

# Miłość jest na dnie wszystkiego

Melodramat egzystencjalny

MIŁOSZ STELMACH

Kino modernistyczne, mimo radykalnie autorskiego charakteru, bynajmniej nie stroniło od gatunków, odwołując się do utrwalonych wcześniej szablonów narracyjnych, ikonografii i zestawów konwencji. Oprócz quasi-gatunkowych struktur właściwych tylko dla tej formacji (takich jak film eseistyczny czy zdefiniowana przez Gillesa Deleuze'a ballada-przechadzka) twórcy modernistyczni lat 60. i 70. chętnie wykorzystywali formuły zaczerpnięte z kina popularnego, dokonując jednocześnie ich daleko idącej dekonstrukcji. Reżyserzy tacy, jak Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard czy Rainer Werner Fassbinder oparli swoje – jakże osobne i odmienne – modele artystycznej wypowiedzi na fundamentach (a raczej gruzach) silnie skodyfikowanych reguł gatunkowych, które przeformułowali zgodnie ze swoimi potrzebami i autorskimi temperamentami. Ich idiosynkratyczne podejście do medium, eksponujące refleksyjność, subiektywizm i formalną innowacyjność przekazu filmowego nie tylko nie straciło wyrazistości w kontakcie z utartymi konwencjami, ale właśnie w starciu z nimi mogło najpełniej wybrzmieć. I choć filmowa moderna zapuszczała się okazjonalnie, głównie za sprawą francuskich nowofalowców, na terytoria musicalu (*Kobieta jest kobietą* Godarda, *Parasolki z Cherbourg*a Demy'ego) bądź science fiction (*Fahrenheit 451* Truffaut'a, *Alphaville* Godarda, a do pewnego stopnia także *Kocham cię, Kocham cię* Resnais'ego), to bez wątpienia dwoma najczęściej wykorzystywanymi do tego celu gatunkami były kryminał oraz melodramat.

Istotną rolę tego ostatniego gatunku w kształtowaniu zjawiska filmowego modernizmu szczególnie podkreśla monografista nurtu András Bálint Kovács. Węgierski historyk twierdzi nawet, że *melodramat odegrał kluczową rolę w rozwoju instytucji filmu artystycznego*<sup>1</sup>, a na jego polu najsilniej zaczęła się ujawniać postępująca od lat 50. dystynkcja między kinem popularnym, a więc komercyjnym, skierowanym do masowego widza, i artystycznym, eksperymentującym z medium i odwołującym się do kultury wysokiej oraz wyrobionych gustów. Właśnie w tych dekadach wykształciła się specyficzna odmiana gatunku, którą wstępnie możemy określić mianem melodramatu modernistycznego. Celem niniejszego artykułu będzie nakreślenie charakterystyki tego zjawiska oraz wskazanie jej niektórych istotnych realizacji.

## Przeciw melodramatowi

Thomas Schatz, amerykański badacz kina gatunków, napisał niegdyś, że *w pewnym sensie każdy hollywoodzki film może zostać opisany jako melodramatyczny*<sup>2</sup>. Z narratologicznego punktu widzenia przymiotnik „melodramatyczny” nie odnosi

się bowiem koniecznie do rozbuchanej uczuciowości i towarzyszącej jej nadekspresyjności, jak to bywa niejednokrotnie konotowane, ale stanowi pozbawioną wartościowania nazwę dla jednego z najpowszechniejszych schematów opowiadania, jakim jest historia romantycznego uczucia dwojga bohaterów rozdzielonych przez przeciwności losu. W kinie klasycznym (szczególnie hollywoodzkim, którym zajmował się Schatz) wątek romantyczny (melodramatyczny) zazwyczaj tworzy sekundarną linię przyczynowo-skutkową (fabularną), uzupełniającą główny wątek gatunkowy (kryminalny, westernowy, wojenny itd.)<sup>3</sup>. Filmy, w których ta hierarchia zostaje odwrócona i wątek miłosny staje się pierwszoplanowy, możemy nazywać melodramatami. Uzupełniając ten schemat o odpowiednie konwencje, które wokół niego narosły (takie jak gra aktorska, powtarzalne motywy fabularne, styl wizualny) otrzymujemy klasyczną formułę melodramatu.

Gatunek ten w kanonicznym wydaniu zaczął jednak korodować na przełomie lat 50. i 60., w efekcie doprowadzając do wyodrębnienia się omawianej tu pododmiany, jaką jest melodramat modernistyczny. Przyczyny tych przemian są wieloaspektowe i złożone, a wśród nich należy wymienić zmierch klasycznego Hollywood z jego tradycyjnymi gatunkami, zachodzące w dekadach powojennych przemiany obyczajowe, wyłonienie się nowoczesnego modelu kina autorskiego czy zdiagnozowany przez Gillesa Deleuze'a kryzys obrazu opartego na ruchu. Dekonstrukcyjna strategia modernistycznie usposobionych twórców opierała się na wykorzystaniu schematu opowieści melodramatycznej, przy jednoczesnym zaprzeczeniu niemal wszystkim jej prawidłom. Opisanie tej formuły będzie zatem najłatwiejsze przez wskazanie elementów, które doczekały się w melodramacie modernistycznym znaczącej inwersji.

Po pierwsze więc, miłość – niezbywalny fundament każdej melodramatycznej opowieści. W filmach klasycznych, od Davida Warka Griffitha po Douglasa Sirka, romantyczne uczucie było jak wyrok niebios: nieuniknione, czyste i niezachwiane. Miłość pozwalała pokonać wszystkie przeszkody, ale była też warta najwyższych poświęceń, włącznie z oddaniem życia w jej imię. Kochankowie zetknięci przez los, ale rozdzieleni przez okrutną historię, nietolerancyjne społeczeństwo bądź niefortunny przypadek, w nieunikniony sposób zmierzali ku cudownemu połączeniu lub tragicznej śmierci w finale. Katartyczne zakończenie w konieczny sposób nobilitowało wzniosłe uczucie stojące ponad ludzkim prawem i innymi wartościami.

