

prof. UAM dr hab. Rafał Koschany
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej „Niewidzialna historia. Wprowadzenie do procesowego podejścia w tworzeniu opowiadania filmowego wraz komentarzem do scenariusza filmu pt. *Święty*” oraz dorobku artystycznego Pana Mgr. Sebastiana Buttneho

Przedłożona do oceny praca doktorska pana mgr. Sebastiana Buttneho „Niewidzialna historia. Wprowadzenie do procesowego podejścia w tworzeniu opowiadania filmowego wraz komentarzem do scenariusza filmu pt. *Święty*” jawi się jako przedsięwzięcie dojrzałe, skończone, przemyślane wielokrotnie i pod różnymi kątami. I dysertacja, i teoretyczne przygotowanie do samego filmu zorganizowane są wokół dwóch analogii: pierwszej (prymarnej), w ramach której zachodzi porównanie tożsamości człowieka i zachodzących w niej przemian, tak jak je opisuje psychologia zorientowana na proces, z trajektorią losu bohatera filmowego; oraz drugiej (prezentowanej na poziomie „meta” i uwewnętrzniającej pierwszą) – w ramach której dochodzi do porównania pracy terapeuty/psychologa z pracą scenarzysty/reżysera. Zrezygnuję jednak z rekonstrukcji szczegółów wywodu, bardzo drobiazgowo przeprowadzonego, proponując układ problemowy recenzji, tak by od razu podjąć z Doktorantem dialog w odniesieniu do najistotniejszych, w moim przekonaniu, zagadnień. Podkreślam formułę dialogu – na samym początku chciałem bowiem zaznaczyć, że zdecydowana większość uwag, nawet jeśli krytycznych, nie ma charakteru radykalnego sprzeciwu, ale właśnie polemiki, do której prowokuje interesująca wypowiedź zarówno akademicka, jak i artystyczna.

Recenzja rozprawy oczywiście zakłada oficjalne ramy „pracy na ocenę”, jednakże uwzględniam tu również założenia, które miał prawo wziąć pod uwagę Autor – oraz konsekwencje, jakie z tego wynikają. Przede wszystkim, to po pierwsze, praca pisana była na podstawie konkretnych doświadczeń lekturowych, twórczych i dydaktycznych, w określonym kontekście aktu twórczego, a także z myślą o specjalnej grupie czytelników. Jak pisze Sebastian Buttny w początkowych *Podziękowaniach*, zresztą podobnie za chwilę we *Wprowadzeniu* (s.

10-11), grupę tę stanowią „nie terapeuci, a ludzie zajmujący się filmem w praktyce” (s. 4). Tu także wyraża swą wiarę w „przydatność” czy „pomocność” zaproponowanej „procesowej instrukcji obsługi filmu” jako swoistego narzędzia pracy scenarzysty i/lub reżysera (s. 47). Ustawia tym samym swoją pozycję w bezpiecznym miejscu, niejako unikając innych grup czytelnich, na przykład filmoznawców, oraz formułowanych przez nich potrzeb czy uwag, co za chwilę w ich imieniu uczynię. Zapowiem tylko, że ci nieprzewidziani, potencjalni czytelnicy, którzy zajmują się interpretacją czy teorią interpretacji filmu, również otrzymują do rąk konkretne narzędzie analityczne, scenariusz postępowania: jak interpretować filmy (opowiadania o bohaterach filmowych) z wykorzystaniem narzędzi psychologii zorientowanej na proces?

Po drugie, nawet jeśli przewidział, to że zrozumiałych względów nie napisał Sebastian Buttny, że w pewnym sensie sam może zostać przedmiot badań... Nie każdy bowiem film opatrzony jest doktoratem: teoretycznym wprowadzeniem do autorskiej koncepcji oraz analitycznym komentarzem do scenariusza, a w rezultacie – właściwie – czymś w rodzaju autointerpretacji tak zastosowanych metod. W recenzji jedynie dotykam tego rodzaju refleksji, ale wyobrażam sobie, bliższych i dalszych w czasie, filmoznawców, którzy podejmują wysiłek analizy *Świętego* bądź prowadzą badania nad wykorzystaniem teorii (w liczbie mnogiej) opowiadania oraz koncepcji terapeutycznych do pracy nad filmem: od scenariusza do reżyserii. W tej chwili, rzecz jasna, do zweryfikowania pozostaje na razie relacja pierwotna, czyli teoria – scenariusz, i właśnie ten etap twórczej i myślowej pracy podlega ocenie.

