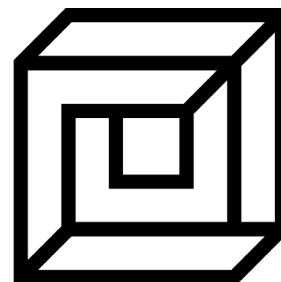


**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



Studia doktoranckie/Szkoła doktorancka

Adrian Panek

nr albumu:

Pisemny komentarz do pracy doktorskiej

***Wilkołak* - suspens jako podstawowa technika narracji**

Opieka promotorska: Prof. Filip Bajon

Łódź 2021

Spis treści

Wstęp.....	4
Część I.....	7
1. Paradoks suspensu.....	7
1.1 Definicja suspensu.....	7
1.2 Zaangażowanie emocjonalne.....	7
1.3 Prawdopodobieństwo.....	9
1.4 Stawka.....	10
1.5 Bohater.....	11
1.6 Paradoks suspensu.....	12
2. <i>Ptaki</i>	15
2.1 Analiza stawek.....	15
2.1.1 Akt pierwszy.....	15
2.1.2 Akt drugi.....	18
2.1.3 Akt trzeci.....	22
2.3 Paradoks suspensu w <i>Ptakach</i>	22
3. <i>Idioci</i>	25
3.1 Analiza stawek.....	25
3.2 Technika suspensu w opowiadaniu.....	30
Część II <i>Wilkołak</i>	32
1. Inspiracja.....	32
2. Popularność horroru w Polsce.....	33
3. Gatunek.....	35
3.1 Relacja formy i tematu w <i>Wilkołaku</i>	35
3.2 Horror, thriller, dramat.....	38

4. Suspens.....	40
4.1 Analiza stawek.....	40
4.1.1 Akt pierwszy.....	40
4.1.2 Akt drugi.....	43
4.1.3 Akt trzeci.....	45
4.3 Relacja tematu i stawki.....	46
5. Podsumowanie.....	49
Nota realizatorska filmu <i>Wilkołak</i>	54
Bibliografia i źródła internetowe.....	56
Filmografia.....	57
Spis ilustracji.....	58

Wstęp



il. 1 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

„(...)Tajemnica jednak rzadko łączy się dla mnie z suspensem. Weźmy jako przykład *whodunit*; nie ma w nim suspensu, tylko rodzaj intelektualnego wyzwania. *Whodunit* wzbudza ciekawość pozbawioną emocji, tymczasem emocje są niezbędnym składnikiem suspensu.(...) W klasycznej sytuacji z bombą, która ma wybuchnąć o określonej godzinie, tą emocją jest strach o kogoś; zależy on od stopnia intensywności, z jaką publiczność identyfikuje się z osobą będącą w niebezpieczeństwie. (...) Nawet gdyby przy tym stole siedziała grupa odrażających gangsterów(...) publiczność nie powie: *Ach, nareszcie te potwory zostaną rozerwane na kawałki!* - ale raczej: *-Uważajcie, tam jest bomba!* O czym to świadczy? O tym, że strach przed bombą jest potężniejszy niż uczucia sympatii czy antypatii wobec postaci. Weźmy spokojniejszy przykład: osoby ciekawskiej, która wchodzi do cudzego pokoju i grzebie w szufladach. Pokazuje pan równocześnie, że właściciel pokoju wchodzi po schodach. Potem wraca pan do osoby myszkującej i publiczność już ma ochotę krzyknąć: *Uwaga, ktoś wchodzi po schodach!* - Zatem osoba, która przeszukuje szuflady nie musi być osobą sympatyczną; publiczność sprzyja zawsze temu o kogo się boi. Naturalnie, jeśli osoba, która przeszukuje, jest w dodatku postacią

sympatyczną, podwaja pan emocje widza. To przypadek Grace Kelly z *Okna na podwórze*.”¹

W pracy doktorskiej zajmuję się analizą techniki narracyjnej zwanej suspensem, której główną zasadą jest takie zarządzanie informacjami w opowieści, które maksymalizuje napięcie dramaturgiczne. Przyjęło się, że suspens występuje głównie w kinie gatunkowym, ale kiedy zastanawiałem się jak najlepiej opowiedzieć historię w filmie *Wilkołak*, który łączy w sobie elementy horroru, thrillera i dramatu, uzmysłowiłem sobie, że suspens jest podstawową techniką opowiadania większości historii od początku opowiadania historii. Znając finał opowieści, czy prawdopodobny kierunek, w którym ona zmierza, tworzymy nie tylko napięcie emocjonalne u widza, sterujemy jego zainteresowaniem i zaangażowaniem w postaci dramatu, ale możemy zbudować również znaczenie historii i jej sens. Zaczynając od *Romea i Julii* Shakespeare'a², gdzie tragiczny koniec buduje silniejszą wymowę opowieści i poczucie identyfikacji z bohaterami, poprzez *Bajki Babci Gąski*³, w których doświadczenie traumy zostaje przepracowane w formie skonwencjonalizowanej baśni, na filmie *Matrix* kończąc, w którym gnostyckie mity stają się kanwą cyberpunkowego kina sf - wszędzie zastosowana jest ta sama technika opowieści, którą znamy jako suspens. Wyjaśnienie tej techniki w kontekście współczesnych, kognitywnych teorii sztuki i filmu wydaje mi się podstawowe dla zrozumienia procesu zacierania się granicy między kinem gatunkowym i artystycznym, które wynika nie tyle z niechęci twórców do indywidualnego stylu, ile ze zrozumienia psychologicznych, ewolucyjnych, kulturowych i neurobiologicznych uwarunkowań percepcji widzów. W tym kontekście bardzo ciekawe jest zagadnienie paradoksu suspensu i związanej z nim tzw. recydywy przeżywania wybranych filmów, w której pomimo wielokrotnego ich oglądania widz odczuwa suspens, chociaż nie powinien, jeżeli zastosujemy do wyjaśnienia tego zjawiska klasyczną definicję suspensu. Chciałbym zająć się w tej pracy również relacją między strukturą i konwencją opowiadania a tematem, w jaki sposób podporządkowanie opowiadania tworzeniu suspensu wpływa na tę relację, czy wyraziste określanie stawek może być porządkujące dla wypowiedzi artystycznej i w jaki sposób zastosowanie zasad obowiązujących w gatunku wpłynęło na pracę nad *Wilkołakiem*.

1 Alfred Hitchcock, Francois Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Izabelin 2006, str. 66.

2 William Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. Józef Paszkowski, Gebethner i Wolff 1913

3 Charles Perrault *Bajki Babci Gąski*, tłum. Hanna Januszewska, Czytelnik, Warszawa 1961

Dla przybliżenia tego zagadnienia posłużę się pracami profesora Nöela Carrolla, filozofa i filmoznawcy, współtwórcy kognitywnej metody badania dzieła filmowego. W dalszej części pracy zajmę się analizą filmów *Ptaki* Alfreda Hitchcocka i *Idiotów* Larsa von Triera pod kątem opowiadania suspense. Po części kontekstowej przejdę do analizy własnego procesu twórczego i strategii narracyjnych, które zastosowałem w filmie *Wilkołak*.

Część I

1. Paradoks suspensu

1.1 Definicja suspensu

W klasycznej definicji suspens (pochodzący od łacińskiego słowa suspensus - zawieszenie) jest reakcją emocjonalną na chwytły narracyjne budujące poczucie niepewności, co do rozwoju fabuły i obawy o bohatera tej fabuły. Boimy się o bohatera, którego lubimy, ponieważ nie wiemy, czy sprawy w opowieści ułożą się po jego i naszej myśli, a raczej obawiamy się, że się nie ułożą w ten sposób. Zasadniczym warunkiem suspensu jest niepewność jak rozwiąże się historia, czy to w części czy całości. Czy Edyp zabije ojca? Czy bomba wybuchnie? Czy chłopak odzyska dziewczynę? Na poziomie naszego doświadczenia jako widza wydaje się to zupełnie zrozumiałe i oczywiste. Co jednak w przypadku, w którym oglądamy film kilkakrotnie i za każdym razem doświadczamy suspensu? Znamy rozwiązanie historii i losy bohaterów ale za każdym razem doświadczamy obawy związanej z rozwojem akcji. W teorii filmu taki przypadek określany jest mianem paradoksu suspensu.

Nöel Carroll sformułował ten paradoks w trzech punktach: W fabule warunkiem koniecznym suspensu jest niepewność rozwiązania akcji. Ale jednocześnie można doświadcząć suspensu wielokrotnie powtarzając tę samą opowieść. Co przeczy pierwszemu zdaniu, bo wtedy znamy już rozwiązanie.⁴

1.2 Zaangażowanie emocjonalne

Zajmując się klasyczną definicją suspensu Carroll stwierdza, że często myli się go z gatunkiem mistery, tajemnicą, która występuje np. w kryminałach, pytaniem kto zabił, czyli „whodunit”? Tymczasem odpowiedź na zagadkę jest raczej intelektualna, w odróżnieniu od suspensu, który jest reakcją emocjonalną. W dodatku dotyczy tego, co się

4 Carroll, N., *The Paradox of Suspense* [w:]: eidem. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, str. 254-270

stało: zbrodni, zagadki z przeszłości tymczasem suspens dotyczy przyszłości, tego, co się wydarzy. Suspens w swojej niepewności jest binarny: bohaterowi uda się albo nie, bomba wybuchnie, albo ktoś ją rozbroi. W gatunku mistery odpowiedzi mogą być różne, mogła zabić jedna z wielu osób dramatu. Dochodzimy tu do kolejnego zasadniczego warunku suspensu, którym jest emocjonalne zaangażowanie w rozwiązanie. Podobnie stwierdza Alfred Hitchcock w cytacie ze wstępu. Istnieją naturalne reakcje ludzi na pewne zagrożenia, które wykorzystane w fabule powodują zaangażowanie emocjonalne na poziomie reakcji podstawowych jak strach.



Il. 2 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Czujemy naturalną obawę widząc jak pędzi na kogoś samochód, albo zażenowanie, kiedy jesteśmy świadkami oszustwa. Carroll stwierdza, że nasze zaangażowanie w fabułę ma podstawy etyczne. Twórca angażuje emocjonalnie widza odwołując się do jego poczucia sprawiedliwości, tego jak powinien wyglądać świat, relacje między ludźmi, życie. Zaangażowanie to ma charakter moralny, odbieramy pewne rozwiązania jako sprawiedliwe, więc nie wyobrażamy sobie, albo boimy się porażki tych wartości. Carroll zwraca też uwagę na suspens jaki odczuwamy wobec postaci przestępców, co wtedy, kiedy rozwiązanie nie ma charakteru etycznego i kibicujemy postaci np. w jej skoku na bank?

Autor konkluduje, że w takim przypadku bierze górę nasza sympatia dla tych bohaterów. Twórca kreuje postać, która ma pewne przymioty, za które ją lubimy, jednocześnie tak konstruuje świat opowieści i antagonistów, że na tle naszego bohatera wypadają niekorzystnie i tak zdeterminowane przedstawienie powoduje suspens u widza. Idąc tropem myśli Carrolla dochodzimy do wniosku, że niechęć widza przed rozwiązaniem negatywnym jak przegrana bohatera, wybuch bomby, fiasco lądowania na księżycu jest bardziej jeszcze podstawowa, jest jego naturalną niechęcią do porażki we własnym życiu. Pewne rozwiązania odbieramy po prostu jako negatywne, niezależne od ich etycznej oceny: nie chcielibyśmy zostać przyłapani na kradzieży, oszukani albo bez spodni. Tego typu sytuacje wydają nam się mniej lub bardziej opresyjne więc ich prawdopodobieństwo budzi w nas negatywne odczucia.

