich ujęć filmu, przykład płaskiej horyzontalnej inscenizacji aktorów przy jednoczesnej głębinowej kompozycji kadru

Wraz z producentami (do Piotra Szczepanowicza dołączyła Maria Leźnicka) przystąpiłam w międzyczasie do przygotowań do zdjęć w hali *green screen*. Zająłam się reżyserią obsady filmu. Starając się wciąż o to, by Wiesław nie był postacią odpychającą, postanowiłam znaleźć aktora, który wzbudza sympatię, jest względnie przystojny i ma potencjał komediowy. Po precyzyjnej selekcji aktorów stworzyłam listę, na której Błażej Kotschedoff zajmował pierwsze miejsce. Gdy B. Kotschedoff (Wiesław), Małgorzata

Hajewska-Krzysztofik (Cherubina), Barbara Jonak (Teściowa), Joanna Połec (Halinka), Paulina Kondrak (Anka-Stewardessa), Dorota Kielkiewicz (Matka) i Bogusław Suszka (Ojciec) przyjęli propozycje zagrania w filmie, przygotowałam się do pierwszych spotkań z aktorami w celu omówienia założeń filmu i dotyczących ich ról.

Zamysł połączenia aktorskich “warstw” obrazu z animacją nie wpływał *de facto* na zmiany oryginalnej “wycinankowej” inscenizacji całości. W trakcie przygotowań do zdjęć i rozmów z zaproszonym przeze mnie do współpracy operatorem Marcinem Lesiszem zmieniliśmy kąt kamery jedynie w kilku momentach – np. w scenie walki Halinki z gęśmi, która była bardziej angażująca w ujęciu kontrplanowym *over-the-shoulder* niż w płaskim ujęciu horyzontalnym.

Po kilku spotkaniach w trójkącie operator-producent-reżyserka ustaliliśmy ostatecznie technikę zdjęciową, którą weryfikowaliśmy, przygotowując na bazie animatiku storyboard. Był on konieczny i bardzo pomocny w procesie realizacji zdjęć na *green screenie* oraz warunkował organizację planu zdjęciowego. Na przykład część głębinowych ujęć z wieloma aktorami w kadrze była realizowana rzeczywiście jednocześnie – gdy scena była emocjonalnie trudna i zależało mi na psychologicznej prawdzie aktorskiej ekspresji. Aktorzy, tak jak w tradycyjnie realizowanym filmie *live-action*, mogli dzięki temu skupić się na komunikacji między sobą i reagowaniu na siebie nawzajem – jak na przykład w scenie płaczu Anki, gdy dziewczyna pada na kolana przed Batiuszką. Mankamentem takiego rozwiązania była głębia ostrości ujęcia, która w dodatku zmieniała się w trakcie jego trwania, co niekorzystnie wpływało na jakość kluczowania (wycięcia zielonych tła z materiałów aktorskich) gotowych ujęć *green-screen*. Moim wyborem była jednak prawda emocjonalna, którą uważam za kluczową w dobrym opowiadaniu.

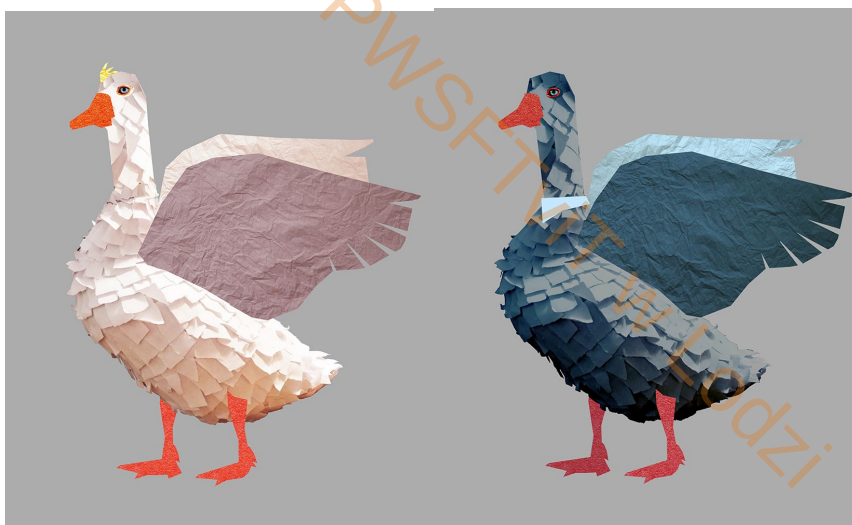
Inna część ujęć głębinowych z wieloma aktorami nie wymagała ich rzeczywistej komunikacji. Na przykład w scenie małżeńskiej “niewerbalnej” kłótni na początku drugiego aktu Wiesław i Halinka są daleko od siebie i na siebie nie patrzą. Interakcja aktorów w scenie nie miała charakteru fizycznego, dlatego ich kłótnia była możliwa do zrealizowania “warstwowego” – czyli ujęcie płaczącej na wersalce Halinki było nagrywane oddzielnie, a stojącego w tle Wiesława – oddzielnie, co nie wpływało istotnie na pracę aktorów nad emocjami.