Aby dostrzec odmienną formułę proponowaną przez filmowych modernistów, wystarczy przyjrzeć się filmom Michelangelo Antonioniego z początku lat 60. Pochodząca z tego okresu słynna „trylogia samotności”, w skład której wchodzi *Przygoda*, *Noc i Zaćmienie* (uzupełniane czasem o czwarte ogniwo nieformalnego cyklu, jakim jest *Czerwona pustynia*), również stawia tematykę miłosną w centrum opowiadania. Wątek melodramatyczny stanowi oś fabularną każdego z tych filmów, kreując główny konflikt dramaturgiczny oraz motywując poczynania bohaterów. Mimo to filmy włoskiego reżysera zazwyczaj są opisywane jako portrety ludzi pozbawionych uczucia lub wręcz do niego niezdolnych. Rafał Syska w artykule poświęconym filmowemu modernizmowi zauważył nawet, że *Antonioni odebrał (...) gatunkom fundamentalną, a w pewien sposób konstytutywną dla nich własność – zbrodni w wypadku kryminału i miłości w melodramacie*<sup>4</sup>.

O ile więc podskórnym przesłaniem i głównym tematem klasycznego melodramatu była potęga miłości, o tyle jego modernistyczna odmiana opowiada o doj-

mującym deficycie tego uczucia. Miłość nie jest w niej wartością niepodważalną i wszechobecną. Wręcz przeciwnie, bohaterowie nieustannie zmagają się z jej brakiem lub niepewnością, a idealistyczna wizja romantycznego uczucia zostaje skompromitowana w starciu z rzeczywistością, która zastępuje wzniosłość poniżeniem, a trwałość tymczasowością lub wręcz przypadkowością związków i kontaktów erotycznych. O kryzysie małżeńskim i rozpadzie uczucia opowiada między innymi *Noc*, podczas gdy *Zaćmienie* traktuje o uczuciu potencjalnym i upragnionym, ale ostatecznie niemożliwym do zaistnienia – te dwa schematy fabularne staną się zresztą najczęstszymi formułami modernistycznego melodramatu, zastępując dominujące w kinie klasycznym opowieści o miłości tragicznej lub cudownie spełnionej.

Diametralnej zmianie zostają poddane także postaci filmowe i ich sposób funkcjonowania w świecie przedstawionym. Bohaterki Antonioniego bynajmniej nie przypominają tragicznych heroin znanych z kina klasycznego, rażonych przeraszającym ludzki wymiar i nieuchronnym gromem miłości. To raczej codzienność protagonistów, banalność spotkań i sytuacji oraz powszedniość ich problemów stanowią główny obiekt zainteresowania reżysera. Dramat zawiera się tu w przeciętności, która nie pozwala na wielkie gesty i nieopanowane porywy uczuć. Konsekwencją takiej perspektywy jest również odmienne portretowanie przeszkód, z którymi borykają się bohaterowie. Wprawdzie w odniesieniu do nich wciąż aktualna pozostaje celna uwaga Thomasa Elsaessera, który w swoim kanonicznym już eseju na temat charakterystyki filmowego melodramatu pisał, że *jedną z zasadniczych cech melodramatu jest przyjęcie punktu widzenia ofiary*<sup>5</sup>, ale pomiędzy kochankami nie stoi już wojna (*Pożegnalny walc* Mervyna LeRoya), uprzedzenia klasowe (*Wszystko, na co niebo pozwoli* Douglasa Sirka) ani nieprawdopodobne zrządenia losu (*Casablanca* Michaela Curtiza). Tym razem to w samych postaciach kryją się niedostatki emocjonalne i charakterologiczne, które nie pozwalają na szczęśliwe życie. Zamiast być posągowymi nosicielami cnót wszelakich, znoszących cierpliwie niedole miłowania, zmagają się one z własnymi ograniczeniami: brakiem zdecydowania, tchórzostwem, cynizmem i emocjonalnym wypaleniem. Przeszkody stojące przed bohaterami, stanowiące nieodłączny element melodramatu, zostają więc zinternalizowane – zazwyczaj protagoniści nie są rozdzieleni w sensie fizycznym, a upragnionej miłości nie zagraża świat zewnętrzny, lecz ludzka ułomność, niezdolność do wyrażania uczuć, komunikacji z drugim człowiekiem i okazywania sobie czułości. Tym samym zniesiony zostaje utrwalony w kinie hollywoodzkim manichejski podział na dobre, niewinne ofiary i złych, zagrażających im antagonistów – świat Antonioniego jest ponurym miejscem, w którym w istocie nie ma winnych, ale wszyscy są pokrzywdzeni.

Kolejnym elementem odwracającym wymowę i konstrukcję klasycznego melodramatu, który do perfekcji doprowadził autor *Kroniki pewnej miłości*, jest zdjęcie ciężaru całej opowieści z wyeksponowanego dotychczas finału. Punkt kulminacyjny, ku któremu ciąży kanoniczny wzór melodramatu, zostaje pozbawiony patosu, przestając służyć jako dramatyczne przesilenie dopełniające nieuniknione fatum. Zamiast tego zakończenie przyjmuje formę łagodnego rozmycia się melodramatycznego konfliktu – jeśli kochankowie rozchodzą się, to raczej w melancholijnym poczuciu niespełnienia niż dotkliwej krzywdy, a nawet jeśli zostają ze sobą, to nigdy ich szczęście nie jest niezmacone. Tak jak w *Zaćmieniu*, gdzie

bohaterowie nie przychodzą na umówioną schadzke, a uczucie nie zdążyło nawet zakiełkować, zanim się skończyło. Często zresztą finał pozostaje otwarty, celowo odmawiając widzowi spodziewanej kulminacji i zawodząc rozbudzone w czasie seansu oczekiwania, co w przypadku *Przygody* spotkało się nawet z gwałtownymi reakcjami canneńskiej publiczności, nieprzyzwyczajonej jeszcze do tak daleko posuniętych gier z gatunkowymi strukturami narracyjnymi<sup>6</sup>. András Bálint Kovács nazywał ten chwyt *inwersją konstrukcji dramaturgicznej*, dowodząc, że włoski reżyser od czasu *Krzyku* największe napięcie wytwarza we wczesnych partiach filmu, przed właściwym rozwojem akcji. Wbrew gatunkowym regułom progresja fabularna (znikoma zresztą w jego filmach) nie wzmaga go, lecz stopniowo, powoli rozładowuje, nie pozwalając jednocześnie na żadne definitywne rozstrzygnięcia<sup>7</sup>.

