

# Spis rozdziałów

Wstęp .....	19
I JACEK OSTASZEWSKI <b>Nowe kino, nowa narracja</b> .....	23
II TADEUSZ LUBELSKI <b>W cieniu <i>Nouvelle Vague</i>. Kino francuskie 1959–1968</b> .....	65
III ALICJA HELMAN <b>Visconti, Fellini, Antonioni: wielcy autorzy kina włoskiego</b> .....	145
IV TADEUSZ SZCZEPAŃSKI <b>Ingmar Bergman i nowe kino skandynawskie</b> .....	207
V OLGA KATAFIASZ <b>Nowe kino brytyjskie: „Trzeba przyjąć odpowiedzialność”</b> .....	267
VI ARKADIUSZ LEWICKI <b>Prawdziwy koniec klasycznego Hollywoodu. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych</b> .....	305
VII MIROŚLAW PRZYLIPIAK <b>Kino bezpośrednie: rewolucja w dokumentalizmie</b> .....	345
VIII IWONA SOWIŃSKA <b>Kino Czechosłowacji: cud i po cudzie</b> .....	381
IX TOMÁŠ HUČKO, JADWIGA HUČKOVÁ <b>Nowy film węgierski</b> .....	441
X ANITA BIELAŃSKA <b>Spadkobiercy neorealizmu i włoskie kino gatunków</b> .....	477
XI KAMIL MINKNER <b>Brazylijskie <i>cinema novo</i> i inne kinematografie Ameryki Łacińskiej</b> ...	535
XII KRZYSZTOF LOSKA <b>Kino japońskie epoki nowofalowej</b> .....	573
XIII KONRAD KLEJSA <b>Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej</b> .....	613
XIV ANDRZEJ PITRUS <b>Film awangardowy w latach 1960–1980</b> .....	659
XV ANDRZEJ GWÓŹDŹ <b>Po obydwu stronach muru: kinematografie niemieckie</b> .....	687
XVI MIŁOSZ STELMACH <b>Kino Jugosławii: przez ciemne okulary</b> .....	747
XVII PAWEŁ SITKIEWICZ <b>Film animowany w epoce kina autorskiego i narodowych szkół animacji</b>	779

XVIII	JOANNA WOJNICKA	<b>Kino sowieckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych</b> .....	815
XIX	MICHAŁ LESIAK, RAFAŁ SYSKA	<b>Renesans Hollywoodu: kino amerykańskie lat siedemdziesiątych</b> .....	883
XX	TYCJAN GOŁUŃSKI	<b>Change sans risque? Kino francuskie po Nowej Fali (1968–1984)</b> .....	963
XXI	BARTOSZ KAZANA	<b>Dekada indywidualności: kino brytyjskie lat siedemdziesiątych</b> .....	1055
XXII	RAFAŁ SYSKA	<b>Kino greckie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych</b> .....	1091
XXIII	KAMILA ŻYTO	<b>Kino hiszpańskie w cieniu dyktatury Franco</b> .....	1127
XXIV	SEBASTIAN JAGIELSKI	<b>Polska: nie tylko Kino Moralnego Niepokoju</b> .....	1165
XXV	GRAŻYNA STACHÓWNA	<b>Kino indyjskie</b> .....	1223
XXVI	MAREK HALTOF	<b>Australijska Nowa Fala</b> .....	1257
XXVII	<b>INNE KINEMATOGRAFIE</b>		
	KATARZYNA ZWOLAK, TADEUSZ LUBELSKI	<b>Afrykańskie kino postkolonialne</b> .....	1281
	JACEK FLIG	<b>Chiny</b> .....	1295
	ELŻBIETA WIĄCEK	<b>Iran</b> .....	1307
	JAKUB WYDRZYŃSKI	<b>Izrael</b> .....	1323
	JOANNA RZOŃCA	<b>Kanada</b> .....	1333
	MAGDALENA BARTCZAK	<b>Rumunia</b> .....	1347
	Noty o autorach .....		1359
	Indeks nazwisk (oprac. Krzysztof Siwoń) .....		1367
	Indeks filmów (oprac. Krzysztof Siwoń) .....		1415

# Spis treści

Wstęp .....	19
<b>I Jacek Ostaszewski</b>	
NOWE KINO, NOWA NARRACJA .....	23
Narracja klasyczna .....	24
Narracja modernistyczna .....	31
Otwarte zakończenie .....	38
Bohater .....	43
Alienacja .....	50
Subiektywizacja .....	53
Oddramatyzowanie .....	57
Funkcja przypadku .....	59
Uwagi końcowe .....	61
Propozycje lektur .....	62
<b>II Tadeusz Lubelski</b>	
W CIENIU <i>NOUVELLE VAGUE</i> . KINO FRANCUSKIE 1959–1968 ...	65
Francuska forpoczta przełomu nowofalowego .....	66
Dlaczego we Francji? .....	67
Bunt edypalny .....	68
Kult autora-reżysera .....	71
Start rozłożony na dekadę .....	74
Linia lumièrowska i linia dellucowska .....	81
Pięciu autorów z „Cahiers”, czyli miłośnicy psów .....	83
Truffaut .....	84
Godard .....	87
Chabrol .....	93
Rohmer .....	96
Rivette .....	99
Pięcioro autorów z Rive Gauche, czyli miłośnicy kotów .....	100
Resnais .....	101
Malle .....	105
Varda .....	108
Demy .....	110
Franju .....	112
<i>Cinéma-vérité</i> , czyli francuski wariant kina bezpośredniego .....	114
Rouch .....	115
Marker .....	118
Reichenbach .....	119
Autorzy spokrewnieni .....	120
Wielcy wujowie .....	121
Krewni komicy .....	125

Przyszywany wujek hiszpański .....	127
Bliżsi i dalsi kuzyni .....	129
„Francuska jakość” – kontynuacja .....	131
Późne lata mistrzów .....	132
Odmiana libertyńska .....	134
Autorzy nieautorzy .....	135
Królowie box office’ów, czyli kino popularne .....	138
Chronologia .....	141
Propozycje lektur .....	142
<b>III Alicja Helman</b>	
VISCONTI, FELLINI, ANTONIONI:	
WIELCY AUTORZY KINA WŁOSKIEGO .....	145
Luchino Visconti: Tajemnicza doskonałość .....	145
Trylogia niemiecka .....	152
Testament i pożegnanie .....	158
Federico Fellini: Film to Ja! .....	162
Pod auspicjami Junga .....	165
Rzym – wczoraj i dziś .....	170
Obrazy prowincji .....	173
Trylogia hermetyczna .....	174
Giulietta i Marcello .....	177
Film ostatni .....	179
Antrakty .....	180
Michelangelo Antonioni: „Uchwycić ten rozdźwięk” .....	183
Tetralogia .....	183
Rzeczywistość, tożsamość, ucieczka .....	190
Krąg się zamyka .....	201
Chronologia .....	204
Propozycje lektur .....	204
<b>IV Tadeusz Szczepański</b>	
INGMAR BERGMAN I NOWE KINO SKANDYNAWSKIE .....	207
Szwecja .....	208
Reforma .....	208
Bergman wyjeżdża na wyspę .....	210
Społeczne kino Bo Widerberga i Jana Troella .....	218
W orbicie Bergmana .....	226
Bergman żegna się z filmem .....	231
Lata siedemdziesiąte .....	238
Dania .....	243
Kopenhaska Nowa Fala .....	243
Społeczny realizm, Olsen <i>redivivus</i> i wesołe porno .....	249
Norwegia .....	253
Nowofalowe incydenty .....	253
Rok dziewcząt .....	256

Finlandia .....	258
W punkcie zerowym .....	258
Pokolenie Nowej Fali .....	260
Chronologia .....	263
Propozycje lektur .....	264
<b>V Olga Katafiasz</b>	
NOWE KINO BRYTYJSKIE:	
„TRZEBA PRZYJĄĆ ODPOWIEDZIALNOŚĆ” .....	267
Likwidacja imperium .....	268
Młodzi Gniewni: „najbardziej istotne jest to, jakiej Anglii chcemy” .....	270
„Pracą do tego nie dojdiesz!” .....	272
„Spójrzec z gniewem za siebie” .....	274
„Muszę biec, nie wiedząc po co” .....	278
„Nie należy im pozwolić, żeby nami orali” .....	282
„Pogoń za bohaterem” .....	285
„Nie chcę być częścią całości” .....	287
„O człowieku, który chciał być małpą” .....	290
Inne spojrzenie .....	295
Beatles i Bond .....	300
Chronologia .....	302
Propozycje lektur .....	304
<b>VI Arkadiusz Lewicki</b>	
PRAWDZIWY KONIEC KLASYCZNEGO HOLLYWOODU.	
KINO AMERYKAŃSKIE W LATACH SZESZCZDZIESIĄTYCH .....	305
Przemiany Hollywoodu .....	308
Koniec funkcjonowania Kodeksu Produkcyjnego .....	314
Ewolucja kina gatunków .....	316
Zmierzch mitu Dzikiego Zachodu .....	316
Ostatnie dźwięki musicalowej muzyki .....	321
Kino historyczne i wojenne .....	323
Kino fantastycznonaukowe .....	329
Inne gatunki filmowe .....	330
Komedia i (melo)dramaty, czyli równouprawnienie płci .....	331
Przemiany społeczne i filmowe dramaty .....	336
Podsumowanie .....	339
Chronologia .....	341
Propozycje lektur .....	342
<b>VII Mirosław Przyłipiak</b>	
KINO BEZPOŚREDNIE:	
REWOLUCJA W DOKUMENTALIZMIE .....	345
Kanadyjczycy .....	347
<i>Primary</i> .....	349
Drew Associates .....	352

Formuła estetyczna .....	353
Problematyka rasowa .....	355
Struktura rywalizacji .....	356
Estetyka ruchu: deklaracje a rzeczywistość .....	358
Lata 1963–1970 .....	358
Kino bezpośrednie wobec „dekady protestu” .....	360
Konflikt rasowy .....	362
Filmy muzyczne, kontrkultura, hipisi .....	365
Konserwatywna Ameryka .....	370
Lata siedemdziesiąte .....	373
Podsumowanie .....	376
Chronologia .....	377
Propozycje lektur .....	378
<b>VIII Iwona Sowińska</b>	
KINO CZECHOSŁOWACJI: CUD I PO CUDZIE .....	381
1963–1965: Długi przednówek .....	382
Organizacja kinematografii i szkolnictwa filmowego .....	384
Początki Nowej Fali .....	385
Echa wojny .....	399
Kino popularne: w bąbelkach lemoniady .....	403
1966–1969: Wielki przypyw .....	407
Przeszłość na nowo .....	409
Pora rozliczeń .....	414
W kręgu filmowych przypowieści .....	417
Z dała od polityki? .....	426
Świadectwa dokumentalne .....	429
Lata siedemdziesiąte: (niezupełna) amnezja .....	431
Chronologia .....	438
Propozycje lektur .....	439
<b>IX Tomáš Hučko, Jadwiga Hučková</b>	
NOWY FILM WĘGIERSKI .....	441
Lata sześćdziesiąte .....	441
Między kinem klasycznym a modernizmem .....	443
Węgierski modernizm filmowy .....	445
Film dokumentalny .....	454
Kino popularne .....	456
Lata siedemdziesiąte .....	457
Nowa generacja .....	458
Stylizacja twórcza .....	459
Filmy rozliczeniowe .....	464
Pomiędzy dokumentem i fabułą .....	467
Film dokumentalny .....	468
W przedpokoju postmodernizmu? .....	472

Chronologia .....	474
Propozycje lektur .....	475
<b>X Anita Bielańska</b>	
SPADKOBIERCY NEOREALIZMU I WŁOSKIE KINO GATUNKÓW .	477
Kino autorskie .....	479
„Nie można żyć bez Rosselliniego” .....	479
W stronę spektaklu politycznego .....	493
Kino gatunków .....	508
<i>Commedia all’italiana</i> – śmiech przez łzy .....	509
Spaghetti western – pewnego razu we Włoszech .....	515
Horror w Cinecittà .....	522
Kino „kanibalistyczne” .....	526
Giallo i poliziesco: <i>La dolce morte</i> .....	528
Chronologia .....	533
Propozycje lektur .....	533
<b>XI Kamil Minkner</b>	
BRAZYLIJSKIE <i>CINEMA NÔVO</i> I INNE KINEMATOGRAFIE AMERYKI ŁACIŃSKIEJ .....	535
Od manifestów do koncepcji Trzeciego Kina .....	536
Strategia krytyczna .....	539
<i>Cinema nôvo</i> .....	540
Różnorodność tematyczna <i>cinema nôvo</i> .....	542
Zróżnicowanie estetyczne nurtu .....	549
Bilans <i>cinema nôvo</i> .....	552
Kubańskie kino rewolucyjne .....	553
Problematyka kina kubańskiego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych .....	554
Poetyka kina kubańskiego .....	556
Kino walczące .....	560
Autorzy osobni .....	565
Armando Robles Godoy .....	565
Alejandro Jodorowsky .....	567
Podsumowanie .....	569
Chronologia .....	570
Propozycje lektur .....	570
<b>XII Krzysztof Loska</b>	
KINO JAPOŃSKIE EPOKI NOWOFALOWEJ .....	573
Narodziny Nowej Fali .....	574
Buntownicy bez powodu .....	575
Film jako narzędzie walki ideologicznej .....	578
Kino niezależne .....	579
Film jako narzędzie antropologiczne .....	582
Nowa Fala i kino erotyczne .....	584

Seksualność i polityka .....	586
Erotyzm i duchowość .....	589
Nowy film samurajski .....	590
Nihilizm i przemoc .....	592
Nowofalowe inspiracje .....	596
Demitologizacja gatunku .....	598
Kino gangsterskie .....	601
Realistyczna odmiana filmu gangsterskiego .....	604
Japońskie opowieści niesamowite .....	606
Chronologia .....	610
Propozycje lektur .....	610
<b>XIII Konrad Klejsa</b>	
<b>KINO KONTESTACJI W STANACH ZJEDNOCZONYCH I EUROPIE ZACHODNIEJ .....</b>	<b>613</b>
Kino kontestujące / kino o kontestacji .....	614
Stany Zjednoczone .....	617
Włochy .....	634
Republika Federalna Niemiec .....	639
Wielka Brytania .....	642
Francja .....	646
Bilans .....	651
Chronologia .....	654
Propozycje lektur .....	656
<b>XIV Andrzej Pitrus</b>	
<b>FILM AWANGARDOWY W LATACH 1960–1980 .....</b>	<b>659</b>
Jonas Mekas .....	659
Beatnicy .....	661
Konceptualiści .....	662
by Brakhage .....	663
Kino strukturalne .....	665
Kult szatana .....	669
„Porozmawiajmy o moich filmach...” .....	670
Kamp .....	671
Nowe treści, nowe obszary .....	671
Brytyjczycy .....	673
Francja .....	677
Kooperatywy i akcje .....	679
Inne kraje europejskie .....	681
Realna awangarda w realnym socjalizmie .....	682
Chronologia .....	684
Propozycje lektur .....	684



<b>xv</b>	<b>Andrzej Gwóźdź</b>	
	PO OBYDWU STRONACH MURU: KINEMATOGRAFIE NIEMIECKIE .....	687
	Nowe Kino Niemieckie – więcej niż fala .....	687
	W szponach cudu gospodarczego, czyli mizerii kinowej ciąg dalszy .	688
	Młodzi w starym kinie .....	690
	Oberhausen – pierwsze uderzenie .....	693
	Oberhausen albo efekt z opóźnionym zapłonem .....	698
	Gorączka lat 1967–1968, czyli jak zabierano się do rzeczy .....	703
	Autorzy w natarciu .....	707
	Jesienne porachunki .....	710
	Na fali, czyli kino wielkiej czwórki .....	714
	Kino NRD – nowofalowy powiew i filmy „królicze” .....	731
	Niebo podzielone .....	732
	Filmy „królicze”, czyli co ma królik do „półkownika” .....	734
	Sygnały z ekranu .....	739
	Chronologia .....	743
	Propozycje lektur .....	745
<b>xvi</b>	<b>Miłosz Stelmach</b>	
	KINO JUGOSŁAWII: PRZEZ CIEMNE OKULARY .....	747
	Na drodze odnowy .....	747
	<i>Novi film</i> .....	750
	Czarna fala wzbiera .....	755
	Kontestacja, konfrontacja, kapitulacja .....	763
	Poza nową falą .....	767
	Znów od początku – kino Jugosławii po 1973 roku .....	774
	Chronologia .....	776
	Propozycje lektur .....	777
<b>xvii</b>	<b>Paweł Sitkiewicz</b>	
	FILM ANIMOWANY W EPOCE KINA AUTORSKIEGO I NARODOWYCH SZKÓŁ ANIMACJI .....	779
	National Film Board of Canada .....	780
	Czechosłowacki film lalkowy .....	784
	Animacja ograniczona w Ameryce i Europie .....	792
	Animacja radziecka od odwilży do stagnacji .....	801
	Polska szkoła animacji .....	808
	Chronologia .....	812
	Propozycje lektur .....	813
<b>xviii</b>	<b>Joanna Wojnicka</b>	
	KINO SOWIECKIE LAT SZEŚCZDZIESIĄTYCH I SIEDEMDZIESIĄTYCH .....	815
	Ojcowie i dzieci .....	818