Stosunkowo duże wyzwanie stanowiła scena walki Halinki z gęśmi. Wiedziałam, że nie chcę angażować na plan prawdziwych zwierząt, z wielu – etycznych i realizacyjnych – względów. Gęś zatem miała być animowana, jednak istotne było dla mnie, żeby aktorka nie udawała walki z wyimaginowaną gęsią, lecz by rzeczywiście trzymała ją w rękach, co

uwiarygadniało sytuację i pozwalało widzowi bardziej się w nią zaangażować. W ten sposób zaproponowałam pomysł kukły gęsi, czyli wykonania w skali 1:1 korpusu ptaka, z którym mogła wejść w interakcję aktorka.

Ponieważ gęś miała też być oskubywana z piór w scenie “psalmu Halinki”, dość oczywistą w kontekście planowanej przeze mnie plastyki okazała się decyzja, by kukła miała papierowe pióra, które aktorka będzie mogła odrywać. Korpus został wykonany pod nadzorem scenografki i kostiumografki Natalii Rejszel. Przed zdjęciami, po uprzednim zademonstrowaniu gotowej kukły, poprosiłam aktorkę Joannę Połec (Halinkę) o przećwiczenie ruchów walki z nieożywionym obiektem (który okazał się poduszką), dzięki czemu aktorka opracowała własną metodę pracy z kukłą, aby ta “zachowywała się” możliwie wiarygodnie, co przypominało charakterem pracę aktora lalkowego.

Ilustratorka Natalia Dobrzańska, bazując na sfotografowanym na *green screenie* w 360 stopniach korpusie, wykonała według moich szkiców pełne projekty dwóch gęsi (gęsi-Anki i gęsiora-Wiesława), wraz z głowami, nogami, skrzydłami i charakteryzującymi je detalami. Projekt został origowany, a na etapie animacji ujęć jedna z animatorek, Paulina Konopacka ożywiła gęsi, w ujęciach walki dostosowując animację ptaka do ruchów aktorki z kukłą.



Il.30. *Cud* – robocze projekty gęsi mojego autorstwa, bazujące na zdjęciu wykonanej kukły, wykonane jako kierunek realizacyjny dla projektantki postaci, Natalii Dobrzańskiej.

Gotowe zdjęcia *green screen* trafiły do montażystki Aleksandry Rosset, która знаła już projekt od etapu animatiku. Część zaplanowanych ujęć okazała się niepotrzebna, bo zaburzała tok opowieści. Pewne elementy scen, które w postaci animatiku zdawały egzamin i miały dobry rytm (np. w scenie nocy poślubnej istniała krótka sekwencja nabudowująca oczekiwania Halinki, skupiona na powolnym geście dłoni Wiesława, mijającej pannę

młoda), wraz z ruchem i psychologią aktora traciły sens i zdawały się rozwlekle. Pierwsza układka filmu miała też około 48 minut, tym bardziej szukałyśmy z montażystką możliwości skrócenia filmowej opowieści.