Odbioru z pewnością nie ułatwiała także poetyka, którą posłużył się autor. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Antonioniego, którą podjęło wielu jego kontynuatorów, było wychłodzenie temperatury emocjonalnej opowiadania. Klasyczny melodramat zawsze kojarzył się z pewną przesadą, dostrzegalną tak na poziomie gry aktorskiej, jak i strony wizualnej widowiska. Nadekspresyjne gesty i mimika znakomicie wybrzmiewały w niezliczonych zbliżeniach gwiazd w stylu glamour, zaś cała energia realizatorów była ukierunkowana na znalezienie sposobów oddania za pomocą scenografii, muzyki i innych środków wyrazu emocjonalnego naddatku trawiącego bohaterów<sup>8</sup>. Antonioni tymczasem w swoich dziełach rozwijał koncepcję zgoła przeciwną. Preferował estetyczny minimalizm, emocjonalny chłód i aktorską powściągliwość, dążąc raczej do wywołującego refleksję dystansu niż empatycznego współodczuwania z bohaterami. Jego kolorowe filmy nigdy nie dążyły do przesadnej stylizacji znanej z obrazów Douglasa Sirka, zaś te czarno-białe nie starały się osiągnąć wizualnej ekspresyjności Josefa von Sternberga.

Na niektóre z opisanych powyżej najbardziej charakterystycznych cech melodramatu modernistycznego wskazywała również amerykańska badaczka kina gatunków Katherine S. Woodward. Analizując wybrane filmy François Truffaut, Jean-Luca Godarda i Rainera Wernera Fassbindera, ukuła ona pojęcie antymelodramatu, eksponujące negatywny aspekt podgatunku opartego przede wszystkim na zaprzeczeniach względem wersji kanonicznej. W swoim studium specyficznej formuły narracyjnej Woodward zwraca uwagę na jej autotematyczny, refleksyjny wymiar będący konsekwencją dekonstrukcyjnej strategii: *Jako część modernistycznego ruchu w kinie (...) – pisze badaczka – antymelodramat stara się wytworzyć estetyczny dystans między tekstem i widzem; skłania widza do rozpoznania dzieła jako specyficznie filmowego aktu, stanowiącego część filmowej tradycji, i tym samym do jego aktywnej analizy. Jak praktycznie każdy film modernistyczny, antymelodramat zwalcza pasywną identyfikację emocjonalną widza uzyskiwaną przez melodramat. To, co odróżnia go od innych filmów modernistycznych, to próba uczynienia widza świadomym melodramatycznej perspektywy z jednoczesnym daniem mu nowego spojrzenia, dzięki któremu może przemyśleć tę perspektywę. Zamiast unikać melodramatyzmu, antymelodramat wykorzystuje potencjalnie melodramatyczne wydarzenia i struktury, komentując ich melodramatyczne możliwości<sup>9</sup>.*

Nie oznacza to jednak, że twórcy modernistyczni zaprzeczali wymowie klasycznego melodramatu w każdym aspekcie. Choć posługiwali się strukturami właściwymi dla tego gatunku w sposób bardzo swobodny i instrumentalny, to jednak zachowali pewne jego właściwości. Nieprzypadkowo zresztą właśnie ta formuła

najlepiej służyła urzeczywistnieniu wizji kina realizowanej przez Antonioniego, Resnais'ego bądź Fassbindera. Istotną rolę odegrał w niej z pewnością wpisany w klasyczną koncepcję melodramatu fatalizm. Jego źródłem była przede wszystkim konfrontacja człowieka z siłami przekraczającymi jego możliwości pojmowania, która skazywała go na porażkę. Nawet jeśli w filmie pojawia się szczęśliwe zakończenie, to zazwyczaj nie jest ono wynikiem działań bohaterów, ale zewnętrznych wobec nich okoliczności (doskonałym przykładem może być kulminacja *Pisanego na wietrze* Douglasa Sirka, gdzie to przypadkowy wystrzał z pistoletu usuwa przeszkodę stojącą przed parą kochanków). Wprawdzie Antonioni oraz inni autorzy tego okresu wyraźnie stronili od nasyconych emocjonalnością wizji tragicznego losu targającego bezsilnymi kochankami, niemniej ich egzystencjalistyczne poglądy spełniały się doskonale w opowieściach o porażkach uczuciowych. Choć więc odstępują oni od deterministycznej koncepcji fatum, oddając wolną wolę swoim bohaterom, to jednak wciąż skazują ich na nieuchronne cierpienia i poczucie wiecznego niespełnienia. W efekcie postać w modernistycznej odmianie melodramatu nadal pozostaje bezradna (pomimo opisywanej wcześniej zmiany źródła owej bezradności), a filmy takie jak *Noc* czy *Zaćmienie* podtrzymują pesymistyczną wymowę swoich klasycznych odpowiedników, nie pozostawiając złudzeń co do kondycji uczuciowej jednostki.

Po drugie, spośród wszystkich popularnych odmian gatunkowych kina klasycznego melodramat jako jedyny był skupiony raczej na uczuciach niż na działaniu. Nie przedstawiał on zazwyczaj aktywnego protagonisty realizującego z determinacją postawione przed nim cele, tylko pasywną postać poddaną działaniu obcych mu sił – niekontrolowanego uczucia, mechanizmów społecznych, trybów historii. Kovács, zainspirowany pracami duńskiego kognitywisty Torbena Grodala, pisze, że w melodramacie *osamotniony bohater jest nie tylko bezradny w konfrontacji z represyjnymi siłami, ale co więcej jego bezradność jest przedstawiona jako roroces pasywny, postrzeżenie mentalne lub stan emocjonalny*<sup>10</sup>. To właśnie z tego faktu skorzystali moderniści lat 60., którzy dążąc do możliwie złożonego i wnikliwego opisu psychologicznego i egzystencjalnego, posługiwali się gatunkiem umożliwiającym najlepszy dostęp do życia wewnętrznego bohatera. Skupienie na *mentalnych postrzeżeniach* umożliwiło także rozwinięcie skrzydeł kreatywnie usposobionym twórcom, którzy tak jak Alain Resnais zgłębiali fenomeny życia wewnętrznego za pomocą rozbudowanych eksperymentów z narracją subiektywną, filmowym oniryzmem i ontologią świata przedstawionego.