Na marginesie wątku jedynie wspomnę, że z teoretycznego punktu widzenia etap ten jest niezwykle interesujący. Doktorant – w jednym z licznych autokomentarzy – pisze o swym scenariuszu jako „dziele przyszłym” (s. 14) i podkreśla, że sam jest zaintrygowany taką „pozycją”, ale nie ośmiela się już pisać o sobie i sytuacji, jaką stworzył, jako ewentualnym przedmiocie badań. Zdaję sobie sprawę z tego, że proces „wyobrażania sobie” filmu na podstawie scenariusza jest codziennością w pracy scenarzystów, producentów, wszelkich gremiów oceniających potencjał tkwiący w tekście – jako właśnie dzieła przyszłego czy potencjalnego, jednak dla teoretyków (nie tylko) filmu jest ów proces dodatkowo fascynującym polem rozważań z pogranicza psychologii poznawczej, psychologii odbioru, kognitywistyki, a nawet fenomenologii (by odwołać się do skojarzeń z procesem konkretyzacji Romana Ingardena). Tu mamy do czynienia z czymś jeszcze – a mianowicie z potężnym teoretycznym przygotowaniem, które stanowi przyczynek do badania zarysowanej powyżej relacji.

Uwagi merytoryczne

1. Pierwsza zasadnicza uwaga ma charakter metodologiczny i właściwie dotyczy wyboru teorii. Rozumiem przekonanie Autora do propozycji Arnolda Mindella, poparte odpowiednimi lekturami, szkoleniami, pracą dydaktyczną i praktyką twórczą – i w żaden sposób nie zamierzam tego ani oceniać, ani podważać. Jedyne, czego zabrakło mi podczas lektury dysertacji, to odpowiednia rama, która pozwalałaby na wytworzenie polemicznej perspektywy i naukowego dystansu. O ile bowiem czytelnik ma okazję poznać motywację Doktoranta i wyłożone przez niego wartości stosowanej koncepcji, o tyle nie otrzymuje zbyt wielu informacji o innych, pokrewnych lub nie, możliwościach (mowa jest jedynie o „różnych podejściach i szkołach psychologicznych” [s. 65]). Dlaczego zatem ta, a nie inna koncepcja? Czym różni się ona od innych? Co sprawia, że dla scenarzystów, reżyserów czy montażyistów stanowiłaby lepszą (w stosunku do innych) pomoc na drodze twórczej? Chętnie zapoznałbym się z taką perspektywą krytyczną.

Podobne wątpliwości pojawiają się także w odniesieniu do samej propozycji Mindella. Jak już wspomniałem, pozostawiam na marginesie swoją opinię na temat koncepcji, bowiem nie ona jest właściwym przedmiotem rozprawy, ale jej aplikacja. Pytanie jednak, czy wprowadzając czytelnika do założeń Mindella (np. s. 16), nie powinien Autor – choćby w minimalnym stopniu – uwzględnić podejścia krytycznego. A także – czy nie przydałoby się tej propozycji mocniejsze ukontekstowanie; jako czytelnika ciekawiłaby mnie na przykład opinia na temat „uwikłania” wybranej teorii: dlaczego powstała i – w swoim czasie – się tak dobrze przyjęła?, jak się zmieniała i jak reagowała na przekształcenia warunków kulturowych i społecznych?, jakie błędy – zdaniem adwersarzy – zawierała?, jaką miała recepcję?, na czym jej krytycy opierają swoją polemikę? A przede wszystkim: jaką rolę odgrywa psychologia procesu wśród XX-wiecznych teorii opowiadania (nawet jeśli ograniczymy ich pulę do tych zorientowanych psychologicznie i psychoanalitycznie)? Jak wiadomo, z jednej strony, począwszy od Freuda opowiadanie (akt opowiadania) nabiera wyjątkowego znaczenia w kontekście ludzkiej psychiki, tożsamości, egzystencji. Z drugiej strony, rozmaite podejścia psychologiczne i psychoanalityczne w bardzo wielu miejscach łączą się z teoriami filmu (w tym teoriami gatunków filmowych). Kino nie istnieje bez opowiadania, siła filmu polega na „wciągnięciu” widza w ten proces – i na wiele sposobów próbowano ten mechanizm opisać. Na czym zatem, w takim świetle, miałyby polegać wyjątkowość teorii Mindella?

Przy tej okazji pojawia się również wątpliwość związana z zastosowaną przez metodą analogii, zgodnie z którą pracę nad scenariuszem można porównać do narzędzi stosowanych w psychologii procesu. W kilku miejscach pojawia się odpowiednie zestawienie cech obu stron