Trudność naszej współpracy nad montażem polegała na tym, że A. Rosset-Żak musiała wstępnie zmontować sam materiał *green screen* – w którym nie było animacji, a scenografia była ograniczona do niezbędnego dla aktorów minimum (wersalka, stół, krzesło, fotele itp.). Wraz z producentem nie mogliśmy sobie pozwolić na to, aby zlecać animację ujęć, które mogłyby nie trafić do finalnej wersji filmu, co jest oczywiście standardem w produkcji animacji. Montaż trwał zatem kilka miesięcy, a na początku nasza współpraca przede wszystkim polegała na uporządkowaniu materiałów, które choć były dobrze opisane, to musiały zostać skomponowane warstwowo i scalone w jedno ujęcie.

Moja praca w dużej mierze polegała wówczas na wyjaśnianiu montażystce co jeszcze w danym ujęciu ma się wydarzyć oprócz tego, co widzimy na materiale aktorskim. A. Rosset-Żak musiała zatem budować montaż nie tylko na tym, co widzi, ale także na tym, co sobie wyobraża – dlatego też jej cięcia były ostrożne, bo brały pod uwagę pewien czasowy margines, który miał być usunięty po wykonaniu animacji i compositingu, czyli gdy ujęcia będą “poskładane” w całość i gotowe. Dlatego też montaż odbywał się w dwóch etapach.

Niewątpliwie ciekawym elementem pierwszego etapu montażu był też pomysł montażystki, by do filmu wprowadzić sekwencje *found footage*, który był sposobem na uproszczenie procesu zdobywania praw do wykorzystania materiałów (mój wcześniejszy zamiar bazował na montażu atrakcji wycinków z PRL-owskich gazet), ale też miał wzmacniać wątek kompulsywnych odruchów Wiesława. Asocjacyjny syntetyczny montaż materiałów z archiwum PWSFTviT miał reprezentować myśli Wiesława o alkoholu i zbliżeniu z Anką. I choć powstały trzy świetnie zrealizowane przez A. Rosset-Żak *found-footage*owe asocjacyjne mikro-nowele, to do finalnej wersji filmu trafiła tylko jedna z nich, która pierwotnie stanowiła ekspozycję wątku Teściowej i w pierwotnym założeniu pełniła funkcję parentezi. Pozostałe dwie, choć same w sobie stanowiły atrakcyjne, autonomiczne całości, wybijały z toku opowieści i zamiast wzmacniać żądze Wiesława, jedynie je dublowały.

W międzyczasie na bazie materiałów aktorskich realizowałam kolejne szkice ujęć, a następnie komentowałam i zatwierdzałam tła ilustratorki. Gdy większość tła była już gotowa, do ekipy realizacyjnej mogły dołączyć animatorki, które ożywiły lalkę-niemowlę (tak jak kukła gęsi było rekwizytem Halinki), pępownię i wiele innych detali. Nagie sceny podwodne realizowałam kombinowaną metodą. Pierwszym etapem była realizacja piksilacji

w hali *green screen*. Aktorzy (ubrani w bieliznę) umieszczeni byli na podłodze i przemieszczali się po wyznaczonym przeze mnie trakcie, narysowanym na podłodze. Poklatkowe zdjęcia z perspektywy “lotu ptaka” realizował operator przy mojej asyście, ze względu na jego brak wcześniejszych doświadczeń z animacją. Zmontowałam wykonane zdjęcia w gotowe ujęcia, a animatorka (ponownie Paulina Konopacka) zrealizowała na ich bazie animację rotoskopową, dorysowując intymne części ciała bohaterom i łącząc ich z efektami wody oraz zakupionymi przez producentów materiałami *live-action* z rafą koralową i żyjącymi w niej zwierzętami.

Postanowiłam, że podwodne sceny z Anką – z racji ich radosnego charakteru – będą rozgrywać się na tle jasnym i kolorowym – w odróżnieniu od mrocznego dna oceanu ze snów Wiesława. Metafora podwodnych przestrzeni tworzyła niewątpliwie surrealistyczną atmosferę, na której mi zależało.