Te rozważania kierują nas ku kolejnej propozycji nazewnictwa, która może służyć za alternatywę dla utworzonej przez Katherine S. Woodward kategorii antymelodramatu, kładąc nacisk na nieco inne cechy tego podgatunku. Kovács używa bowiem w odniesieniu do filmów Antonioniego określenia *współczesny melodramat intelektualny (modern intellectual melodrama)*, które definiuje w następujący sposób: *możemy mówić o współczesnym melodramacie intelektualnym, gdy protagonista znajduje się w sytuacji egzystencjalnej, której nie może zrozumieć, a ten brak zrozumienia wywołuje pasywność, cierpienie i niepokój (...). Może czuć swoją niezdolność do działania, ale nie zna jej przyczyny. Stawką melodramatu modernistycznego jest uświadomienie sobie swojej bezradności. Z tego właśnie powodu współczesny melodramat intelektualny najczęściej wywołuje niepokój również po stronie widza*<sup>11</sup>.

Węgierski historyk kina nazywa opisywany model melodramatu intelektualnym, gdyż jego tematem jest próba rozumowego poznania przyczyn sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie. Wysiłek ten jest podejmowany zarówno przez nich, jak i przez odbiorcę dzieła, przecząc zwyczajowemu skupieniu melodramatu na reakcji emocjonalnej. Bohaterowie i widzowie nie są już podporządkowani wyłączenie uczuciom, ale raczej podejmują próbę racjonalnego zdiagnozowania kryzysu, w którym się znaleźli. Tę zmianę optyki dostrzegła również Woodward, stwierdzając, że *perspektywa melodramatyczna, której antymelodramat przeczy, polega głównie na primacie emocji*<sup>12</sup>. Antonioni zastępuje ją analizą intelektualną, proponując refleksję nad emocjami zamiast ich przeżywania oraz namysł zamiast identyfikacji.

W nawiązaniu do tej diagnozy strategię twórców modernistycznych można opisać, odwołując się do psychoanalitycznej kategorii intelektualizacji, rozumianej jako *proces, przez który podmiot próbuje znaleźć dyskursywne sformułowanie swych konfliktów i uczuć, by je opanować*<sup>13</sup>. Co ciekawe, termin ten zazwyczaj jest używany w znaczeniu pejoratywnym i oznacza przerost myślenia abstrakcyjnego, krępującego swobodną emocjonalność. Analizując antymelodramaty przełomu lat 50. i 60., łatwo utwierdzić się w przekonaniu, że cała formacja modernistyczna cierpiała na nieustanną potrzebę intelektualizacji, której przejawem były filmy takie, jak *Przygoda* oraz *Hiroszima, moja miłość*.

Mając w pamięci wypracowane przez Woodward i Kovácsa pojęcia antymelodramatu oraz współczesnego melodramatu intelektualnego, a także stojące za nimi definicje gatunku, chciałbym zaproponować trzecią nazwę, która może posłużyć do scharakteryzowania omawianego zjawiska. Wydaje się bowiem, że kolejnym wartym wyeksponowania elementem tej specyficznej odmiany gatunkowej jest jej egzystencjalny charakter, pozwalający mówić wręcz o formule melodramatu egzystencjalnego. Na inspirację modernizmu filozofią egzystencjalną, w szczególności tą proponowaną przez Jean-Paula Sartre'a, wskazuje zresztą dobitnie autor *Screening Modernism*, który odwołując się do koncepcji francuskiego myśliciela, pisze, że *istotną rolą sztuki modernistycznej jest rozpoznanie potęgi nicości jako wartości transcendentalnej*<sup>14</sup>. Nicość jest w tym wypadku rozumiana jako poczucie alienacji człowieka, który pozbawiony oparcia w wartościach metafizycznych, jest skazany na samodzielne poszukiwanie swojej tożsamości. Jego wolność staje się przekleństwem, każącym wiecznie kwestionować podejmowane wybory i skazującym na chroniczne poczucie niespełnienia. Kovács, szukając odbicia tej koncepcji na ekranie, przekonuje, że problematyka filmów modernistycznych (nie tylko tych posługujących się konwencją melodramatu) nieustannie oscyluje wokół takich tematów, jak samotność, utrata, niepewność, pustka, śmierć, dewaluacja wartości. Czasem pojawiają się one w sposób eksplicytny, jako osnowa wydarzeń fabularnych, niejednokrotnie jednak są ukryte w strukturze głębokiej tekstu bądź w subtelny sposób manifestują się na poziomie formalnym.

W istocie więc modernistyczny melodramat posługuje się schematem opowieści miłosnej skoncentrowanej na romantycznym uczuciu w celu dokonania głębszej analizy sytuacji egzystencjalnej znacznie przekraczającej ambicje klasycznego melodramatu. Jego struktura oraz niektóre konwencje służą jako pretekst – wehikuł do przedstawienia nie tylko deficytu i jednocześnie dojmującej potrzeby uczucia, ale deficytu i potrzeby pozytywnych wartości w ogóle. Portretuje człowieka uwię-

zionego w świecie subiektywnym, którego w dodatku nie rozumie, pogrążonego w inercji, pasywnie poddającego się fatalizmowi istnienia. Tym samym melodramat egzystencjalny opowiada o zaniku idei romantycznej miłości, głodzie uczuć oraz atrofii komunikacji międzyludzkiej nie tylko jako o zjawiskach samych w sobie, ale jako przejawie głębszego kryzysu, który dotknął człowieka w dobie powojennej nowoczesności.