paraleli wraz z listą zastrzeżeń, które nie pozwalają na całkowite utożsamienie tych stron (s. 22, 110, 209 i in.). I porównanie, i zastrzeżenia z nim związane znakomicie streszczają się w hasłowo budowanej relacji, występującej w tekście w kilku wersjach: odkrywać/wykreować (s. 24), przepracować/wykreować (s. 41), „odkodować”/„zakodować” (s. 89). Niezależnie jednak od sygnalizowanych zastrzeżeń dominuje w rozważaniach Autora dyskurs tożsamości, na przykład kiedy pisze on o „stosunkowo łatwej przekładalność teorii i praktyki tego podejścia psychoterapeutycznego na sferę opowiadania filmowego oraz perspektywie zastosowania jego narzędzi w pracy twórczej scenarzysty i reżysera” (s. 7), o „paradygmatycznych założeniach dramaturgicznych” (s. 10) albo jeszcze inaczej: „struktura i dramaturgia opowiadania filmowego [...] jest niezamierzoną metaforą mindellowskiej mechaniki Procesu” (s. 15). W świetle wiedzy na temat rozwoju XX-wiecznych teorii opowiadania zaproponować można również hipotezę polemiczną: może jest odwrotnie i nie ma sensu szukać potwierdzenia propozycji Mindella w filmach i wszelkich opowiadaniach o przemianie bohatera, lecz właśnie ją potraktować jako „niezamierzoną metaforę” pewnych „wzorów opowiadania”? Ten wątek jeszcze powróci w dalszych partiach recenzji, tymczasem chciałem podkreślić, że w postulatcie krytycznej prezentacji Mindellowskich założeń oczywiście nie chodzi o to, by koncepcję, na której oparta jest dysertacja, podważać – bo w ten sposób podważałoby się sens własnej pracy i jej bezsprzeczne osiągnięcia. Uważam wszelako, że uczciwe i zdystansowane przedstawienie takiej wersji – oraz ewentualna polemika z nią – mogłoby wręcz wzmocnić argumenty Autora.

2. W ramach kolejnej uwagi chciałem nawiązać do początkowego stwierdzenia, że propozycja Doktoranta może być nie tylko – zgodnie z jego intencjami – pomocna w pracy twórców filmowych na różnych etapach powstawania utworu, ale także stanowi potencjalne narzędzie interpretacyjne właściwie jakiegokolwiek filmu (o drobnym zastrzeżeniu za chwilę), który podlega analizie, refleksji, badaniu. Oczywiście, byłaby to interpretacja ukierunkowana swą „procesową” podstawą: na bohaterów, ich rozwój w trakcie opowiadanej historii, prawdopodobieństwo podejmowanych przez nich decyzji itd. Wychodzę jednak z założenia, że właściwie każda interpretacja jest „jakaś” i – jeśli mamy taką wolę albo jest nam to do czegoś potrzebne, chcemy osiągnąć konkretny cel – nic nas nie ogranicza w dokonywaniu metodologicznych wyborów.

Sam dobór przykładów filmowych, „ilustrujących” rekonstruowaną w części teoretycznej koncepcję, jest arbitralny (każdy tego typu wybór rodzi serię pytań o przykłady nie-obecne, a być może „lepsze”), ale ostatecznie – po lekturze kolejnych prób analitycznych – uznany być musi za adekwatny i w wystarczający sposób spełniający swą funkcję. Trzeba przy tej okazji wspomnieć o ważnej kwestii. Otóż teoretycy interpretacji, a zwłaszcza krytycy

ortodoksyjnie praktykowanych teorii podnoszą argument adekwatności: żadna interpretacja nie jest uniwersalna, w zastosowaniu danego podejścia niektóre utwory po prostu „nie pracują”, inne – wręcz przeciwnie – wykazują się pełną „przystawalnością”. Być może z tego rodzaju przypadkiem mamy tu do czynienia, zwłaszcza że Autor sam podkreśla swoje wybory filmów, „w których ta koncepcja się doskonale sprawdza” (s. 41). W pewnym sensie zatem są to przykłady samointerpretujące się, tautologiczne i „oczywiste” w odniesieniu do przyłożonej do nich koncepcji. Chodzi o pewien wzór przemiany bohatera, którą Doktorant precyzyjnie rozrysowuje, ale również o „metadane”: w filmie *Truman Show* wszystkie role i trajektoria losów bohatera zostały przecież rozpisane przez filmowego scenarzystę (por. s. 84); w *Depresji gangstera* bohaterem jest terapeuta; w *Milczeniu owiec* Hannibal Lecter, nie ma co do tego wątpliwości, „psychoanalizuje” Clarice Starling. Niektóre filmy zatem „po prostu” nadają się do eksplikacji „procesowej”, a czasem wręcz podpowiadają podobny tryb lektury. Dzięki analizie przykładów użytych przez Autora, a także na podstawie autokomentarza do własnego projektu nauczyć się zatem można, jak działa „maszynka” do interpretacji innych ekranowych historii (do problematyki tej nawiążę jeszcze w następnym wątku).