Gdy wszystkie części składowe obrazu (aktorzy, tła i animacje) były gotowe, do naszej ekipy dołączył Tomasz Siwiński, reżyser i animator, który wykonał na potrzeby filmu compositing – połączył wszystko w całość, dodał efekty przestrzenne, świetlne i niekiedy ruchy kamery. Na kilku etapach tej pracy dołączałam do jego studia, aby podjąć kluczowe decyzje dotyczące finalnej plastyki obrazu, kilkakrotnie konsultując je z operatorem.



Il.31. Still z filmu *Cud* w mojej reżyserii

W międzyczasie rozwijałam koncepcję muzyczną na film z kompozytorką Marzeną Majcher. Już na etapie animatiku postanowiłam w filmie użyć (za zgodą wykonawców) tradycyjnych pieśni z zachodniej Ukrainy w wykonaniu Maniuchy Bikont i Ksawerego Wójcińskiego. Świetnie korespondowały z emocjonalnością Halinki i dawały jej silniejszy głos, jednocześnie wzmacniając wschodni rys opowieści. Zależało mi jednak na tym, by film nie bazował wyłącznie na ludowej muzyce, która nadałaby filmowi zbyt charakterystyczny,

odwołujący się do dalekiej przeszłości ton. Moja opowieść działa się w roku 1980, Teściowa posiadała maszyny rolnicze, a telewizor i radio były elementami codzienności większości mieszkańców wsi. Dlatego we wstępnej rozmowie z kompozytorką ustaliłam, że chciałabym, żeby opowiedziała muzyką tę epokę i użyła muzyki elektronicznej, z którą zresztą M. Majcher miała już wieloletnie doświadczenia.

Kompozytorka zaproponowała subtelne nawiązanie do ludzkiego głosu, w ten sposób pojawiły się kolejne kompozycje ilustrujące temat Halinki, śpiewane w duecie przez operową solistkę Katarzynę Szymkowiak i samą M. Majcher (np. w scenie zwiastowania i porodu). Wiesław z kolei był reprezentowany przez muzykę elektroniczną, nawiązującą stylem do przełomu lat 70. i 80. (np. w sytuacji walki z pępowiną).

Po finalnym montażu i końcowej korekcji obrazu film mógł zostać udźwiękowiony, a kompozycje muzyczne domknięte. Michał Fojcik, reżyser dźwięku, wzmocnił film, jeszcze bardziej emocjonalnie angażując widza za pomocą dźwięków tła (np. w scenie porodu). Wydobył też biologiczny element alkoholizmu, którego wciąż brakowało mi w filmie, wprowadzając ilustrujące gardłowe dźwięki picia, przelękania itp.

Moja opowieść o oportuniście i alkoholiku, którego zmuszono do ojcostwa dobiegła końca. Reszta należy do widza i znaczeń, które może dla siebie tworzyć.

ZAKOŃCZENIE

Sposoby budowania narracji (fabularnej czy eksperymentalnej) krótkometrażowej animacji są nieskończone. Nieskończoność może przerażać a nawet budzić panikę. Bez względu na to, co inspiruje twórcę – zdarzenie, osoba, obraz, poezja, taniec, powieść, spektakl, znaleziony obiekt czy sama technika animacji – powinien on być świadomym tego, co stanowi rdzeń jego pomysłu, czyli podjąć decyzję dotyczącą tematu filmu. Decyzja ta oznacza twórcze ograniczenie, bo wybierając jedną drogę, nie pójdziemy już inną. Z mojego doświadczenia pracy ze studentami wynika, że początkujący twórcy mają niekiedy problem na samym wstępie, bo trudno im się zdecydować, którą ścieżkę wybrać. Ponadto przy pierwszych napotkanych na drodze trudnościach wycofują się z niej i próbują innej – ten mechanizm działania może się czasem powtarzać naprawdę długo. Choć sam w sobie może przynieść efekt wstępnego rozeznania, zorientowania się co jest mniej, a co bardziej dla danego młodego twórcy interesujące, to jeśli nie zostanie podjęta w końcu jakaś decyzja, sytuacja może spowodować poważną frustrację, czasem kryzys, a nawet rezygnację.