1.3 Prawdopodobieństwo

Prawdopodobieństwo jest kolejnym warunkiem zaistnienia suspensu. Stwierdziliśmy już, że rozwiązanie suspensu ma charakter binarny. Ale jak podkreśla Carroll bardziej prawdopodobne dla uzyskania tego napięcia u widza powinno być rozwiązanie negatywne. Nie tyle boimy się, że bohater może przegrać, ale tego, że raczej przegra. Nie, że może coś się nie udać, ale że raczej się nie uda. W tej binarnej niepewności im bardziej prawdopodobny jest negatywny rozwój wydarzeń tym poczucie suspensu jest silniejsze. Oczywiście jeśli dodatkowo identyfikujemy się z bohaterem stawka i nasz niepokój rośnie. Ale nie jest to konieczne. Reakcja suspensu występuje również w przypadku postaci takich jak Edyp. Raczej niewielu widzów przeżyło to, co on jednak z jakiegoś powodu rozumiemy tego bohatera, właśnie dlatego, że bardzo nie chcielibyśmy znaleźć się w jego położeniu. Wyobrażenie potworności jego sytuacji, jej determinizmu i złośliwości zbiegu wydarzeń powodują w nas poczucie suspensu, napięcia jak rozwinię się fabuła i czy przypadkiem, w jakiś okropny sposób, nie spełni się przepowiednia. Mówi to sporo o nas, widzach, naszej konstrukcji, strachu przed przyszłością i poczuciem niesprawiedliwości losu. Technika narracyjna jest w przypadku *Króla Edypa*⁵ jednocześnie tematem tego dzieła. Mówi to też dużo o tej technice, która nie jest zwykłą kalkulacją prawdopodobieństwa, ale emocjonalnym zaangażowaniem w takie a

5 Sofokles, *Król Edyp*, tłum. Kazimierz Morawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1947

nie inne rozwiązanie, a twórca poprzez piętrzenie przeciwności i zwroty akcji manipuluje oczekiwaniami widza.

1.4 Stawka

Nie doświadczylibyśmy suspensu w *Królu Edypie*, gdyby nie przepowiednia z początku tego dramatu. Wszystkie działania podjęte na jej podstawie prowadzą do tragedii, której doświadczamy jako widzowie i która nas przeraża. Ta przepowiednia jest niczym innym jak stawką, zasadniczą informacją, którą otrzymujemy, która określa to, co może się stać, co bohater chce osiągnąć i jakie są rokowania dotyczące rozwoju wypadków. Ta informacja jest wiedzą, którą ma widz, a której nie ma bohater. To właśnie ta uprzywilejowana sytuacja jest niezbędna do powstania suspensu. Noël Carroll podkreśla niebagatelną rolę jaką jest określenie stawki dla suspensu, który nie zaistnieje, jeżeli w sposób wyrazisty, nawet przerysowany nie zostanie przedstawione widzowi alternatywne rozwiązania ze wszystkimi tego następstwami. To jeszcze jedna różnica między suspensem a gatunkiem mistery, który raczej ukrywa informacje przed widzem. Autor stwierdza, że właściwie wszystkie sceny przed scenami suspensu służą określeniu stawek a ich celem jest agresywne, jak to określa, wciągnięcie publiczności w moralne rozwiązanie akcji. Wynika z tego ciekawe stwierdzenie, że dla suspensu nadrzędne jest przedstawienie określonych informacji razem z ich zabarwieniem emocjonalnym, a pozostałe elementy dramatu jak psychologia, prawdopodobieństwo, temat pełnią rolę służebną wobec tego celu. Podobnie określa to Hitchcock używając absurdalnego terminu McGuffin⁶: dla napięcia dramatycznego wynikającego z suspensu mało istotny jest główny temat intrygi czy to będzie rywalizacja szpiegowska, siły przyrody czy sekret. To tylko pretekst do stworzenia poszczególnych suspensów, które wynikają z konkretnych sytuacji jak np. przeszukiwanie obcego mieszkania wtedy, kiedy jego właściciel wchodzi właśnie po schodach. Oczywiście wszystkie te elementy dramatu jak prawdopodobieństwo czy psychologia służą zaangażowaniu widza w stawkę i ich jakość ma zasadnicze znaczenie w odbiorze historii, ale dla suspensu najistotniejsza jest klarowność i kolejność informacji. Jeżeli nie poznamy stawki przed sceną suspensu albo jeśli ta informacja nie jest dobrze skonstruowana, albo nie dotrze do nas niezakłócona, albo zgubimy ją po drodze wtedy nie jesteśmy w stanie zareagować suspensem na dziejące się sceny.

6 Alfred Hitchcock, Francois Truffaut, op. cit.

1.5 Bohater

Carroll podkreśla przy tym zasadniczą rolę jaką odgrywa postać, która odpowiednio skonstruowana pod względem wartości, które publiczność odbiera jako słuszne, czy klasyfikuje na podstawie tych cech ludzi jako godnych szacunku czy chociaż zainteresowania, przeprowadza nas przez poszczególne momenty napięcia a nasze kibicowanie postaci jest zasadniczą składową suspense.



il. 3 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

To klasyczna definicja suspense. Ale Noël Carroll idzie dalej i stwierdza, że widzowie bardzo często wracają do ulubionych filmów, przeżywają napięcie i suspense przy ich powtórnej i kolejnych projekcjach pomimo tego, że znają zakończenie. Jak to możliwe skoro podstawowym warunkiem suspense jest niepewność co do rozwiązania akcji?

1.6 Paradoks suspensu

Próbując rozwiązać ten paradoks Carroll przywołuje odpowiedź jakiej udzielił profesor Richard Gerrig⁷ zajmujący się kognitywistyką na Uniwersytecie Stanforda. Zaproponował wyjaśnienie na bazie struktur poznawczych ludzkiego umysłu, w których zasadniczą rolę odgrywa unikalność i jednorazowość bodźców. Powtórne przeżywanie suspensu wynika, jego zdaniem, z ewolucyjnej gotowości traktowania powtórnych bodźców jako świeżych i jest dodatkowo nieświadome. Carroll nie zgadza się z tym ostatnim stwierdzeniem. Oglądając po raz pięćdziesiąty *Działa Navarony*, ulubiony film Carrolla, doskonale wiemy, że komandosom uda się zniszczyć baterię zanim nadpłyną alianckie statki jednak pomimo to, raz za razem, doświadczamy suspensu. Zamiast tego Carroll przywołuje inną zdolność ewolucyjną. Stojąc na krawędzi dachu wieżowca doświadczamy dreszczu wyobrażając sobie, że skaczemy. Nie planujemy skoku, ale bawimy się tylko tą myślą, jednak wywołuje ona w nas mniej lub bardziej silną reakcję emocjonalną. Dodatkowo możemy powtarzać tę zabawę wielokrotnie i wielokrotnie będziemy doświadczać w związku z nią poruszenia. Reakcja emocjonalna jest wynikiem intuicyjnego poznania, które wykształciliśmy, podobnie jak inne zwierzęta w toku ewolucji po to, żeby błyskawicznie podejmować decyzje, które mogą przesądzić o naszym życiu. W sytuacji zagrożenia nie ma czasu na rozważanie opcji, a podświadoma ocena podjęta w ułamku sekundy zostaje zmanifestowana w postaci emocji, np. strachu, który nakazuje nam ucieczkę. Podobne uczucia towarzyszą nam, kiedy widzimy innego człowieka w jakimś zagrożeniu, nie musimy widzieć wypadku i nie musi do niego dojść, żeby wywołać w nas reakcję emocjonalną. Bodziec jest tak silny, że informacja o rozwiązaniu staje się drugorzędna. To silny mechanizm ewolucyjny, który pozwala nam unikać wyobrażonych zagrożeń, albo wyobrazić sobie konsekwencje naszych zachowań i na podstawie emocji jakie w nas wielokrotnie wywołują zaniechać ich, albo je zmodyfikować. Podobnie odczuwamy w stosunku do członków naszych rodzin, czy grup do których przynależymy i na których w taki, czy inny sposób nam zależy.

Taki sam mechanizm zachodzi podczas oglądania fabuły. Sytuacje, w których znalazł się bohater, którego akcje śledzimy, albo którego zdążyliśmy polubić wywołują w nas reakcje emocjonalne pomimo tego, że możemy znać zakończenie tych perypetii.

Carroll nazywa to świadomą zabawą do której przystępujemy właśnie po to, żeby doświadczyć tych emocji. Ta zabawa angażuje raczej nasze myśli: co by było gdyby, niż nasze doświadczenie, czy przekonanie o prawdziwości faktów. W wyniku rozwoju fabuły nasza uwaga zostaje przyszpilona do tego, co dzieje się przed naszymi oczami i pomimo obiektywnej znajomości rozwiązania nie uciekamy myślą w przód dokonując dywersji akcji teraz, ale zostajemy pochłonięci przez nią, dlatego jesteśmy w stanie doświadczać suspense. Jak podsumowuje Carroll warunkiem tej zabawy jest nie tyle niepewność rozwiązania co dobrowolne przyjęcie, że rozwiązanie jest niepewne. Jeżeli nie chcemy wziąć udziału w tej zabawie suspens nie nastąpi.



il. 4 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Rozwiązanie paradoksu suspense zaproponowane przez Carrolla wydaje się dobrze tłumaczyć tę technikę w oparciu o ewolucyjny mechanizm działania naszego umysłu i kulturową, a może też ewolucyjną skłonność do zabawy, w której wykorzystujemy naturalne sygnały ostrzegawcze naszej podświadomości, żeby przeżyć emocjonalny dreszcz. Rozważania na temat paradoksu suspense i jego rozwiązanie pozwalają nam lepiej zrozumieć mechanizm percepcji fikcji, ale tworzą nowy paradoks. Dlaczego widzowie chętniej przeżywają zmagania Indiany Jonesa niż Edypa? Czy chcąc stworzyć recydywę

suspensu musimy podporządkować bohatera i świat opowieści stawkom, czy jest na odwrót: to konkretny bohater pozwala nam silniej doświadczać suspensu i tworzy stawki?

2. Ptaki



il. 5 Alfred Hitchcock i ptaki, @corbis images

źródło: <https://www.birdnote.org/listen/shows/hitchcocks-movie-birds>

2.1 Analiza stawek

2.2.1 Akt pierwszy

Ptaki Alfreda Hitchcocka – samo to zdanie tworzy suspens i jest stawką. Informacja, że film mistrza tego gatunku opowiada o ptakach atakujących ludzi tworzy w nas oczekiwanie i napięcie. W pierwszej scenie filmu bohaterka Melanie Daniels, bogata celebrytka i skandalistka idzie ulicą San Francisco a jej uwagę przykuwa wielka chmara ptaków krążąca nad pobliskim placem. Jako widzowie zadajemy sobie pytanie czy zaraz nastąpi atak? Tymczasem Melanie w sklepie zoologicznym nawiązuje znajomość z Mitchem Brennerem, który chce kupić swojej młodszej siostrze Cathy papużki nierozłączki (ang. love birds). Rozpoczyna się historia miłosna, w której ptaki pełnią tylko

funkcję dekoracyjną. Zapominamy o ponurym stadzie z początku filmu, była stawka, ale nie ma rozwiązania czyli tzw. wypłaty, bo ptaki nie atakują. Zamiast tego Hitchcock buduje suspens romansu. Mitch bierze omyłkowo Melanie za sprzedawczynię, stawka romansu, a ponieważ mężczyzna jej się podoba, Melanie udaje ją - suspens. Kiedy okazuje się, że Mitch rozpoznał w niej bohaterkę brukowej prasy i tylko żartował kobieta wścieka się.



il. 6 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

Wydaje się, że nic z tego nie będzie, wypłata. Ale Melanie sprawdza tablice rejestracyjne samochodu Mitcha, kupuje papużki, kolejna stawka i zanosí je do mieszkania Mitcha, suspens. Ale nie następuje rozwiązanie, ponieważ Mitch wyjechał na weekend do matki i siostry, które mieszkają nad oceanem w miasteczku Bodega Bay. Kobieta postanawia zawieźć papużki swoim sportowym kabrioletem aż do Bodega Bay, stawka. Kiedy na miejscu dowiaduje się, że rodzina Mitcha mieszka po drugiej stronie zatoki a do posesji prowadzi tylko jedna droga, postanawia zrobić mężczyźnie niespodziankę i dostarczyć papużki niezauważona łodzią, kolejna stawka. Bardzo miła historia, w której piękna kobieta bawi się romansem i w którą jesteśmy wciągani przez Hitchcocka coraz

bardziej. Ponieważ nikt nie pamięta w miasteczku imienia siostry Mitcha Melanie postanawia zapytać jeszcze o nie miejscową nauczycielkę, atrakcyjną brunetkę, która dziwnie reaguje na pojawienie się Melanie.