Nie polemizuję z interpretacjami poszczególnych filmów – ich osadzenie w wywodzie wydaje się celowe i skończone, a same rozważania interesujące. W tym kontekście doceniam decyzję i samodzielność Doktoranta. Pozostaje jednak pewien niedosyt filmoznawczy – że niektóre z tych proponowanych interpretacji mogłyby być wzmocnione dodatkową kwerendą i literaturą przedmiotu, czasem bardzo obfitą, zwłaszcza w przypadku dzieł klasycznych. Wzmiankuję tę kwestię także z czystej ciekawości: na ile na przykład mnogie interpretacje *Powiększenia* czy *Okna na podwórze* zawierają w sobie intencje wyłożone przez Autora, a na ile się z nimi rozbiegają?; czy dla scenarzysty poszukującego schematów fabularnych coś z takich badań porównawczych może wynikać?; czy – by odnieść się do jednego przykładu szczegółowego – Antonioni powielił wzór przemiany bohatera, czy może odwrotnie: dekonstrukcyjnie odniósł się do zdiagnozowanych przez siebie, powtarzalnych sposobów opowiadania filmowego?

Dla teoretyka interpretacji inspirujące są wielkie metafory, które Sebastian Buttny buduje niejako równolegle do wywodu na temat analogii zasad terapii procesowej i filmowego opowiadania o przemianie bohatera. Pierwszą z nich jest relacja widzialne/niewidzialne. Wielokrotnie Doktorant rozrysowuje w tym kontekście właściwie model interpretacji, na przykład kiedy pisze: „Niewidzialna historia dla widza najczęściej pozostaje niewidzialna i na tym polega jej piękno. Widz (podobnie jak bohater) przekonany jest, że to co bohater osiąga w widzialnym świecie wynika z widzialnych zdarzeń, ale na subtelny poziomie przeczuwa, że

wydarzyło się coś więcej” (s. 55; por. także uwagi na s. 113, 172). W owym „czymś więcej” zapisana została dyskretnie koncepcja takiego odbioru dzieła, w przypadku której zakłada się, że „widzialne” opowiada o „czymś” ukrytym pod powierzchnią, nieoczywistym, o jakimś wieloznacznym „niewidzialnym”, które – właśnie – dopiero trzeba zinterpretować. Rzecz jasna, nie każda teoria interpretacji zawiera przekonanie, że dzieło mówi o czymś, o czym nie mówi wprost – i że warto tego „czegoś” szukać (z tego rodzaju „metafizyką obecności” polemizowała na przykład dekonstrukcja), Doktorant pozostaje jednak wierny klasycznym filmoznawczym teoriom i „zadaniom” badacza czy widza (pisze na przykład o „niewidzialnej podstawie wszystkiego, co widzialne”, s. 20), nie ukrywam, bliskim także piszącemu te słowa. (Co ciekawe w kontekście tematu dysertacji, relacja widzialne/niewidzialne szczególnie silna jest w teoriach interpretacji wywodzących się z psychoanalizy, w tym oczywiście interpretacji filmowych.) Z kolei druga metafora interpretacji mieści się w pojęciu i gatunkowych założeniach zagadki kryminalnej, na które Autor powołuje się w odniesieniu do analizowanych filmów, jak choćby do *Milczenia owiec*, gdzie rozwiązanie zagadki kryminalnej przez Clarice Starling w rzeczywistości jest opowieścią o „czymś innym”. Obie te metafory zawierają w sobie także pewną tajemnicę „podwójnego kodowania” kina gatunkowego: atrakcyjnego dla wszystkich (fabuła, zagadka kryminalna), ale także zaskakującego i inspirującego dla widzów cierpliwych, dociekliwych, wymagających (w wywodzie będzie chodziło o tajemnicę procesu – przemiany bohatera, ale oczywiście w zderzeniu z inną teorią interpretacji owa tajemnica może być zupełnie „czymś innym”) (por. s. 112 i 188).

3. Trzecia uwaga, do rozwinięcia której zainspirowała mnie lektura dysertacji, częściowo wynika z dwóch pierwszych i uznaję ją za szczególnie istotną, pozwalającą kilka tez ustawić w trochę innym świetle. Pisze mianowicie Doktorant o innych teoriach opowiadania filmowego (s. 7, 221), nie tylko – jak się można domyślać – filmoznawczych i literaturoznawczych, ale przede wszystkim tych wywodzących się z nurtów terapeutycznych koncepcji (psychologicznych i psychoanalitycznych), które w ramach swej narzędziowni wykorzystują opowiadanie, zarówno w jego aspekcie strukturalnym, jak i w odniesieniu do samego „aktu opowiadania” (*récit*). Zrozumiałe jest, że Autor w sposób szczegółowy rekonstruuje wybraną przez siebie propozycję Arnolda Mindella oraz wspomina o bliskich względem niej ujęciach (Carlosa Castaniedy, Josepha Campbella i – już w odniesieniu do teorii scenariusza filmowego – Christophera Voglera), wydaje się jednak, że w tym kontekście warto by spektrum zainteresowań poszerzyć o propozycje na przykład Brunona Bettelheima¹ (ze

¹ Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

względem na tak ważną w dysertacji kwestię baśni), Rollo Maya² (kwestia mitu) czy Paula Ricoeura³ (ujęcie najmniej „doktrynalnie” obciążone, najbardziej interdyscyplinarne, można powiedzieć: klasyczne, na które bardzo chętnie powołują się psychologowie i terapeuci, na przykład w odniesieniu do pojęcia tożsamości narracyjnej).