Wierzę w to, że wiedza na temat możliwości narracji jest podstawowym warunkiem rozwoju twórcy zajmującego filmowym opowiadaniem i że może mu pokazać, że budowanie narracji to w dużej mierze praca nad rozwiązywaniem problemów. Konstrukcja narracyjna jako taka może stanowić źródło inspiracji, ale (częściej) może być rodzajem trampoliny, gdy opowiadający ma poczucie, że utknął w martwym punkcie.

Twórca na początku swojej drogi powinien podjąć decyzję:

- co będzie inspirującym go elementem,
- co go w nim interesuje,
- jaki temat wynika z dwóch pierwszych decyzji,
- czy dany temat najlepiej opowiedzieć widzowi poprzez historię, czy może w formie filmowej gry, zabawy, a może manifestu.

W zależności od odpowiedzi na ostatnie pytanie, twórca może skierować się ku zupełnie innym konstrukcjom narracyjnym – klasycznym bądź eksperymentalnym – otwierając tym samym inne zestawy problemów i narzędzi.

Kolejne decyzje powinny przede wszystkim wynikać z tematu i celu danego aktu opowiadania – z tego co opowieść organicznie sama podsuwa i dyktuje. Jeśli np. twórca chce opowiedzieć o trudnej relacji, która kończy się tragedią, wówczas celnym wyborem będzie klasyczna opowieść, skupiona na psychologii postaci. Jeśli chce zabawić się naszymi fabularnymi oczekiwaniami wobec baśni, wówczas może być pomocna eksperymentalna forma parodii lub pastiszu ze szczęśliwym, choć zaskakującym zakończeniem. Jeśli z kolei chciałby wprowadzić nas w tajemniczy, poetycki świat, który opuszczamy z poczuciem nostalgicznego niespełnienia, wówczas narracja modernistyczna, nie dająca nam wszystkich odpowiedzi, może być dobrym rozwiązaniem. A jeśli chce opowiedzieć o tęskniącym za mistyką, siejącym spustoszenie alkoholiku, który próbował wszystkich przechytrzyć, ale z nimi przegrał, to stosowną drogą może być forma tragikomedii, skupiona na klasycznym konflikcie i szansie duchowej przemiany bohatera.

Choć trzeba pozwolić opowieści “oddychać”, to prędzej czy później możemy napotkać w niej szereg problemów, których rozwiązanie oferuje szeroka wiedza na temat narracji. Opisane przez scenarzystów i teoretyków konstrukcje, kompozycje, techniki, narzędzia i systemy narracji pomagają te problemy przede wszystkim zrozumieć. Dlatego, gdy twórca ma możliwość ponownie spojrzeć na swoją opowieść – z czułością i zrozumieniem, ona sama może podszeptać inne, nowe rozwiązania. Innymi słowy – warsztat narracyjny pomaga twórcom skomunikować się z własnymi opowieściami.

Podobnie dzieje się z formami obrazowania w animacji. Każda plastyka i technika animacji oferuje inne możliwości, dlatego scenarzyści współpracujący z reżyserami animacji powinni dobrze je poznać (także się z nimi skomunikować), aby ich opowieść ściśle współdziałała z przyjętym medium. Z tych samych powodów należy zauważyć, że w animacjach artystycznych scenariusz buduje się często do późnych stadiów preprodukcyjnych, takich jak animatik. Dlatego też warto przyjąć, że współpraca scenarzysty i reżysera może nie kończyć się na zamknięciu tekstowej formy opowieści.

Adaptacje świetnie demonstrują, jak bardzo medium definiuje sposób opowiadania. Rodzaje modyfikacji, które twórcy stosują względem oryginalnych tekstów literackich, to:

redukcja – ograniczenie, usunięcie lub osłabienie znaczenia wątku, zdarzenia, ilości bohaterów, przestrzeni, ograniczenie czasowe akcji

inkorporacja – włączenie do historii nowego wątku, bohatera, zdarzenia, rekwizytu, przestrzeni, czasu (może wówczas przyjmować postać np. **parentezy, retrospekcji, futurospekcji**)

amplifikacja – wzmocnienie, nadanie większego dramaturgicznego znaczenia danemu wątkowi, zdarzeniu, bohaterowi, rekwizytowi, przestrzeni, wymiarowi czasu

synteza – połączenie wątków, zdarzeń, bohaterów, przestrzeni, wymiarów czasu

transakcentacja – zmiana akcentów pomiędzy wątkami, zdarzeniami, bohaterami, przestrzeniami, wymiarami czasu

substytucja – zamiana jednego wątku, zdarzenia, bohatera, przestrzeni fizycznej, wymiaru czasu na drugi

relokacja – przedstawienie, zaburzenie układu wątków, zdarzeń, przestrzeni, układu sił między bohaterami; jej szczególnym przypadkiem jest **inwersja**, gdy dokładnie o 180 stopni odwraca się dany układ¹⁶⁹