### Polskie wypisy

Nakreślona powyżej charakterystyka wskazuje ogólne ramy szerokiej formuły, jaką był melodramat modernistyczny. Wprowadza ona pojęcia, definicje i diagnozy, których koniecznym uzupełnieniem będzie wyszczególnienie najczęstszych struktur narracyjnych stosowanych przez twórców melodramatu egzystencjalnego, czemu jest poświęcona druga część artykułu. Wprawdzie żadna z nich nie stała się niezbywalnym elementem antymelodramatu, ale ich powtarzalność pozwala mówić o pewnych prawidłowościach porządkujących zjawisko. Poniższy spis nie pretenduje do miana wyczerpującej systematyki, stanowiąc jedynie próbę uchwycenia niektórych najistotniejszych rozwiązań świadczących o wyjątkowości modernistycznej odmiany melodramatu.

Osobnego wyjaśnienia wymaga dobór materiału egzemplifikacyjnego zaproponowanego w tej części wywodu, który chciałbym oprzeć na filmach polskich. Rodzime kino rzadko bywa analizowane w kategoriach filmowego modernizmu, który to termin, mimo pewnych niejednoznaczności stanowiących przedmiot sporu licznych badaczy, zagościł już na dobre w anglosaskiej terminologii historyczno-filmowej. Moją ambicją jest wyjście poza krąg społeczno-politycznych odczytań i zdecydowane wpisanie polskiego kina ery modernizmu w kontekst przemian dotykających kino światowe w tym okresie. Nowe techniki narracyjne, typ bohatera, środki wyrazu czy metody kreowania autorskiej wypowiedzi kształtowały się w filmach Alaina Resnais'ego jak i Tadeusza Konwickiego, Carlosa Saury i Wojciecha Jerzego Hasa, Bernarda Bertolucciego i Jerzego Skolimowskiego. Każdy robił to w sobie tylko właściwy sposób, ale wszystkich ich przenikał modernistyczny duch wiary w kino jako formę wyrazu artystycznego i egzystencjalnego. Spełniał się on również w nowej formule melodramatu, która w Polsce doczekała się wielu doskonałych realizacji, mniej więcej do połowy lat 60. stanowiąc jeden z najwyraźniejszych przejawów filmowego modernizmu w rodzimym kinie. Pod koniec dekady zaczęła ustępować innym narracjom, w mniejszym stopniu opartym na tradycyjnych gatunkach, a za to silniej eksponującym odmienną i swoistość modernistycznych praktyk. Zanim to jednak nastąpiło, polskie kino wydało na świat przynajmniej kilkanaście interesujących melodramatów egzystencjalnych.

Autorem w tym względzie najbardziej konsekwentnym był Jerzy Kawalerowicz, którego András Bálint Kovács nazwał pierwszym środkowoeuropejskim twórcą modernistycznym. Na przykładzie jego twórczości doskonale można zaprezentować dwa wspomniane już wcześniej, powtarzające się schematy fabularne antymelodramatu, jakimi są opowieść o rozpadzie związku oraz o uczuciu zaledwie potencjalnym. Ten drugi temat realizuje znamionujący przejście od etapu klasycznego do modernistycznego film Kawalerowicza *Pociąg*, nakręcony w 1959 r. Poprzedzający go *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* był jeszcze konwencjonalnym



*Pociąg*, reż. Jerzy Kawalerowicz (1959)

melodramatem, opartym na ekspresyjnym aktorstwie i środkach wyrazu, opowiadającym o nieszczęśliwym trójkącie i uprzedzeniach społecznych oraz opatrzonym obowiązkowym tragicznym finałem. *Pociąg* tymczasem jest już dziełem dojrzałego modernisty – powściągliwy formalnie, zdyscyplinowany wizualnie i narracyjnie, zbudowany na niedopowiedzeniach i subtelny narracyjnie, opowiada historię przypadkowej znajomości zawiązanej w nocnym pociągu jadącym z Warszawy na Hel.

Strategia gatunkowa *Pociągu* w największym stopniu przypomina późniejszą o rok *Przygodę* Antonioniego, który zdjęcia do swojego przełomowego dla historii kina artystycznego arcydzieła rozpoczynał na przełomie sierpnia i września 1959 r., dokładnie w tym samym tygodniu, w którym film Kawalerowicza zdobywał na festiwalu w Wenecji laur za szczególne walory techniczne. Oba dzieła prowadzą wyrafinowaną grę z oczekiwaniami widza, sugerując obecność rywalizujących ze sobą wątków gatunkowych – kryminalnego oraz melodramatycznego. Gdy ten pierwszy z czasem traci na wadze, wyeksponowany zostaje drugi. Sposób poprowadzenia akcji w filmie Kawalerowicza każe przypuszczać, że spotkanie bohaterów zaowocuje miłością – Ona (Lucyna Winnicka) ucieka od swojego poprzedniego związku, zaś On (Leon Niemczyk) od poczucia odpowiedzialności za śmierć operowanej pacjentki. Ich sytuację doskonale zdiagnozował sam autor: *Ten film mówi o głodzie, o tęsknocie uczuć, niekoniecznie zresztą miłosnych. Dziewczyna odczuwa niedosyt życia, u mężczyzny – pod jej wpływem – rodzi się samotność. Każdy człowiek jest w pewnym sensie niezadowolony z tego, co ma, i zostawia sobie jakąś furtkę, jakąś niejasną perspektywę. Tą tęsknotą uczuć zostali obdarzeni wszyscy bohaterowie „Pociągu”. Nastąpił niejako podział jednego melodramatu na wiele osób*<sup>15</sup>.