Wszystkie wykresy, tak szczegółowo opracowane, pokazują w rzeczywistości, do jakiego stopnia myślenie o opowiadaniu filmowym i bohaterze ma strukturalny, powtarzalny charakter. Nie jest to jednak odkrycie ani Mindella, ani Campbella czy Voglera, ale „stare jak świat” przekonanie o potrzebie opowiadania i konieczności – z różnych przyczyn – strukturyzowania tej czynności. By nie cofać się w rekonstruowaniu tradycji do Arystotelesa, wystarczy powołać się na *Morfologię bajki* [baśni] Władimira Proppa (1928)⁴, nie bez powodu uznawaną za jedną z najważniejszych książek w humanistyce XX wieku, która z opóźnionym o kilka dekad zapłonem przyczyniła się do rozwoju narratologii, definiowanej – ni mniej, ni więcej – jako teoria opowiadania fabuł, z Rolandem Barthes’em i całą grupą francuskich strukturalistów na czele, których badania stały się swego rodzaju wzorem postępowania analitycznego w odniesieniu do wszelkich gatunków fabularnych (jakże często rozwijających się w przestrzeni szeroko pojętej kultury popularnej).

W odniesieniu do filmu *Manchester by the Sea* pada w rozprawie uwaga o jego luźnej konstrukcji – „jak zwyczajne życie, które nie ma struktury narracyjnej” (s. 32). Życie nie ma albo wydaje się, że nie ma takiej struktury, dopóki jakiś narrator o tym nie opowie, nie nada nieustrukturyzowanym elementom sensu. To także my sami opowiadający o swoim życiu. Właściwie w ten sposób można by streścić powstanie i rozwój narratologii: od zainteresowania strukturalistów schematami fabularnymi, przez odkrycie, że narracja to interpretacja fabuły, potoku zdarzeń (tu już obserwowaliśmy karierę pojęcia narracji w historiografii, psychologii, socjologii itd.), aż do przekonania, że opowiadamy o sobie samych (niekoniecznie podejmując intencjonalny akt pisania autobiografii), by się lepiej zrozumieć, scalić własną tożsamość, ułożyć zdarzenia w „odpowiednim” (znaczącym) porządku. Oczywiście, w sztuce (zwłaszcza w sztukach fabularnych, by użyć określenia Jerzego Ziomka) widać to bardzo wyraźnie, czasem tak wyraźnie, że zaczynamy mówić – właśnie – o schematach fabularnych, ale wydaje się, że narratologia z czasem skutecznie przewyciężyła ten etap.

² Por. R. May, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Wyd. Zysk i Sk-ka, Poznań 1997.

³ Por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1-3, przeł. różni, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008; tenże, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

⁴ W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

Z narratologią, która odkryła odwieczny mechanizm generowania fabuł, wiąże się również pewien paradoks. Otóż Sebastian Buttny pisze, że scenarzysta i reżyser mogą stworzyć film czy „historię doskonale odzwierciedlającą wszystkie założenia teorii procesowej bez jej znajomości, po prostu dobrze obserwują życie i dramat ludzki we wszystkich jego przejawach” (s. 13), albo – przy innej okazji – że Hitchcock, który nie znał teorii Mindella, „miał jednak wielką intuicję” (s. 116). Czy nie jest mianowicie tak, paradoksalnie właśnie, że prymarne są tu wspólne i „odwieczne” reguły opowiadania (o których czytamy w innym miejscu, w kontekście „paradygmatów scenariopisarskich”)? Że jednak sztuka – jeśli już – naśladuje życie, nie zaś jego teorie (teorie opowiadania o nim), a dopiero potem pojawiają się kolejne próby uporządkowania sposobów opowiadania o egzystencji? Krótko mówiąc, przykłady filmów, które Doktorant w wyczerpujący sposób zinterpretował (by nie powiedzieć: wzorcowo), okazują się tak doskonale „pasować” do teorii Mindella, bowiem ta opiera się na dość uniwersalnych i rozpoznanych dużo wcześniej przekonaniach o egzystencjalnym wymiarze relacji psychologii człowieka i jego losu – oraz o potrzebie i sztuce opowiadania o tej relacji, by ją lepiej zrozumieć i jakkolwiek radzić sobie w świecie. Autor ma świadomość pewnej aplikacji, którą wykonuje, używając bardzo wyrazistych przykładów filmowych, wydawałoby się, idealnie reprezentujących opisywane mechanizmy „procesowe” (por. przypis na s. 47). Nie znaczy to rzecz jasna, że ich twórcy posługiwali się tą czy jakąkolwiek teorią, ale że w kulturze funkcjonują pewne wzorce opowiadania. W tym sensie Doktorant – i tu wracam do ważnego zagadnienia narratologii – zachowuje się „badawczo” trochę jak francuscy strukturaliści lat 60., zafascynowanych koncepcją Proppa i „wszędzie” szukających schematów fabularnych, które byłyby jej potwierdzeniem. Pamiętamy jednak, jak ta przygoda naukowa się skończyła – poczuciem mechaniczności postępowania i doprowadzeniem przedmiotu badań do abstraktu, zestawu elementów, w którym „wszystko się zgadza”.