Debiutanci .....	828
Połowa lat sześćdziesiątych – restalinizacja .....	834
Kino republik .....	847
Zastój .....	856
Kino autorskie pod nadzorem .....	868
Kino popularne. Ekranizacje .....	875
Chronologia .....	881
Propozycje lektur .....	882

## **XIX Michał Lesiak, Rafał Syska**

RENEANS HOLLYWOODU: KINO AMERYKAŃSKIE LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH .....	883
Odrodzenie .....	883
Od rozpacz po euforię .....	883
<i>Director: Superstar</i> .....	886
<i>Nouveaux genres</i> .....	888
Hippis staje się yuppie .....	890
Art Ltd. ....	891
Styl technologii .....	894
Bogactwo epoki .....	897
Postkontestacyjny krytycyzm .....	898
(Kontr)kontrkultura .....	898
Hardcore i ultra-violence .....	902
Czas samotnych mścicieli .....	907
Wzorce z Hongkongu .....	909
Militarna klęska i artystyczne sukcesy .....	910
W kleszczach paranoi .....	913
Powrót do szafy .....	915
<i>Blaxploitation</i> .....	917
Soft bunt .....	919
Kino gatunków: odrodzenie i eksploatacja .....	922
Konserwatywne apokalipsy .....	922
Ostatni kowboje .....	925
Łabędzi śpiew musicalu .....	930
Kino gangsterskie w cieniu ojca chrzestnego .....	934
Horror. Zło bliżej widza .....	936
Nowe nadzieje i lęki kina science fiction .....	939
Mitologizowanie i odbrązawianie przeszłości .....	942
Reżyserzy gwiazdami .....	944
Robert Altman .....	945
Woody Allen .....	947
John Cassavetes .....	949
Hal Ashby .....	950
Brian De Palma .....	952
Nowe modele produkcji .....	954
Chronologia .....	960
Propozycje lektur .....	961

## **XX Tycjan Gołuński**

### **CHANGE SANS RISQUE? KINO FRANCUSKIE**

PO NOWEJ FALI (1968–1984) .....	963
Kinowe „zdobywanie mowy” w teorii .....	965
„Co ma choć trochę godności...” – Stany Generalne	
Kina Francuskiego .....	965
„Dzieci paradygmatu” wobec pułapek filmowej identyfikacji .....	969
Kinowe „zdobywanie mowy” w praktyce: historia, polityka, płęć .....	972
Kruszenie mitów: Algieria, okupacja, <i>France profonde</i> .....	973
Policja czuwa nad miastem, czyli szukanie formuły kina popularnego	978
„Czarownice” .....	989
„La Nouvelle Vague... sexuelle” .....	998
Między Minuitystami a Midi-Minuitystami .....	1002
Nowa Fala i nowe pokolenie .....	1006
Nowa Fala – kontynuacje .....	1006
Jean i ferajna (Eustache, Pialat, Doillon, Garrel... i inni) .....	1013
Jakie pokolenie? .....	1021
Generacja Bof i kultura śmiechu .....	1036
Poszerzanie kina .....	1039
Pożegnania (Buñuel, Tati, Bresson) .....	1040
Film – instrument antropologiczny .....	1046
Chronologia .....	1052
Propozycje lektur .....	1054

## **XXI Bartosz Kazana**

### **DEKADA INDYWIDUALNOŚCI – KINO BRYTYJSKIE**

LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH .....	1055
Druga fala kina społecznego: Ken Loach i Mike Leigh .....	1056
Ironia i melancholia: Lindsay Anderson, Stanley Kubrick, John Schlesinger .....	1059
W kręgu przemocy: Alan Clarke, Stephen Frears, John Mackenzie .....	1065
Mistrzowie na rozdrożu: Joseph Losey, Tony Richardson .....	1068
<i>Cinema of excess</i> : Nicolas Roeg i Ken Russell .....	1071
Debiutanci .....	1085
Chronologia .....	1087
Propozycje lektur .....	1088

## **XXII Rafał Syska**

### **KINO GRECKIE LAT SZEŚCZDZIESIĄTYCH I SIEDEMDZIESIĄTYCH**

1960–1966: W pełnym słońcu .....	1096
Królestwo Finos Films .....	1096
Ze wsi do miast .....	1097
Goście z zagranicy .....	1101
Łuski greckich wojen .....	1104
Wieczne powroty mitów .....	1105
Mistrz intymnych emocji .....	1108

1967–1974: Zaćmienie .....	1110
Emigranci .....	1110
Pełna mobilizacja .....	1112
Turystyka seksualna .....	1113
Tele-tsunami .....	1113
Nowe kino greckie .....	1114
Pierwszy dojrzały film .....	1116
1975–1980: We mgle .....	1119
Wojaże przez historię .....	1119
Epigoni i prorocy .....	1121
Epilog na stokach Akropolu .....	1123
Chronologia .....	1125
Propozycje lektur .....	1126
<b>XXIII Kamila Żyto</b>	
KINO HISZPAŃSKIE W CIENIU DYKTATURY FRANCO .....	1127
<i>Apertura</i> w kraju Franco .....	1127
Inżynierowie kinematograficznego cudu .....	1129
Od Salamanki do Perpignan .....	1130
Reformy w kinematografii .....	1131
Realizm, neorealizm i czarny humor .....	1135
Nowe Kino Hiszpańskie .....	1139
Szkoła Barcelońska .....	1146
Schyłek frankizmu i transformacja ustrojowa .....	1148
Zmiany w kinematografii .....	1149
Kino opozycji i historycznego rewizjonizmu .....	1151
Światy wewnętrzne Carlosa Saury .....	1154
Kino „trzeciej drogi” ( <i>Tercera Vía</i> ) .....	1159
Kino komercyjne .....	1160
Nowa komedia hiszpańska, czyli <i>comedia madrileña</i> .....	1161
Chronologia .....	1162
Propozycje lektur .....	1162
<b>XXIV Sebastian Jagielski</b>	
POLSKA: NIE TYLKO KINO MORALNEGO NIEPOKOJU .....	1165
1962–1968: Pod znakiem Uchwały .....	1165
Anty-superprodukcje .....	1165
Kino gatunków .....	1173
Polska Nowa Fala .....	1178
1969–1981: W stronę Kina Moralnego Niepokoju .....	1186
Kino Młodej Kultury .....	1186
Poetyka oniryczna .....	1192
Kino dziedzictwa .....	1199
Kino Moralnego Niepokoju .....	1208
Sezon „Solidarności” .....	1218
Chronologia .....	1220
Propozycje lektur .....	1221

## **XXV Grażyna Stachówna**

KINO INDYJSKIE .....	1223
Bollywood – kino komercyjne .....	1225
Lata sześćdziesiąte .....	1227
Lata siedemdziesiąte .....	1234
Kino autorskie – bengalska trójca .....	1241
Satyajit Ray .....	1241
Ritwik Ghatak .....	1247
Mrinal Sen .....	1248
Nowe kino indyjskie .....	1251
Chronologia .....	1254
Propozycje lektur .....	1255

## **XXVI Marek Haltof**

AUSTRALIJSKA NOWA FALA .....	1257
Australijski rząd a lokalny przemysł filmowy .....	1258
Dekada lat sześćdziesiątych: Zwiastuny kina narodowego .....	1259
Początek lat siedemdziesiątych: Twórcy zagraniczni w Australii .....	1260
<i>Ocker films</i> .....	1261
Filmy historyczne – „gatunek AFC” .....	1264
Peter Weir i <i>Piknik pod Wiszącą Skałą</i> .....	1269
<i>Gallipoli</i> i <i>Sprawa Moranta</i> .....	1270
Kino autorskie: Paul Cox .....	1272
Kino popularne .....	1273
Problematyka społeczna .....	1275
Aborygeni .....	1276
Podsumowanie .....	1278
Chronologia .....	1278
Propozycje lektur .....	1279

## **XXVII Inne kinematografie**

### **Katarzyna Zwolak, Tadeusz Lubelski**

AFRYKAŃSKIE KINO POSTKOLONIALNE .....	1281
Kino afrykańskie w okresie kolonialnym .....	1282
Kino Egiptu i Maghrebu .....	1283
Kino Czarnej Afryki .....	1288
Kino Republiki Południowej Afryki .....	1291
Chronologia .....	1293
Propozycje lektur .....	1293

### **Jacek Flig**

CHINY .....	1295
Chiny kontynentalne .....	1295

Tajwan .....	1302
Hongkong .....	1304
Chronologia .....	1306
Propozycje lektur .....	1306
<b>Elżbieta Wiącek</b>	
IRAN .....	1307
Chronologia .....	1321
Propozycje lektur .....	1321
<b>Jakub Wydrzyński</b>	
IZRAEL .....	1323
„Wielka trójka”, <i>burekas</i> i kino wojenne .....	1325
Kajic – Młode Kino Izraelskie .....	1329
Chronologia .....	1332
Propozycje lektur .....	1332
<b>Joanna Rzońca</b>	
KANADA .....	1333
Kanadyjska szkoła dokumentu i narodziny <i>direct cinema</i> .....	1334
Rozkwit kinematografii quebeckiej .....	1336
Claude Jutra i inne osobowości kina Québecu lat siedemdziesiątych ...	1338
NFB wzywa do zmian .....	1341
Chronologia .....	1345
Propozycje lektur .....	1345
<b>Magdalena Bartczak</b>	
RUMUNIA .....	1347
Spektakle historii .....	1347
Kino autorów .....	1351
Chronologia .....	1357
Noty o autorach .....	1359
Indeks nazwisk (oprac. K. Siwoń) .....	1367
Indeks filmów (oprac. K. Siwoń) .....	1415

## WSTĘP

Pod Wstępem, otwierającym I tom naszej zbiorowej *Historii kina*, widnieje data: wrzesień 2009. Pod koniec drugiego akapitu można tam przeczytać: „Dziś każdy adept dyscypliny ma zgromadzony komplet potrzebnych sobie tytułów w prywatnych zbiorach na płytach DVD”. Minęło sześć lat i zdanie to – wtedy oczywiste – straciło aktualność. Tylko filmoznawcze dinozaury korzystają jeszcze z płyt DVD. Obecni adepci może i przechowują co cenniejsze płyty oryginalne, na co dzień jednak używają znacznie wygodniejszych przenośnych dysków. Łatwo przewidzieć, że za następnych sześć lat także i ta wersja się zdezaktualizuje. Nie zaryzykuję proroctwa, jaką drogą będziemy wtedy uzyskiwać dostęp do filmów. A przecież chcemy, jako redaktorzy, żeby za sześć lat nasz podręcznik nadal mógł być używany. Zaczynam od tego spostrzeżenia, żeby zdać sprawę z efemeryczności przedsięwzięcia. Zmienia się stosowana przez nas technologia, ewoluje także gust miłośników kina, metody badawcze, sposoby korzystania ze źródeł, hierarchie ocen.

Jednak koncepcja wielotomowej *Historii kina* nie zmieniła się. We Wstępie sprzed sześciu lat zapowiadaliśmy, że tematem tomu trzeciego stanie się kino epoki nowofalowej. I tak się rzeczywiście stało: oto nasz tom. Ale już tytuł tego trzeciego woluminu do samego końca budził wątpliwości. Najrzęczniej byłoby, gdyby – w ślad za tytułami tomu I *Kino nieme* i tomu II *Kino klasyczne* – także w nazwie niniejszego tomu kino mogło być określone jednym, mocnym i wyrazistym przymiotnikiem. Ale z upływem dekad kino zanadto się komplikowało, a wraz nim – nasze dzisiejsze ujmowanie go. „Kino nowofalowe” byłoby tytułem fałszywym, bo jedynie część twórczości filmowej siódmej i ósmej dekady ubiegłego stulecia mieści się w tej kategorii. „Kino modernistyczne” (także i taki tytuł rozważaliśmy) byłoby z kolei określeniem zbyt wieloznacznym i czy-

telnikowi trudno byłoby się zorientować na podstawie okładki, jakiej epoki tom dotyczy. Zdecydowaliśmy się więc na tytuł trójczłonowy.

Podobnie niejednoznacznie przedstawiają się ramy czasowe. Na pierwszy rzut oka wybór był oczywisty: skoro tom drugi zamknęliśmy u schyłku lat 50. XX wieku – bo wtedy, w ramach powszechnie przyjętego historycznofilmowego rozumowania, skończyło się kino klasyczne, lub ostrożniej: nadszedł kres jego niepodważalnej hegemonii – przedmiotem naszego opisu miało stać się kino dwu następnych dekad. Ramy te traktowaliśmy jednak liberalnie. Jeśli temat tego wymagał, pisaliśmy i o tym, co działo się przed 1960 rokiem, jak i o tym, co nastąpiło po roku 1980. Nie tylko „przełom nowofalowy”, lecz także inne zjawiska świadczące o tym, że kino podejmuje nowe wyzwania i bierze na siebie nowe obowiązki – artystyczne, kulturowe, społeczne – dojrzewały przynajmniej od połowy lat 50. i zmanifestowały się jeszcze przed końcem dekady.

W latach 60. i 70. filmowa mapa świata wypełniła się szczegółami. Dwie kinematografie – Grecji i Jugosławii – „debiutują” dopiero w tym tomie naszej *Historii*, za to od razu jako bohaterki samodzielnych rozdziałów, podobnie jak ujęte łącznie kinematografie Ameryki Łacińskiej, dotąd skromnie reprezentowanej przez Meksyk (w II tomie). Natomiast kino Australii, Czechosłowacji, Hiszpanii i Węgier przedstawiliśmy już wcześniej, lecz – ze względu na ich raczej lokalne znaczenie przed końcem lat 50. – w ramach syntetycznego rozdziału, jakim zamykamy każdy wolumin, zatytułowanego *Inne kinematografie*. Gdy projektowaliśmy ostatni rozdział tomu nowofalowego, okazało się, że możemy go zagospodarować w sposób odzwierciedlający przemiany filmowej geografii, zwolniło się bowiem miejsce po kinematografiach niegdyś marginesowych, które teraz wymagały więcej uwagi i miejsca. Olśniewające dokonania filmowców południowoamerykańskich, czeskich i słowackich, węgierskich i australijskich, w interesującym nas okresie wyznaczały nowe punkty orientacyjne na filmowej mapie, co znalazło wyraz w układzie książki. Dotyczy to również zawartości ostatniego rozdziału, w którym po raz pierwszy omawiamy kino Kanady, Iranu, Rumunii i Izraela, a także wielokulturowego kontynentu afrykańskiego. Szkic o każdym z tych kręgów zawiera informacje o okolicznościach, w jakich krystalizowała się jego specyfika. Stąd potrzeba cofania się w przeszłość – bywa, że dość odległą od 1960 roku, stanowiącego umowną granicę.

Jednak jeśli nawet uwzględnić wszystkie wyżej omówione doprecyzowania i uszczegółowienia, to w problemowym centrum tomu III znajdują się dwie z górą dekady, między 1959/1960 a 1981/1982 rokiem. A był to okres gwałtownych, dramatycznych, zarazem barwnych przemian, które mocno naznaczyły



kulturę. Ona sama zaś – głównie dzięki ekspansji telewizji – wyraźniej niż wcześniej przybrała kształt obrazowej rejestracji świata. Od końca kolonializmu, wywalczanego nieraz krwawą drogą, przez podbój kosmosu uwieńczony pierwszym krokiem człowieka na Księżycu, kilkakrotne zagrożenia pokoju światowego, szaleństwa rewolucji kulturalnej w Chinach, bunt młodzieży, który na przełomie dekad ogarnął większość planety (kinu kontestacji poświęcamy więc rozdział osobny), przez globalny szok naftowy, aż po sezon „Solidarności”, który miał rozpocząć proces radykalnych przemian w naszej części świata.

Kino reagowało na te wszystkie wydarzenia. I zmieniało się wraz z nimi. A że zajmowanie stanowiska wobec wydarzeń świata wymagało wyrazistego autorstwa – omawiany tu okres stanowił zarazem epokę autorów, wśród których błyszczało wiele niezwykłych talentów. To był czas wielkich indywidualności artystycznych, w dziejach tej dziedziny sztuki – niepowtarzalny. Toteż ze względu na wyjątkowość epoki – tym razem postanowiliśmy zacząć tom od rozdziału omawiającego przemiany filmowej narracji, stanowiący bazę wszystkich rozdziałów następujących potem. Z drugiej jednak strony, to właśnie wtedy na ekrany kin wtargnęły pierwsze współczesne blockbustery o niebotycznie rozdętych budżetach, testujące innowacyjne mechanizmy produkcji, a zwłaszcza dystrybucji i marketingu. Ów przeciwległy – względem modelu autorskiego - biegun kina przedstawiają autorzy dwóch „amerykańskich” rozdziałów.

Komplikujące się kino staje się też coraz trudniejsze do ogarnięcia, nawet dla zespołu aż 33 specjalistów (w tym trzech z zagranicy), którzy zechcieli wziąć udział w jego opisanie w tej książce. Stąd zapewne – niezaplanowany przez nas, redaktorów, raczej wymuszony przez okoliczności – postęp geometryczny w czasie potrzebnym do przygotowania kolejnych tomów. Tom I ukazał się w roku 2009, II – w 2011, trzeci kończymy w 2015. Tyle to trwało, pomimo życzliwych sygnałów, dochodzących do nas od użytkowników dwóch pierwszych tomów, dających nam do zrozumienia, że czekają na trzeci. Mamy nadzieję, że niniejszy tom nie zawiedzie ich, a także trafi do czytelników nowych.