O tym, że *Pociąg* odbiega od klasycznej formuły melodramatu, decyduje głównie fakt, że wspomniane przez reżysera *niejasne perspektywy* nie zostają w żaden sposób urzeczywistnione. Rodzące się uczucie nie doprowadza do uzasadnionego z punktu widzenia dramaturgii oraz odbiorczej satysfakcji spodziewanego finału. Zamiast połączenia pary bohaterów otwarte zakończenie wznaga odczuwaną przez postaci i widza niepewność, sprawiając, że wątek miłosny wciąż pozostaje zaledwie





*Do widzenia, do jutra*, reż. Janusz Morgenstern (1960)

potencjalny, jak obraz pozostawiony na etapie kreślonego subtelną linią szkicu. Zapowiedź Antonioniowskiej poetyki dostrzegł w tym filmie Kovács, który porównuje egzystencjalną wymowę ostatniego ujęcia filmu – pięknej, melancholijnej jazdy kamery podglądającej opustoszałe przedziały tytułowego pociągu – ze słynną sekwencją montażową wieńczącą *Zaćmienie*. Argumentuje, że w obu tych przykładach do głosu dochodzi Sartre’owska idea nicości, która jest nie tyle pustką, ile raczej brakiem pozostającym po utracie czegoś<sup>16</sup>. Wszystkie wymienione własności czynią z *Pociągu* film wzorcowy dla kształtującego się na przełomie lat 50. i 60. modelu melodramatu egzystencjalnego, co sprawia, że tytuł ten będzie jeszcze powracał przy opisie kolejnych rozpoznawalnych elementów tej gatunkowej formuły.

Innym dziełem realizującym schemat opowieści o uczuciu potencjalnym, ale zawieszonym w dotkliwym niespełnieniu, było *Do widzenia, do jutra*. Powstały w 1960 r. debiut Janusza Morgensterna wykazywał bliższe powinowactwa ze swobodną poetyką Nowej Fali niż z precyzyjnym minimalizmem Antonioniego. Epizodyczna struktura, młodzieżowa tematyka, liryczno-komediowa tonacja czy wplecenie w tkankę filmu odniesień środowiskowych do rzeczywistych elementów trójmiejskiej sceny artystycznej zbliżało *Do widzenia, do jutra* do wczesnych filmów François Truffauta. Z *Pociągiem* łączył go jednak sposób poprowadzenia miłosnej intrygi, której emocjonalna wyrazistość ustępuje melancholijnemu niedookreśleniu, nie pozwalając w żaden sposób wybrzmieć upragnionemu uczuciu.

Alternatywnym rozwiązaniem względem tego modelu antymelodramatu o miłości niespełnionej były historie rozpadu związku. Wzorca dla tej formuły ponownie można szukać w kinie Kawalerowicza, tym razem za sprawą nakręconej w 1968 r. *Gry*. Film ten nie uchodzi wprawdzie w polskiej historiografii za arcydzieło na miarę *Pociągu*, ale modelowo realizuje zakorzenioną w *Nocy* Antonioniego tradycję melodramatu, w którym zamiast narastania uczucia w centrum sytuuje jego śmierć. Fabuła *Gry*, podobnie jak we włoskim dziele z 1961 r., traktuje o przechodzącej kryzys

parze małżeńskiej. Nowoczesny, partnerski układ wysoko postawionego męża (Gustaw Holoubek) oraz spełniającej się jako architekt żony (ponownie Lucyna Winnicka, muza i żona Kawalerowicza) skrywa pustkę wzajemnych relacji. Coraz silniej uświadamiająca sobie swoją samotność Małgorzata stopniowo dryfuje w kierunku zdrady małżeńskiej, która obnaży fasadowość długoletniego związku, ale która jednocześnie nie przedstawia żadnego realnego rozwiązania, skazując na nieuchronne cierpienie. Kawalerowicz portretuje bohaterów w impasie – zbyt sobie bliskich, by mogli się bezboleśnie rozstać i zbyt odległych, by budować wspólne życie.

O utracie złudzeń i wygasaniu uczuć miała też początkowo opowiadać nieukończona w zamierzonym kształcie *Pasażerka* Andrzeja Munka. Jak pisze Barbara Giza, która badała losy tego projektu, *rozpad małżeństwa spowodowany złymi wspomnieniami oraz ujawniane prawdziwe cechy obojga małżonków: determinacja i zaciętość Lizy oraz tchórzostwo Waltera, są zatem właściwymi tematami pierwotnego scenariusza*<sup>17</sup>. Tematy te nie wybrzmiały ostatecznie w wersji znanej polskim widzom ze względu na tragiczną śmierć Munka, która przerwała prace nad filmem. Rozpowszechnianą w kinach wersję zdominowały nakręcone przed śmiercią autora retrospektywne sceny obozowe, minimalizując rolę wątku współczesnego. Tymczasem to właśnie opowieść ramowa o relacjach obojga małżonków miała dźwigać główny ciężar dzieła, a konstrukcja całości była prawdopodobnie zwiastunem znaczącej zmiany w twórczości autora *Eroiki*, który w tym projekcie wyraźnie nawiązywał do niektórych modernistycznych chwytów narracyjnych.

Niezależnie od tych dwóch chętnie stosowanych schematów fabularnych, melodramat egzystencjalny posługiwał się również kilkoma powracającymi konwencjami determinującymi konstrukcję utworu. Na szczególną uwagę zasługuje zdefiniowana przez Kovácsa quasi-gatunkowa kategoria dramatu zamkniętego (*Closed-Situation Drama*). Odpowiada ona dziełom (nie tylko melodramatycznym), w których przestrzeń, a często również czas, ulega radykalnemu ograniczeniu, zamykając fabułę w jednym pomieszczeniu (*Gorzkie lzy* Petry von Kant Fassbindera) bądź budynku (*Anioł zagłady* Buñuela) lub na przykład pojeździe (*Trans-Europ-Express* Alaina Robbe-Grilleta). Anglojęzyczna nazwa tego modelu opowiadania zaproponowana przez Węgry jest szczególnie trafna, gdyż oprócz czasoprzestrzennego zamknięcia zwraca również uwagę na bliskość i intensywność relacji między bohaterami. Tego typu filmy pojawiały się już w kinie klasycznym (Kovács jako najważniejszych antenatów modernistycznego dramatu zamkniętego podaje *Sznur* Alfreda Hitchcocka oraz *12 gniewnych ludzi* Sidneya Lumeta), ale moderna lat 60. i 70. nadała im najpełniejszy kształt, rozwijając conceptualny walor chwytu polegającego na ograniczeniu świata przedstawionego oraz podkreślając zawarty w nim potencjał egzystencjalnej analizy sytuacji wyalienowania oraz wymuszonych kontaktów międzyludzkich, odsłaniających często uczuciowe i duchowe niedostatki bohaterów.