Podsumowując, dotkliwiej brakowałoby w pracy przywoływanych tu nazwisk i podejść, gdyby nie fakt, że Doktorantowi udało się osiągnąć założony cel z zastosowaniem nieco innej tradycji, co najdobitniej formułuje w ramach odwołań do Junga, Campbella, wreszcie Mindella, ich śladem poszukując „tożsamyh struktur i motywów narracyjnych” (s. 114) w baśniach i mitach (oraz filmach), a także akcentując „odwieczną” potrzebę opowiadania. Obecność w bibliografii książki Mieke Bal wskazuje, że Autorowi kwestie rozwoju, kariery i przemian

narratologii (jako metody badawczej i jako nurtu interdyscyplinarnej refleksji) nie są nieznane⁵, a jego wybory były przemyślane, racjonalne i konieczne.

W świetle powyższych uwag jawi się konsekwentnie opinia na temat scenariusza, w której chciałem się skupić głównie na samej relacji: przedłożonej teorii, a zwłaszcza autokomentarza autorskiego, oraz dzieła właściwego. Formułuję więc ten fragment recenzji niezależnie od oceny samego tekstu, jego warstwy literackiej i warsztatowej – która to ocena jest bardzo wysoka. Przyznam tylko na marginesie, że tak jak Scenarzysta pisze o scenie fundującej jego wyobraźnię (chodzi o milicyjną rekonstrukcję wydarzeń), tak również w wyobraźni czytelnika pozostawia ona niezatarty ślad i oddziałuje swą „filmową” wizją.

Przed wszystkim zatem – krytyczna lektura scenariusza wymagałaby zadania podobnego do wcześniej postawionych pytań: dlaczego ta, a nie inna teoria opowiadania miałyby być probierzem udanej historii filmowej? Odnoszę jednak wrażenie – i odnotowuję to na korzyść zbudowanej tu sytuacji naukowo-artystycznej – iż w autoeksplicacji w stosunku do przykładów przywołanych i zanalizowanych wcześniej mniej ważne czy też mniej wyraźne są elementy psychologii zorientowanej na proces. Być może dlatego, że zachodzi tu zasadnicza różnica „miejsca”, z którego się pisze: w tamtych przypadkach analiza odbywała się *post factum* (gotowe dzieła), w tym – budowana jest konstrukcja, na której będzie rozpięty film, ze świadomością wszystkich niewiadomych takiego przedsięwzięcia.

Tym samym silniejszy akcent postawiony został nad próbą zbudowania znaczącej relacji pomiędzy „widzialnym” i „niewidzialnym”, co odnotowuję na korzyść projektu. Na etapie komentarza i lektury samego scenariusza przekonuje mnie dwupiętrowość opowiedzianej historii (nie wspominając tak oczywistej kwestii, że jest ona też wielce efektowna). Nie potwierdzam zatem obaw Autora, by idea kryminału, jako zawierająca poszukiwaną dwupoziomowość, stanowić mogła tu zbyt duże i niebezpieczne obciążenie (por. s. 215), zwłaszcza że pojawia się wkrótce w autokomentarzu formuła „kryminału metafizycznego albo duchowego” (s. 216, 249). Powołałbym się tu na przypadki, co prawda powieściowe, właśnie takich autotematycznych, niekonwencjonalnych kryminałów, w których chodziło nie tyle o rozwiązanie zagadki, ile o proces dochodzenia do – różnie definiowanej – tajemnicy; są to na przykład *Kosmos* Gombrowicza, *Katar* Lema, *Miasto ze szkła* Austera czy *Imię róży* Eco, który w *Postscriptum* do swego dzieła wprost pisał o metafizyce kryminału.

⁵ Jako polskie uzupełnienie, aktualizujące debatę nad problematyką narracji (tu: w literaturze, ale z licznymi interdyscyplinarnymi odniesieniami), polecam książkę Piotra Jakubowskiego (*Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Universitas, Kraków 2016).