Kraków, 1 czerwca 2015

*Iwona Sowińska*





## NOWE KINO, NOWA NARRACJA

Jacek Ostaszewski

Jak zauważył pod koniec lat 60. Christian Metz: „film, który mógł służyć rozmaitym celom, w rzeczywistości prawie zawsze służy opowiadaniu jakichś historii”<sup>1</sup>. O sile i powszechności tej opinii świadczy tradycja przedstawiania historii wczesnego kina jako rozwoju języka nowej sztuki, który w dużej mierze polegał na stopniowym doskonaleniu umiejętności opowiadania za pomocą obrazów. Zanim przekonanie to zrewidowali tacy historycy spod znaku Nowej Historii Filmu, jak Tom Gunning czy André Gaudreault, wiarę w ideę linearnego postępu w praktyce realizacyjnej zakwestionowali twórcy nowofalowi, znajdując na poziomie narracji nowe możliwości wyrazu poprzez podanie w wątpliwość – zdawałoby się – rudymetrycznych zasad przedstawiania zdarzeń w formie narracyjnej.

Z punktu widzenia teorii formalistów rosyjskich, można powiedzieć, że pogwałcenie konwencji opowiadania miało charakter chwytu niezwykłego, który z jednej strony poprzez innowacyjność zwracał uwagę na samą formę dzieła filmowego, z drugiej zaś strony stwarzał możliwość znalezienia oryginalnych środków wyrazu dla nowej wrażliwości estetycznej i dla nowego światopoglądu, zmieniającego się – z interesującego nas tutaj punktu widzenia – zwłaszcza pod wpływem II wojny światowej i doświadczeń powojennej Europy.

Na zasadzie czystej koincydencji zdarzeń, mniej więcej w tym samym czasie, na gruncie badań nad kulturą zaczęła się intensywnie rozwijać narratologia – dyscyplina badań poświęcona miejscu i funkcji narracji w kulturze. Ujawniała

<sup>1</sup> Christian Metz, *Zagadnienia oznaczania w filmach fabularnych*, tłum. Maria R. Pragłowska, „Kultura i społeczeństwo” 1967, z. 1, s. 150.

ona, jak za pomocą przyczynowej i temporalnej organizacji zdarzeń w opowiadaniu można wyrażać sąd o naturze tychże zdarzeń<sup>2</sup> i wchodzić w polemikę – na zasadzie ciągłości tradycji kulturowej – z wcześniejszymi formami przedstawień. Wydaje się zatem, że z oryginalności nowych sposobów prowadzenia narracji najlepiej zdać sprawę, porównując je z formą klasyczną.

## Narracja klasyczna

Za podstawowe źródła konstrukcji modelu *narracji klasycznej* przyjmuje się najczęściej dziewiętnastowieczną powieść realistyczną oraz tradycję dramaturgiczną „szkoły dobrej kompozycji”. W istocie jednak jego korzenie są znacznie starsze, czego dowodem jest z jednej strony do dziś aktualna kodyfikacja przedstawiania dramatycznego, dokonana przez Arystotelesa w *Poetyce*, z drugiej zaś studium porównawcze Josepha Campbella nad mitami w różnych kulturach<sup>3</sup>.

Tryb narracji klasycznej krystalizował się już w latach 10. XX wieku, ale w pełni dojrzałą postać przybrał i stał się modelem dominującym w latach 30. za sprawą produkcji filmowej na skalę przemysłową w Stanach Zjednoczonych. Z tego powodu utożsamiany jest często z klasycznym kinem hollywoodzkim, datowanym na lata 1930–1960. Po dzień dzisiejszy model ten, a właściwie jego kontynuacja, stanowi formę kanoniczną opowiadania filmowego, wyznaczając tym samym horyzont oczekiwań publiczności kinowej wobec filmu fabularnego oraz punkt odniesienia dla wszelkich eksperymentów z nowatorskimi sposobami opowiadania historii.

Normą w opowiadaniu klasycznym jest linearne, to znaczy chronologiczne przedstawianie jednej historii składającej się z dwóch wątków. Wątek główny dotyczy tematu filmu i często jest silnie związany z konwencją gatunku, do którego film należy – w kryminale będzie to wyjaśnienie zagadki zbrodni, a w westernie zasiedlanie przez osadników Dzikiego Zachodu czy przywracanie przez samotnego jeźdźca znikąd prawa i porządku w miasteczku na pograniczu. Wątek poboczny prezentuje historię miłosną, która – jak zauważa David Bordwell w odniesieniu do klasycznego kina hollywoodzkiego – zawsze sprowadza

<sup>2</sup> W tym duchu określa istotę opowiadania, a więc narracji ukierunkowanej na przedstawienie spójnej i kompletnej narracji Edward Branigan (por.: Edward Branigan, *Schemat fabularny*, tłum. Jacek Ostaszewski, w: *Kognitywna teoria filmu*, red. J. Ostaszewski, Baran & Suszczyński, Kraków 1999, s. 116–119).

<sup>3</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983; Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997.

się do „romansu pary heteroseksualnej” (Hierarchia tych wątków może ulec odwróceniu, np. w melodramatach z okresu kina klasycznego<sup>4</sup>). Przedstawianie w przyczynowym i chronologicznym następstwie zdarzeń pochodzących z dwóch splecionych z sobą wątków zapewnia z jednej strony klarowność i dynamikę akcji, z drugiej zaś daje wrażenie głębi przedstawianego świata oraz złożoności motywacji psychologicznej protagonisty – okazuje się on być zdolnym nie tylko do zdecydowanych działań i konfrontacji, nierzadko fizycznej, lecz także do reakcji emocjonalnych i subtelnych uczuć.

Odstępstwem od linearności opowiadania w kinie klasycznym były retrospekcje, czyli relacje postaci dotyczące minionych wydarzeń. Tryb wyznania czy wspomnienia jest oczywiście chwytem uzasadniającym niechronologiczne przedstawianie zdarzeń, ale jednocześnie oznacza subiektywizację narracji. Jak zauważa jednak David Bordwell, retrospekcje w kinie klasycznym nie były subiektywne, lecz jedynie subiektywnie motywowane. Bowiem to, co znajdowało się w wyraźnie sygnalizowanej ramie „subiektywizacyjnej”, miało charakter typowej dla klasycznego kina narracji obiektywnej. Potwierdza to zakres poinformowania w ramach retrospekcji, który przeważnie wykraczał poza wiedzę postaci będącej źródłem informacji<sup>5</sup>.

Trzecią cechą narracji klasycznej – obok linearności i obiektywności – jest przedstawianie w ramach fabuły aktywnych, psychologicznie umotywowanych postaci, które starają się osiągnąć cel wyznaczony z chwilą związania intrygi. Celem może być rozwiązanie problemu (np. jak zapobiegać

### **Narracja**

Przedstawianie zdarzeń w takich relacjach przyczynowych i czasoprzestrzennych, by odbiorca mógł zaangażować się poznawczo i emocjonalnie w śledzenie rozwoju akcji i losów postaci w niej uczestniczących. Sztuka opowiadania – czyli prowadzenia narracji – polega m.in. na retardacji, a więc opóźnionym przedstawianiu istotnych zdarzeń, co pobudza ciekawość odbiorczą, oraz na „perspektywizacji” poprzez możliwość przedstawiania zdarzeń ze zmiennych punktów widzenia np. postaci biorących udział w zdarzeniach.

### **Narrator**

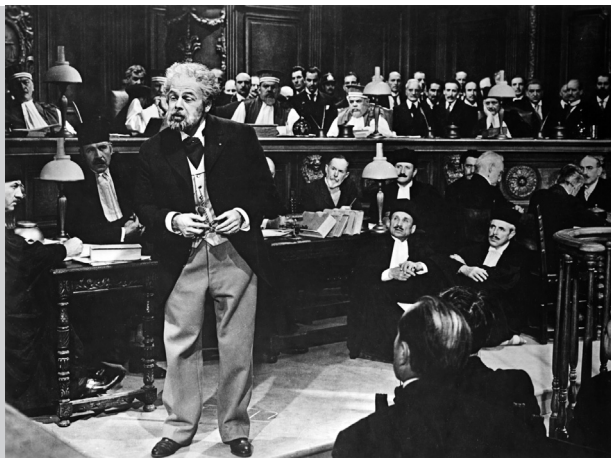
To ktoś, kto opowiada historię. To konstrukt należący do tekstu filmowego, uznawany za instancję, która daje dostęp do zdarzeń fabuły, zabarwiając je swoim punktem widzenia. W ramach różnych typologii, stosując często inne etykiety, wyróżnia się co najmniej dwa typy narratorów: z jednej strony spersonalizowany – pierwszoosobowy – jak uczestnik historii oraz, z drugiej strony, zdystansowany, niezaangażowany w akcję, a często wręcz nienależący do świata przedstawionego i nieujawniający tego, kim lub czym jest.

### **Subiektywizacja**

Chwył narracyjny polegający na przedstawianiu zdarzeń z perspektywy postaci ze świata fabuły. Takie ustawienie postaci w charakterze filtra między światem przedstawianym a odbiorcą może być powiązane z ogniskowaniem percepcyjnym – wówczas zdarzenia oglądane są z punktu widzenia postaci (jak np. w *Tajemnicy jeziora* czy w pierwszej części filmu *Motyl i skafander*) – lub/i ogniskowaniem mentalnym – wówczas istnieje dostęp do myśli, wyobrażeń i snów postaci.

<sup>4</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London & New York 2008 (I wyd. Madison 1985), s. 157.

<sup>5</sup> Por. *ibidem*, s. 162.



Tytułowy bohater filmu *Pasteur* rozwiązuje nie tylko problem zakażeń, ale też walczy z ignorancją środowiska medycznego

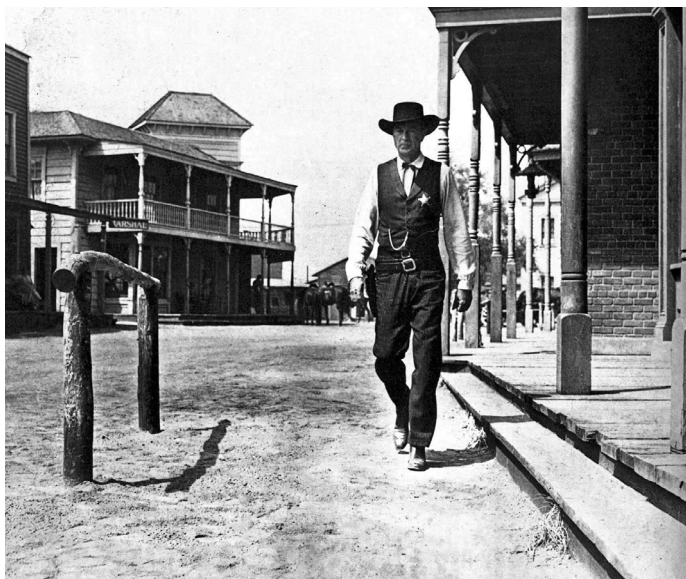
zakażeniom w filmie *Pasteur/The Story of Louis Pasteur*, William Dieterle, 1936) lub rozstrzygnięcie konfliktu (np. między bandytami a szeryfem w *Mieście bezprawia*, *My Darling Clementine*, John Ford, 1946). Najlepszym sposobem intensyfikowania napięcia dramaturgicznego jest jednak połączenie jednego z drugim, tzn. uczynienie z problemu do rozwiązania przedmiotu konfliktu między protagonistą a antagonistą. Preferowana w kinie klasycznym formuła *happy endu* oznacza rozstrzygnięcie konfliktu między nimi na korzyść protagonisty, co jest jednoznaczne z rozwiązaniem problemu<sup>6</sup>. Efekt „mocnego” zamknięcia opowiadania w kinie klasycznym osiągnąć jest przez rozwiązanie obu wątków – głównego, tematycznego, i pobocznego, miłosnego – w punkcie kulminacyjnym. Podstawowymi czynnikami przyczynowymi w opowiadaniu są zatem postaci, a dynamika akcji napędzana jest pragnieniami protagonisty i jego wolą działania<sup>7</sup>.

Opowiadania klasyczne odznaczają się logiczną i spójną intrygą oraz wartkim rozwojem zdarzeń. Początków takiej konstrukcji można – jak uprzednio – poszukiwać w *Poetyce* Arystotelesa, ale bezpośrednim kontekstem jest tradycja „szkoły dobrej kompozycji”, skodyfikowana przez Eugène’a Scribe’a i Victo-

<sup>6</sup> Ostrożnie można by powiedzieć, że historia kończy się sukcesem lub porażką, ale typowe dla modelu opowiadania klasycznego jest „szczęśliwe” zakończenie, przedstawiające sukces protagonisty i spełnienie jego pragnień. Formuła „nieszczęśliwego” zakończenia związana jest z tradycją narracji melodramatycznej, w której sprawą ważniejszą od odniesienia sukcesu i działań do tego prowadzących jest ochrona cnót wobec zakusów sił Zła i pozostanie w zgodzie z wyznawanymi wartościami, które są podzielane przez publiczność. Dochowanie wierności oznacza wprawdzie zwycięstwo moralne bohatera, ale często „zza grobu”, co jest akceptowaną konwencją w tym trybie narracji.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 157; por. też: David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 109–110.

riena Sardou jako *pièce bien faite*, którą kontynuują poradniki scenariopisarskie funkcjonujące w Ameryce od lat 10. XX wieku, posługując się określeniem *well-made play*. Istotą normatywnych zaleceń jest ciągłość akcji i zamknięta forma kompozycji trójaktowej. Idealnymi proporcjami dzieła jest układ: akt I – 1/4 całości, akt II – 1/2 całości i akt III – 1/4 całości. Akt pierwszy, czyli fazę początkową opowiadania, otwiera ekspozycja. Przedstawione zostają w niej postaci, czas i miejsce akcji oraz dostarczone są ogólne informacje o sytuacji wyjściowej i o rodzaju historii. Ekspozycję kończy pojawienie się problemu bądź konfliktu, który staje się tematem filmu, a z punktu widzenia logiki dramaturgicznej – zawiązaniem akcji. Otwarcie – czyli akt pierwszy – wieńczy punkt zwrotny, który przeważnie polega na spontanicznej i prostej próbie zaradzenia problemowi, jaki pojawił się w zawiązaniu akcji. Niepowodzenie tego działania daje asumpt do przejścia do dalszego rozwoju wypadków. Akt drugi, czyli rozwinięcie, polega na pojawianiu się narastających komplikacji wokół realizacji wyznaczonego w akcie pierwszym celu akcji. Bywa on też nazywany „konfrontacją”, co wynika nie tylko z tego, że w tej fazie opowieści bohater musi sobie radzić z pojawiającymi się przeszkodami i przeżywa liczne perypetie, ale też z faktu, że najczęściej proces rozwiązywania problemu wiąże się z konfliktem. Akt drugi zawiera jeden lub więcej punktów zwrotnych, lecz w końcowym punkcie zwrotnym tej części niepowodzenie dotychczasowych usiłowań doprowadza do kryzysu – wyczerpaniu ulegają siły i pomysły, stronnicy protagonisty zawiedli bądź



Zagrozenie prawa i porzadku napędza akcję w westernie *W samo południe*

nie okazali się dostatecznie pomocni, zagrożone jest osiągnięcie celu i odniesienie sukcesu. Przejście do aktu trzeciego, przynoszącego rozwiązanie, oznacza przezwycięzenie kryzysu i doznanie swoistego olśnienia przez bohatera, który podejmuje ostateczną próbę rozwikłania problemu. Od tego momentu akcja zmierza do klimaksu, czyli punktu kulminacyjnego, będącego finałowym punktem zwrotnym w konstrukcji opowiadania. Przynosi on rozwiązanie problemu ujawnionego w zawiązaniu akcji i zamknięcie wątków fabuły.

Przyczynowe i chronologiczne następstwo zdarzeń w ramach trójaktowego układu: początek – środek – zakończenie, jest wyjątkowo „ekonomiczne” z punktu widzenia odbioru, ponieważ prostota linearnego przedstawiania ułatwia widzom sprawowanie kontroli nad rozwojem zdarzeń i identyfikowanie się z celami protagonisty. Zarazem sprzyja to ukierunkowaniu aktywności poznawczej widza w rozumieniu przedstawianej historii. David Bordwell, powołując się na Meira Sternberga, zauważa, że opowiadania skłaniają odbiorców do tworzenia hipotez *ciekawości* dotyczących minionych zdarzeń oraz hipotez *suspensu* na temat przyszłości<sup>8</sup>. Przy zachowaniu chronologii w przedstawianiu zdarzeń skutecznym środkiem budowania napięcia dramaturgicznego poprzez – właśnie – *suspens* jest *deadline*, czyli *wyznaczenie terminu ostatecznego*. Polega to na określeniu horyzontu czasowego albo dla wykonania działania, albo dla zaistnienia zdarzenia. Tytuł filmu *W samo południe* (*High Noon*, 1952) Freda Zinnemanna określa moment nadejścia konfrontacji dla postaci filmowych, a widzom wskazuje horyzont czasowy dla punktu kulminacyjnego. *Deadline* może występować nie tylko na poziomie makrostruktury opowiadania, lecz także lokalnie, np. na poziomie poszczególnych sekwencji, przykładowo w odniesieniu do kwestii umówionego spotkania w ramach wątku miłosnego. Jego idea sprowadza się do założenia, że jeśli postać ma określony czas na wykonanie trudnego zadania, to z upływem czasu spadają szanse, że może jej się to udać. Motyw *wyznaczania terminu ostatecznego*, podobnie jak Griffithowska zasada *ocalenia w ostatniej chwili*, polega na prostej alternatywie rozstrzygnięcia w danej sytuacji o sukcesie bądź fiasku działań postaci. To rozstrzygnięcie – przy linearnym łańcuchu przyczynowym – wspiera progresję akcji i zwiększa napięcie dramaturgiczne, a zarazem – w sposób nieuchronny – przybliży do ostatecznego rozstrzygnięcia<sup>9</sup>. Poczucie zamknięcia kompozycji wynika nie tylko

<sup>8</sup> David Bordwell, *Procesy poznawcze a rozumienie. Widzenie i zapominanie w „Mildred Pierce”*, tłum. Jacek Ostaszewski, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 27.