Tych samych modyfikacji – zamiast względem literackiego tekstu – można użyć w stosunku do inspirującej nas wielowymiarowo rzeczywistości.

Moja praca przybliży problematykę warsztatu narracyjnego twórcy animacji, ale jej nie wyczerpuje. Analiza narracji wybranych filmów okazała się dla mnie kolejnym cennym narzędziem do pogłębiania wiedzy o zasadach rządzących sztuką narracji filmowej –

¹⁶⁹ M. Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2017, s. 49

Rodzaje modyfikacji, które wymienia i opisuje Marta Miłoszewska w swojej publikacji to: redukcja, inwersja, substytucja, amplifikacja i transakcentacja. Inaczej też rozumiemy kategorię inwersji i amplifikacji.

zarówno w jej klasycznych, jak i eksperymentalnych odmianach. Pracę nad narracjami zamierzam praktykować przede wszystkim w formie kolejnych autorskich realizacji filmowych. Zależy mi na rozwijaniu takich strategii opowiadania, które nie tylko budują spójną opowieść, lecz także aktywnie angażują widza, zapraszając go do tworzenia znaczeń.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

Bibliografia

- L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, przeł. A. Kruk, Wydawnictwo Akademickie DIALOG SP. Z o.o., Warszawa 2019.
- Arystoteles, *Poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- B. Block, *Opowiadanie obrazem. Tworzenie struktury wizualnej w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, przeł. M. Kuczbajska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020.
- D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2020.
- S. Buchan, *The Quay Brothers Brothers: into a metaphysical playroom*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
- N. Carroll, *Humor*, przeł. J. Halbersztat, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- F. Dostojewski, *Łagodna*, przeł. G. Karski, Teatr Polski w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2010.
- P. Driessen, *My Life in Cartoons*, At Bay Press, Kanada 2024.
- L. Egri, *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*, Touchstone, Nowy Jork 2004.
- R. K. Elder, *The Best Film You've Never Seen: 35 Directors Champion the Forgotten or Critically Savaged Movies They Love*, Chicago Review Press, Chicago 2013.
- S. Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Random House, Nowy Jork 2005.
- M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- M. Hendrykowski, *Short. Małe formy filmowe*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- L. Hunter, *Kurs pisanie scenariuszy*, przeł. T. Szafrński, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2013.
- L. Hutcheon, S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Wielka Brytania 2013.
- I. Karpowicz, *Cud*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007.
- J. Lynn, *Żarty na bok. Zasady komedii*, przeł. T. Ślesicki, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2019.
- S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Kultura Gniewu 2021
- R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins Publishers, Nowy Jork 1997.
- M. Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2017.
- J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2018.

- W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. P. M.E. Knyż, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2016.
- K. Reisz, G. Millar, *Technika montażu filmowego*, przeł. R. Mączyński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.
- B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, Fundacja Wolne Lektury, na podstawie: Sklepy cynamonowe; Sanatorium Pod Klepsydrą, red. Zofia Smyk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- L. Seger, *Scenariusz dla zaawansowanych*, przeł. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2013.
- B. Snyder, *Uratuj kotka!*, przeł. K. Mojowska, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2023.
- C. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- M. Wellins, *Myśleć animacją. Podręcznik dla filmowców*, przeł. A. Wojnach, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019.
- P. Wells, *The fundamentals of animation*, AVA Publishing SA, Szwajcaria 2006.
- P. Wells, *Scriptwriting. Developing and creating text for a play, film or broadcast*, AVA Publishing SA, Szwajcaria 2007.