Właśnie tym sensie „model” kryminału doskonale realizuje pożądaną w projekcie relację widzialnego i niewidzialnego (s. 241), a *Święty* to historia, właśnie, „modelowa”. Istnieje co prawda ryzyko, że – ze względu na treść filmu, jego temat i tematy poboczne, wyrazistą semiotykę miejsc i zdarzeń, wielkie symbole (por. s. 259) – zostanie ta filmowa historia potraktowana jako zbyt tautologiczna. Jestem jednak przekonany, że zawahanie wynika z ukierunkowanego w tej chwili recenzenta (lektura *Świętego* w kontekście dysertacji i komentarza) i z całą pewnością da się owych „oczywistości” uniknąć w opowiadaniu środkami już czysto audiowizualnymi.

W komentarzu szczególnie interesujące i samoświadome wydaje się porównanie budowanej analogii do procesu adaptacji (s. 222) oraz wzięcie pod uwagę przyszłego widza (s. 239). Najważniejsze z mojego punktu widzenia są w tym kontekście nie scenariusz i komentarz do niego, ale pewien potencjał tkwiący w relacji, która sama staje się arcyważnym problemem teoretycznym: czytelnik scenariusza – później widz filmu – jeszcze później badacz owej relacji, mający do dyspozycji i scenariusz, i komentarz, i dzieło finalne. Analizie podlega wówczas nie tyle film, ile film w odniesieniu do jego planu. W tym ujęciu sam jestem zaangażowanym podmiotem, już teraz ciekawym następnych kroków, które podejmę lub które podejmą jacyś przyszli widzowie i badacze twórczości Sebastiana Buttnego i/lub teoretycy filmu, zainteresowani kwestiami odbioru, sposobami widzenia, pracą wyobraźni.

W pewnym miejscu Scenarzysta pisze o specyficznej/wyjątkowej sytuacji teoretyka i komentatora swego własnego dzieła, w dodatku stojącego przed najważniejszym etapem tego skomplikowanego – *nomen omen* – procesu; doskonale, że zdaje sobie sprawę z tej, jak sam ją nazywa, „nadwiedzy” (por. s. 249). Sformułowania tego typu w jakimś stopniu bronią Autora przed ewentualnym przyszłym zarzutem nieprzystawalności: teorii włożonej podczas przygotowania scenariusza oraz ostatecznego finału. Przyznaję, że recenzentowi w podobnych momentach również taki niepokój się udziela. Ocena rozprawy doktorskiej oraz publiczna jej obrona nie są jednak i nie mogą być formą uprzedzania faktów – pozostaje życzyć Reżyserowi sukcesu i, może przede wszystkim, zadowolenia z uzyskanego efektu tak żmudnej pracy.

Zauważone błędy

Od strony technicznej/edytorskiej dysertacja przygotowana jest starannie, estetycznie, z zachowaniem wszelkich standardów dla tego typu prac. Podkreślam ten aspekt nie tylko „z urzędu”, ale także dlatego, że nie jest on wcale tak częsty. Sam tekst właściwej rozprawy napisany jest poprawną, płynną, precyzyjną polszczyzną, świadomą – jeśli można tak powiedzieć – przedmiotu refleksji. Z recenzenckiego obowiązku wypisuję poniżej kilka

zauważonych błędów, uchybień czy usterek (co z pewnością byłoby łatwe do wychwycenia w ewentualnej dodatkowej/przyszłej korekcie w przypadku publikacji tekstu dysertacji, która – zgodnie z intencjami Autora – z powodzeniem mogłaby stać się jednym z podręczników pisania scenariuszy filmowych): błędy morfologiczne, słowotwórcze, gramatyczne: „przekonywujący” (s. 10), „topowe”, „modowe” (s. 35), „baśni” (zam. „baśnie”, s. 68), „nie rzadko” (s. 70), „na raz” (s. 75, 280), „nie opodal” (s. 206), „co raz to bardziej” (s. 250), „po środku” (s. 261); sformułowania, związki frazeologiczne, kalki uznawane za błędne: „z dużej litery” (s. 9, przyp. 1), „na ten moment” (s. 53, 126, 286), „na dany moment” (s. 72), „pełnić rolę” (s. 159); błędy składniowe: „Poszukuje więc miłość sprzed lat [...]” (s. 26); niefortunne/dwuznaczne sformułowania: „procesowe przykłady filmowe” (s. 12; to jednak inaczej brzmi – oczywiście zakładając użycie skrótu myślowego – niż chociażby „procesowe podejście do bohatera”); żargonowe „mieć próg na coś” (s. 145, 146); pisownia skrótów: „dr” (skrót od „doktorowi” – popr. pisownia z kropką, s. 4), „lat 80-tych” (zam. „lat 80.”, s. 34, 280, 281), „wg” (zam. „według”, s. 123); pomyłki w zakresie pisowni tytułów, nazwisk: „Ucieczka z kina wolność” (s. 12), Micheangelo (s. 13, 35); *Umysł i przyrodę* Batesona tłumaczyła Anna Tanalska-Dulęba, a nie „Tanahka-Duhba” (s. 237); błędy interpunkcyjne, zwłaszcza w kontekście wtrąceń i zdań podrzędnych, czasem uniemożliwiające zrozumienie sensu zdania (np. „W przypadku bohatera, który pragnie zachować swoje status quo_ dłuższe udawanie, że nic się nie dzieje_ jest już niemożliwe”, s. 95); błędne stosowanie dywizu zamiast myślnika; przypisy – brakuje konsekwencji w zakresie stosowania pisowni całych imion / inicjałów; kilka usterek technicznych w zakresie stosowania kursywy.