<sup>9</sup> David Bordwell podaje, że 3/4 filmów klasycznego kina hollywoodzkiego, zachowując linearną progresję w opowiadaniu, wykorzystuje w większym bądź mniejszym zakresie zasadę *deadline*



z uzyskania odpowiedzi na pytania związane z wprowadzonymi wątkami, lecz także z satysfakcji z *happy endu*, na którą nakłada się odczucie wypełnienia się formy i osiągnięcia jej kresu, ponieważ „koniec dzieła zlewa się z końcem przedstawianej akcji; koniec dzieła stwarza wówczas pozory unieruchomienia systemu interakcji, kształtującego wątki opowiadanej historii”<sup>10</sup>.

Model opowiadania odznacza się nie tylko szczególną konstrukcją, którą w tym przypadku – ze względu na powszechność i antyczne źródła – niewątpliwie najlepiej nazywać „klasyczną”, lecz także specyficznym trybem dostarczania informacji fabularnej, który z kolei można określić jako „realistyczny”. David Bordwell, który dla opisu dystrybucji informacji zaproponował trzy kryteria opisu narracji – horyzont poinformowania, komunikatywność i samoświadomość – zwięźle charakteryzuje go, stwierdzając: „narracja klasyczna przejawia skłonność do bycia wszechobecną, wysoce komunikatywną i tylko w umiarkowanym stopniu samoświadomą”<sup>11</sup>.

Wszechobecność narracji – bądź **narratora** jako personifikacji instancji nadawczej – polega na kompletnym i dokładnym dostępie do wszystkich wydarzeń, istotnych z punktu widzenia logiki rozwoju akcji. Są one ponadto relacjonowane w ramach tzw. *głębi poinformowania*, czyli wglądu w życie psychiczne postaci, w sposób bezstronny i obiektywny. Jeśli zaś w filmie kina klasycznego wprowadzona zostaje subiektywizacja, czyli przedstawianie zdarzeń z perspektywy postaci, to jest ona umieszczona w czytelnej ramie, sygnalizowanej przeważnie za pomocą przejścia interpunkcyjnego – najazdowi kamery na postać wprowadzającą w tryb subiektywny towarzyszy np. przenikanie lub falowanie obrazu i w podobny sposób akcentowany jest powrót do trybu obiektywnego.

Zadaniem narracji klasycznej jest zapewnienie widzowi satysfakcji za sprawą umożliwienia mu zrekonstruowania spójnej i jasnej w wymowie fabuły. Osiągane jest to za pomocą wysokiej komunikatywności przekazu, polegającej na dostarczaniu informacji fabularnej w sposób jednoznaczny i precyzyjny. Z tego punktu widzenia można do pewnego stopnia mówić o redundancji, ponieważ dla zapewnienia jednoznaczności informacja przekazywana za pomocą np. ekspresji ciała była dublowana przez kwestie dialogowe lub powracała w for-

(David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985, s. 44).

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Wyd. UJ, Kraków 2008, t. 2, s. 39.

<sup>11</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 160; por. też: s. 57–61.

mie relacji jednej z drugoplanowych postaci. Jeśli zaś występują opuszczenia w ujawnianiu informacji – istotnej z punktu widzenia logiki historii – to raczej na zasadzie opóźnienia, czyli retardacji, dla pobudzenia ciekawości, a nie jako manewr dezorientujący widza co do celów, do jakich zmierza protagonista i wraz z nim cała akcja.

Samoświadomość narracji może być niska lub wysoka, czyli zależeć od tego, w jakim stopniu w filmie zostaje ujawniona czynność opowiadania. Wysoka samoświadomość polega np. na tym, że postacie łamią zasady fikcji, wypadając z roli bądź komentując akcję wprost do kamery, lub gdy ujawnia się instancja autorska powiązana z wyraźnie obecną aktywnością narratora. Umiarkowany stopień samoświadomości – w rozumieniu Bordwella – polega chociażby na sposobie wprowadzania retrospekcji, poprzez z jednej strony ujawnianie faktu snucia opowieści, na zasadzie spektaklu w spektaklu, z drugiej zaś poprzez uzasadnianie tych wspomnień czy zeznań jako relacji świadka zdarzenia czy ważnego informatora<sup>12</sup>. Z wyjątkiem jednak wspomnianego sposobu wprowadzania retrospekcji (czy innych konwencjonalnych chwytów, np. polegających na sygnalizowaniu odbywania przez postaci podróży), uznaje się, że samoświadomość narracji w kinie klasycznym jest niska. Filmy klasyczne, za pomocą konwencji przedstawiania, konsekwentnie tworzą iluzję bezpośredniego dostępu widza do zdarzeń – opowiadanie po prostu sprawia wrażenie, jakby toczyło się samoistnie, na zasadzie samoprezentującej się rzeczywistości.

Takie sprofilowanie możliwych rozwiązań narracyjnych oraz technik stylistycznych – w rodzaju oświetlenia, kadrowania, montażu czy ekspresji aktorskiej – wiąże się z konwencją przedstawiania realistycznego, które bywa też określane mianem kina stylu zerowego. Realizm jest tu rozumiany jako wywodząca się z tradycji dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej konwencja przedstawiania, która umożliwia stworzenie świata fikcyjnego, odznaczającego się wewnętrzną koherencją, linearną przyczynowością i wiarygodnością psychologiczną. Wydaje się jednak, że realizm klasycznego modelu narracji nie polega na bezpośrednim przejściu wzorców i rozwiązań kompozycyjnych z literatury, lecz wpisuje się w zjawisko o szerszym zasięgu, dla którego Nicholas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst proponują nazwę paradygmatu kulturowego, rozumianego jako specyficzny system oznaczania. W tym rozumieniu funkcjonowanie paradygmatu realistycznego opierałoby się na teorii o naturze rzeczywistości, która ma charakter „ontologii popularnej”, a dla której z kolei

<sup>12</sup> Ibidem, s. 57–61.

podstawą jest mechanicystyczna kosmologia z twierdzeniami Galileusza i Newtona. Niezależnie od medium – czy będzie chodziło o dziewiętnastowieczną powieść, czy europejskie malarstwo przedstawiające – podstawowe wyznaczniki realizmu sprowadzają się w tym ujęciu do następujących twierdzeń:

- (1) realizm podaje się za okno na świat; (2) realizm wykorzystuje opowiadanie, które ma racjonalne, uporządkowane związki między wydarzeniami i bohaterami; (3) realizm ukrywa autorstwo i maskuje proces produkcji tekstu<sup>13</sup>.

Na tym poziomie ogólności można uznać, że tryb klasyczny narracji filmowej jest nie tylko zgodny, lecz wręcz modelowy dla realizmu jako paradygmatu kulturowego. Racjonalność przyczyny i następującego po niej skutku jest podstawową zasadą działania narracji, a zarazem organizowania tekstu realistycznego, konwencja zaś stylu zerowego umożliwi osiągnięcie złudzenia bezpośredniego kontaktu z fikcją, która imituje, a zarazem współgra z naszymi wyobrażeniami na temat rzeczywistości.

### Narracja modernistyczna

Nawet w okresie kina klasycznego, tj. w latach 1930–1960, nie wszystkie filmy fabularne odpowiadały formie kanonicznej, a wśród produkcji zgodnych ze standardami modelu klasycznego istniało spore zróżnicowanie i skłonność do różnych odchyłeń w sposobach prowadzenia narracji. W kinie europejskim – np. w ramach nurtu impresjonizmu francuskiego i ekspresjonizmu niemieckiego – eksperymentowano z formami narracji subiektywnej. Z kolei w amerykańskich filmach *noir* z lat 40. posługiwano się narracją subiektywną, a nawet zsubiektywizowanymi konstrukcjami całych historii, co prowadziło do zrywania z linearnością opowiadania i z zasadą jego pełnej komunikatywności. Zatem w okresie zdecydowanej dominacji modelu klasycznego pojawiały się filmy czy wręcz kierunki, które pod wpływem panujących tendencji estetycznych szukały alternatywnych możliwości przedstawiania. Przywołany przed chwilą ekspresjonizm i impresjonizm filmowy można właściwie uznać za pierwszą falę modernizmu w kinie albo *premodernizm filmowy*. Po pierwsze, ze względu na ich związki z ruchami awangardowymi z początku XX wieku, a po drugie, ze

<sup>13</sup> Nicholas Abercrombie, Scott Lash, Brian Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, tłum. Ewa Mrowczyk-Hearfield, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 387.

względu na przejście charakterystycznego dla powieści modernistycznej przesunięcia punktu ciężkości z akcji na postać, a tym samym sięgnięcie do upowszechnionych przez nią technik introspekcji. Dla przykładu warto tutaj przywołać chociażby *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet Des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienego i *Uśmiechniętą panią Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, 1923) Germaine Dulac.



W *Laurze* tytułowa postać widziana jest z subiektywnych perspektyw zakochanych w niej mężczyzn, Waldo Lydeckera i detektywa Marka McPhersona (na zdjęciu Dana Andrews)

Właściwy przełom dokonał się w powojennej Europie za sprawą ruchu nowofalowego. Miał on swój początek i przybrał modelowy kształt we Francji, na przełomie lat 50. i 60., ale w kolejnych latach stał się zjawiskiem ponadnarodowym i odznaczał się nie tylko zerwaniem z dotychczasowymi standardami obrazowania, ale także nową wrażliwością na realizm i tematy filmowe oraz nowatorstwem w sposobach opowiadania historii.

David Bordwell zarezerwował w swej typologii trybów opowiadania dla kina nowofalowego nazwę *narracji kina artystycznego*. Omawia je w dużej mierze na zasadzie przeciwieństw wobec modelu klasycznego, przyjmując za przesłankę przywołany już argument o dominującej w skali światowej pozycji klasycznego kina hollywoodzkiego<sup>14</sup>. Większość badaczy podziela przekonanie, że po II wojnie światowej kino klasyczne odpowiadało oczekiwaniom i wyobrażeniom odbiorczym na temat filmów fabularnych i dlatego późniejsze tendencje rozwojowe można rozpatrywać w odniesieniu do klasycznego kina. Natomiast sama etykieta – *narracja kina artystycznego* – budzi wątpliwości. András Bálint Kovács w *Screening Modernism* zauważa np., że typologia czterech „historycz-

<sup>14</sup> Por.: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 205–213 i 228–233.

nych” trybów narracji Bordwella sprowadza się *de facto* do podziału na kino klasyczne i nieklasyczne, czyli modernistyczne. Wyróżnienie zaś aż trzech odmian narracji: historyczno-materialistycznej, artystycznej i parametrycznej pokazuje, że filmy modernistyczne nie stanowią systemu homogenicznego, lecz szeroki wachlarz możliwości kina, podążających za różnymi tradycjami sztuki współczesnej. Kovács wiąże modernizm z ruchami awangardowymi w sztuce i wyróżnia w historii kina europejskiego dwa okresy, w których wyraźnie ujawniają się zasady estetyczne sztuki modernistycznej, z rozpoznawalnymi skłonnościami do abstrakcji, subiektywizacji, refleksyjności i autotematyzmu.

Pierwszy z nich, przypadający na lata 1919–1929, dla którego datą końcową jest rewolucja dźwiękowa, był próbą wykorzystania estetycznego potencjału kina dla celów sztuki modernistycznej. Zaliczone do tego okresu nurty filmowe niemieckiego ekspresjonizmu, francuskiego impresjonizmu czy rosyjskiej szkoły montażu odpowiadają proponowanemu tutaj pojęciu premodernizmu. Druga faza modernizmu w kinie przypada mniej więcej na lata 1950–1975 i polega na artystycznej „modernizacji” kina, ale czerpie inspiracje z innych sztuk niż w fazie pierwszej. O ile bowiem w latach 20. punktem odniesienia były sztuki plastyczne i – po części – muzyka, to w fazie drugiej twórcy kina czerpali inspirację z tradycji literackiej (np. spod znaku *nouveau roman*) i teatralnej. W tym kontekście András Kovács uznaje Bordwellowską kategorię *narracji kina artystycznego* za nieostrą, ponieważ sugerowany walor artystyczności dotyczy także – przynajmniej częściowo – kina klasycznego, w tym hollywoodzkiego. Zwraca też uwagę, że Bordwell w istocie rozumiał „nieklasyczne” formy narracji jako modernistyczne, ale wołał uniknąć tego terminu, by nie etykietować w ten sposób twórców filmowych, zwłaszcza tych, u których próżno byłoby doszukiwać się wpływu modernizmu europejskiego (np. Yasujirō Ozu czy Kenji Mizoguchi)<sup>15</sup>.

Za kategorią *narracji modernistycznej* przemawiają także argumenty przywoływanych już brytyjskich socjologów kultury. Abercrombie, Lash i Longhurst stawiają tezę o stopniowym rozwoju trzech paradygmatów kultury, a następnie ich współistnieniu w wieku XX: realistycznego, modernistycznego i postmodernistycznego. Co istotne, realizm jest najbardziej rozpowszechnionym systemem „oznaczania” nie tylko w kulturze popularnej, lecz także w tzw. kulturze wysokiej. Biorąc zaś pod uwagę, że estetyczny dyskurs realizmu uprawomocnia odmienne formy kulturowe, w tym modernizm i postmodernizm, proponują

<sup>15</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema 1950–1980*, University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 52–53, 58–59.



Pozorna zbieżność z estetyką modernizmu europejskiego w *Tokijskiej opowieści*

– podobnie jak Bordwell – strategię porównań między paradygmatem podstawowym, realistycznym – czyli trybem klasycznym w rozumieniu Bordwella – a formami alternatywnymi wobec niego:

Modernizm może być zdefiniowany przez skontrastowanie go z realizmem. Modernizm nie przedstawia wiarygodnego życia codziennego w realistyczny sposób; świat jest często dziwny i nie tworzy jednolitej całości. Zrywa się z mechanicystycznym, naukowym dyskursem. Narracja nie zważa tak bardzo na początek, rozwinięcie i zakończenie; często staje się epizodyczna i „trudna”. W konsekwencji produkcja i autorstwo tekstu są wysuwane raczej na plan pierwszy niż ukrywane<sup>16</sup>.

Zatem w odniesieniu do nowatorskich form narracji kina nowofalowego będzie tutaj mowa o *narracji modernistycznej*. Trzeba bowiem pamiętać, że niektóre z filmów uznawanych za reprezentatywne dla Nowej Fali, na poziomie opowiadania wykazują cechy narracji klasycznej, z drugiej zaś strony zdarza się, że filmy nienależące do kina nowofalowego realizują tryb narracji modernistycznej. András Kovács jako przykład przywołuje twórczość Ingmara Bergmana. Jego wczesne filmy były kameralnymi dramataми psychologicznymi, zrealizowanymi zgodnie z klasycznym modelem narracji, natomiast w latach 60. Bergman nadał swym dziełom cechy nowofalowe za sprawą wyraźnie modernistycznej narracji (np. w *Gościach Wieczery Pańskiej/Nattvardsgästerna*,

<sup>16</sup> Nicholas Abercrombie, Scott Lash, Brian Longhurst, *Przedstawienie popularne*, op. cit., s. 393; por. też s. 381–384.

1962, w *Milczeniu/Tystnaden*, 1962, czy w *Personie/Persona*, 1965), by w późnych latach 70. powrócić do klasycznej formy narracji<sup>17</sup>.

W ascetycznej, ale zarazem złożonej formie *Persony* Ingmar Bergman przeprowadza wiwisekcję destrukcyjnych relacji dwóch kobiet



Najbardziej zauważalną cechą narracji modernistycznej jest „utrudniona” forma. Ten rezultat osiąga się przez obniżenie komunikatywności przekazu oraz poprzez rozluźnienie przyczynowości łańcucha zdarzeń. Charakterystyczna dla kina klasycznego zasada integralnej ciągłości akcji, a więc podporządkowania wszystkich elementów przedstawienia progresji zmierzającej do osiągnięcia celu przez protagonistę, ulega atrofii, cała zaś konstrukcja – oddramatyzowaniu.