il. 7 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

W końcu bohaterka w tajemnicy dostarcza papużki, suspense, Mitch znajduje je, wypłata, zauważa łódź, stawka i pędzi szczęśliwy do miasteczka, żeby spotkać Melanie na przystani, suspense. Do tego czasu zapomnieliśmy o obietnicy sprzed filmu o ptakach, które mają mordować ludzi. Zamiast tego wciągnęliśmy się w przyjemną, romansową historię, która właśnie zmierza do szczęśliwego rozwiązania. I kiedy Melanie podpływa już do przystani, a roześmiany Mitch, chce ją odebrać, nagle z nieba spada mewa i atakuje kobietę dziobiąc ją w głowę. Jest w końcu pierwsza wypłata zasadniczej stawki, jest krew a przy okazji zwrot akcji, bo oczekiwaliśmy raczej pocałunku. Koniec aktu pierwszego.



il. 8 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

2.2.2 Akt drugi

Ta historia miłosna jak z amerykańskich komedii muzycznych lat pięćdziesiątych pełni funkcję retardacji, odsuwa konsumpcję pierwotnej stawki jaką są zabójcze ptaki a jednocześnie buduje identyfikację widza z bohaterami. Sympatyczna jest ta bogata, trochę zepsuta dziewczyna i prawnik, który na weekend wraca do owdowiałej matki i siostry. W dodatku ta prosta historia miłosna nie tyle komplikuje się w drugim akcie, co odsłania drugie dno, okazuje się wstępem do innej opowieści. Ambicją Hitchcocka było tak zbudować akcję *Ptaków*, żeby widz ani razu nie zgadł, co będzie dalej. Po ataku na Melanie nie następuje eskalacja, Mitch opatruje kobietę, pojawia się jego matka, która od razu robi się zazdrosna o Melanie. Bohaterka zostaje zaproszona na kolację, pojawiają się kolejne stawki: kury, które hoduje matka nie chcą jeść. Okazuje się, że dziwna choroba dotknęła cały drób w rejonie zatoki. Ale nic się jeszcze nie dzieje. Początek drugiego aktu to opowieść o niespokojnej z zazdrości matce. Po kolacji i kłótni z Mitchem Melanie postanawia wynająć pokój u nauczycielki, z którą rozmawiała wcześniej. Po każdej scenie widzimy albo tłumy tajemniczych ptaków siedzących na drutach, albo lecące w kluczach nad zatoką.



il. 9 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

Nauczycielka okazuje się byłą dziewczyną Mitcha a ich relacje zniszczyła matka. Dzwoni Mitch, przeprosza Melanie i zaprasza na urodziny siostry. Kiedy rozmawiają ze sobą o drzwi domu rozbija się mewa, kolejne stawki tym razem romansowa i grozy razem.



il. 10 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

Następnego dnia, podczas urodzin bohaterowie wyjaśniają sobie swoje wątpliwości, wypłata romansu i kiedy nic już nie może stać na drodze ich uczuciu następuje zmasowany atak ptaków na dzieci, wypłata tych wszystkich drobnych stawek, kiedy oglądaliśmy czające się ptaki. Od razu, w kolejnej scenie wieczornej, w salonie matki Mitcha, która orientuje się, że jej syn angażuje się coraz bardziej, następuje drugi atak, tym razem wróbli, które wpadają do domu przez komin.

Podczas obu ataków obrażenia ludzi są niewielkie. W tym momencie widzom wydaje się, że to już wszystko na co stać ptaki. Dwa ataki, zero ofiar śmiertelnych, właściwie można było się tego spodziewać, bo co mogą człowiekowi zrobić ptaki? Trzeba podbić stawkę. Kiedy po wizycie szeryfa, który bagatelizuje oba zajścia matka jedzie odwiedzić farmera, który ma też problemy z drobiem, kobieta znajduje go martwego z wydziobanymi oczyma w zdemolowanym domu, wśród martwych ptaków. Stawka rośnie. Ptaki nie tylko mogą zabić, ale mogą to zrobić w naprawdę okropny sposób. To zwiększa suspens.

Reszta drugiego aktu to eskalacja ataków. Najpierw szkoła, Melanie czeka na nauczycielkę, nie zauważa, kiedy zaczynają wokół niej gromadzić się ptaki. Kiedy jest ich mnóstwo, stawka, obie kobiety próbują wyprowadzić dzieci do miasta, suspens, następuje atak, bezwładna ucieczka, histeria. Ale żadne dziecko nie ginie, rozwiązanie.



il. 11 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

Potem przerwa i zabawna scena w restauracji portowej, kiedy wszyscy zastanawiają się czy atak ptaków to prawda, kanalizując naturalną wątpliwość widzów wobec fabuły. Zaraz potem następuje zmasowany atak na miasteczko. Dochodzi do śmierci ludzi w wyniku eksplozji, wypadku, spalenia. Pandemonium. Największa eskalacja terroru ze strony ptaków w całym filmie. Mając do dyspozycji właściwie tylko jedną metodę ataku, która sprowadza się do pierwszego incydentu z Melanie, czyli nagłe nurkowanie zwierzęcia w powietrzu i dziobanie, Hitchcock rozbudowuje ten element multiplikując najpierw liczbę atakujących ptaków w scenie na urodzinach, co powoduje zwiększenie ich potencjału grozy. Potem pokazuje skutki, śmierć i okaleczenia, w scenie z farmerem. Następnie dodaje ptakom złośliwą celowość działania, rodzaj inteligencji w scenie pod szkołą. Finalnie horror buduje nie tyle atakiem ptaków, co ich skutkami: pożarem, wypadkiem, strachem, agresją. Strategia podbijania stawek jest niezbędna do uzyskania suspensu, w trakcie rozwijania się akcji widz przyzwyczaja się i uodparnia na bodźce, które mają wywołać i podtrzymać u niego napięcie i temu służy eskalacja terroru ptaków.



il. 12 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

2.2.3 Akt trzeci

Trzeci akt *Ptaków* to egzekucja stawek i suspense zbudowanego wcześniej. Mitch i Melanie szukając Cathy znajdują zabita przez ptaki nauczycielkę i dziewczynkę ukrytą w jej domu. Nie płosząc ptaków, które przyglądają im się ponuro, jakby pozbawione energii po masowym ataku, stawka, w zagrożeniu starają się dotrzeć do samochodu, a potem do domu, suspense. Barykadują się we wnętrzu domu, dochodzi do wściekłego ataku, w którym ptaki wykorzystując wszystkie otrzymane od Hitchcocka przymioty: bezwzględność, złośliwą inteligencję, ilość powodują przerażenie i chaos. W finale Melanie zostaje zaatakowana na strychu i omal nie ginie a na końcu cała rodzina ucieka pośród tłumu przyczajonych ptaków z Bodega Bay.

2.3 Paradoks suspense w Ptakach

Co decyduje o recydywie suspense w *Ptakach*? Bardzo ciekawą interpretację zaproponował Slavoj Žižek.⁸ W miarę zbliżania się do siebie Melanie i Mitcha rośnie zazdrość matki, lęk przed utratą syna na rzecz innej kobiety i samotnością. Emanacją tej zazdrości jest właśnie pojawienie się rosnącej agresji ptaków. Całe Bodega Bay wydaje się być w takim ujęciu domeną zazdrosnej matki, w której siły przyrody są podporządkowane jej podświadomości. To chyba jedna z najbardziej efektownych interpretacji filmu jaką słyszałem. Podczas sceny ataku ptaków na miasteczko jedna ze spanikowanych, ukrywających się kobiet krzyczy do Melanie, że to wszystko przez nią, że ptaki zaczęły atakować wtedy, kiedy bohaterka pojawiła się nad zatoką. I tak jest rzeczywiście – mewa atakuje Melanie po raz pierwszy kiedy ma dojść do jej spotkania z Mitchem. Kiedy godzą się przez telefon, kolejna mewa próbuje wtargnąć do mieszkania. Kiedy ostatecznie zbliżają się na urodzinach Cathy następuje zmasowany atak. Przerażenie matki spowodowane jest zarówno ptakami jak też strachem przed opuszczeniem, a może również podświadomym strachem przed skutkami własnej zazdrości.



il. 13 *Ptaki*, reż Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu

W wielu filmach z tego okresu Hitchcock wprost odwołuje się do psychoanalizy, więc interpretacja Žižka wydaje się jak najbardziej uprawniona. Tak naprawdę artykułuje to, co w *Ptakach* jest najciekawsze: opowieść o krwiożerczych zwierzętach jest spleciona z historią miłości i zazdrości w taki sposób, że oba wątki napędzają się wzajemnie i wydają się być harmonijnie połączone na jakimś konceptualnym poziomie. Myśląc w kategoriach recydywy suspensu wątek zazdrości wydaje się decydujący dla oryginalności tego filmu. Podobnie jak w eseju Umberto Eco o filmach porno⁹, w którym stwierdził, że dla zaangażowania widza najważniejsze są fragmenty pomiędzy scenami seksu tak samo w horrorach o atakach zwierząt istnieją stałe elementy gry, podobnie konstruowane wątki eskalacji terroru. Myśląc o dziesiątkach podobnych filmów, w których zwierzęta atakują ludzi, właściwie do klasyki przeszły tylko dwa: *Ptaki* i *Szczerki* Spielberga, i wydaje się, że stało się tak ze względu na drugą linię fabularną. Opowieść o szczęśliwej rodzinie w *Szczerkach* i opowieść o zazdrości matki w *Ptakach* jest silnym i atrakcyjnie skonstruowanym kontrapunktem dla historii horroru. Lubimy tych bohaterów, podoba nam się świat Bodega Bay i przede wszystkim angażują nas relacje między tymi ludźmi. Melanie jest skandalistką pełną charyzmy, której styl bycia nas pociąga, a jednocześnie ma w sobie wrażliwość i fantazję, która każe jej zaangażować się w relacje z Mitchem, który wydaje się nie tylko atrakcyjny, inteligentny i dowcipny ale przede wszystkim solidny i

9 U. Eco, *Zapiski na pudelku od zapalek*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1993

opiekuńczy. Doskonale też wczuwamy się w strach owdowiałej matki przed opuszczeniem, a tajemnicze powiązanie tej rozpacz z buntem żywiołów w sielankowej Bodega Bay tworzy pociągającą fikcję, w której realne problemy, zbyt dosłowne lub traumatyczne w dramacie, dotykają nas w przetworzony, oswojony, skonwencjonalizowany gatunkowo sposób poprzez suspens i strach. Podczas kolejnych projekcji *Ptaków* strach przed atakiem zmniejsza się, ale dalej działają jumpscary, czyli momenty nagłego ataku, kiedy coś na ekranie wskakuje w pole naszego widzenia i wywołuje podświadomą reakcję ucieczki, która szybko hamowana przez naszą świadomość powoduje tylko poderwanie się na krześle. Poziom suspens pozostaje podobny. Odczuwamy napięcie, kiedy dzieci uciekają ze szkoły, wróble nagle wylatują z kominka, benzyna z dystrybutora powoli rozlewa się w stronę palącego papierosa mężczyzny a Melanie wchodzi do domu Mitcha, żeby podrzucić prezent. Dzieje się tak dlatego, że konstrukcja tego filmu angażuje nas w każdym momencie jego trwania, nawet jeśli jest to tylko scena rozmowy w sklepie zoologicznym to jest zbudowana na suspensie, pozornej pomyłce Mitcha, który bierze Melanie za ekspedientkę. Angażuje nas na poziomie akcji, która dzieje się teraz i jest rodzajem satysfakcjonującej zabawy, która chce trwać, która kończy się *cliffhangerem* i prowadzi nas od stawki do suspensu i na odwrót. Ta dobrowolność naszego zaangażowania i zawieszenie wiedzy potwierdza tezę Carrolla o paradoksie suspensu. Wracając do naszego pytania z rozdziału pierwszego, czy decydują o tym postaci czy umiejętnie skonstruowany suspens? Wydaje się, że jest tak dzięki drugiej linii fabularnej, która jest po prostu dramatem obyczajowym będącym w relacji przyczynowej, znaczeniowej czy psychologicznej do suspensu i potrafi wytworzyć efekt recydywy, chęci powtórzenia przyjemnego stanu, rodzaj sprzężenia zwrotnego, które nie jest po prostu sumą, ale czymś, co dzieje się pomiędzy tymi elementami a widzom.