Konkluzja

Istnieje, rzecz jasna, szereg problemów tu nieporuszonych, czasem marginalnych, ale równie inspirujących do refleksji, na którą być może przyjdzie czas w innych okolicznościach. Podkreślam, że wszystko to jest zasługą inspirującej pracy. Na tym etapie drogi Doktoranta, który przedłożył do recenzji dzieło (scenariusz filmu *Święty*) oraz rozprawę doktorską, jego dokonania odnotowuję jako w pełni satysfakcjonujące. Praca pana Sebastiana Buttnego to pełnowymiarowa, dojrzała dysertacja, przygotowana i poprowadzona w sposób prowokujący do dyskusji, stawiania pytań i budowania dalszych skojarzeń, także w zakresie literatury przedmiotu. Biorąc pod uwagę wymagania dyscypliny naukowej, w ramach której prowadzona jest procedura, oraz mając świadomość „miejsca” tekstu, który podlega ocenie (jako teoretycznego wprowadzenia i komentarza do dzieła właściwego), chciałbym zapewnić, że polemiczne uwagi pojawiają się tu z czystej filmoznawczej ciekawości. Autor – jako

doświadczony scenarzysta – dokładnie przemyślał strukturę swojej naukowej opowieści i jej elementów oraz celowo „wykreślił” wszystko to, co zbędne, co byłoby balastem. Zadaniem recenzenta jest czasem przechylić się tak znacznie, by zobaczyć elementy poboczne (albo niebezpieczne) względem głównego traktu.

Mój sprzeciw odnośnie do ortodoksyjnego stosowania (konkretnej, jakiegokolwiek) teorii nie odbiera wartości recenzowanej rozprawy. Przyznać wręcz trzeba, że rzadko spotkać można tak wyczerpującą eksplikację założeń teoretycznych oraz interpretację z konsekwentnym zastosowaniem wyłożonej metody i jej narzędzi. A zatem wybór koncepcji Mindella i takie ukierunkowanie rozważań stanowi jedno z osiągnięć Doktoranta. Dokładne zdanie sprawy z „procesowej” przemiany bohatera na podstawie przede wszystkim filmów *Szczęki*, *Truman Show* czy *Milczenie owiec* wskazuje nie tylko na „rację” Autora, ale przede wszystkim na jego biegłość interpretacyjną i swoiste uwewnętrznienie narzędzi, którym się posługuje.

Jako udane dzieło potencjalne jawi się również – przygotowany i przepracowany zgodnie z założeniami psychologii procesu – scenariusz filmu *Święty*. Z dużym prawdopodobieństwem można przewidywać, że dla przyszłych widzów nie będzie miał większego znaczenia fakt, iż myślowa i artystyczna praca go poprzedzająca była „zorientowana na proces”. Zresztą nie przewiduje tego również Doktorant. Znaczenie będzie miał efekt – w postaci skończonego i psychologicznie wiarygodnego opowiadania o przemianie bohatera. Pozostaje życzyć Reżyserowi szczęśliwej finalizacji projektu i mieć nadzieję, że „doktorska podbudowa” nie stanie się zbytnim ciężarem, ale że – jako wykonana uprzednio praca myślowa – pozwoli ona w odpowiedni sposób się od siebie uwolnić i, jako już uwewnętrzniona, przejść do ostatniego etapu procesu twórczego.

By formalnościom stało się zadość, w ostatecznej konkluzji podkreślam, że przedłożone do recenzji rozprawa doktorska „Niewidzialna historia. Wprowadzenie do procesowego podejścia w tworzeniu opowiadania filmowego wraz komentarzem do scenariusza filmu pt. *Święty*” oraz dzieło artystyczne (scenariusz filmu *Święty*) oceniam pozytywnie, jako w zupełności spełniające kryteria stawiane pracom doktorskim. Tym samym wnoszę o dopuszczenie pana mgr. Sebastiana Buttneho do dalszych etapów przewodu doktorskiego.