Pierwsze wyraźne oznaki widoczne są w filmach włoskiego neorealizmu. Sztandarowe dzieło kierunku, *Paisà* (1946) Roberto Rosselliniego, jest filmem nowelowym. W każdej z sześciu nowel występują inne postaci, akcja zaś stopniowo przemieszcza się z południa na północ Włoch, nie przestrzegając do końca chronologii<sup>18</sup>. Nowele łączy temat wojny, barier w komunikowaniu i trudności w przełamywaniu stereotypów w kontaktach między ludnością miejscową a Amerykanami w trakcie wyzwolenia Włoch spod okupacji niemieckiej. Perspektywa – jak to określiła Kristin Thompson – „humanizmu współczującego”<sup>19</sup>

<sup>17</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism*, op. cit., s. 63.

<sup>18</sup> Prolog przedstawia zajęcie Rzymu przez aliantów 4 czerwca 1944 r., po czym właściwa akcja epizodu zostaje osadzona pół roku później.

<sup>19</sup> Kristin Thompson, *Realizm w kinie: „Złodzieje rowerów”*, tłum. W. Godzic, w: *Interpretacja dzieła filmowego*, red. Wiesław Godzic, WUJ, Kraków 1993, s. 61.

w przedstawianiu Włochów jako ofiar wojny znajduje wyraz w konstrukcji dramaturgicznej opartej na antyklmaksie w poszczególnych nowelach (może z wyjątkiem „klasztornej”, komediowej w nastroju).



W noweli rzymskiej *Paisá* wyzwolenie spod okupacji zmusza Francescę do prostytucji

W pierwszym epizodzie patrol amerykański ma przeprowadzić rozpoznanie z sycylijską dziewczyną jako przewodniczką, która pragnie odnaleźć ojca i braci. Próba nawiązania bliższego kontaktu między dziewczyną a jednym z żołnierzy, w trakcie oczekiwania na powrót reszty oddziału ze zwiadu, kończy się jego śmiercią. Gdy zapala zapałkę, by pokazać dziewczynie zdjęcie siostry, zostaje trafiony przez snajpera. Dowódca oddziału, odkrywając zwłoki podwładnego, obwinia Sycylijkę o zdradę i zabójstwo. Nie wie, że ona także zginęła z rąk Niemców, podejmując próbę walki z nimi. Bohaterowie mają wprawdzie pragnienia i wyznaczone cele, ale przyczyny niezależne od nich kładą kres nadziei, a tym samym uniemożliwiają osiągnięcie punktu kulminacyjnego. Niedomknięte kompozycyjnie nowele wieńczy efekt tragicznej ironii.

Drugie wybitne dzieło neorealizmu, *Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria de Siki, ma wiele wspólnego z modelem klasycznym na poziomie narracji. Zgodnie z modelem Władimira Proppa związaniem akcji jest „szkoczenie” i „poczucie braku”, które skłaniają bohatera do wyruszenia na poszukiwania<sup>20</sup>. By zachować pracę i godność głowy rodziny, Antonio Ricci musi odzyskać skradziony rower. Intryga, z zaskakującymi zwrotami akcji (związanymi z pojawiającą się nadzieją bądź utratą nadziei na odzyskanie roweru), budowana

<sup>20</sup> Por.: Władimir Propp, *Morfologia bajki*, tłum. St. Balbus, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 211.



jest na zasadzie *deadline* – Ricci ma jeden dzień na odzyskanie roweru, ponieważ, po pierwsze, tego wymaga umowa o pracę i, po drugie, kradzione rowery szybko sprzedawane są na części. Fabuła wprawdzie jest dwuwątkowa, ale wątek poboczny ulega modyfikacji – w miejsce romansu wprowadzony zostaje wątek rodzinny, w którego centrum znajduje się początkowo relacja bohatera z żoną, a w miarę rozwoju wypadków jego relacja z synem Brunem<sup>21</sup>. Jednak cała konstrukcja dramaturgiczna ulega znamiennej „modernizacji” w co najmniej trzech istotnych kwestiach. Po pierwsze, o rozwoju akcji nie przesądza motywacja bohatera i jego pragnienia, lecz uwarunkowania społeczne – coś z tego, że udaje się odnaleźć złodzieja, skoro on już roweru nie ma i co więcej, okazuje się takim samym nędzarzem jak główny bohater. Konflikt nie sprowadza się zatem do konfrontacji pomiędzy postaciami, lecz ma swe źródła w uwarunkowaniach społecznych. (To przeniesienie motywacji z poziomu osobistego na poziom społeczny – co istotne – czyni narrację realistyczną). Po drugie, funkcja przypadku odgrywa większą rolę niż w modelu klasycznym, opartym na przyczynowości – znamienym przykładem jest przepowiednia wróżbitki, że albo odnajdzie rower zaraz, albo nigdy, po czym Ricci przed jej domem wpada na złodzieja. Po trzecie, przedstawiony w zawiązaniu akcji problem nie zostaje rozwiązany w zakończeniu. Bohater nie osiąga też celów, do których zmierzał.



Antonio Ricci i jego syn Bruno wyruszają na konfrontację z rozczarowującą rzeczywistością w *Złodziejach rowerów*

<sup>21</sup> Kristin Thompson zwraca uwagę, że kluczowe dla pierwszej części filmu pytanie: *Czy Ricci odzyska rower?*, nie znajduje odpowiedzi i zostaje zastąpione w drugiej części pytaniem o relację między ojcem i synem: *Jaki wpływ na życie rodzinne będzie miał utracony rower?* (Thompson, *Realizm w kinie: „Złodzieje rowerów”*, op. cit., s. 64). Z kolei Marilyn Fabe, zestawiając portrety

Z tego też powodu András Kovács uznaje *Złodziei rowerów* – obok takich filmów neorealistycznych, jak *Ziemia drży* (*La terra trema*, 1948) Luchino Viscontiego i *Umberto D.* (1952) Vittoria de Siki – za szczególnie przypadek konstrukcji dramaturgicznej, której istotą jest trajektoria kolidująca. Polega ona na powrocie w finale filmu do sytuacji wyjściowej. W rezultacie nie obserwujemy procesu rozwiązywania problemu, lecz mamy opis ujawniający naturę konfliktu, sama zaś sytuacja końcowa nie różni się znacząco od początkowej, poza jednym – poczuciem porażki poniesionej przez bohatera<sup>22</sup>. Patrząc jednak z perspektywy kina nowofalowego i narracji modernistycznej, można uznać, że *Złodzieje rowerów* wprowadzają nową konwencję, polegającą na otwartym zakończeniu.

### Otwarte zakończenie

Linearność klasycznej narracji oznaczała wyznaczenie w zawiązaniu akcji zadania, które organizowało ciekawość poznawczą widzów wokół pytania, czy bohaterowi uda się osiągnąć upragnione cele. Sukces i związany z tym *happy end* w finale były oczywiście rozwiązaniem preferowanym, ale akceptowane były także pewne warianty porażki, np. w formie – typowego dla melodramatu – zwycięstwa moralnego z za grobu. Natomiast nieudzielenie odpowiedzi na postawione pytanie stawiało widza – wobec braku satysfakcji poznawczej – przed koniecznością samodzielnego „domknięcia” formy. Relacja między „formą” – z natury swej zakładającą kompletność, czyli „zamknięcie” – a „otwarcie” zmierza do nadania przekazowi maksymalnej wieloznaczności.

Estetyka modernistyczna, z którą Umberto Eco wiąże koncepcję „dzieła otwartego”, podejmuje w ten sposób próbę nadania wyrazu artystycznego odczuwanemu kulturowo i społecznie brakowi ładu. Jego manifestacjami są: przypadkowość, nieokreśloność i prowizoryczność. Istotą dzieła otwartego byłoby zatem uruchomienie aktywności odbiorcy, która nadaje dziełu skończonemu

psychologiczne obu tych postaci, pokazuje, że bardziej zaradny od Riccio jest mały Bruno dbający o mienie, aktywny i przedsiębiorczy. Ricci w wielu momentach jest bierny (choćby w początkowej scenie przed biurem pośrednictwa pracy), niefrasobliwy (pozostawia rower przed domem wróżbitki) czy niesolidny (niedbale nakleja plakat z Ritą Hayworth) w przeciwieństwie do syna, który jako jedyny w rodzinie ma stałą pracę (na stacji benzynowej). Marilyn Fabe interpretuje „dziecinną bierność Riccio” jako spuściznę po faszystowskiej przeszłości Włoch w paternalistyczny sposób infantyliżującej swoich obywateli. Bruno natomiast jest uosobieniem pewności siebie i energii życiowej powojennych, wyzwolonych Włoch. Marilyn Fabe, *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 105–106; por. też 106–110.

<sup>22</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism*, op. cit., s. 78–80.

cechy nieograniczonych możliwości (interpretacyjnych). W wypadku dzieł fabularnych tę otwartość daje zakończenie, które poprzez uwolnienie od konieczności rozstrzygnięcia stwarza „różne możliwości przewidywań, a każda z nich jest w stanie nadać spójność [...] całej historii”<sup>23</sup>.



Finałowa stop-klatka w filmie François Truffaut *Czterysta batów* (Jean-Pierre Léaud)

Już w pierwszym filmie nowofalowym, w *Czterystu batach* (*Les quatre cents coups*, 1959), François Truffaut zaproponował rozwiązanie, które wprowadzało ideę raptownego i niekonkluzywnego zamknięcia opowieści. Bohater filmu, Antoine Doinel, *porte-parole* reżysera, popada w „bezustanne tarapaty” – jak wyjaśnia Tadeusz Lubelski niezręczność dosłownego tłumaczenia tytułu<sup>24</sup>. Kolejne próby zwrócenia na siebie uwagi przez odtrącane dziecko tylko pogarsza jego sytuację. Obraz kończy stop-klatka zatrzymująca chłopca, który właśnie uciekł z domu poprawczego o zaostrzonym rygorze i ścigany biegnie plażą w stronę otwartego morza. Z jednej strony film nie udziela odpowiedzi, czy chłopcu uda się tym razem uciec i – na poziomie przesłania dzieła – wyrwać z opresji dzieciństwa, z drugiej zaś zatrzymanie obrazu w chwili, gdy dobiega nad samo morze, nie pozostawia złudzeń: otwarty bezkres oceanu daje poczucie uprag-

<sup>23</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 177; na temat koncepcji dzieła otwartego por.: Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa 1994, s. 7, 26–28, 53–54.

<sup>24</sup> Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 118; por. Tycjan Gołuński, *François Truffaut: między pożądaniem a żałobą*, w: *Autorzy kina europejskiego*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Rabid, Kraków 2008, s. 265.

nionej wolności, ale równocześnie oznacza pułapkę – on po prostu nie ma już gdzie uciekać<sup>25</sup>.

Podobnym rozwiązaniem posłużył się w *Czarnym Piotrusiu* (*Černý Petr*, 1963) Miloš Forman. Tytułowy bohater to siedemnastolatek przeżywający pierwszy zawód miłosny oraz niepowodzenia w pierwszej pracy w charakterze detektywa sklepowego. W serii dość luźno powiązanych z sobą epizodów, opartych na kontrastowaniu oczekiwań i możliwości, a utrzymanych w tonie komediowym i nieco ironicznym, obserwujemy nieporadne konfrontacje Piotrusia z przedstawicielkami płci przeciwnej i nieporozumienia z dorosłymi. Wszystkiemu kres kładzie stop-klatka ojca bohatera rozpoczynającego kolejną tyradę pod adresem Piotrusia od pytania retorycznego: „Czy ty wiesz, o czym ty w ogóle mówisz, czy ty wiesz, o co w ogóle chodzi?”

Zatrzymanie obrazu i prezentacja pojedynczego, statycznego kadru ujawnia czynność opowiadania, sygnalizując instancję autorską w sposób charakterystyczny dla nowofalowej tendencji do łamania typowych dla kina klasycznego zasad przezroczystości stylistycznej. Demaskując iluzję fikcji na poziomie stylistycznym, oba filmy, na poziomie opowiadania, pozostawiają widzów bez satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o losy chłopców w małym dla nich przyjaznym świecie<sup>26</sup>.



Claudia (Monica Vitti) z *Przygody Michelangelo Antonioniego*

<sup>25</sup> Marilyn Fabe, *Closely Watched Films*, op. cit., s. 126.

<sup>26</sup> Z czasem stop-klatka stanie się kliszą filmową i znacznie pełnić zupełnie inne funkcje znaczeniowe niż miało to miejsce w filmach „modernistycznych”. W *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969) G.R. Hilla, w którym można zresztą odnaleźć więcej zapożyczeń z filmów François Truffaut, finałowa stop-klatka zamyka historię w chwili, gdy sympatycznych bandytów osiągnąć

Najczęściej przywołanymi przykładami filmów modernistycznych z otwartym zakończeniem są dzieła Michelangelo Antonioniego. Na postawione w związku akcji *Przygody* (*L'avventura*, 1960) pytanie: „Co się stało z Anną?” nie pada żadna odpowiedź. Anna po prostu znika, a zataczające coraz szersze kręgi niemrawe poszukiwania stają się pretekstem do romansu między jej dotychczasowym kochankiem Sandrem a najbliższą przyjaciółką Claudią. W finale Claudia zdaje się wybaczać Sandro zdradę, której dopuścił się – tym razem wobec niej – z przypadkowo poznaną kobietą. Demonstracyjna rezygnacja z intrygi, w tradycyjnym rozumieniu, wymusza na widzach przeniesienie uwagi z rozwiązania problemu „co się stało z Anną?” na obserwowanie postaw – zdawałoby się – bliskich jej osób.

Umberto Eco, który jako przykłady filmowych dzieł otwartych podaje właśnie *Przygodę* oraz *Noc* (*La notte*, 1961) Antonioniego, wskazuje, że źródłem ukazywania szeregu wydarzeń pozbawionych powiązań dramaturgicznych oraz opowieści, w której niewiele się dzieje, a „to, co się dzieje, nie przypomina już wydarzeń opowiadanych, lecz fakty zdarzające się przypadkowo”<sup>27</sup>, jest nie tylko estetyka modernistyczna, lecz także wprowadzona przez telewizję forma transmisji bezpośredniej. Przy czym – jak zauważa – „Otwarta struktura *Przygody* jest efektem montażu, który rozmyślnie wykluczył przypadkowość «przypadkową», aby uwzględnić jedynie elementy przypadkowości «zamierzonej». Otwarcie zakłada zatem długą i staranną organizację pola możliwości”<sup>28</sup>.

W kolejnych filmach Antonioni rozwija temat „atrofii uczuć”<sup>29</sup>, ale pozostaje wierny zasadzie zakończenia otwartego. *Zaćmienie* (*Leclipse*, 1962) kończy

ma grad kul żołnierzy boliwijskich. Chwył ten powtórzy Peter Weir w *Gallipoli* (1981), „zatrzymując” w obrazie Archy’ego w trakcie ostatniego sprintu w stronę najeżonych karabinami masywnymi okopów tureckich. Jak zauważa Marek Haltof: „Zakończenie to pokazuje nie tylko, że czyjeś życie przerwano zbyt wcześnie, lecz także przenosi je w sferę mitu” (Marek Haltof, *Kino Australii: o ekranowej konstrukcji Australii*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 1995, s. 167). Z kolei w *Słodkiej Charity* (1969) Bob Fosse używa stop-klatki – podobnie zresztą jak we wcześniejszym filmie *Tom Jones* (1963) Tony’ego Richardsona – już nie w zamknięciu filmu, lecz w poszczególnych scenach, dla podkreślenia reakcji emocjonalnej postaci. Zdaniem Roberta Raya stop-klatka przeniknęła w tej funkcji do amerykańskich produkcji telewizyjnych z przełomu lat 60. i 70., gdzie stosowano ją jako przejście do bloku reklamowego oraz jako chwyt puentujący całe widowiska czy odcinki seriali (por. Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930–1980*, Princeton University Press, Princeton 1985, s. 288).

<sup>27</sup> Umberto Eco, *Dzieło otwarte*, op. cit., s. 210.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 211–212.

<sup>29</sup> Michelangelo Antonioni powracający temat swych filmów określił mianem „choroby uczuć” (por. temat: Michelangelo Antonioni, *Die Krankheit der Gefühle*, w: *Der Film. Manifeste – Gespräche – Dokumente*, red. Theodor Kotulla, Piper, München 1964, t. 2, s. 83–110; natomiast termin

sześciominutowa sekwencja przedstawiająca miejsce umówionego spotkania pary kochanków – Vittorii i Piera – na które, mimo dawanych sobie przyrzeczeń, żadne z nich się nie stawia. Nie poznajemy ani bezpośrednich przyczyn, ani motywacji nieobecnych postaci. Nie dowiadujemy się też, czy kiedyś jeszcze może dojść do spotkania. Nawet w *Powiększeniu* (*Blow-up*, 1966) mamy do czynienia z otwartym zakończeniem, chociaż wartości akcji nadają przypadkowo zrobione przez bohatera filmu zdjęcia w parku, a spójność intrygi wynika z logiki śledztwa kryminalnego. W finale Thomas, tracąc dowody umożliwiające wyjaśnienie zbrodni, przyłącza się do pantomimy przebierańców, pozorujących na korcie w parku mecz tenisowy. To wyjście z filmu, pozbawione klasycznego zakończenia, jest wieloznaczne, co zręcznie puentuje Andrzej Werner:

Gra w tenisa, żmudne zmaganie się z istniejącą choćby w postaci piłki materią, narzucającą nam swoje bezwzględne prawa – to zadanie dla naiwnych osiłków. O ileż bardziej gra staje się interesująca – gdy piłka podlega wyłącznie naszej wyobraźni<sup>30</sup>.