Liczne polskie melodramaty posługiwały się tymi rozwiązaniami – oprócz omawianego *Pociągu*, którego akcja rozgrywa się w tytułowym pojeździe, a czas jej trwania jest ograniczony do kilkunastu godzin nocnych – są to na przykład pierwsze filmy Tadeusza Konwickiego (*Ostatni dzień lata*, *Zaduszki*) czy dzieła, w których powstawaniu brał udział Jerzy Skolimowski. Filmy reżyserowane przez tego ostatniego zazwyczaj opierają się na kondensacji czasu akcji do kilku zaledwie godzin (najbardziej radykalne w tym względzie są *Ręce do góry*, gdzie daleko posuniętej

redukcji podlega również przestrzeń), ale ich fabuła marginalizuje rolę wątku miłosnego. Co innego w przypadku dwóch obrazów, nad których scenariuszami pracował autor *Rysopisu*. Dramatem zamkniętym opartym na konstrukcji trójkąta melodramatycznego jest z pewnością *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego, a wątek miłosny stanowi także oś fabularną *Niewinnych czarodziejów* Andrzeja Wajdy.

Drugi z tych filmów również może posłużyć jako kolejny przykład antymelodramatu o uczuciu niewyrażonym i niespełnionym, tym bardziej że spośród kilku planowanych wariantów zakończenia wszystkie zakładały rozstanie pary bohaterów, a dopiero negatywne oceny pojawiające się w czasie kolaudacji scenariusza zmusiły reżysera do uzupełnienia dzieła o fałszywy happy end<sup>18</sup>. Doskonale sprawdziła się za to konwencja dramatu zamkniętego, w którym z ograniczenia czasoprzestrzennego rodzi się sytuacja napiętej psychodramy, rozgrywanej między dwójką nowo poznanych młodych ludzi. To również jeden z tych filmów, w których modernistyczny, a więc nowoczesny sposób opowiadania splata się z opisem zewnętrznych przejawów nowoczesności. *Niewinni czarodzieje* uchwycili przemianę obyczajową wychowanego po wojnie pokolenia młodych ludzi, wraz z ich rozrywkowym życiem (boks, kluby studenckie i nade wszystko muzyka jazzowa, stanowiąca zresztą tło większości polskich antymelodramatów tego okresu) oraz niedojrzałością uczuciową, która nakazuje im skrywać emocjonalny głód i dojmującą samotność pod płaszczkiem cynicznych masek, swobody obyczajowej i pełnego dystansu wyrachowania.

Tak zdefiniowana kategoria dramatu zamkniętego pozwala wyznaczyć istotne punkty wspólne pomiędzy formalistycznie zorientowanymi analizami Andrása Bálinta Kovácsa, a filozoficzną teorią kina Gillesa Deleuze'a, w którego monumentalnej dwuczęściowej pracy również możemy odnaleźć pojęcia i tropy użyteczne przy opisie melodramatu egzystencjalnego. Deleuze opisywał kino klasyczne jako oparte przede wszystkim na ruchu, czyli aktywnym działaniu protagonisty nieustannie znajdującego się w sytuacji sensoryczno-motorycznej, w której za percepcją koniecznie idzie akcja, a za akcją reakcja. Ta dynamika objawia się na płaszczyźnie fabularnej oraz psychologicznej, wymuszając ciągłą progresję bohatera. Z biegiem lat okazało się jednak, że kino w rozwoju środków wyrazu zaczęło docierać do granic takiego modelu obrazowania, a liczni twórcy zaczęli przełamywać dominację obrazu-ruchu.

Kluczowym w tej kwestii zjawiskiem okazał się kwitnący w drugiej połowie lat 40. włoski neorealizm, stanowiący według Deleuze'a najdobitniejszy przejaw kryzysu kina opartego na obrazie-ruchu, który zaczyna być zastępowany przez *czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe*, wyzwolone spod reżimu sensoryczno-motorycznej konieczności działania. Jak pisze filozof: *W dawnym realizmie albo na wzór obrazu-działania przedmioty i środowiska miały już własną realność, lecz była to realność funkcjonalna, ściśle określona przez wymogi sytuacji (...). Sytuacja zatem bezpośrednio przeradzała się w działanie*<sup>19</sup>. I dalej: *Przestrzeń sytuacji sensoryczno-motorycznej to określona już sceneria zdradzająca przebieg akcji lub prowokująca reakcję, która się do niej dostosowuje albo ją modyfikuje. Natomiast sytuacja czysto optyczna lub dźwiękowa tworzy się w przestrzeni dowolnej, jak moglibyśmy ją nazwać, czy to oderwanej czy opróżnionej (...). To kryzys obrazu jako działania*<sup>20</sup>.

Skutki tego kryzysu objawiły się w pełni w kinie modernistycznym, czego dowodem są przemiany narracyjne i dramaturgiczne, którym podlegała również kon-

wencja melodramatu. Wyraźnemu osłabieniu lub wręcz zanikowi podlegają więzy przyczynowo-skutkowe spajające dotychczas fabułę żelazną logiką łańcucha kausalnego. Zamiast niego rośnie rola epizodu, przypadku, konstrukcyjnego otwarcia bądź nieumotywowanych działań, co możemy zaobserwować w takich filmach, jak *Do widzenia, do jutra* lub *Gra*. Zanik senso-motorycznej konieczności działania dotyka przede wszystkim bohatera melodramatu, który pogrąża się bezruchu i marazmie uniemożliwiającym jakiegokolwiek zdecydowane akcje (*Nikt nie woła* Kazimierza Kutza), a jeśli już porusza się, to jego ruch staje się pozorny, zamieniając się w swobodne snucie (*Do widzenia, do jutra*), a cel ewentualnej podróży nie pełni już istotnej funkcji fabularnej (*Pociąg*). Konsekwencją jest potępienie fabularności rozumianej jako postęp akcji na rzecz obserwacji i kontemplacji sytuacji egzystencjalnej, w jakiej znaleźli się bohaterowie.

Najpełniejszym i najbardziej charakterystycznym przejawem kryzysu obrazu opartego na działaniu było jednak przeniesienie ruchu i dynamiki z płaszczyzny fizycznej w świat mentalny. Akcja licznych filmów modernistycznych przenosi się do wspomnień, marzeń oraz wyobrażeń bohatera, który sam jest w istocie unieruchomiony, stając się, podobnie jak widz, obserwatorem czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych. Nie ma on faktycznie możliwości działania, gdyż wszystkie istotne wydarzenia już się dokonały, a zadaniem protagonisty jest jedynie rekonstrukcja lub ponowne ich przeżycie. Wyrazem tej zmiany było coraz częstsze posługiwanie się przez twórców lat 60. konstrukcją narracyjną opartą głównie na retrospekcjach, czego dowodem były takie dzieła, jak *Zaduszki*, *Pasażerka* lub *Jak być kochaną?*.

Na szczególną uwagę zasługują dwa filmy nakręcone w pierwszej połowie dekady przez Jana Rybkowskiego – *Naprawdę wczoraj* i *Sposób bycia*. Ten zapomniany nieco reżyser nie wypracował wprawdzie wysoce oryginalnej stylistyki, pozwalającej wpisać wspomniane dzieła do kanonu polskiego kina, ale w pochodzącej z tego okresu twórczości sprawnie zgromadził większość charakterystycznych cech melodramatu modernistycznego, dowodząc dobrego wycucia trendów panujących w światowym kinie. Oba wymienione filmy opowiadają o związkach – pierwszy o niedokonanym, drugi o nieudanym – w formie retrospekcji. Bohater wspomina sytuacje, które doprowadziły go do obecnego stanu osamotnienia i zgorzknienia. W *Naprawdę wczoraj* pojawia się też intryga kryminalna związana z wywozem za granicę zaginionych w czasie wojny dzieł sztuki, ale podobnie jak w *Przygodzie* wątek sensacyjny nie zostaje w żaden sposób rozwiązany. Inspiracje Antonionim są zresztą w filmach Rybkowskiego z tego okresu bezsprzeczne, o czym świadczy choćby jeden z dialogów w *Sposobie bycia*, w którym główny bohater zostaje zapytany o to, czy widział *Czerwoną pustynię* (warto wspomnieć przy tym, że późniejszy reżyser *Chłopów* był pionierem modernistycznego autotematyzmu w polskim kinie, posługując się nim z dezynwolurą i humorem w jednej z nowel wcześniejszego o kilka lat filmu *Spóźnieni przechodnie*).

Zwłaszcza eseistyczny tryb opowiadania zaprezentowany w *Sposobie bycia* (ilustrujący na przykład w warstwie obrazowej procesy fizjologiczne bohatera) odpowiada diagnozom Deleuze'a dotyczącym kryzysu kina obrazu-ruchu. W filmie tym bezimienny narrator jest fizycznie zamknięty w czterech ścianach swojego pokoju, zaś mentalnie – w kręgu wspomnień o związku, który pozbawił go chęci i zdolności do dalszego życia. Kolejne retrospekcje przypominają płyty

czasu odsłaniające się przed widzem, w miarę jak ulotne wrażenia i obserwacje bohatera krystalizują się przypominając sytuacje z jego życia. Zamiast działać, jedynie wspomina, a konstrukcja narracyjna jest uwolniona od wymogów fabularnej progresji i opiera się wyłącznie na skojarzeniowej logice nieustannie monologującej postaci. Tym samym Rybkowski odkrywa środki, które miały według Deleuze'a stanowić wyjście z kryzysu trawiącego niewierzące już w ruch kino artystyczne. Stan ten bowiem miał się okazać przejściowy, a odnowienie przyniosło zrodzone w epoce dojrzałego modernizmu kino obrazu-czasu, w którym czas przestaje być jedynie miarą ruchu podporządkowaną akcji filmu, a staje się niepodległą wartością. Obrazy czasu przepływają w nim swobodnie, stając się głównym budulcem dzieła, stanowiącym o jego istocie i specyfice filmu jako sztuki. Na takie kino jednak polscy widzowie musieli poczekać do początku następnej dekady, kiedy to premierę miały takie filmy, jak *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego czy *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa.

MIŁOSZ STELMACH

- <sup>1</sup> A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950-1980*, Chicago – London 2007, s. 84.
- <sup>2</sup> T. Schatz, *Film Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Random House, New York 1981, s. 221.
- <sup>3</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 157.
- <sup>4</sup> R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 157.
- <sup>5</sup> T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama*, w: *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, red. M. Landy, Wayne State University Press, Detroit 1991, s. 86. Por. tłum. polskie: tenże, *Opowieści wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie*, tłum. S. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29, s. 35.
- <sup>6</sup> Zob. K. Corless, C. Darke, „L'Avventura” at Cannes, [http://www.focusfeatures.com/article/\\_em\\_l\\_avventura\\_em\\_at\\_cannes/print](http://www.focusfeatures.com/article/_em_l_avventura_em_at_cannes/print) (dostęp: 30.06.14.)
- <sup>7</sup> A. B. Kovács, dz. cyt., s. 154.
- <sup>8</sup> Zob. B. K. Grant, *Film Genre. From Iconography to Ideology*, Wallflower, London and New York 2007, s. 11-12.
- <sup>9</sup> K. S. Woodward, *European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder*, w: *Imitations of Life*, dz. cyt., s. 586.
- <sup>10</sup> A. B. Kovács, dz. cyt., s. 86.
- <sup>11</sup> Tamże s. 89.
- <sup>12</sup> K. S. Woodward, dz. cyt., s. 587.
- <sup>13</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 86.
- <sup>14</sup> A. B. Kovács, dz. cyt., s. 400.
- <sup>15</sup> Cyt. za: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122322> (dostęp: 02.07.2014 r.)
- <sup>16</sup> A. B. Kovács, dz. cyt., s. 287.
- <sup>17</sup> B. Giza, „Pasażerka” – projekt (nie)zrealizowany. Analiza dokumentacji dotyczącej filmu, w: *Kino, którego nie było*, red. P. Zwierchowski, D. Wierski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 162.
- <sup>18</sup> Zob. T. Lubelski, *Wajda*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s.84.
- <sup>19</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 232.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 233.