3. Idioci



il. 14 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu

3.1 Analiza stawek

Suspens w *Idiotach* von Triera jest związany ze scenami „spastykowania”. Obserwując sytuacje, w której bohaterowie filmu oszukują innych ludzi, że są osobami niepełnosprawnymi intelektualnie powoduje w nas odruch zażenowania. Główną bohaterką filmu jest Karen, która w restauracji jest świadkiem sytuacji, w której dwóch opóźnionych umysłowo dorosłych nie daje się opanować swojej opiekunce, zaczepia innych gości, którzy nie wiedzą jak się zachować. Karen, którą jeden z podopiecznych, Stoffer łapie za rękę wychodzi razem z nimi, a ponieważ mężczyzna jej nie puszcza, jedzie z nimi dalej taksówką. Okazuje się, że podobnie jak klienci restauracji padła ofiarą żartu, mężczyźni są normalni. To ekspozycja w której oprócz innych elementów zostaje nam zaprezentowany mechanizm, dzięki któremu von Trier buduje suspens w części sekwencji

w filmie. Dziwne, ale Karen nie obraża się, jedzie dalej z nowo poznanymi do fabryki, gdzie spotyka resztę grupy, która udaje osoby opóźnione w rozwoju i która ma zaraz zwiedzać tę fabrykę, stawka. Potem jest scena zwiedzania, w której bohaterowie, o których wiemy, że tylko udają „idiotów” oszukują pracowników fabryki, suspens.



il. 15 *Idioten*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu

Ten rodzaj suspensy powstaje na skutek poczucia widza, że jest świadkiem oszustwa, ktoś został ośmieszony swoją naiwnością i widz zdaje sobie sprawę, że równie dobrze to mógłby być on. Nie jest to rodzaj naruszania norm etycznych, o których pisał Carroll, ale zwykły odruch kogoś, kto nie chciałby się znaleźć w podobnej sytuacji. Szukanie wewnętrznego idioty jako reakcja na pustkę sytego, materialistycznego społeczeństwa, spastykowanie jako sposób buntu, czy dywersji mieszczańskiego świata, daremność i wewnętrzna sprzeczność takiej postawy to temat *Idiotów*, o których wiele już napisano¹⁰. Ciekawie jest jednak prześledzić strategię narracji w tym filmie, bo pokazuje ona, że suspens jest niezbędny do stworzenia napięcia narracyjnego nie tylko w kinie gatunkowym, ale tak samo arthouse'owym. Sceny suspensy przeplatają się ze scenami dramatycznymi, które w przeciwieństwie do *Ptaków* nie budują stawek, opowiadają raczej

1 0 Lars von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. Tadeusz Szczepański, Znak, Kraków 2000, str. 239-258.

o bohaterach i budują znaczenie filmu. Dodatkowo pojawiają się wypowiedzi bohaterów do kamery, które komentują sytuacje i które stały się swojego czasu modnym zabiegiem w kinie arthouse'owym. Tak więc klasyczny suspens pojawia się na przemian z sekwencjami bez niego, ale kiedy przyjrzymy się jak został skonstruowany, okazuje się że na poziomie technologii rozwija się podobnie jak w *Ptakach*: następujące po sobie stawki kolejno rosną, żeby podtrzymać napięcie w kolejnych scenach suspensu, a samo spastykowanie, jak w przypadku ataków ptaków u Hitchcocka zostaje rozbudowane w trakcie trwania akcji.

Spastykowanie w fabryce, oprócz suspensu, ma w sobie też dużo humoru jak w przypadku wyłączenia linii produkcyjnej, kiedy wszyscy z grupy masowo rozpaczają. Kolejne sceny budują się aż do momentu, w którym jeden z „idiotów” siada za kierownicą i ku przerażeniu przewodnika z fabryki prowadzi nieudolnie samochód. W kolejnej sekwencji Karen omawia z innymi „filozofię” stojącą za spastykowaniem, zarzuca im wyśmiewanie ludzi, dowiadujemy się też trochę o niej samej, ale nie ma w tym stawki suspensu, a raczej mistery, *whodunit*: kim jest ta kobieta, dlaczego nie ma dokąd pójść i dlaczego przystaje do tej grupy?



il. 16 *Idioti*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu

Kolejna scena spastykowania na basenie to więcej elementów humorystycznych. Jedna z bohaterek, która każe przypadkowym mężczyznom zapinać swój biustonosz, oskarża ich potem o molestowanie i woła swojego męża, który przybiega spastykując, powodując uczucie wstydu i zażenowania u nieświadomych niczego, „wkręconych” innych użytkowników basenu. Uczucie suspensu nie tyle jest związane z tym, co robią bohaterowie, ile bardziej z wyobrażeniem sobie emocji wciągniętych w oszustwo osób. To ciekawy mechanizm psychologiczny wynikający z niepewności jednostek w grupach społecznych i strachem przed byciem ośmieszonym, tym samym w jakiś sposób zdeklasowanym i wykluczonym. Współczujemy tym bohaterom, bo doskonale rozumiemy ich sytuację i bardzo nie chcielibyśmy być na ich miejscu. Na tym samym mechanizmie oparte są programy telewizyjne typu *Jackass*, albo filmy Sashy Barona Cohena: bohaterowie „wkręcają” niczego nie podejrzewających ludzi i tym samym wywołują suspens i efekt komiczny. Ale w tych przypadkach wiemy, że jest to dokument, sytuacja, która naprawdę miała miejsce. Dlaczego podobnie działają *Idioci*? Wynika to moim zdaniem ze sposobu realizacji tego filmu i założeń dogmy: dokumentalna kamera z ręki, przeważnie bardzo amatorskie i niechlujne szwenkowanie, syntetyczny montaż, brak kolor korekcji – mamy wrażenie obcowania z materiałem amatorskim, dokumentacją prawdziwych wydarzeń, które wzmacniają efekt realizmu. Dodatkowo von Trier nie boi się pójść na całość w scenach, w których był oskarżany o pornografię: kiedy Stoffer zostaje wprowadzony do damskiej łazienki jako „niedorozwinięty” nie wywołuje oporu kobiet, które się tam kąpią, a jego erekcja, którą reżyser pokazuje, powoduje ich śmiech.



il. 17 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu

Kolejna scena nie wywołuje już w nas takiego napięcia. Bohaterowie są w lesie, ale ich spastykowanie nie jest wzmocnione żadną stawką. Właściwie jest to scena o zaprzyjaźnianiu się Karen z innymi. Suspens pojawia się później, kiedy przychodzi wuj Stoffera. Okazuje się, że cała grupa mieszka w jego domu wystawionym na sprzedaż, a Stoffer miał dopilnować, żeby transakcja przebiegła jak najszybciej. Niezadowolony wuj obserwuje spastykowanie bohaterów, stawką jest tutaj utrata lokum i rozpad grupy, a kolejne wygłupy budują suspens, ponieważ spodziewamy się, że wuj zaraz wszystkich wyrzuci. Nie dochodzi do tego, a inna scena, w której pojawiają się kupcy jest skonstruowana podobnie – nieruchomość się podoba i wydaje się, że nic już nie uchroni bohaterów przed eksmisją. Wtedy Stoffer informuje klientów, że obok mieści się zakład dla osób upośledzonych, które często przychodzą na posesję. Suspens spastykowania wytwarza się dlatego, że mamy nadzieję, że ten fakt powstrzyma kupców, co finalnie się dzieje. Podobnie jak w sekwencji w lesie spastykowanie podczas sprzedaży ozdób świątecznych nie eskaluje napięcia, chociaż jest naprawdę zabawne. Stawka rośnie za to w scenie biurowej, kiedy jeden z bohaterów, Axel zostaje wezwany na spotkanie z ważną klientką zamiast której pojawia się jego kochanka z grupy, Josephine. Stawką jest przyszłość Axela w pracy, jego małżeństwo i sekret romansu, a obserwowanie Josephine, która powoli osuwa się w spastykowanie buduje suspens, który zmierza w stronę kompromitacji bohatera. Podbijanie stawek jest spowodowane nie tylko koniecznością techniczną narracji, ale ma uzasadnienie w psychologii bohaterów i grupy, samej opowieści - tylko eskalacja ich działań jest w stanie powstrzymać nudę, trwanie grupy i sens buntu. Kiedy Jeppe, który spastykuje w restauracji zaczepia grupę groźnie wyglądających mężczyzn, od pobicia ratuje go Stoffer, który tłumaczy, że jego „brat ma nierówno pod sufitem”. Po czym zostawia go na dziesięć minut pod ich opieką. Stawkę buduje Katrine, która ostrzega Stoffera, że jeśli mężczyźni się zorientują, że Jeppe ich oszukuje to go skatują. W pewnym momencie Jeppe nie wytrzymuje nerwowo i jako „idiota” próbuje uciekać, mężczyźni myśląc, że Jeppe chce do toalety prowadzą go tam, a ponieważ bohater nie podejmuje żadnych czynności pomagają mu się wysikać trzymając go za penisa. Teraz suspens naprawdę rośnie, bo demaskacja oznacza, że Jeppe jest nie tylko oszustem, ale i zboczeńcem, który doprowadził groźnych mężczyzn do pewnego rodzaju czynności seksualnej. Na szczęście Jeppe'mu nic się nie stało, ale Stoffer, który jest nieformalnym guru, musi zmierzyć się z gniewem grupy. Karen, która do tej pory trzymała się z boku sama zaczyna spastykować, ale w tym wypadku ta czynność służy przemianie bohaterki i ma swoją wypłatę w finale filmu. Po scenie z Jeppe von Trier nie buduje już

większej stawki i nie udaje mu się podtrzymać suspensu spastykowania, Scena imprezy „idiotów”, orgii, kolejnych wyzwania i rozpadu grupy nie budują już tego rodzaju napięcia.

W ostatniej scenie, kiedy Karen wraca do domu i dowiadujemy się o jej tragedii i rozumiemy dlaczego przyłączyła się do „idiotów” jej przejmujące spastykowanie jest wyrazem bezsilności wobec życia a napięcie w scenie nie wynika z jej konstrukcji narracyjnej tylko realizmu.



il. 18 *Idioten*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu

3.2 Technika suspensu w opowiadaniu

To połączenie elementów kina artystycznego ze środkami narracyjnymi kina gatunkowego, szczególnie suspensu jest charakterystyczne dla filmów von Triera. Nie byłoby przejmujących *Przełamując fale* ani *Tańcząc w ciemności*, gdyby nie precyzyjne budowanie stawek w tych opowieściach, które tworzą następnie suspens i dramaturgiczną siłę opowieści. Ciekawe jest też zagadnienie realizmu, który pojawia się w przypadku filmów tego twórcy. Styl dogmy, który odarty jest z ozdobników, poprawności warsztatowej, muzyki etc. przypomina rozważania Grotowskiego o istocie teatru, którym jest spotkanie aktora i widza, tylko to się liczy. Silnie skonstruowane sceny-sytuacje, które mają w sobie prawdę i stawkę budują opowieść, która broni się na tym podstawowym poziomie, a wszystkie pozostałe elementy to tylko dodatki.

Identyczna strategia narracyjna jaką jest suspens, powodująca emocjonalną siłę *Idiotów* i *Ptaków* działa inaczej na recydywę oglądania obu filmów. W *Idiotach* siła i

realność przeżycia tej opowieści raczej każe widzowi unikać powtórki tego doświadczenia, gdy tymczasem mocny, gatunkowy nawias *Ptaków*, czyni z tego filmu przeżycie przejmujące ale nie przykre, nie dotkliwe. Skonwencjonalizowanie emocji, ich nierealna, niepodobna do naszego bezpośredniego doświadczenia życia siła bardziej skłania do recydywy oglądania. Wydaje się, że paradoks suspensu silniej występuje w wypadku kina nierealistycznego, a nawet, że realizm działa przeciwko recydywie. Widać w tym silną eskapistyczną cechę kina, chcemy snu, który pozwala się przeżywać wielokrotnie zamiast wielokrotnie przeżywać tę samą rzeczywistość.



il. 19 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu

II. Wilkołak

1. Inspiracja



il. 20 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

W książce *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kultury*¹¹ Robert Darnton zajmuje się między innymi słynnym XVII wiecznym zbiorem baśni pt. *Bajki babci Gąski*. Opowieść o *Kopciuszku* czy *Czerwonym Kapturku*, które zawarte są w tej książce a my znamy bardziej z książek braci Grimm mają, według autora, swoje wzory we francuskich opowieściach ludowych. Analizując materiały źródłowe Darnton opisuje wcześniejsze wersje tych bajek, które pozbawione fantastycznych ozdobników opowiadają o traumatycznych doświadczeniach najbiedniejszych warstw ówczesnego społeczeństwa. Pierwowzorem np. *Czerwonego kapturka* jest opowieść o kanibalizmie, który w wyniku klęsk głodu nie był wcale zjawiskiem rzadkim. Przekształcenie tych historii i bohaterów w baśnie pełne fantastycznych postaci jak wilk, babcia, myśliwy odbierało im pierwotną grozę, traumę i lęk słuchaczy przed naruszeniem tabu, pozostawiając jednocześnie ich

1 1 R. Darnton, *Wielka Masakra Kotów*, tłum. D. Guzowska, PWN, Warszawa 2012

ostrzegawczy charakter. Nowe, atrakcyjne przedstawienie było jednocześnie kodem, pod którym słuchacze widzieli prawdziwe wydarzenia a ta podwójność przesądzała o powodzeniu zmienionej formy. Trudno nie dostrzec tej samej zasady w kinie gatunkowym. Skonwencjonalizowanie opowiadania, z podziałem na emocje, które w nich dominują na komedię czy thriller na przykład, wynikają z tego samego rytuału, podobnej gotowości do zawieszenia swojej niewiary i przyjęcie przetworzonej rzeczywistości, która jest tak naprawdę osobnym bytem, tak samo jak obraz nie jest krajobrazem, który przedstawia. Widać to zwłaszcza w horrorze. Ikony tego gatunku, jak wampiry czy wilkołaki, trafiły do tych historii poprzez ludowe przetworzenia opowieści o bestialskich ludziach, których stopień naruszenia norm stawiał ich poza człowieczeństwem. Tematem tych opowieści jest bardzo często przekroczenie przez nich granicy, które na zawsze uniemożliwia im powrót do ludzkiej postaci, odzyskanie niewinności. Horror jest w tych opowieściach do przyjęcia tylko dzięki temu, że jest nierealny, w „historii z życia” byłby zbyt traumatyzujący. To obtorbiecie traumy opowieścią pozwalało nam jako kulturze, pisze Darnton, włączyć ekstrema do powszechnej świadomości jednocześnie nie naruszając tabu, nie nazywając tych rzeczy wprost. Wydawać by się mogło, że stulecie istnienia kina, niezliczone ilości filmów i rozwój opowieści realistycznej zniwelują tę potrzebę. I rzeczywiście gatunek odnosi się raczej sam do siebie, jest grą wewnętrzną w ramach swojej tradycji, ale stałe elementy, które się w nim pojawiają odwołują się, podobnie jak suspens, do ewolucyjnych i kulturowych mechanizmów reagowania na rzeczywistość z których powstały baśnie. Mechanizm dobrowolnego udziału w zabawie, o którym pisał Carroll nie został osłabiony przez pojawienie się realizmu w narracji, czy jego dominacji. Dostarczył jedynie coraz to nowszych środków wyrazu do tworzenia opowieści przetworzonych. Wystarczy porównać *Teksańską masakrę piłą mechaniczną* do kina lat siedemdziesiątych czy *Blair Witch Project* do *Dogmy*.

2. Popularność horroru w Polsce

Dlaczego horror nie jest popularnym gatunkiem w polskiej kinematografii? Przecież bardzo często mówi się o słowiańskim dziedzictwie potworów w światowej kulturze popularnej: wampirów, upiórów, wilkołaków. Magdalena Kamińska w książce *Upiór w kamerze*¹² zwraca uwagę na rolę środkowoeuropejskich imigrantów w tworzeniu

1 2 Magdalena Kamińska, *Upiór w kamerze*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016.

gatunku horroru w Hollywood i bagażu kulturowego, który ze sobą przywieźli do Stanów Zjednoczonych. Nieprzypadkowo pseudonimy artystyczne największych gwiazd kina grozy Bela Lugosi i Borisa Karloffa, mają słowiańskie pochodzenie podobnie jak potwory z tamtych filmów, od hrabiego Draculi zaczynając. Pomimo tego sam gatunek nie przyjął się z powrotem, pomijając Hiszpanię, w Europie. Wydaje mi się, że warunkiem podstawowym w horrorze jest przekonujący potwór, podobnie jak w kryminale jest to złooczyńca i chyba stąd bierze się ten brak popularności w naszej kinematografii. Od dzieciństwa jesteśmy zanurzeni w prawdziwym horrorze historii, trudno nam określić moment, w którym dowiadujemy się o komorach gazowych, obozach, krematoriach. Mnie samemu wydaje mi się, że wiem to od zawsze. Trudno więc przejąć się wymyślonym monstrem, kiedy jesteśmy w stanie przywołać kilkadziesiąt potwornych historii, które są składnikiem tożsamości naszej rodziny czy kultury. Potworem jest człowiek, więc opowieść o nim jest raczej domeną realizmu niż gatunku. Ale skoro mechanizm obtorbienia traumy w opowieść stosowaliśmy w przeszłości, więc dlaczego nie teraz?



il. 21 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Bałapolis 2018, kadr z filmu

Kiedyś słyszałem złośliwe zdanie, że gdyby nie druga wojna światowa nie byłoby polskiej kinematografii. Rzeczywiście współczesne polskie kino narodziło się wraz ze

Szkołą Polską. Ten ogromny napór rzeczywistości, historii, losów, przewartościowań domagał się opowiedzenia, świadectwa, nasza kultura stała się bezpośrednim świadkiem czegoś przełomowego w historii ludzkości i ta wiedza domagała się nazwania. Filmy powojenne, wraz z pojawieniem się nowych twórców i nowej energii opowiadania stworzyły zjawisko wyjątkowe, konstytuujące, mające słusznie swoje miejsce w historii światowej kinematografii. Ale opowiadanie tych historii, powtarzane potem wielokrotnie, stało się też czynnikiem kształtującym rzeczywistość, transmisją traumy, stereotypów, różnych, czasami sprzecznych wartości. Nie pojawiło się w tej opowieści o wojnie katharsis dla naszej kultury, wciąż nie wszystko zostało przyjęte, przepracowane. I pewnie nie prędko się to stanie. To rodzaj potwora w naszej kulturze.

3. Gatunek

3.1 Relacja formy i tematu w Wilkołaku

Gdybym miał określić formę, którą chciałem osiągnąć za pomocą elementów gatunkowych w *Wilkołaku* byłaby to mroczna baśń, rodzaj pełnego napięcia koszmaru, który trzeba prześnić jak traumy w opowieściach, o których pisał Darnton, po których nikt z słuchaczy nie zaryzykuje spotkania z wilkiem, ale też wilk nie stanie się podstawowym wyznacznikiem stosunku do rzeczywistości.

Kiedy w 2013 roku zaczynałem pracę nad scenariuszem *Wilkołaka* bardziej niż historia holokaustu interesowała mnie opowieść z pogranicza mitu. Materiał, który jak w przypadku traumatycznych wydarzeń z poprzednich wieków, zamienił się w opowieść bardziej skonwencjonalizowaną, mechanizm opowiadania, o którym pisał Darnton. Opowieść o człowieku, który został zamieniony w zwierzę i próbuje powrócić do swojej dawnej postaci, historia wilkołaka. Film, który łączy w sobie horror, thriller i dramat, i poddany jest rygorom tych gatunków. Ale potwór, który w nim występuje jest przetworzony tylko na tyle, na ile pozwala nam zakorzenione w naszej kulturze poczucie wiarygodności grozy.



il. 22 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Opowieść o ósemce dzieci, które po wyzwoleniu obozu Gross Rosen trafiają do prowizorycznego sierocińca w pobliskim pałacu zagubionym gdzieś w Górach Sowich to część realistyczna, dramat psychologiczny, który buduje wiarygodność. Młoda więźniarka Hanka i kobieta wysłana przez tymczasowe władze Jadwiga, próbują zorganizować dzieciom w miarę normalną egzystencję. Nie ma jedzenia, ubrań, środków czystości. Są bandy maruderów, Niemcy ukrywający się w lasach. Jest dzikość dzieci, które kobiety próbują nauczyć podstawowych norm zachowania. Dzieci przypominają jakąś pierwotną grupę ludzką sprzed cywilizacji, w której relacje kształtują się za sprawą zwierzęcych odruchów, głodu, stosunków sił, nienawiści do obcych, poczucia zagrożenia i agresji, która z niego wynika. Na warstwę dramatu w filmie składa się wiele elementów: relacje i świadectwa byłych więźniów, opracowania naukowe, opowieści rodzinne, tradycja Szkoły Polskiej. Każdy z elementów tej historii jest prawdziwy, ale nie wydarzyły się one razem. Przejmujące są relacje z powojennych sierocińców, historie więźniarek, które po wyzwoleniu nie mogły dotrzeć bezpiecznie do domów, ogólne zdziwienie ludzi i przemoc, która była podstawą relacji. Ale skonstruowanie dramatu z drugiej ręki, zapożyczonego z różnych źródeł nie miałoby sensu, opowieść traciłaby już na początku walor, który ma świadectwo, pojedyncza historia człowieka, który doświadczył niewyobrażalnych rzeczy

naprawdę. W dodatku widzieliśmy te historie nie raz. Dopiero próba umieszczenia ich w szerszym kontekście, odnalezienie w nich elementów archetypów, mitów, baśni, gatunku, wyjście poza doraźną narrację o traumie tworzy z nich, moim zdaniem, historię wartą ponownego opowiedzenia.

Antoni Kępiński przeprowadzając zaraz po wojnie pierwsze badania¹³ – wywiady z byłymi więźniami obozów koncentracyjnych, stwierdził, że dla osób, które doświadczyły tego piekła prawda o rzeczywistości jest odmienna od tych, które tam nie były. Dla byłych więźniów życie to brutalna walka o przetrwanie, darwinistyczne odruchy, które decydują o przeżyciu, pod cienką powierzchnią socjalizacji kryje się zwierzę, które robi wszystko by przetrwać. Nie ma żadnej granicy między światem przyrody a ludzkim, te same mechanizmy, to samo powszechne morderstwo i to samo tymczasowe zwycięstwo kiedy zjadamy a nie jesteśmy zjadani. Cywilizacja i kultura to tylko tymczasowy sztafaż, który ukrywa tę prawdę. Przyjemny i bezpieczny, ale nietrwały, to tylko przerwa, która raz po raz się kończy i wraca piekło. Pokój jest zjawiskiem nienormalnym, prawdziwa jest wojna wszystkich ze wszystkimi. To interesujące i przejmujące jak spotworniały w ideologii nazistowskiej elementy filozofii Nietzschego, za sprawą nie kursów ideologicznych, ale wdrożenia ich w życie, przenosiły się na ofiary polityki eksterminacji. Szczególnie przejmujące było to w wypadku dzieci, które łatwo zapominały o życiu sprzed obozu, a walka o przeżycie i terror zmuszał je do przyjęcia zwierzęcych odruchów. To bohater odarty ze swojego człowieczeństwa, ale pomimo swojego okaleczenia ofiara nie potwór.

Andrzej Wajda czytając jedną ze wczesnych wersji scenariusza *Wilkołaka* stwierdził, że powinien mieć raczej tytuł *Niewinne*. Dzieci zostały zniszczone przez obóz, to nie ich wina, że zachowują się w ten sposób. Psy zostały wytresowane, żeby zabijać, nawet żołnierzy można zrozumieć. Bycie potworem to stan przejściowy, jak choroba, jak wilkołactwo. Może skończyć się powrotem do postaci ludzkiej albo śmiercią. Ten rodzaj potwora w *Wilkołaku* definiuje gatunek. Pojawienie się psów, które tresowane były zabijać ludzi w pasiakach to element horroru, *animal attack*, pierwotne zagrożenie, którego stawką jest życie bohaterów. Ale pojawienie się zniszczonego przez opresję chłopca, który z zazdrości próbuje pozbyć się swojego konkurenta w grupie to thriller. Ta dwójka antagonistów: psy i Władek budują w *Wilkołaku* stawkę zagrożenia.

1 3 A. Kępiński, *Rytm życia*, WL, Kraków 2012, str. 5.

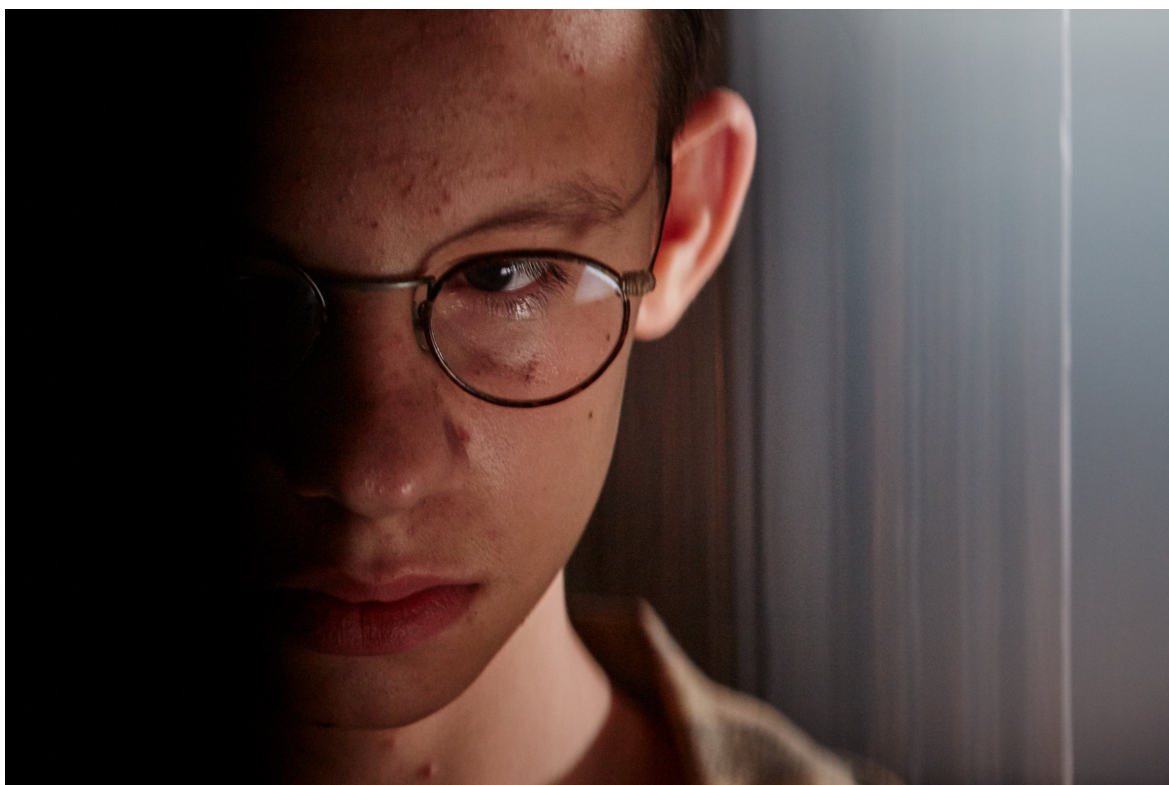


il. 22 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

3.2 Horror, thriller, dramat

Horror w *Wilkołaku* skonstruowany jest z dwóch typów opowieści: *animal attack*, gdzie jak w przypadku *Ptaków* czy *Szczęk* sprawcami ataku są zwierzęta i *monster in the house*, w której odizolowana grupa na pustkowiu próbuje przeżyć opresję potwora. Zdziczałe watahy psów atakujące ludzi to element legendy miejskiej z Dolnego Śląska. Jest kilka wersji opowieści mieszkańców Gór Sowich, którzy osiedlali się tam po wojnie: jedna dotyczy wilkołaka, który krążył po lasach, inna opowiada właśnie o watachach esesmańskich psów. W obu można dostrzec strach przed Wehrwolfem i niepewność wynikającą z zasiedlenia zupełnie obcych ziem. Połączenie dzikiej przyrody, niewolniczej pracy więźniów obozów przy budowie systemu podziemnego miasta, egzotyki miejsca, które zostało opuszczone przez poprzednich mieszkańców tworzy scenografię bardzo gatunkową, która ma swoje opowieści w polskiej kinematografii i wyobraźni widzów. Ale konsekwentne opowiadanie horrorem niszczy dramat. Opowieść typu *animal attack* rozwija się w ten sposób, że członkowie osaczonej grupy giną jeden po drugim, a ocaleniec pokonuje potwora. W przypadku tej historii, w której wszyscy stają się potworem poprzez zarażenie, bez swojej winy, konsekwentny horror przynosi rozczarowanie. Odwołując się

do teorii Carrolla: beznadziejnie kibicujemy wartościom, które są zagrożone aż do swojego smutnego końca. W przypadku opowieści zmyślonej, horroru, który nie opowiada o traumie kulturowej mogłoby tak być i zresztą bardzo często tak jest: wszyscy giną, a na końcu okazuje się, że zwycięstwo ocalańca też jest pozorne. Tutaj takie zakończenie byłoby nie tyle tragiczne, co po prostu głupie. Wolałem, żeby uzmysłowienie sobie przez bohaterów mechanizmu kontroli, któremu są poddani zarówno oni jak i psy, było kolejnym punktem zwrotnym, nie tylko horroru, ale też dramatu, bo jest to rodzaj autorefleksji, która może prowadzić do katharsis, ale zamiast tego podbija stawkę i jest początkiem thrillera.



il. 23 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Kiedy Władek odkrywa sposób sterowania zachowaniem psów nie wykorzystuje go do wyzwolenia grupy z opresji, ale do przejęcia kontroli nad nią, pojawia się wróg wewnętrzny. Stawka horroru słabnie, bo wiemy już jako widzowie, że psy można poskromić, chociaż na poziomie poszczególnych scen ta stawka działa, ale pojawia się nowe zagrożenie: do czego posunie się chłopiec ze zrujnowaną psychiką, w którego rękę znalazło się życie pozostałych? Teraz opowieść przenosi się do środka, dosłownie i metaforycznie, obserwowanie zachowania Władka, jego osuwania się w szaleństwo, samotność i zazdrość to budowanie opowieści o traumie ale jednocześnie budowanie stawki, która ma swoją wypłatę w drugim punkcie zwrotnym i w finale opowieści.

Gatunek w *Wilkołaku* zmienia się, przechodzi od dramatu, poprzez horror do thrillera, ale raczej nie z podziałem na bloki tylko swobodnie, w całej strukturze filmu. Tak naprawdę trudno jest jednoznacznie zdefiniować stawkę jako przynależącą tylko do jednego gatunku. Kiedy Władek postanawia zabić Hanysa te trzy gatunki mieszają się ze sobą - zagrożeniem są zarówno psy jak i chłopiec, a wszystko to wynika z traumy, której doświadczył i którą rozumiemy. Oczywiście same gatunki filmowe nie występują w czystej postaci, to raczej ogólna emocja, która dominuje przesądza o przynależności danego filmu i to, co dla jednych jest thrillerem dla innych może być horrorem. Jeżeli stawka wydaje się przerażająca, wtedy suspens działa jak w horrorze, jeżeli boimy się o bohatera – jak w thrillerze, jeżeli nas tylko intryguje – śledzimy z zainteresowaniem dramat. Na każdego widza stawka może działać w różny sposób. Istnieją oczywiście figury przynależące do danego gatunku jak na przykład *jumpscary*, które bazują na reakcji psychoruchowej na zagrożenie i przez to przeważnie działają na wszystkich. Co ciekawe działają dwójako: powodują krótkotrwały strach i reakcję ruchową w momencie, kiedy występują, ale budują też napięcie, kiedy stają się stałym elementem gry z widzem, który je przewiduje, ale nie zna dokładnie momentu ich pojawienia się. Ale *Jumpscary*, podobnie jak pozostałe elementy narracji, wymagają stawek i trudno nie zgodzić się z Carrollem, że ich rola jest zasadnicza dla budowania suspensu opowieści.

4. Suspens

4.1 Analiza stawek

4.1.1 Akt pierwszy

Pierwsza sekwencja *Wilkołaka* jest uwerturą całości. Jest klasycznym prologiem i ekspozycją, gdzie poznajemy bohaterów, ale też określa stawki i mechanizm działania zagrożenia w filmie. Widzimy obozowego psa, który zabija uciekającą więźniarkę, esesmana, który przywołuje psa, głównych bohaterów: Hankę, która próbuje powstrzymać esesmanów przed zabiciem dzieci i Władka, który rozśmieszając żołnierzy ratuje grupę. Wszystkie informacje, którymi potem posługuję się w filmie zostały zawarte w prologu. Stawką sekwencji jest przeżycie bohaterów w trakcie „ewakuacji” obozu, zagrożenie ze strony esesmanów, historia z atakiem psa jest raczej dodatkiem i niezależnie czy ktoś

ogląda film wiedząc, że opowiada on o walce dzieci z psami, to ta informacja posłuży potem do budowy kolejnych stawek i mechanizmu rozwiązania akcji. O Hance dowiadujemy się, że opiekuje się grupą, o Władku, że jest bystrym chłopakiem, który potrafi użyć swojej inteligencji do przeżycia. Scena wyzwolenia wprowadza kolejnego bohatera Lońkę, ale opowiada również o psach, które głodne próbują zjadać zabitych więźniów, kolejna stawka.



il. 24 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Przyjazd do pałacu to element zawiązania akcji i określenie jej miejsca. Podróż ciężarówką wśród bezkresnych, zalesionych gór to informacja, stawka, która potem uzmysłowi widzowi, że bohaterowie nie mają dokąd uciec. Pojawienie się Hany, ekspozycja pałacu, rozmowa Hany z Jadwigą reasumuje już to, co zobaczyliśmy, dodatkowo określa kolejne mikro stawki: w pałacu nie ma jedzenia, ubrań, grupa jest zdana na żołnierzy radzieckich, którzy nie wiadomo kiedy pojawią się z aprowizacją i przede wszystkim, że Hanka chce zostawić dzieci Jadwidze a sama wracać do domu. Władek, który razem z Hanysem, jest świadkiem tej rozmowy jest zdruzgotany tą informacją, która jest zasadniczą stawką dramatu i później thrillera, kiedy dziwaczna zazdrość o dziewczynę doprowadzi chłopca do próby zabójstwa Hany.

Dodatkowo podczas pierwszej wyprawy do lasu Władek znajduje rozszarpanego trupa jednego z obozowych esesmanów po cywilnemu, co buduje niejasne zagrożenie, a kiedy dodatkowo chłopiec próbuje wsadzić rękę w jego ranę, pojawia się pytanie o zdrowie psychiczne Władka. W nocy kiedy Hanys ucieka ze skradzionymi ziemniakami zostaje zaatakowany przez psa, co domyka ekspozycję i określa zagrożenie wokół pałacu. Kiedy grupa idzie następnego dnia, po raz drugi, do lasu wiemy już jakie jest zagrożenie, co buduje suspens, a śmierć Jadwigi podbija stawkę.



il. 25 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Pojawienie się Lońki wydaje się wybawieniem, ale przynosi inne zagrożenie. Kiedy mężczyzna próbuje zgwałcić Hanę, Władek, nie wiadomo, czy ze strachu, czy z zemsty za planowane porzucenie, pozostaje bierny, nie pomaga jej, dziewczynę próbuje ratować za to Hanys. To określenie konfliktu między oboma chłopcami i kolejna scena, w której buduje się nasze przekonanie, że z Władkiem jest źle, co buduje stawkę thriller. Rozwiązaniem sekwencji jest atak psów. Suspens buduje pytanie, czy kierowca zostanie przez nie napadnięty i jak sobie poradzi? Potem następuje sekwencja wypłat i suspens: zostaje zaatakowany Lońka, jeden z psów wpada do pałacu – czy dzieci uciekną? Czy pies

zauważy Małą? Czy Małej uda się uciec? Czy Hanka ją uratuje? Czy Mała jest w windzie? Jak Hanka zniesie próbę gwałtu? Co Hanyś zrobi Władowi? Koniec aktu pierwszego.

4.2.2 Akt drugi

Spiętrzenie akcji pod koniec aktu pierwszego wymaga zwolnienia w akcie drugim i budowy nowych stawek. Następuje przegrupowanie. Władek znika gdzieś w pałacu. Hanka z Hanysem orientują się w sytuacji. Zostali otoczeni przez obozowe psy, które czają się wokół pałacu, stawka. Dzieci barykadują się, nie mają wody i jedzenia, kolejna stawka. Jedyna nadzieja, że Łońce udało się przeżyć i sprowadzi pomoc, stawka. Zarówno bohaterowie jak i widzowie nie wiedzą co stało się z żołnierzem. Pozostaje czekać, ale bez wody może to potrwać zaledwie dzień, stawka.



il. 26 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Tymczasem Władek chcąc poskromić psy używa esesmańskich komend, których nauczył się w obozie, ale nie działają one do końca. Dodatkowo coraz wyraźniej widzimy, że coś zepsuło się w tym chłopcu. Kiedy wszyscy śpią bierze nóż, stawka i staje nad śpiącym Hanysem, suspens – nie wiemy co robi? Ale zamiast zabić chłopca uzmysławia

sobie jak postrzegają ich psy. Sprawdza, czy bez pasiaka, stawka, psy posłuchają jego komend, suspens. Uduje się, sposób działa, wypłata. Władek ucieka, w lesie znajduje bunkier, w którym ukrywa się drugi esesman z obozu i kiedy chłopiec próbuje ukraść puszkę boimy się, że esesman go schwyta, suspens.

Rano Władek oddaje Hance skradzioną z bunkra puszkę, żeby uzyskać jej przychylność, ale jednocześnie nie informuje nikogo, że udało mu się znaleźć sposób na psy. Chce zyskać nad dziewczyną władzę i wiemy już, że chłopiec stanowi dla grupy kolejne zagrożenie, stawka. Głód, pragnienie i narastający konflikt wewnątrz grupy to kolejne stawki, a próby wybrnięcia z opresji tworzą suspens dramatu i horroru. Thriller jest związany z wątkiem Władka. Jego niezdrowa fascynacja Hanką, nienawiść do Hanysa, zazdrość budują suspens w scenach, kiedy nie wiemy, co Władek chce zrobić śpiącej Hance i czy wypchnie Hanysa przez okno? W finale drugiego aktu stawką znowu są psy a suspens horroru i *jumpscare'a* buduje wyprawa Hanysa windą do jadalni, gdzie uwięziony jest jeden z psów.



il. 27 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Kiedy Hanys odkrywa, suspens, że Lońka nie żyje, razem z Hanką postanawiają przeprowadzić plan ucieczki z pałacu, stawka. Następuje realizacji planu, suspens, który kończy się próbą zabicie Hanysa przez Władka, po której chłopiec, ku zdziwieniu

pozostałych, ucieka pośród psów do lasu, Hanka zostaje uwięziona i odseparowana od dzieci w ciężarówce, wypłata i koniec aktu drugiego.



il. 28 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

4.2.3 Akt trzeci

Przegrana i ucieczka Władka to rozwiązanie thrillera. Chłopiec odkrył się, więc nie zagraża już grupie, stawka w tym wątku buduje się teraz inaczej. Władek idzie do bunkra, suspens i tam zostaje schwytany, stawka, ale esesman bierze go za małego Niemca, a chłopiec nie odzywa się, żeby się nie zdradzić, suspens. W końcu ucieka. Tymczasem dzieci w pałacu postanawiają zabić przetrzymywanego w jadalni psa, suspens, ale ostatecznie darują mu życie, wypłata. Hanys odkrywa w końcu sposób Władka, stawka, wychodzi na zewnątrz, zostaje otoczony przez psy, a Hanka chce go ratować, suspens. Nie wiadomo, czy udaje mu się poskromić psy. Rano Władek wraca do pałacu, w którym nikogo już nie ma. Jego śladem przychodzi również esesman z bunkra, stawka. Władek ukrywa się przed mężczyzną, suspens, ale zostaje złapany, wypłata. Niespodziewanie ratuje go Janek, uciekają a kiedy wydaje się, że wszystkie dzieci zostaną złapane przez

esesmana, suspens, ratują je psy, rozwiązanie. Hanka powstrzymuje zwierzęta przed zabiciem mężczyzny, rozwiązanie i koniec aktu trzeciego.

4.2 Relacja tematu i stawki

Napór tematu rozsadza sztywne ramy gatunku, ale też pomaga go tworzyć. O ile na początku stawki w *Wilkołaku* budowane są jak w horrorze o tyle rozwój akcji, wybory bohaterów, psychologia i opowieść o traumie, która jest bardziej złożona niż w klasycznym filmie tego gatunku wymaga, aby konstruować kolejne stawki bardziej jak w thrillerze. Bezpośrednie zagrożenie przenosi się z psów, które ciągle stanowią niebezpieczeństwo, ale nie są w stanie go podbić bez prowadzenia historii w stronę krwawego absurdu. Opowiadanie o zarażeniu złem, dewastacji osobowości i traumie musi budować nową stawkę, którą jest niebezpieczna przemiana Władka. Zmiana stawki powoduje zmianę akcentu gatunku. Opowieść, która bazuje teraz na psychologii ofiary staje się bardziej realistyczna. Stawka thrillera rośnie i buduje się dramat, ale to pojawiające się w dalszej części opowiadania pojedyncze elementy horroru ożywiają gatunkowość. Muszą być pojedyncze, bo nie można za bardzo rozwodnić tej stawki jeżeli chce się utrzymać efekt.



il. 29 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Używanie suspensu w scenach dramatycznych w *Wilkołaku*, wymagało redukcji dialogu do niezbędnego, informacyjnego minimum, co w scenach z profesjonalnymi aktorami oczyszczało informacje a w scenach z dziećmi było po prostu niezbędne. Sceny zbyt rozbudowane dialogowo nie wytrzymywały sąsiedztwa scen bardziej gatunkowych, w których stawki były bardzo wyraziste. Ale to też budowało psychologię. Atrofia języka jest również tematem *Wilkołaka*. Zaczynając od częstego zaniku mowy u dziecięcych więźniów obozów, poprzez nieadekwatność języka, którym próbowano opisać doświadczenia obozowe, redukcję komunikatu do rozkazów jak w przypadku komendy nieder/auf, na pewnego rodzaju sposobie mówienia bohaterów filmów Szkoły Polskiej, którzy uciekali od patosu w ironię, równoważniki zdań kończąc – wszystkie te elementy nierozdzielnie łączą się z opowieścią o lagrach, doświadczeniu niewyobrażalnego a jednocześnie wpisują się w gatunkowe zarządzanie informacją.

Podobnie jak w przypadku informacji tak samo praca z aktorami dziecięcymi i zwierzętami wymaga uproszczenia środków wyrazu takich jak gra aktorska przede wszystkim. Ale opowieść o grupie odartej z kultury, sprowadzonej do stada małych zwierząt, w której na plan pierwszy wychodzą podstawowe odruchy i emocje pozwala na opowiadanie bardziej bezpośrednie, dotyczące napięć pomiędzy dziećmi a wyrażającymi się przede wszystkim w reakcjach fizycznych, atakiem, ucieczką, bójką, odebraniem czegoś, spojrzeniem, pojedynczym słowem albo okrzykiem. Ustawianie wyrazistych stawek jest bardziej charakterystyczne dla kina gatunkowego, ale wątek dramatyczny, pomimo redukcji środków wyrazu wydaje mi się w dalszym ciągu pojemny głównie ze względu na temat, którym jest zanik form człowieczeństwa. Gdyby odjąć z tej opowieści psy mielibyśmy coś pośredniego pomiędzy dramatem a rodzajem choreografii, w której brak słowa również wymusza wyraziste stawki i informacje. Paradoksalnie więc zwrócenie się w stronę gatunku tworzy też przestrzeń dla bardziej artystycznej formy.

Od początku pisania scenariusza aż do zakończenia montażu praca nad tworzeniem tej historii polegała na oczyszczaniu i porządkowaniu elementów gatunkowych w prostym pomysle historii o dziecięcych, byłych więźniach kacetu, które po wyzwoleniu muszą stawić czoła bezpańskim, esesmańskim psom. Całe znaczenie i metafora filmu, jak w przypadku papierowych kwiatów, które rozkwitają w wodzie, streszcza się w tym opisie plotu. Gatunek, tak jak woda, był tylko medium, dzięki któremu można było ten pomysł rozwinąć i pogłębić.



il. 30 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Proste sytuacje, które wywoływały w postaciach strach, poczucie opuszczenia, gniew prowokowały ich reakcje, prowadzące do dalszego spiętrzenia zagrożenia, kolejnych reakcji, które siłą rzeczy opowiadały też o ich stanie wewnętrznym – traumie, atrofii, zdziczeniu i wymagały od nich działań, które rozwiążą sytuację zagrożenia własnej egzystencji. A to tak naprawdę jest opowieść o socjalizacji człowieka i tworzeniu tego, co nazywamy cywilizacją, drugą naturą, która ma nas chronić przed tą pierwszą. Pomysł na gatunek w *Wilkołaku* był tak samo istotny jak sama historia głównie dlatego, że razem splatają się gdzieś w początkach kultury – baśń, a potem horror są odpowiedzią na traumę, ucieczką, która stara się nie zgubić istoty potwora, ale próbuje tak go obtorbić, żeby dało się z nim żyć. Tak jak w epilogu filmu, kiedy dzieci razem z psami idą obok siebie przez las.

5. Podsumowanie



il. 31 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

Z łon tych dwu wrogów wzięło bowiem życie,
Pod najstraszliwszą z gwiazd, kochanków dwoje;
Po pełnym przygód nieszczęśliwych bycie
Śmierć ich stłumiła rodzicielskie boje.

Tej ich miłości przebieg zbyt bolesny
I jak się ojców nienawiść nie zmienia,
Aż ją zakończy dzieci zgon przedwczesny,
Dwugodzinnego treścią przedstawienia,(...)¹⁴

Twórcy *Bajek babci Gąski* i *Romea i Julii* nie używali słowa *suspens* na określenie techniki narracyjnej, którą się posługują. Shakespeare zdradza zakończenie swojej tragedii po to, żeby stworzyć napięcie narracyjne i przykuć uwagę widza, zdając sobie sprawę, że takie zarządzanie informacją w opowieści i tak stworzona stawka czyni historię bardziej

1 4 William Shakespeare, *Romeo i Julia*, top. cit.

atrakcyjną i przejmującą. Tak samo robili wszyscy inni, którzy opowiadali historie od zarania języka, używali podobnych technik: opowiem wam bajkę o dziewczynce, która spotkała w lesie wilka albo posłuchajcie historii Prometeusza, który sprzeciwił się bogom i został za to ukarany. Ujawniali pewne informacje dotyczące bohatera i przebiegu zdarzeń, albo wręcz zdradzali ich zakończenie po to, żeby wywołać napięcie dramaturgiczne u słuchaczy i widzów, którzy wiedzieli więcej o losach bohatera niż on sam, wiedzieli w którą stronę toczy się historia i przed jakimi wyzwaniem stanie jej protagonista, niepewny czy odniesie sukces. Twórcy suspensy udoskonalili tę technikę opowieści do perfekcji, a ich celem było intensyfikowanie tego uczucia u widza. Nie wynaleźli nic nowego, ale skoncentrowali się na rozwijaniu jej skuteczności. Opowieść nie jest bezpośrednią transmisją z rzeczywistości. To truizm. Podporządkowana jest regułom, które tak jak w przypadku innych sztuk tworzą z niej obiekt, rodzaj osobnego bytu. Może być oczywiście łudząco podobny do tego, co nas otacza i tak naprawdę o jego wartości decyduje ilość rzeczywistości, którą w sobie jest w stanie zmieścić, ale myślenie o konstrukcji tego obiektu jest tak samo istotne jak myślenie o tym, co przedstawia. Suspens jest takim skonstruowaniem opowieści, która ma pobudzić emocję widza. Maksymalizację tej emocji można osiągnąć między innymi dzięki precyzyjnej konstrukcji informacji w filmie niezależnie od jego gatunku, czy braku gatunku. Często uważa się, że suspens to szczególnie rodzaj emocji zarezerwowany dla thrillera i rzeczywiście dzięki temu gatunkowi napięcie dramaturgiczne zostało wyodrębnione jako osobna składowa narracji. Ale suspens nie istnieje bez stawki, która jest niczym innym jak celem działania bohatera. Jeżeli zrozumienie bohatera i zrozumienie jego działań powodują w widzu napięcie dramaturgiczne mamy do czynienia z suspensem, czyli tak naprawdę we wszystkich udanych filmach. Oczywiście różni się on stopniem natężenia i raczej niewiele historii trzyma nas na krawędzi krzesła, ale jest on niezbędny nie tylko po to, by wywołać naszą identyfikację, ale również, żeby logicznie przeprowadzić opowiadanie. Jak pisał Carroll przejmujemy się sytuacją bohatera, która odnosi się do zagrożenia wyznawanych przez nas wartości, albo do naszej wewnętrznej konstrukcji, więc myślenie w kategoriach suspensy jest również myśleniem w kategoriach wartości, znaczenia opowieści, tematu. Bardzo często jest tak, że tracimy zainteresowanie historią, kiedy kłóci się ona z naszym poczuciem rzeczywistości, nudzą nas opowiadania wewnętrznie sprzeczne jeśli chodzi o przebieg emocjonalny bohatera i co za tym idzie nas samych. Fałsz w tworzeniu stawek jest również fałszem, który przekłada się na psychologię i znaczenie historii. To sprzężenie historii i jej znaczenia, które widać w relacji suspensy i tematu wynika z adekwatności

poszczególnych stawek do stawki zasadniczej. Niezrozumiały wybór bohatera może zbudować suspens ale nie zbuduje się filmu na serii niezrozumiałych wyborów bohatera. Nie ma udanej stawki i udanego suspensu bez opowieści o bohaterze, jego psychologii i bez relacji jego historii z widzem.



il. 32 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, werk, zdj. Łukasz Bąk

Powolne wciąganie przez Hitchcocka widza w świat Melanie i jej uczuć jest zarówno budowaniem identyfikacji z bohaterką jak i budowaniem stawki opowieści, bez której pojedyncze epizody horroru nie zadziałają, nie przejmą nas, a patrząc na tę opowieść z perspektywy opisanego przez Carrola paradoksu suspensu widzimy, że to raczej wątek poza horrorem buduje nasze zaangażowanie w ten świat i skłania nas do powtórnego wejścia w tę wykreowaną rzeczywistość i przeżywania ataku ptaków. Odwrotna zależność występuje w *Idiotach* von Triera. Esej o pustce zachodniego społeczeństwa w latach dziewięćdziesiątych jest mniej ciekawy bez suspensu i humoru wynikającego ze scen spastykowania, momenty refleksji bohaterów i autora nie utrzymałyby same zaangażowania widza, gdyby nie suspens, który rozdziela. W *Wilkołaku* podporządkowanie opowieści budowaniu stawek ułożyło dramaturgię a jednocześnie

umożliwiło samą opowieść o walce o przetrwanie i wychodzeniu z traumy,. Na poziomie warsztatowym pozwoliło zaś klarownie opracować zadania aktorskie dla dzieci i psów.



il. 33 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, werk, zdj. Łukasz Bąk

Suspens nie jest cudownym narzędziem, które można stosować mechanicznie, pomaga raczej świadomie i chłodno spojrzeć na historię po to, żeby rozumieć działanie jej elementów i w razie wątpliwości ustawiać tak informacje, żeby maksymalizować efekt dramaturgiczny. Budowanie suspensu jest jak budowanie sceny, scenariusz zawsze poddany jest weryfikacji w pracy z aktorem i o jej sile decyduje to, co się wydarzy na tym styku. W przypadku najprostszych suspensów, których używałem w *Wilkołaku* jakimi są *jumpscary*, za każdym razem zaskakiwało mnie, że działają też na mnie, co wydaje się potwierdzać teorię Carrolla. Ale tylko w przybliżeniu mógłbym określić dlaczego jedne *jumpscary* działają na mnie mocniej a inne mniej. Siła opowieści filmu to rodzaj energii, która pojawia się ze spotkania jego elementów i przede wszystkim twórców. Nie ma nią łatwej recepty, ale zasady z których jest zbudowana są proste, tak jak prosta jest konstrukcja suspensu.

Wracając do pytania o paradoks suspensu i recydywę oglądania. Jak stwierdza Carroll nie ma suspensu kiedy nie ma chęci widza do udziału w zabawie, to podstawowy warunek. Odpowiedź na pytanie czy to sympatia dla bohatera stwarza suspens, ponieważ boimy się o niego czy to właśnie suspens buduje więź z bohaterem, bo doświadczamy w związku z nim emocji, jak możemy wnioskować z wymienionych przykładów, nie jest jednoznaczna i znowu wydaje się, że stanowi raczej sprzężenie zwrotne. Bohater, którego lubimy wzmacnia suspens, a napięcie towarzyszące jego perypetiom stwarza więź. Trochę więcej światła rzuca na to pytanie jeszcze jeden cytat z rozmowy Hitchcocka z Truffaut, którym chciałbym spuentować tę pracę, a który przenosi środek ciężkości tego zagadnienia z samej techniki suspensu na sposób przedstawienia świata: „- Przypuszczam, że pomysł ptaków napadających na ludzi Daphne Du Maurier zaczerpnęła z jakichś wydarzeń rzeczywistych? - Tak, to się zdarza od czasu do czasu i wynika z choroby ptaków, konkretnie – wścieklizny, ale umieszczenie tego w filmie byłoby zbyt straszne, nie uważa pan? - Zbyt straszne, bez wątpienia, a w każdym razie mniej piękne.”¹⁵

1 5 Alfred Hitchcock, Francois Truffaut, op. cit.

Nota realizatorska filmu Wilkołak

Scenariusz i reżyseria: Adrian Panek
zdjęcia: Dominik Danilczyk
montaż: Jarosław Kamiński
muzyka: Antoni Komasa-Łazarkiewicz
scenografia: Anna Wunderlich
kostiumy: Małgorzata Karpiuk
dekoracja wnętrz: Agata Przybył
dźwięk: Wart Wamsteker Peter Flamman
charkteryzaja Dariusz Krysiak
kierownictwo produkcji: Małgorzata Wala
producent: Magdalena Kaminska, Agata Szymańska
produkcja: Balapolis
koprodukcja: Twenty Twenty Vision FilmproduktionHouse of Netherhorror, Roscoe Polska, Telewizja Polska.
Współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Polsko-Niemiecki Fundusz Filmowy, Netherlands Film Fund, Netherlands Film Production Incentive.
Dystrybucja: Velvet Spoon.

Nagrody

2018 Gdynia (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych)-Nagroda za reżyserię
Adrian Panek

2018 Gdynia (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych)-Nagroda za muzykę
Antoni Komasa-Łazarkiewicz

2018 Chicago (Festiwal Filmu Polskiego w Ameryce)-Nagroda "Odkrywczcze Oko" dla
młodego utalentowanego twórcy Adrian Panek

2018 Tallin (Black Nights Film Festival)-Nagroda Jury Ekumenicznego

2018 Tallin (Black Nights Film Festival)-Nagroda Publiczności

2019 Kraków (Międzynarodowy Festiwal Kina Niezależnego "Off Camera")-Nagroda Jury
Młodzieżowego

2019 Bruksela (Brussels International Fantastic Film Festival)-Orbit Award

2019 Ateny (Horrorant Film Festival "Fright Nights")-Nagroda za reżyserię
Adrian Panek

2019 Porto Alegre (Międzynarodowy Festiwal Filmów Fantastycznych "Fantaspoa")-
Nagroda dla najlepszego filmu

2019 Rzym (Fanta Festival)-Nagroda dla najlepszego filmu

2019 Lund Fantastic Film Festival – Nagroda dla najlepszego filmu

2019 Orzeł (Polska Nagroda Filmowa)-Nominacja
w kategorii: Najlepszy montaż
Jarosław Kamiński

2019 Orzeł (Polska Nagroda Filmowa)-Nominacja
w kategorii: Najlepsza charakteryzacja
Dariusz Krysiak

Bibliografia

Nöel Carroll, *The Paradox of Suspense* [w:]. eidem. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2001

Robert Darnton, *Wielka Masakra Kotów*, tłum. D. Guzowska, PWN, Warszawa 2012

William Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. Józef Paszkowski, Gebethner i Wolff 1913

Umberto Eco, *Zapiski na pudelku od zapalek*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1993

Alfred Hitchcock, Francois Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Izabelin 2006

Magdalena Kamińska, *Upiór w kamerze*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016

Antoni

Kępiński, *Rytm życia*, WL, Kraków 2012

Charles Perrault *Bajki Babci Gąski*, tłum. Hanna Januszevska, Czytelnik, Warszawa 1961

Sofokles, *Król Edyp*, tłum. Kazimierz Morawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1947

Lars von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. Tadeusz Szczepański, Znak, Kraków 2000

Filmografia

Ptaki, reż. Alfred Hitchcock, USA 1963

Teksańska masakra piłą mechaniczną, Tobe Hooper, USA 1974

The Pervert's Guide to Cinema, reż. S. Fiennes, UK, Austria, Holandia 2006

Blair Witch Project, reż. Daniel Myrick/Eduardo Sánchez USA 1999

Wilkołak, reż. Adrian Panek, Polska/Holandia/Niemcy 2018

Dziła Navarony, reż. J. Lee Thompson USA/Wielka Brytania 1961

Idioci, reż. Lars von Trier, Dania/Francja/Hiszpania/Holandia/Szwecja/Włochy 1997

Matrix, reż. L.L. Wachowski, USA 1999

Spis ilustracji

- il. 1 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 2 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 3 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 4 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 5 Alfred Hitchcock i ptaki, @corbis images
źródło: <https://www.birdnote.org/listen/shows/hitchcocks-movie-birds>
- il. 6 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 7 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 8 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 9 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 10 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 11 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 12 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 13 *Ptaki*, reż. Alfred Hitchcock, Universal Pictures 1963, kadr z filmu
- il. 14 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu
- il. 15 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu
- il. 16 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu
- il. 17 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu
- il. 18 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu
- il. 19 *Idioci*, reż. Lars von Trier, Zentropa Entertainments Danmarks Radio 1997, kadr z filmu
- il. 20 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 21 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 22 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 23 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 24 *Wilkołak*, reż. A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu

- il. 25 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 26 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 27 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 28 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 29 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 30 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 31 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, kadr z filmu
- il. 32 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, werk, zdj. Łukasz Bąk
- il. 33 *Wilkołak*, reż A. Panek, Balapolis 2018, werk, zdj. Łukasz Bąk