Filmografia

- 3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998
- 78 Tours*, reż. G. Schwizgebel, Szwajcaria 1985
- Aaaah!*, reż. O. Cerfon, Francja 2023
- Acid Rain*, reż. T. Popakul, Polska 2019
- An Optical Poem*, reż. O. Fischinger, USA 1937
- BAKA!!*, reż. I. Wagner, Szwajcaria 2010
- Bankiet*, reż. Z. Oraczewska, 1976
- Begone Dull Care*, reż. E. Lambart, N. McLaren, Kanada 1949
- Ciervo*, reż. Pilar Garcia-Fernandezsesma, USA 2020
- Cud*, reż. E. Borysewicz, Polska 2024
- Czarny Kapturek*, reż. P. Dumala, Polska 1983
- Dokument*, reż. M. Podolec, Polska 2015
- Do serca Twego*, reż. E. Borysewicz, Polska 2013
- Droga na drugą stronę*, reż. A. Damian, Rumunia, Polska 2011
- Dwunastu gniewnych ludzi*, reż. S. Lumet, USA 1957
- Dzień Świra*, reż. M. Koterski, Polska 2002
- Esterhazy*, reż. I. Plucińska, Polska 2009
- Fast Film*, reż. Virgil Widrich, Austria, Niemcy, Luksemburg 2003
- Faworyta*, reż. J. Lanthimos, Irlandia, Wielka Brytania, USA 2018
- Fight Club*, reż. D. Fincher, USA 1999
- Fobia*, reż. Julian Antonisz, Polska 1967
- Granny's Sexual Life*, reż. U. Djukic i E. Pigeard, Słowenia, Francja, 2021

In a pig's eye, reż. Atsushi Wada, Japonia 2010
Innego końca nie będzie, reż. P. Milczarek, Polska 2024
Jam session, reż. I. Plucińska, Niemcy 2004
Jestem tutaj, reż. J. Orlik, Polska 2020
John and Michael, reż. S. Avni, Kanada 2004
Joko, reż. I. Plucińska, Polska 2024
Kaczy amok, reż. C. M. Jones, USA 1953
Kto by pomyślał?, reż. E. Borysewicz, Polska 2009
Ktoś mnie pokochał, reż. E. Borysewicz, Polska 2018
Ludzkie Zoo, reż. Yoji Kuri, Japonia 1962
Łagodna, Piotr Dumała, Polska 1985
Łaźnia, reż. T. Ducki, Polska 2013
Memento, reż. C. Nolan, USA 2001
Miś, reż. S. Bareja, Polska 1981
Moonbird, J. Hubley, F. Hubley, USA 1959
My First Crush, reż. J. Pott, Anglia 2007
My Mother's Coat, reż. M.-M. Tsakiri-Scanatovits, Anglia 2010
Nietolerancja, reż. P. Mulloy, Wielka Brytania 2000
No dobra, reż. E. Borysewicz, Polska 2007
Oh Willy, reż. E. de Swaef, M. Roels, Belgia, Francja, Holandia 2012
Ostatnia wieczerza, reż. P. Dumała, Polska 2019
Park Jurajski, reż. S. Spielberg, USA 1993
Pies andaluzyjski, reż. L. Buñuel, Francja 1929
Przeżyć, reż. J. P. Rasmussen, Dania, Francja, Szwecja, Norwegia, USA, Hiszpania, Włochy, Wielka Brytania 2021
Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy, reż. Jerzy Gruza, Polska 1973
Pulp Fiction, reż. Q. Tarantino, USA 1994
Rejected, reż. D. Hertzfeldt, USA 2000
Rejs, reż. M. Piwowski, Polska 1970
Rok, reż. M. Bosek, Polska 2018
Sanatorium pod klepsydrą, reż. T. Quay, S. Quay, Wielka Brytania, Polska, Niemcy 2024
Sami swoi, reż. S. Chęciński, Polska 1967
Sąsiedzi, reż. N. McLaren, Kanada 1952
Seksmisja, reż. J. Machulski, Polska 1984
Skacząc, reż. Osamu Tezuka, Japonia 1984
Snępowina, reż. M. Pajek, Polska 2011
Strojenie instrumentów, reż. J. Kucia, Polska 2000
Symphony No. 42, reż. Réka Bucsi, Węgry 2014
Tango, reż. Z. Rybczyński, Polska 1980
The Killing of an Egg, reż. P. Driessen, Holandia 1977
The Windshield Wiper, reż. Alberto Mielgo, Hiszpania, USA, 2021
Time Out, reż. P. Pärn, Estonia 1984
To nie będzie film festiwalowy, reż. J. Orlik, Polska 2022
Ulica Krokodyli, reż. T. Quay, S. Quay, Wielka Brytania 1986