Jeszcze innym przypadkiem otwartej kompozycji jest kultowy film Marka Piwowskiego *Rejs* (1970). Pasażer na gapę, którego kapitan statku wycieczkowego bierze za kaowca, organizuje uczestnikom rejsu po Wiśle zebrania, wybory rady rejsu i konkursy. Wszystkie przedsięwzięcia obracają się w parodie siebie samych, zaś kolejne konfrontacje zrytualizowanych działań oraz stereotypowych postaw obnażają narastającą absurdalność – co zarówno przez krytyków,



Cała prawda o nudzie... w kinie polskim w opinii inżyniera Mamonia (Zdzisław Maklakiewicz, pierwszy z prawej) w *Rejsie*

„atrofia uczuć” chętnie jest używany przez polskich krytyków – por. np. Maria Kornatowska, *Filmy o miłości*, WAiF, Warszawa 1975, s. 88; Andrzej Werner, *Dekada filmu*, Wyd. IBL, Warszawa 1997, s. 61–63.

<sup>30</sup> Andrzej Werner, *Dekada filmu*, op. cit., s. 67.

jak i widzów odbierane było jako drwina z peerelowskiej rzeczywistości, dryfującej w nieznanym kierunku (jak rozświetlony statek w ujęciu zamykającym film). Krzysztof Mętrak, patrząc na *Rejs* z perspektywy koncepcji dzieła otwartego Umberto Eco, zauważa:

Analiza form życia zbiorowego dokonana została przez notowanie stereotypu i ogłupienia, jakie wdziera się w życie socjalne, jeśli nie jest ono kontrolowane przez świadomość jednostek. [...] „Niemożność”, która jest tematem *Rejsu*, niejako przeszła do formy, albo inaczej – otwarta struktura formalna filmu umożliwia ukazanie rzeczywistości przypadkowej, trawionej niemożnością złożenia czegokolwiek w całość<sup>31</sup>.

Przykłady te obrazują tylko niektóre z możliwych funkcji estetycznych braku klasycznego klimaksu i zakończenia, demonstrując za każdym razem inny stopień „otwartości” opowiadania.

## Bohater

Wrażenie „utrudnionej” w odbiorze formy dzieła modernistycznego wynika nie tylko z „otwartego” zakończenia opowiadania, lecz także ze wspomnianego już przesunięcia punktu ciężkości w konstrukcji opowiadania z akcji na postać.

W ramach modelu klasycznego opowiadania filmowego podejście do kwestii postaci odpowiadało – na poziomie ogólnym – zaleceniu sformułowanemu już w *Poetyce* Arystotelesa:

Tragedia jest [...] naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia [...]. Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru. [...] Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów<sup>32</sup>.

Wprawdzie pod wpływem idei indywidualizmu, zyskującej z upływem czasu na znaczeniu<sup>33</sup>, starano się znaleźć w opowiadaniach złoty środek między

<sup>31</sup> Krzysztof Mętrak, *Dzieło otwarte, czyli miazga*, „Kino” 1974, nr 4, s. 15.

<sup>32</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. St. Siedlecki, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 19.

<sup>33</sup> Świadczy o tym chociażby opinia Lessinga z roku 1767: „Zdarzenie może być przypadkowe, jedno i to samo może przytrafić się wielu osobom, natomiast charaktery są istotne i oryginalne”.

dynamiką akcji a wyrazistością postaci – dzięki czemu całość zyskiwała na klarowności, niemniej jednak postaci były zawsze podporządkowane zasadzie spójności akcji. To poprzez nią ujawniały się motywacje i pragnienia. Postać ogrywała rolę w opowiadaniu o tyle, o ile była zdolna do bycia czynnikiem dynamizującym akcję, a w wypadku protagonisty – wręcz – jej motorem.

O ile Arystoteles podporządkowywał charaktery intrydze, uznawanej za pojęcie nadrzędne w stosunku do zdarzeń, charakterów i myśli, o tyle zauważyć można, że wraz z nowoczesną powieścią pojęcie charakteru uniezależnia się od pojęcia intrygi, następnie staje się względem niego konkurencyjne, a nawet całkowicie je przesłania<sup>34</sup>.

Zwrot modernistyczny w powieści – a pod jej wpływem także w filmie – polega nie tylko na skupieniu uwagi na „charakterze”, a tym samym – niejako w konsekwencji – na sięgnięciu do upowszechnionych przez powieść modernistyczną technik introspekcji, lecz także na innej funkcji postaci.

W opowiadaniu klasycznym bohatera określa jego zdolność do działania i konsekwencja w dążeniu do celu. Pojawiające się przeszkody oraz konflikty, w których bohater wykazuje nieustępliwość, dynamizują akcję i angażują odbiorców poznawczo i emocjonalnie. Ringo Kid w *Dyliżansie* (*Stagecoach*, 1939) Johna Forda pokonuje nieufność szeryfa i pozostałych pasażerów dyliżansu w trakcie podróży z Tonto do Lordsburga, zdobywa serce Dallas, skutecznie włącza się do walk z hordą Indian pod wodzą Geronimo i w finale dokonuje aktu zemsty na braciach Plummerach. Angażowanie się w konflikty i zdolność do ich rozstrzygnięcia na swoją korzyść czyni z postaci protagonistę. Jak zauważają autorzy poradnika scenariopisarskiego, bohater filmu nigdy nie ucieka przed czymś, tylko do czegoś zmierza: „Nawet w filmie *Ścigany* [*The Fugitive* Andrew Davisa, 1993 – przyp. autora] Richard Kimble nie tylko ucieka przed szeryfem; zmierza także do Chicago, żeby rozwiązać zagadkę morderstwa żony i dowieść swojej niewinności”<sup>35</sup>.

Jeśli jednak spojrzeć na protagonistów filmów modernistycznych z lat 60., to zaczynają oni tracić zdolność do działania. Konflikty i dramatyczne konfrontacje ustępują miejsca problemom – i to nie tylko środowiskowym, lecz także

Gotthold E. Lessing, *Hamburska dramaturgia – Wybór*, tłum. Olga Dobijanka, Wyd. Zakł. im. Ossolińskich, Wrocław 1956, s. 216.

<sup>34</sup> Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, op. cit., t. II, s. 20.

<sup>35</sup> Robin U. Russin, William Missouri Downs, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. Ewa Spirydowicz, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2012, s. 61.



wewnętrzny. Te zaś przekształcają się w nierozstrzygalne dylematy, np. natury moralnej. Z tego punktu widzenia szczególnie wymownym przykładem są „modernizujące” polskie kino, a właściwie Polską Szkołę Filmową, dzieła Tadeusza Konwickiego. Znikomy zarys akcji w *Ostatnim dniu lata* (1958) przedstawia parę bohaterów, niezdolnych do zbliżenia się do siebie ze względu na traumę przeszłości wojennej. W *Salcie* (1965) Kowalski-Malinowski na początku filmu wyskakuje z jadącego pociągu, by w zakończeniu wskoczyć do kolejnego. Jak sam deklaruje, ucieka przed pościgiem, a jego zachowanie zdaje się to potwierdzać. W subiektywnych wizjach nawiedzają go obrazy plutonów egzekucyjnych, przychodzących po niego kolejno żołnierzy w mundurach partyzanckich, hitlerowskich i Wojska Polskiego. Jego trauma zdaje się usprawiedliwiać mylenie osoby Helenki z jej matką, którą miał rzekomo znać w przeszłości. Ta wersja traci jednak na wiarygodności, gdy w miasteczku zjawia się żona z dwójką dzieci, dekonspirując go jako „dziwkarza, łgarza i łazękę”. W tym filmie także akcja jest znikoma, a na znaczeniu zyskują postawy. Wieloznaczność obrazu potęguje z jednej strony ironiczna polemika z mitem Maćka Chełmickiego, wykreowanego przez Zbigniewa Cybulskiego w *Popiele i diamentach* (1958) Andrzeja Wajdy, z drugiej zaś wyraźna parabola losu artysty i jego miejsca w społeczeństwie. Wprawdzie zostaje tu zarysowany konflikt Kowalskiego z miejscowym Artystą, obdarzającym bohatera sardonicznym epitetem: „bazańt!”, ale Kowalski unika konfrontacji, konsekwentnie wybierając ucieczkę.

Z kolei Guido Anselmi w *Osiem i pół* (8½, 1963) Federico Felliniego nie konfrontuje się z obcym światem. Ma jedynie problem – brak mu pomysłu na



Kabotyńskie figury tytułowego tańca w *Salcie*

film, który ma reżyserować, a producenci się niecierpliwią, bo cała machina produkcyjna jest już gotowa do realizacji zdjęć. Autotematyzm nakłada się na zróżnicowane formy subiektywizmu, dla których symptomatyczna jest otwierająca film sekwencja snu, w której Guido, uwięziony w aucie stojącym w korku, zaczyna się dusić. Nikt z tkwiących w sąsiednich pojazdach nie próbuje mu przyjść z pomocą – jedni zdają się tego nie dostrzegać, inni obserwują go z obojętnością. Ocalenie z opresji znajduje – w duchu surrealistycznym – wychodząc przez dach i unosząc się ku niebu. Podobnie symboliczny charakter ma zakończenie filmu. Tam wątpliwości, stany lękowe i chaos myślowy znajdują ujście w karnawałowym korowodzie wokół rakiety należącej do scenografii projektu filmowego. Nie jest to już tylko kwestia estetyczna mniej lub bardziej otwartego zakończenia, lecz także kwestia światopoglądowa, której najwyraźniejszym symptomem jest niezdolność do działania. Znamienna jest też dwuznaczność tej konstrukcji. Wymieszane obrazy rzeczywistości i wyobrażeń protagonisty można próbować uporządkować na trajektorii od początkowego koszmaru sennego aż po finałową wizję kreacji, ale nie wyczerpuje to tematu autorefleksji nad twórczością i sposobami funkcjonowania Guido/Felliniego w ich światach<sup>36</sup>. O ile w klasycznym modelu opowiadania aktywny i jasno zorientowany na cel protagonista był wehikułem optymistycznej nadziei na sukces osiągany w punkcie kulminacyjnym, a tym samym na szczęśliwe zakończenie, o tyle w filmach modernistycznych bohater traci pewność co do swoich racji i celów, a tym samym zdolność do działania. Konflikt zostaje przeniesiony ze świata zewnętrznego do wewnętrznego, w którym bohater sam zmagą się ze swymi słabościami i wątpliwościami.



Guido (Marcello Mastroianni) z *Osiem i pół* uwięziony w świecie swoich wyobrażeń

<sup>36</sup> Przy założeniu, że Guido stanowi *porte-parole* Federico Felliniego. Por. też na ten temat: Peter Rabenalt, *Filmdramaturgie*, Alexander Verlag, Berlin–Köln 2011, s. 190.

Ujawnia się tutaj charakterystyczny dla modernizmu kryzys świadomości pozytywistycznej, a właściwie nastawienie antypozytywistyczne. Modernizm z jednej bowiem strony polega na kultywowaniu idei postępu w wymiarze kulturowym i technicznym, w sztuce zaś na estetycznym przetworzeniu fascynacji nowoczesnością. Z drugiej jednak strony wiąże się zarówno z odnowieniem romantycznego nastawienia na ekspresję twórczego ja, jak i z poczuciem zagrożenia związanego z zachodzącymi zmianami, co wywołuje alienację i postawę buntu. I tak jak dla pozytywizmu podstawowymi założeniami ontologicznymi były: determinizm, ewolucjonizm i racjonalizm, tak dla modernizmu te zasadnicze założenia nie zostają unieważnione, ale radykalnemu przewartościowaniu ulega ich interpretacja – z optymistycznej na pesymistyczną.

Człowiek określony jest przez prawa biologiczne i prawa ewolucji, jednak przynależność do świata przyrody staje się nie powodem optymizmu, ale świadomością ograniczenia, fatalistycznej niemocy wobec biologicznego przeznaczenia. Racjonalizm i scjentyzm okazują się być niewystarczającymi instrumentami poznania, załamuje się optymizm teoriopoznawczy<sup>37</sup>.

Protagonista klasycznego opowiadania okazuje się emanacją pozytywistycznej wizji ludzkiej egzystencji z podstawowymi dążeniami do aktywnego, racjonalnie uporządkowanego i wyemancypowanego człowieczeństwa<sup>38</sup>. Świat opowiadania klasycznego podporządkowany jest pragnieniom i woli bohatera, którym włada determinizm racjonalny. W świecie tym człowiek jest podstawowym i właściwie jedynym elementem przyczynowym. Nawet w filmach katastroficznych, których tematem jest kataklizm związany z siłami natury, nadal czynnikiem sprawczym pozostaje człowiek – za niszczycielskie działanie i skalę katastrofy odpowiadają ludzie i ich błędy (np. źle zamocowane ładunki pod pokładem statku w *Tragedii Posejdon*/*The Poseidon Adventure*, 1972, Irwina Allena czy zaniedbania w wykonaniu instalacji elektrycznej w *Płonącym wieżowcu*/*The Towering Inferno*, 1974, Irwina Allena i Johna Guillermina), a minimalizacja strat wynika z zaangażowania, determinacji i kompetencji bohatera. Ten świat jest egocentryczny, ponieważ zachodzące w nim zmiany powiązane

<sup>37</sup> Andrzej Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981, s. 17–18; por. też: Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 34–112; Tomasz Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890: przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych*, Zeszyty Naukowe UJ, Kraków 1966.

<sup>38</sup> Trzeba przy tym pamiętać, że taki wzór protagonisty funkcjonuje w kulturze od dawna, czego potwierdzeniem jest zarówno *Poetyka* Arystotelesa, jak i *Bohater o tysiącu twarzy* Josepha Campbella.

są z pragnieniami aktywnego protagonisty, całe zaś otoczenie podporządkowane zostaje realizacji jego celów i z tego punktu widzenia ewaluowana jest doniosłość zdarzeń i rola pozostałych postaci. W trajektorii opowiadania bohater działający na własną rękę, ale kierujący się możliwymi do przewidzenia, a więc racjonalnymi przesłankami, wpisuje się w logikę przyczynową, a linearność przedstawienia zdarzeń zapewnia poczucie sensu<sup>39</sup>.



Strażak Michael O'Hallorhan (Steve McQueen) i architekt Doug Roberts (Paul Newman) – bohaterowie, którzy wiedzą, co robić i bez wahania działają w *Płonącym wieżowcu*

Załamaniem optymizmu pozytywistycznego w opowiadaniu modernistycznym oznacza wytracanie impetu intrygi i przejście od „zagadki akcji” do „zagadki postaci”, jak możemy to obserwować chociażby w filmie Alaina Resnais’go *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*, 1959). Akcja nie zmierza już do rozwiązania problemu przez protagonistę i zwycięstwa jego racji w konfrontacji z antagonistą, lecz raczej do przedstawienia jego sytuacji egzystencjalnej na zasadzie wiwisekcji. Swoistymi wyznacznikami modernizmu nowofalowego w tym zakresie jest właśnie wspomniany proces alienacji i postawa buntu wobec świata przynoszącego rozczarowania.

Z tego punktu widzenia za szczególny przypadek modernistycznej tendencji w brytyjskim kinie młodych gniewnych można uznać *Samotność długodystansowca* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) Tony’ego Richardsona. W historii trafiającego do domu poprawczego Colina Smitha widoczny jest typowy dla tradycji brytyjskiej szkoły dokumentu – czy szerzej: realizmu w powojennym kinie europejskim – krytycyzm społeczny i polityczny, z jakim

<sup>39</sup> Por.: Karsten Treber, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, Gardez! Verlag, Remscheid 2005, s. 28–35.

Ona (Emmanuèle Riva) i On (Eiji Okada) – para przygodnych kochanków z filmu *Hiroszima, moja miłość*



przedstawiany jest system wychowawczy, oparty na represyjnym wymuszaniu uległości. Do tej tradycji należy także osadzenie postaci w środowisku proletariackim, warunkującym postawy i horyzont możliwości osiemnastolatka. (Colin do zakładu poprawczego trafia za włóczęgostwo i włamanie. Jest synem działacza związkowego, a matka przejawia ambicje co najwyżej drobnomieszczańskie). Jego status społeczny jest zatem typowy raczej dla neorealizmu niż dla kina modernistycznego, preferującego w roli protagonistów – jak zauważa Kovács – inteligentnych indywidualistów, najchętniej przedstawicieli wolnych zawodów<sup>40</sup>. Z drugiej jednak strony, w sposób typowy dla kina nowofalowego, „zagadka” postaci zostaje przedstawiona w serii reminiscencji, w trakcie treningów oraz zawodów biegu przełajowego. Bowiem w poprawczaku Colin odkrywa w sobie talent biegacza i zyskuje szansę poprawy swojego położenia. Sytuację skrzętnie stara się wykorzystać dla własnych celów dyrektor ośrodka, wystawiając go w zawodach z elitarną szkołą prywatną. W trakcie biegu przełajowego, w którym Colin samotnie przewodzi stawce, seria subiektywnych retrospekcji domyka historię jego przeszłości, dając zarazem asumpt do finału. Ekstaza wolności, jakiej doświadczał w trakcie samotnych treningów, doprowadza go do decyzji o demonstracyjnym geście buntu. Colin zatrzymuje się przed metą, pozwalając wyprzedzić się konkurentom. Tym samym odrzuca konformistyczne dostosowanie się do społecznego systemu gry pozorów i manipulacji, pozostawiając widza w finale z poczuciem formy „niedomkniętej”. Zamiast klasycznego klimaksu ze zwycięstwem, następuje antyklimaks skazujący Colina na alienację, jako że jest to jedyny sposób zachowania osobistej wolności.

<sup>40</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism*, op. cit., s. 68–69.

## Alienacja

Motyw alienacji jest podstawowym elementem w konstruowaniu postaci filmów modernistycznych i właściwie nieodmiennie wiąże się z poczuciem niewiary w świat i zwątpieniem w społeczny porządek rzeczywistości. W *Czterystu batach* – jak zauważa Tadeusz Lubelski – Truffaut zawarł „obraz samotności dziecka”, a właściwie drogi prowadzącej do osamotnienia<sup>41</sup>. Bohaterowie prawie wszystkich filmów Antonioniego funkcjonują ze świadomością wykorzenia i swoistej bezdomności. Andrzej Werner w *Dekadzie filmu* polemizuje z tezą o chorobie uczuć, na którą – zdaniem krytyków – mają cierpieć postaci *Przygody, Nocy, Zaćmienia, Czerwonej pustyni (Il deserto rosso, 1964)* czy *Powiększenia*. Jego zdaniem przez postawy bohaterów przemawia nie obojętność, lecz właśnie głód uczuć, frustracja zaś wynika z poczucia niespełnienia i z nietrwałości więzów międzyludzkich. Dramatyczny kryzys, będący doświadczeniem zarówno postaci kobiecych, jak i męskich u Antonioniego – zdaniem Andrzeja Wernera – jest przejawem załamania wiary metafizycznej. W zdesakralizowanym świecie przeżycie miłości zdaje się jedynym gwarantem nadania sensu życiu – „dlatego związkom emocjonalnym towarzyszy niemalże histeria”<sup>42</sup>.

W zaskakujący sposób temat ten można także odnaleźć w filmach Tadeusza Konwickiego. Artysta z *Salta*, przywoływany już adwersarz Kowalskiego, na nocnych obchodach enigmatycznej Roczniczy zwraca się do zebranych słowami poematu Stanisława Różewicza *Spadanie*:

zbuntowani ludzie / potępione anioły / spadały w dół / człowiek współczesny  
/ spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki / na  
kształt róży wiatrów<sup>43</sup>.

W tym obrazie można dostrzec nawiązanie do *Wiedzy radosnej*, w której Fryderyk Nietzsche mówi, że bez uśmierconego przez ludzi Boga, spadanie nie jest już ruchem w dół, w stronę grzechu i piekła, lecz – właśnie we wszystkich kierunkach – na skutek utraty punktu odniesienia i związanego z tym systemu wartości. „Jestże jeszcze jakieś na dole i na górze? Czyż nie błądzimy jakby w jakiejś nieskończonej nicości?”<sup>44</sup>. Spadanie, ale właśnie na zasadzie spadania ho-

<sup>41</sup> Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala*, op. cit., s. 95.

<sup>42</sup> Andrzej Werner, *Dekada filmu*, op. cit., s. 64, por. też s. 61–65.

<sup>43</sup> Tadeusz Różewicz, *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*, w: idem, *Poezja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, t. 2, s. 207.

<sup>44</sup> Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna (La Gaya Scienza)*, tłum. L. Staff, Nakład Jakub Mortkowicz, Warszawa 1906–1907 (cyfrowa reedycja młodopolskiego wydania dzieł Fryderyka Nie-

ryzontalnego, ku śmierci, jest leitmotivem w najbardziej modernistycznym filmie Konwickiego – a być może i kina polskiego – w *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971). Brodaty Żyd leci wysoko nad ziemią, szamocząc się między niebem a piekłem, do czego w finale odnosi się komentarz bohatera:

Nie wiem, dlaczego zapamiętałem po raz pierwszy w życiu takie właśnie zapamiętanie człowieka unoszonego do piekła. Ale teraz myślę, że mógł on przecież wstępować mozolnie w niebo, niebo codziennie przez nas wymyślane, niebo naszych przeczuć, tęsknot, pragnień.

Temat samotności człowieka pod pustym niebem w sposób najbardziej bezpośredni podjął Ingmar Bergman. W filmach z przełomu lat 50. i 60. bohaterowie, wobec milczenia Boga i dopadającego ich egzystencjalnego poczucia absurdu istnienia, próbują odnaleźć sens w ludzkiej wspólnocie, w bliskości drugiego człowieka i w miłości. O ile jednak w *Siódmej pieczęci* (*Det sjunde inseglet*, 1956) alienacja wynika z hamletyzującej postawy rycerza Antoniusa Blocka w spotkaniu ze spersonifikowaną śmiercią, a w *Gościach Wieczery Pańskiej* z kryzysu wiary pastora Tomasa Ericssona i postępującej utraty zaufania ze strony coraz mniejszej grupy parafian, to w takich filmach, jak *Milczenie* czy *Persona* – wyobcowanie i samotność stanowią ramę, w którą wpisane są kameralne dramaty z minimalistyczną fabułą. W obu tych filmach mamy do czynienia z narracją rozwijaną raczej za pomocą onirycznie dwuznacznych obrazów kontemplujących gesty i twarze niż z pomocą działań i słów. Wyabstrahowane z realiów społecznych indywidua tkwią w toksycznych relacjach, które nie zmierzają do kulminacji i rozwiązania. Jak bowiem w odniesieniu do *Milczenia* zauważył Krzysztof Kiesłowski, „oglądanie tego filmu nie polega na rozwiązaniu zagadki, bo takiego rozwiązania nie ma. Polega na szukaniu rozwiązania”<sup>45</sup>.

Zarówno w jednym, jak i w drugim mamy do czynienia z psychodramą z dwiema kobietami w rolach głównych, kobietami o silnie skontrastowanych i komplementarnych zarazem osobowościach, uosabiającymi dwa aspekty rozszczerzonej *psyche* autora, a jednocześnie związanymi węzłem intensywnych i destrukcyjnych emocji. (...) I tu, i tam toczy się przewrotna gra po-

tzschego, Nietzsche Seminarium, Łódź–Warszawa 2010); por. też: <http://mroczne-wiersze.ownlog.com/tadeusz-rozewicz—spadanie-,1421330,komentarze.html>.

<sup>45</sup> Krzysztof Kiesłowski, *Milczenie Bergmana*, w: *Magia kina*, red. Janusz Wróblewski, Wyd. Tenten, Warszawa 1995, s. 55, cyt. za: Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2002, s. 263.

między mową i milczeniem. Wspólne jest także odrzucone przez matkę i osamotnione dziecko, grane w obu filmach przez tego samego chłopca<sup>46</sup>.



Onirycznie niejednoznaczne obrazy w *Milczeniu* Bergmana. Na pierwszym planie Gunnel Lindblom

W *Personie* dochodzi do konfrontacji między aktorką teatralną, Elisabeth Vogler, którą po załamaniu nerwowym opiekuje się młoda, zafascynowana nią Alma. W tle pojawiają się zaledwie trzy postacie – odtrącony przez Elisabeth syn, jej mąż oraz jej lekarka. Jedynym realnym kontekstem akcji są oglądane przez Elisabeth: dziennik telewizyjny z wiadomością o samospaleniu mnicha buddyjskiego w Sajgonie oraz zdjęcie z zagłady warszawskiego getta, co jest interpretowane jako swoiste „uprawomocnienie” decyzji Elisabeth o zamknięciu w trakcie teatralnej inscenizacji *Elektry* i konsekwentnej odmowy powrotu do komunikacji<sup>47</sup>. Sama zaś konfrontacja między kobietami prowadzi do utraty złudzeń co do stabilności egzystencji, a jednocześnie co do możliwości wyrażenia związanych z nią lęków i uczuć.

Mechanizm alienacyjny rozsądza także ramy widowiska. Status przedstawiania jest wybijany z norm konwencji realistycznej z jednej strony poprzez wyraźne sygnały autotematyzmu w ramie filmu (na początku – zbliżenia włączania projektora oraz rozbiegówka taśmy filmowej, w zakończeniu – migawki z pracy ekipy na planie zdjęciowym i fragmentaryczne obrazy wyłączenia projektora) czy w momencie największego napięcia emocjonalnego w relacji między kobietami (zerwanie i przepalenie taśmy filmowej w projektorze), z drugiej

<sup>46</sup> Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, op. cit., s. 276.

<sup>47</sup> Jak zauważa Aleksander Kwiatkowski, „Milczenie Elisabeth interpretować należy przede wszystkim jako reakcję artystki na rzeczywistość, wobec której czują się bezradna [...]”. Aleksander Kwiatkowski, *Film skandynawski. Fakty – Dzieła – Twórcy*, WAiF, Warszawa 1986, s. 189.



zaś liczne sceny mają charakter quasi-oniryczny, sugerując, że są one marzeniami sennymi bądź wyobrażeniami Almy na temat jej relacji z Elisabeth. Dwuznaczność oscylowania między wiarygodnością a niewiarygodnością przedstawiania w tym filmie wskazuje na jeszcze jeden symptom modernistyczny – rozwój technik subiektywizacji.

## Subiektywizacja

Subiektywizacja z punktu widzenia teorii narracji oznacza ograniczenie horyzontu poinformowania do perspektywy jednej z postaci należącej do świata przedstawionego<sup>48</sup>. Subiektywizowane retrospekcje czy całe fabuły umieszczane w ramie subiektywnej może nie były normą, ale niewątpliwie należały do chwytów formalnych przynależnych do repertuaru kina klasycznego. W filmach o ambicjach artystycznych – takich jak np. *Laura* (1944) Otto Premingera – osiągnano poziom dwuznaczności, który zapowiadał to, co miało się stać jeśli nie przedmiotem dyskursu modernistycznego, to z pewnością jego wehikułem, a co Brian McHale stwierdza w odniesieniu do literatury:

Dominanta powieści modernistycznej jest epistemologiczna. Oznacza to, że powieść modernistyczna rozwija strategię, wysuwające na plan pierwszy pytania [...]: „jak mam interpretować świat, którego stanowią cząstkę? I czym w nim jestem?”. Dodać tu można inne, typowe pytania modernistyczne: co pozostaje do poznania? Kto poznaje? Jak oni to poznają i z jaką dozą pewności? Jak przekazywana jest ta wiedza od jednego poznającego do drugiego i do jakiego stopnia jest ona wiarygodna? Na ile zmienia się przedmiot poznania w trakcie przejścia od jednego poznającego do drugiego? Jakie są granice poznania?<sup>49</sup>

Wyznacznikiem modernistycznej narracji w tym kontekście jest przede wszystkim podniesienie **subiektywizacji** z poziomu lokalnego chwytu usprawiedliwiającego posłużenie się retrospekcją do rangi generalnej strategii kompozycyjnej, co jest konsekwencją wspomnianego już przesunięcia punktu ciężkości w opowiadaniu z „zagadki” akcji na „zagadkę” postaci. Przejście od obiektywnego czasu historii do relacjonowania zdarzeń z perspektywy subiek-

<sup>48</sup> Por. na ten temat David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 205–233.

<sup>49</sup> Brian McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, tłum. Michał P. Markowski, w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 347–348.

tywnej skłania do pomijania interwałów nieistotnych z punktu widzenia postaci ogniskującej, z drugiej zaś do poruszania się w różnych kierunkach osi czasowej, ku przeszłości lub ku przyszłości, co burzy linearność łańcucha przyczyn i skutków. Subiektywizacja jest także chwytem retorycznym, umożliwiającym – jak to w odniesieniu do przyczynowości rządzącej opowiadaniem ujął Edward Forster – uruchomienie pokładów pamięci i wyobraźni<sup>50</sup>. Prowadzi to do przedstawiania różnych stanów umysłu, a w konsekwencji wielości światów, płynnego, czasami wręcz niezauważalnego przechodzenia od trybu przeszłego „odpamiętywania” do np. swobodnej gry wyobraźni w trybie warunkowym. Tym samym tematyka podmiotowej świadomości staje się samodzielnym przedmiotem przedstawienia.



Angelika jako dorosła kobieta (Lina Canalejas) zaplata warkocz Angelice jako dziecku (María C. Fernández de Loaysa) – terażniejszość spotyka się z przeszłością w *Kuzynce Angelice*

Widoczne jest to w filmach Carlosa Saury, w których bohaterowie – jak zauważa Alicja Helman – „zawsze są uzależnieni od przeszłości, stale sięgają po owe talizmany”<sup>51</sup>. W *Kuzynce Angelice* (*La prima Angélica*, 1974) Luis wyrusza w sentymentalną podróż do Segowii. Przeszłość wojny domowej w Hiszpanii roku 1936 zlewa się w jedno ze współczesnością. Widząc nieszczęśliwą w terażniejszości tytułową Angelikę, bohater powraca do fascynacji miłosnej nią sprzed lat. Niepewność płaszczyzn czasowych pojawia się wraz z niesygnalizowanymi, płynnymi przejściami do retrospekcji z czasów dzieciństwa, w których jest on obecny nie jako dziecko, lecz jako dorosły. Złanie się terażniejszości z przeszłością w jedno zostaje osiągnięte z chwilą, gdy dorośli i doświadczeni już życiowo Luis i Angelika spotykają się na dachu domu, w miejscu schadzek

<sup>50</sup> Edward M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, London 1990 (I wyd. – 1927), s. 87.

<sup>51</sup> Alicja Helman, *Carlos Saura we władzy dyspozytywu*, w: *Autorzy kina europejskiego*, red. Grażyna Stachówna i Joanna Wojnicka, Rabid, Kraków 2003, t. I, s. 177.

z dzieciństwa. Odnajdują porozumienie i ujawniają wzajemne uczucie, co jednak w finale okazuje się kolejną, wyobraźniową retrospekcją.

Najczęściej przywoływanymi przykładami modernistycznej techniki subiektywizacji są niewątpliwie filmy Alaina Resnais'go. W *Hiroszynie, mojej miłości* (1959) przedstawiona zostaje historia romansu między Japończykiem a Francuzką, w której rodzące się współcześnie uczucie wywołuje w bohaterce wspomnienie miłości do niemieckiego żołnierza z czasów okupacji.

Rozmawiając z Okadą, Riva mówi w istocie do siebie; oglądamy więc jej „obrazy mentalne”, rezultat wewnętrznego wysiłku, w którego wyniku przeszłość się uobecnia. Ten ciąg obrazów pozwala widzowi odczuć, że dla osiemnastolatki z Nevers dramatycznie przeżyta śmierć pierwszego ukochanego (zastrzelonego przez jej rodaków) była czymś w rodzaju utraty wszechświata<sup>52</sup>.

Płynne przechodzenie od terażniejszości do przeszłości, łączenie atmosfery terażniejszych chwil ulotnej intymności, fizycznego zbliżenia i rozmów z powracającymi w obrazach momentami minionej grozy zostały pomyślane jako złożenie hołdu ofiarom bomby atomowej zrzuconej na Hiroszimę. Niewyrażalność szoku wywołanego tą hekatombą Alain Resnais wraz z Marguerite Duras, autorką scenariusza, starali się oddać poprzez kontrapunktowe łączenie traumatycznych obrazów z przeszłości w Nevers z banalnymi rozmowami i zachowaniami postaci we współczesnej Hiroszynie.

W kolejnym filmie, *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), Alain Resnais – za sprawą współpracy z Alainem Robbe-Grilletem – idzie jeszcze o krok dalej w eksperymentowaniu z techniką narracji subiektywnej. Gdyby spróbować streścić fabułę, to sprowadzałaby się ona do umiejscowienia akcji w luksusowym hotelu, mieszczącym się w barokowym pałacu, w którym w bliżej nieokreślonym czasie grono dystyngowanych ludzi spędza czas na zdawkowych konwersacjach, kontemplowaniu muzyki i oglądaniu spektaklu teatralnego. Z tego continuum wyłaniają się trzy postacie. Narrator – operujący głosem zza kadru (*voice-over*) – przekonuje zameźną kobietę, że rok temu w hotelu wyznali sobie miłość i teraz oczekuje od niej spełnienia danej mu jakoby wówczas obietnicy odejścia od męża, stanowiącego trzeci element w trójkącie miłosnym. Ona się waha, a mąż nie okazuje szczególnego zaskoczenia sytuacją. Zakończenie nie przynosi rozwiązania, a jedynie sugeruje, na zasadzie zapętlenia, powrót do sytuacji wyjściowej.

<sup>52</sup> Tadeusz Lubelski, *Alain Resnais: co zrobić ze swoją przeszłością?*, w: *Autorzy kina europejskiego*, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kino Rabid, Warszawa 2011, t. VI, s. 405.



Wizualizacja pracy pamięci i wyobraźni w *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais'go

Sednem tutaj jest nie akcja, lecz sposób jej przefiltrowania przez perspektywę bezmiennego kochanka. Powolne jazdy kamery, przestrzeń i postacie zwielokrotniane w odbiciach lustrzanych funkcjonują w ramach strumienia słów, sugerujących subtelność śladów pamięciowych, uzupełnianych trybem warunkowym wyobrażeń. Niepewność co do statusu postaci, nierealność sytuacji i dwuznaczność tego, co się zdarzyło, a co właściwie zostało przedstawione w trybie supozycji bądź oczekiwania, może doprowadzić do sytuacji odbiorczej, w której – jak ujmuje to Jens Eder – narracja niewiarygodna nie wywoła w odbiorze żadnych precyzyjnie zdefiniowanych pytań ani hipotez co do rozwoju akcji. Co najwyżej ogólną wątpliwość: „co tak naprawdę zaszło?” i „co powinienem o tym sądzić?”<sup>53</sup>.

Nie mniej intrygującym przypadkiem posłużenia się narracją subiektywną są *Diamenty nocy* (*Démanty noci*, 1964) Jana Němca. Odrealnienie sytuacji dwóch chłopców uciekających z transportu do hitlerowskiego obozu zagłady prowadzi do sytuacji, w której nieistotna staje się motywacja psychologiczna postępowania bohaterów oraz konwencjonalne podążanie za akcją, lecz skupienie się na stanie psychicznym uciekinierów.

W odróżnieniu od typowej narracji, retrospekcje z *Diamentów nocy* są niepełne i niemal podprogowe, pojawiają się i znikają ze świadomości pod wpływem fizycznych i psychologicznych wymogów chwili terażniejszej. Pierwsza dłuższa retrospekcja składa się z pozornie niepowiązanych ze sobą scen – tramwaj jadący ulicą, dom, zegar na latarni, młodszy z chłopców idący w kierunku kamery, worki ze zbożem i gzyms. W nocy obrazy nabierają obsesyjnie

<sup>53</sup> Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, LIT, Hamburg 1999, s. 42.

erotycznego wydzwiku – worki, budynek, idące kobiety, kobieta w oknie, kobieta unosząca spódnice, kobieta i kot spoglądający w dół przez okno<sup>54</sup>.

Poszczególne sceny nabierają cech onirycznych, obrazy zaś wymiaru symbolicznego. Tak jest w sekwencji posiłku w chałupie, w której następują eliptyczne przeskoki od swojskiego posiłku poprzez gwałt na kobiecie, aż po jej zabójstwo i końcowy obraz kobiety wyglądającej przez okno, gdy odchodzą. Równie dwuznaczne jest zakończenie:

Film ma dwa zakończenia. Nie wiadomo, czy chłopcy żyją czy nie, ponieważ widzimy ich zarówno martwych, jak i idących w stronę lasu. [...] Niejednoznaczne zakończenie pozostaje w zgodzie z antyrealistyczną postawą Niemca i zezwala widzowi na wybranie jednej lub obydwu możliwości. Konstrukcja filmu ma na celu wzbudzenie spekulacji<sup>55</sup>.

### Oddramatyzowanie

Jeśli dramatyzacja polega na nadaniu zdarzeniom struktury przyczynowego narastania napięcia, dla których w modelu klasycznym dobrymi przykładami jest Griffithowska zasada „ocalenia w ostatniej chwili” czy Hitchcockowskie budowanie suspense, to przeniesienie uwagi na postacie i ich dylematy osłabia napięcie dramatyczne i spowalnia tempo akcji, co można nazwać *oddramatyzowaniem*, a co jest widoczne w filmach Antonioniego, Bergmana, Resnais’go, Felliniego czy Godarda.

Oddramatyzowanie fabuł ma swe korzenie w dziewiętnastowiecznych przemianach dramaturgii polegających z jednej strony na nowym rozumieniu realizmu w przedstawianiu, z drugiej zaś na próbach pogłębienia psychologii postaci. W sztukach Augusta Strindberga, Henryka Ibsena i Antona Czechowa zauważalne jest zainteresowanie dylematami psychologicznymi, które ujawniają postacie przy okazji sytuacji o pozornie małym potencjale dramatycznym. W *Wiśniowym sadzie* (1904) i *Trzech siostrach* (1901) Czechowa akcja z jednej strony jest minimalizowana, z drugiej zaś – co zakrawa na swoisty paradoks – staje się niezwykle złożona. Wynika to z przeciwstawiania odmiennych stanowisk reprezentowanych przez postacie, które jednakże nie wchodzą w sytuacje

<sup>54</sup> Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. Joanna Matyskiela i in., słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2009, s. 217–218.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 219.

konfliktowe, lecz każda z nich pozostaje zatopiona we własnych rozmyślaniach. Przebieg całej akcji ukazuje tylko stopniowe rozwiewanie się marzeń postaci<sup>56</sup>. Jednocześnie specyficzna atmosfera, budowana na podstawie łączenia subtelnego komizmu z zamyśleniem nad życiowymi porażkami, jest bliska postawie modernistycznej i powraca – chociażby – w nowofalowych filmach Miloša Formana.

Sytuacja i jej rozwój nie wynika już z konfliktu zewnętrznego, lecz z rozpoznawanego, często na podstawie cech drugorzędnych, konfliktu wewnętrznego, co poza jego ujawnieniem nie pociąga za sobą konsekwencji dramatycznych. Wobec braku ostatecznych rozstrzygnięć znika też jednoznaczność postaci i całej przedstawionej sytuacji. Charakterystyczny jest tutaj także – niezależnie od tego, czy chodzi o filmy Bergmana, Antonioniego czy Godarda – minimalizm środków ekspresji, polegający na przeniesieniu punktu ciężkości ze słowa na obraz. Obniża to poziom komunikatywności, wymuszając na widzu obserwowanie często niejednoznacznych zachowań i gestów postaci, jak chociażby w sekwencji otwierającej film Michelangelo Antonioniego *Zawód: reporter* (*Professione: reporter*, 1975).



Lekkomyślny Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) z Patricją Francini (Jean Seberg) w opartej na przypadku „intrydze” *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda

Ciekawym przypadkiem oddramatyzowania opowiadania jest pełnometrażowy debiut Jean-Luca Godarda, *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960). Z pozoru jest to prawie „klasyczny” film z dwuwątkową fabułą, łączącą sensację z historią miłosną. Już jednak swoista dezynwoltura w prowadzeniu wątku

<sup>56</sup> Allardyce Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Aischylosa do Anouilha*, tłum. Henryk Krzczkowski, Wacław Niepokólczycki i Jerzy Nowacki, PIW, Warszawa 1962, t. 2, s. 167–169.

sensacyjnego (scena kradzieży auta w ekspozycji, niedramatyczny sposób przedstawienia zabójstwa policjanta, a następnie niezbyt konsekwentne zabiegi Michela Poiccarda wokół odzyskania pieniędzy od Berrutiego) i wysunięcie na plan pierwszy romansu z Patrycją rozbijają zgodne z konwencją oczekiwania wobec filmu. Nowofalowość, by nie powiedzieć, modernistyczność narracji przejawia się zaś w radykalnej subiektywizacji, podporządkowanej idei anarchicznej wolności, graniczącej z nihilizmem, którą w swych zachowaniach manifestuje Michel. (Nie bez znaczenia jest tu także – w duchu modernistycznym – poczucie bliskości śmierci. Wewnętrzna wolność pozwala o niej mówić z prostotą, a w scenie finałowej przyjąć ją ze spokojem). Tą postawą Michel stara się zarazić Patrycję, co – jak dowodzi w swej analizie Tadeusz Lubelski – udaje mu się osiągnąć w scenie finałowej, która jest zarazem sceną jego śmierci, spowodowanej przez zdradę Patrycji, która zadenuncjowała go policji<sup>57</sup>. W rezultacie, kluczowa dla fabuły scena zabicia policjanta, w drodze z Marsylii do Paryża, przedstawiona jest tak dyskretnie, że niemal umyka, dominują natomiast sceny pośpiesznych spotkań i rwących się rozmów z Patrycją.

Z konwencją reportażowych zdjęć doskonale współgra wrażenie przypadkowości zachowań i zdarzeń. Bowiem zarówno zabicie policjanta przez Michela, jak i śmierć Michela w finale jest wynikiem zbiegu okoliczności. Nie przyjmuje on propozycji wspólnej ucieczki przed policją, ale odruchowo podnosi rzuconą mu przez Berrutiego broń i wówczas zostaje śmiertelnie postrzelony. Jak zostało to powiedziane przy okazji uwag Umberto Eco o formie otwartej filmów Antonioniego, nie jest to jednak przypadkowość „przypadkowa”, lecz przypadkowość „zamierzona”, co także stanowi wyróżnik modernistycznego sposobu organizacji opowiadania.

### **Funkcja przypadku**

W filmach klasycznych występowały wprawdzie przypadki, ale po pierwsze, miały one charakter marginalny, a po drugie, nie pełniły ani funkcji chwytu popychającego akcję do przodu, ani tym bardziej nie przynosiły rozwiązania akcji. Wynika to z faktu, że narracja służy do wyjaśniania związków między zdarzeniami w trybie przyczynowym, wyklucza zatem przypadek jako sprzeczny z logiką swojego funkcjonowania. Można to zilustrować przykładem przytaczanym przez Edwarda Branigana, za Wallace'em Martinem:

<sup>57</sup> Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala*, op. cit., s. 136–141.

Gdy przypadkowo spada posąg i zabija człowieka, a później dowiadujemy się, że był to posąg kobiety, która została zamordowana przez tego mężczyznę, mamy dostrzec, że w innym sensie nie był to wcale „przypadek”<sup>58</sup>.

Oferowana w opowiadaniach transformacja logiczna, wychodząca od wachlarza możliwości, redukowanych stopniowo aż do finalnego rozstrzygnięcia, na zasadzie nieuchronnej konieczności, daje – w związku z przewidywalnością, bo na tym polega „realizm” uprawdopodobniania dalszego rozwoju zdarzeń w opowiadaniu – poczucie sprawowania kontroli i bezpieczeństwa. Przypadek natomiast jest przeciwieństwem konieczności. Wraz z nim w opowiadaniu pojawia się zagrożenie utraty sensu i widmo chaosu. Z tego punktu widzenia narracja, ze swym trybem przyczynowego szukania sensu, przynosi nam ukojenie lęku przed nieprzewidywalnością i niepewnością tego, co może nastąpić<sup>59</sup>.

Przypadek jako temat czy też element organizujący narrację modernistyczną podważa nie tylko normę narracji klasycznej, lecz w ogóle zasadę narracyjności. Wraz z otwartością formy oraz pojawieniem się bohatera wątpliwego i często niezdolnego do działania – a właściwie antybohatera – stanowi to o specyfice filmów lat 60. i 70. Wykorzystanie przypadku jako chwytu kompozycyjnego nie powinno być zaskoczeniem wobec sygnalizowanego już antypozytywistycznego nastawienia oraz utraty wiary w możliwość ładu we współczesnej rzeczywistości.

Obok filmów Antonioniego – takich jak omawiana już *Przygoda* czy wcześniejsze *Kroniki pewnej miłości* (*Cronaca di un amore*, 1950) – istnieją filmy, w których przypadek urasta do rangi reguły. Tak jest w *Kostusze* (*La commare secca*, 1962) Bernardo Bertolucciego oraz w nowofalowym filmie Claude’a Chabrola *Kuzyni* (*Les cousins*, 1959). Ten ostatni kończy się np. przypadkowym zastrzeleniem jednego z kuzynów przez drugiego. Następuje to podczas żartów z bronią, bez świadomości, że jest ona nabita. Jak zauważa András Kovács, przypadek w filmach modernistycznych zawsze jest starciem między zwykłymi oczekiwaniami i nieprzewidywalnością wolności i służy do zasygnalizowania, że wolności „indywidualisty” nie da się pogodzić z porządkiem społecznym i ze stereotypowymi wyobrażeniami na temat praw natury ludzkiej<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Edward Branigan, *Schemat fabularny*, op. cit., s. 143; por.: Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca 1986, s. 127–129.

<sup>59</sup> Karsten Treber, *Auf Abwegen*, op. cit., s. 40–43.

<sup>60</sup> András Bálint Kovács, *Screening Modernism*, op. cit., s. 73.



Trzeba jednak pamiętać, że awans funkcji przypadku w opowiadaniach filmowych z lat 60. wynikał nie tylko z założeń modernizacji samej konstrukcji opowiadania, lecz także z nowego rozumienia realizmu, kształtującego się m.in. pod wpływem tradycji filmu dokumentalnego. Pośrednio tendencję tę sygnalizuje Siegfried Kracauer. Otóż wykładając założenia swej realistycznej teorii filmu, odrzuca fabuły typu teatralnego i literackiego, postulując – w duchu „orientacji dokumentalnej” – przejście do modelu narracji opartego na tzw. wątku znalezionym oraz konstrukcji epizodycznej. „Wątkiem znalezionym” są fabuły odkryte w materiale autentycznej rzeczywistości. Będąc częścią surowego materiału, nie tworzą zamkniętej całości tak jak fabuły „teatralne”. Natomiast narracjami epizodycznymi, nazywanymi przez Kracauera „epizodami”, są fabuły, „których wspólną cechą jest to, że wyłaniają się z ukazanego przez kamerę strumienia życia i znowu się w nim roztapiają”<sup>61</sup>. Tym samym preferowana konstrukcja odznaczałaby się otwartością, punktem zaczepienia dla akcji oraz zwrotami w akcji, opartymi jeśli nie na przypadku, to na dość swobodnych powiązaniach. Tej idei bliski jest chociażby film Miloša Formana *Pali się moja panno* (*Hoří, má panenka*, 1967).

### Uwagi końcowe

Narracja jest rzecz jasna osnową przedstawiania fikcji w formie filmu fabularnego. Jednakże kino nowofalowe, jego *differentia specifica* nie sprowadza się wyłącznie do poziomu narracji. Jest ona tylko jedną ze składowych kina modernistycznego, jednym z narzędzi wypowiedzi artystycznej. Przedstawione uwagi na temat sposobu konstruowania opowiadań filmowych nie stanowią pełnego opisu kina modernistycznego, zważywszy chociażby na uwagę François Truffaut:

Historie, które opowiadam, mają początek, środek i koniec, nawet jeśli jestem w pełni świadom, że w ostatecznym rozrachunku ich punkt ciężkości leży gdzie indziej niż w fabułach<sup>62</sup>.

Narracja modernistyczna jest tutaj rozumiana jako szczególny tryb narracji. Trzeba jednak pamiętać, że obok narracji modernistycznej funkcjonuje

<sup>61</sup> Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, WAIiF, Warszawa 1975, s. 272; por. też s. 266–269.

<sup>62</sup> François Truffaut, *Correspondence 1945–1984*, Cooper Square Press, New York 2000, s. 424, [cyt. za:] Tycjan Gołuński, *François Truffaut*, op. cit., s. 261.

także pojęcie kina modernistycznego, które w radykalnym rozumieniu znacznie wykracza poza przyjęte tu rozumienie narracji modernistycznej. José Moure do kanonu radykalnie rozumianego kina modernistycznego zalicza takich twórców, jak: Wim Wenders, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Marguerite Duras i Michael Snow. W swych filmach reżyserzy ci odchodzą jeszcze dalej od kanonicznych form opowiadania, podważając samą zasadę przedstawiania świata zewnętrznego w sposób pełny, przejrzysty i znaczący<sup>63</sup>. Jednym z najbardziej radykalnych przykładów tego rodzaju eksperymentów z dekonstruowaniem tradycyjnej formy narracji jest dzieło Marguerite Duras *Ciężarówka* (*Le camion*, 1977). Narracja obrazowa zostaje w nim zastąpiona narracją słowną, a przyswojony już chwyt filmu w filmie zostaje wyparty przez chwyt „filmu o pewnej hipotezie filmu”<sup>64</sup>. Ale to jest już temat na zupełnie inną opowieść.

### PROPOZYCJE LEKTUR

Wybór podstawowych tekstów narratologicznych, zwłaszcza z tradycji badań strukturalistycznych, można znaleźć w antologii *Narratologia* pod red. Michała Głowińskiego, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2004. Wartościowym usystematyzowaniem problematyki i stanu wiedzy w zakresie teorii narracji, dostępnym w języku polskim, jest książka Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012. Jeśli chodzi o studia filmoznawcze, to nieodmiennie podstawową lekturą jest książka *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, w której David Bordwell przedstawił nie tylko koncepcję rozumienia narracji filmowej jako sposobu organizowania aktywności poznawczej widza, lecz także systematykę trybów narracji filmowej w historii kina od jego początków po lata 80. XX wieku. Uzupełnia ją późniejsza praca Davida Bordwella, *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, kreśląca panoramę przemian w narracji filmowej, wiązanej najczęściej z estetyką postmodernizmu. Ciekawym studium trwałości trójaktowej konstrukcji dramaturgicznej filmu jest praca Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge 1999. Alternatywnymi metodologicznie spojrzeniami na naturę narracji, w tym także narracji filmowej, są prace Seymoura Chatmana (np. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990) czy Ricka Altmana (*A Theory*

<sup>63</sup> José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Editions L'Harmattan, Paris 1997, cyt. za: Richard G. Spavin, *Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire: le spectateur comme lecteur dans Le Camion de Marguerite Duras*, <http://www.fabula.org/lht/2/Spavin.html>.

<sup>64</sup> Por. na ten temat: Joanna Jakacka, *Modernistyczne kino Marguerite Duras – próba analizy na wybranych przykładach*, Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ 2007 [praca magisterska].

*of Narrative*, Columbia University Press, New York and Chichester 2008). W języku polskim godny polecenia jest także monograficzny numer „Kwartalnika Filmowego”, 2010, nr 71–72, 2010, pod znanym tytułem *Narracja w filmie*.