Victoria, reż. Sebastian Schipper, Niemcy 2015
Walc z Bashirem, reż. A. Folman, Izrael, Niemcy, Francja, USA, Finlandia, Belgia, Szwajcaria, Australia 2008
W lesie są ludzie, reż. S. Ruczyński, Polska 2023
Wojna polsko-ruska, reż. X. Żuławski, Polska 2009
Wychodzę po papierosy, reż. O. Cerfon, Francja 2018
Zakochany bez pamięci, reż. M. Gondry, USA 2004
Zabij to i wyjedź z tego miasta, reż. M. Wilczyński, Polska 2019
Zbrodnia i kara, reż. P. Dumala, Polska 2000
Ziegenort, reż. T. Popakul, Polska 2013
Zezowate szczęście, reż. A. Munk, Polska 1960
Żywot Briana, reż. T. Jones, Wielka Brytania 1979

Spis ilustracji

- Il.1. Still z filmu *Snępowina*, reż. Marta Pajek, Polska 2011
- Il.2. Przebieg dramaturgiczny w powieści Dostojewskiego.
- Il.3. Przebieg dramaturgiczny w filmie Dumala.
- Il.4. Still z filmu *Łagodna*, reż. Piotr Dumala, Polska 1985
- Il.5. Still z filmu *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998
- Il.6. Still z filmu *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998
- Il.7. Still z filmu *3 Misses*, reż. P. Driessen, Holandia 1998
- Il.8. Wykres przedstawiający montaż naprzemienny trzech opowieści w filmie *3 Misses* Paula Driessena
- Il.9. Still z filmu *Ulica Krokodyli*, reż. Timothy i Stephen Quay, Wielka Brytania 1986
- Il.10. Still z filmu *78 Tours*, reż. Georges Schwizgebel, Szwajcaria 1985
- Il.11. Still z filmu *Łaźnia*, reż. Tomasz Ducki, Polska 2013
- Il.12. Still z filmu *BAKA!!*, reż. Immanuel Wagner, Szwajcaria 2010
- Il.13. Piotr Dumala, *Łagodna*, Polska 1985
- Il.14. Anita Killi, *Zły pan*, Norwegia 2009
- Il.15. Julian Antonisz, *Jak działa jamniczek*, Studio Miniatur Filmowych, Polska 1971
- Il.16. Still z filmu *Fight Club*, reż. D. Fincher, USA 1999
- Il.17. Still z filmu *Oh Willy*, reż. E. de Swaef i M. Roels, Belgia, Francja, Holandia, 2012
- Il.18. Still z filmu *Wychodzę po papierosy*, reż. Osman Cerfon, Francja 2018
- Il.19, 20, 21. Wybór pierwszych szkicowych projektów plastycznych do filmu *Cud*
- Il.22. *Cud* – oś drugiego aktu filmu
- Il.23. *Cud* – oś wyselekcjonowanych zdarzeń - 2
- Il.24. *Cud* – oś wyselekcjonowanych zdarzeń - 3
- Il.25. *Cud* – schemat akcji-reakcji
- Il.26. *Cud* – wykres przedstawiający przebieg dramaturgicznego napięcia trzech scen punktu kulminacyjnego: sceny porodu (1), spotkania z rodzicami (2 – scena-szkatułka) i umowy z Cherubem (3)

- II.27. *Cud* – wycinankowy prototyp bohatera
- II.28 i 29. *Cud* – zaawansowane projekty plastyczne
- II.30. *Cud* – robocze projekty gęsi
- II.31. Still z filmu *Cud*

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi