

# Czas fraktalny

O ewolucji wyobrażeń czasu w kinie współczesnym

MAREK HENDRYKOWSKI

## Uwagi wstępne

Kino współczesne operuje czasem inaczej niż operowano nim w początkach kinematografii. Czy rzeczywiście? Wiele wskazuje na to, iż teza niniejsza w świetle praktyki twórczej może zostać uznana za prawomocną.

Od braci Lumière do dzisiaj kinematografia nieustannie odkrywa coraz to nowe możliwości konstruowania wyobrażeń czasu i przestrzeni. David Wark Griffith był filmowcem, który pierwszy świadomie połączył oba komponenty dzieła filmowego w integralną całość, konsekwentnie operując w widowisku czasoprzestrznią wyobrażoną.

Filmy Griffitha przełamują tradycyjny podział na sztuki czasu i sztuki przestrzeni. Twórca *Telegrafistki z Lonedale* (1911), dwuczęściowego *Enocha Ardena* (1911), *Narodzin narodu* (1915) oraz *Nietolerancji* (1916) konsekwentnie ujarzmił żywioł czasu w spektaklu ekranowym, łącząc go i eksponując na różne sposoby z przestrzenią. Będący osobistym „patentem” i charakterystycznym wyróżnikiem poetyki tego reżysera montaż akcji równoległych tworzy nową jakość językową i estetyczną. Nie chodzi w nim jedynie o dwutorowy bieg zdarzeń, lecz o zaprojektowanie serii możliwie najbardziej atrakcyjnych koincydencji i paralelizmów. Dopiero one dają bowiem widzowi głębokie poczucie związku łączącego obie akcje.

Montaż stosowany przez Griffitha doprowadza do pełnego napięcia spotkania chwili z miejscem. Opowieść dzieje się pomiędzy poszczególnymi ujęciami, z których żadne nie wyczerpuje własnego sensu w prostej demonstracji samego siebie. W grę wchodzi za każdym razem biegnąca jednotorowo bądź dwutorowo sekwencja ujęć postrzeganych we wzajemnej zależności i dynamice, wyposażonych w określony układ wewnętrzny i budowę. To ona kreuje Griffithowską czasoprzestrzeń.

Czasoprzestrzeń w filmach Griffitha staje się źródłem niepowtarzalnego doświadczenia odbiorczego, w którym uczestnictwo emocjonalne zostało precyzyjnie zaprojektowane w spleciony z sobą porządek fabularny i dramatyczny złożony z ujęć, scen, fraz montażowych i sekwencji. W porządku tym, organizującym ekranowe epizody w spójną wielopoziomową strukturę, właściwa rola do odegrania przypada: zwrotom akcji, grze napięć, retardacjom, punktowi kulminacyjnemu i słynnemu później rautunkowi nadchodzącemu w ostatniej chwili (*last moment rescue*).

Już w erze kina niemego sztuka filmowa w mistrzowski sposób aranżowała i wykorzystywała przemienność płaszczyzn czasowych, umożliwiającą swobodne kojarzenie z sobą czterech rodzajów wydarzeń. Należą do nich: wydarzenia aktualne (ekstraspekacja), przeszłe (retrospekacja) oraz przyszłe (futurespekacja), a także te rozgrywające się w czasie subiektywnym (introspekacja). Każdy z tych wariantów

stanowi odrębny tryb narracyjny oraz moduł temporalny kina, umożliwiając jednocześnie ich swobodne łączenie i kojarzenie z sobą<sup>1</sup>.

Nie mówimy tutaj o filmach Jarmuscha, Kiarostamiego, Tarra, Zwiagincewa czy Aronofsky'ego, lecz o dziełach nakręconych przez twórców poprzednich epok. W taki sposób opowiadali już w epoce kina niemego: Méliès, Hepworth, Bauer, Wegener, Chaplin, Wiene, Lang, Ford, Murnau, Stroheim, Eisenstein, Sjöström, Dreyer, Ozu, Hitchcock i Buñuel. Natomiast po przełomie dźwiękowym między innymi: von Sternberg, Clair, Renoir, Welles, Visconti, Kurosawa, ponownie Buñuel, Bergman, Fellini, Antonioni, Polański, Kubrick, Forman, Tarkowski, Herzog, Coppola, Weir i Kieślowski.

We wczesnym stadium rozwoju języka filmu konstrukcje czasu miały z reguły charakter linearny, oparty na przestrzeganiu chronologii ukazywanych zdarzeń. W miarę rozwoju sztuki filmowej czas stawał się elementem konstrukcyjnym coraz bardziej nośnym, wieloaspektowym i subtelnym znaczeniowo. We współczesnym kinie artystycznym pełne inwencji różne symultaniczne konstrukcje czasu filmowego osiągają niekiedy bardzo wysoki stopień komplikacji, stając się źródłem oryginalnych efektów znaczeniowych. Pośród wielu możliwych przykładów warto w tym miejscu przywołać twórczość mistrzów animacji: McLaren, Lenicy, Švankmajera, Leaf, Rybczyńskiego, Norsteina i Dumały.

### Czas jako figura utworu filmowego

Czas należy do podstawowych wyznaczników poetyki kina. W świetle wypracowanych przez nią kategorii pojęciowych stanowi on jedną z wielkich figur semantycznych utworu filmowego. Plasuje się w rzędzie kilku kluczowych wyznaczników jego konstrukcji, takich jak: montaż, organizacja przestrzeni, modus narracji, świat przedstawiony, narrator, bohater, akcja, fabuła, rytm, struktura dramatyczna, styl, kompozycja itp. Z każdą z wymienionych figur znaczeniowych łączą go wielorakie związki i zależności, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozważań.

Współczesne kino zarówno artystyczne, jak i nieartystyczne operuje czasem inaczej, niż miało to miejsce kilkadziesiąt lat temu w modelu nazywanym umownie postgriffithowskim. Ktokolwiek przywykł do tamtego klasycznego modelu narracji filmowej, odczuwa niemałe zaskoczenie na przykład w konfrontacji z trylogią „Qatsi” Godfrey Reggio, na którą składają się poematy audiowizualne *Koyannis-qatsi* (1982), *Powaqatsi* (1988) i *Naqoyqatsi* (2002). Freski dokumentalne Reggio pod względem właściwej im konstrukcji temporalnej wykazują natomiast zaskakujące podobieństwo do fresków Felliniego czy Altmana, stanowiąc jednocześnie biegunowy przypadek modelowania czasu w filmie.

W procesie percepcji czasoprzestrzeni kinematograficznej zasadniczą rolę odgrywa iluzja rzeczywistości. Iluzja ta staje się przedmiotem swoistej gry między nadawcą a odbiorcą komunikatu. Wyświetlana na ekranie sekwencja ruchomych obrazów wizualnych i dźwiękowych stanowi znakowy substytut hipotetycznej rzeczywistości. Realność owa – jako projekt semantyczny i układ domyślny – może mieć bardzo różną wymowę (z nierealnością i nadrealnością włącznie). W każdej z jej modelowych odmian i w każdym z inwariantów mamy jednak do czynienia z symbolicznym uniwersum „wypełnionym” przez czas i tak czy nie inaczej determinowanym intencjonalnie przez jego konstrukcję.

Już ponad sto lat temu kino zdołało opanować umiejętność tworzenia przedstawień alternatywnych względem świata realnego i jednocześnie zdolnych do funkcjonowania w roli kinematograficznego wyobrażenia rzeczywistości na zasadzie określonej przez Karola Irzykowskiego lapidarną formułą: *Kino czyni widzialnym to obcowanie człowieka z materią, przyjazne lub wrogie*<sup>2</sup>. Nieprzypadkowo jednym z bohaterów swej rozprawy autor *Pałuby* uczynił właśnie Griffitha, analizując wnikliwie strukturę czasową jego filmów, między innymi: *Męczennicę miłości* i *Dwie sieroty*. *Przypomina się Griffith* – pisze Irzykowski w rozdziale o filmie intensywnym i ekstensywnym – *i on ma czas, i on jest bezinteresowny, lecz jego scenki są krótsze, jakby rwane*<sup>3</sup>.

Rok po ukazaniu się książki *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Kraków 1924), zafascynowany *Ulisesem* Joyce'a (1918-1920, wydanie książkowe 1922) amerykański prozaik John Dos Passos opublikował awangardową powieść zatytułowaną *Manhattan Transfer*, najbardziej znaną po dzień dzisiejszy realizację idei symultanizmu w narracji powieściowej. Od tamtego momentu wielu prozaików i filmowców podejmowało wyzwanie, jakie stanowi alternatywna względem modelu klasycznego kreacja czasu w dziele artystycznym, uprawiając w swej twórczości coś na kształt geometrii nieeuklidesowej.

Taki sposób traktowania czasu filmowego odnajdujemy między innymi: w *Czarownicach* Benjamina Christensena (1922), *Portierze z hotelu Atlantic* Friedricha Wilhelma Murnaua (1924), w sekwencji buntu na pokładzie i masakry na schodach odeskich z *Pancernika Potiomkina* Siergieja Eisensteina (1925) oraz w niesłusznie zapomnianym dzisiaj *Człowieku z tłumy* Kinga Vidora (1928). Występuje on również w dokumentalnej *Gorączce szachowej* Wsiewołoda Pudowkina (1924) i w awangardowym poemacie dadaistycznym *Antrakt* René Claira i Francisa Picabii (1924).

Ów figuratywizm symultaniczny nowego typu, z którym mamy do czynienia przykładowo: w *Berlinie: symfonii wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna (1927), powieści Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz* (1929), obrazie olejnym Pabla Picassa *Guernica* (1937) czy w *Regule gry* Jeana Renoira (1939), próbował w inny niż dotąd sposób zagospodarować i zaaranżować czas jako komponent dzieła artystycznego, wykorzystując do jego wykreowania rozmaite techniki narracyjne. Co ciekawe i ze wszech miar intrygujące, zarówno wtedy, jak i później dzieła plastyczne, prozatorskie i filmowe tej kategorii z reguły służyły z reguły analizie teraźniejszości nawet wówczas, gdy ukazywały świat miniony (*Amarcord* Felliniego, 1973; *Złodzieje jak my* Andersona, 1974; *Ziemia obiecana* Wajdy, 1974; *Buffalo Bill i Indianie* Altmana, 1976; *Noc w Varennes* Scoli, 1982; *Rok 1900* Bertolucciego, 1998), dokonując *sui generis* ekstrapolacji krytycznie przedstawianej przeszłości.

Istnieje immanentna sprzeczność między tranzytywnym (resp. nieustannie zmieniającym się, ruchomym) charakterem przedstawienia kinematograficznego a jego powinowactwem z fotografią, które sprawia, iż kino utrwała i „konserwuje” ukazany wygląd rzeczywistości. W granicach pojedynczego ujęcia czas utwalony na taśmie filmowej ulega zjawisku mumifikacji. Według André Bazina: *Film anektuje czas dla obiektywizmu fotograficznego. (...) Obraz rzeczy jest także obrazem jej trwania*<sup>4</sup>. Dodajmy – nawet, gdy chodzi o trwanie obrazu fotografowanego obiektu, który został uwieczniony na moment przed jego zniszczeniem bądź w stadium zaawansowanego rozkładu.

Paradoksalna sprzeczność tkwiąca w zjawisku ruchomej fotografii, o której była przed chwilą mowa, odpowiednio wykorzystana bywa niekiedy źródłem niezmiernie nośnych operacji i efektów twórczych.

### Z wizytą w Nashville

Pojęcie kina współczesnego zawiera się obecnie w umownych granicach ostatniego dwudziestolecia. Owe dwie dekady stanowią pełną dynamiki i nadal niezałożoną synchronię rozwojową. Nie ulega jednak wątpliwości, iż właściwie rozumiane pojęcie to musi objąć również własne prefiguracje. Mowa w tym miejscu o filmowcach nowatorach, których prekursorskie dokonania sprzed wielu lat odegrały inspirującą rolę w uformowaniu dzisiejszych idei czasu filmowego. Jednym z nich był Robert Altman, a kapitalnym przykładem jego znakomitych dokonań artystycznych w materii konstruowania czasu filmowego pozostaje *Nashville*.

Jako reżyser filmowy przez wiele lat zafascynowany możliwościami ekspresji artystycznej kina „wielkiego wzoru”, Altman nie był na tym polu absolutnym prekursorem. Jego freski ekranowe nakręcone w latach 1970–2006 cechuje jednak nie tylko godny podkreślenia wkład indywidualnej inwencji, ale i bardzo wysoki współczynnik świadomości artystycznej. W filmach takich, jak: *M\*A\*S\*H* (1970), *Złodzieje jak my* (1974), *Nashville* (1975) i rok późniejszy *Buffalo Bill i Indianie*, a także w *Trzech kobietach* (1977), *Dniu weselnym* (1978), *Graczu* (1992), *Na skrót* (1993), *Prêt-à-porter* (1994), *Gosford Park* (2001) i *Ostatnia audycja* (2006) – krok po kroku doprowadził uprawianą przez siebie formułę narracyjną i gatunkową do niezwykle wysoko rozwiniętej, wyrafinowanej postaci, co stawia go dzisiaj w rzędzie największych mistrzów narracji filmowej XX w.

Eksperyment narracyjny przeprowadzony przez Altmana w *Nashville* miał wymiar ekstremalny. Opowiadanie w jednym filmie o dwudziestu czterech postaciach, nie licząc wielu innych epizodycznych, graniczyło z całkowitą katastrofą wynikającą z ryzyka nieczytelności przekazu. Nie chodzi tu o samą liczbę bohaterów tej opowieści, lecz o niezwykle złożony i zarazem przejrzyste czytelny dla widza sposób ukazania ich samych i ich historii. Dbałość o możliwie najbardziej wyraziste zindywidualizowanie wizerunku ukazywanych postaci koresponduje w tym filmie z fenomenalną precyzją w opisie wieloznacznych relacji interpersonalnych między nimi.

Pionierski w swym nowatorstwie charakter operacji narracyjnych, jakie przeprowadził Altman w *Nashville*, został w premierowych omówieniach ledwie dostrzeżony przez większość recenzentów piszących o tym filmie<sup>5</sup>. Jak już nieraz w przeszłości kina bywało, warsztatowe i narracyjne mistrzostwo dzieła utonęło w zalewie niezliczonych dygresji krytycznych dotyczących kontekstów społecznych tematyki poruszonej przez autora. Piszący o *Nashville* sprowadzali fresk niezwykłej klasy artystycznej do formatu (komedio)dramatów obyczajowych, od czego – dodajmy – sam reżyser konsekwentnie stronił w trakcie realizacji, nadając swemu filmowi taki, a nie inny kształt formalny.

Jest zastanawiające, że chronotop w dziełach Altmana różni się od chronotopu Felliniego, chronotopu Scoli i chronotopu Bertolucciego znacznie mniej niż one – rozpatrywane w tym momencie razem z uwzględnieniem łączącego je wspólnego mianownika – różnią się od tradycyjnej formuły chronotopu kina griffithowskiego i postgriffithowskiego. Rozważmy skalę funkcjonalnej różnicy, jaka dzieli strukturę

temporalną fresków ekranowych spod znaku kina „wielkiego wzoru” od klasycznego modelu struktury przebiegu wydarzeń, z jaką mamy do czynienia od ponad stu lat w kinie hollywoodzkim.

„Wielki wzór” zmienia w zasadniczy sposób postrzeganie (resp. widzenie i słyszenie) rzeczywistości na ekranie. Oznacza on rezygnację z jednego ośrodka konstrukcji (z reguły okazuje się nim główny bohater), z nastawieniem na które i wokół którego została zorganizowana cała opowieść. Na znaczeniu niepomniernie zyskuje natomiast autorski punkt widzenia. To on definiuje aktualną pozycję podmiotu, wskazuje ośrodek zainteresowania i określa miejsca ważności oglądanego filmu, zmieniając się nieustannie i przechodząc z jednego obiektu na drugi.

Astronomiczny aspekt metafory „wielkiego wzoru” ma tu sporo do rzeczy. Ruchy obrotowe poszczególnych obiektów stają się zauważalne w zależności od przesuwania się punktu widzenia obserwatora. Galaktyka figur ekranowych, wraz z nieustannie zmieniającym się biegiem ludzkich spraw (czytaj: komedii ludzkiej, której jesteśmy obserwatorami), osiąga swą wyrazistość na tle „czarnej dziury”, która ją utrzymuje. Ukazany świat jawi się w *Nashville* i innych filmach Altmana jako odmiana Goffmanowskiego *teatru życia codziennego*, na scenie którego poszczególni ludzie („Sokole Oko”, „Trapper John”, Barbara Jean, Haven Hamilton, Tom Frank, Linnea Reese, Opal, Albuquerque, Buffalo Bill, Sitting Bull, Ned Buntline, Producent Nathan Salisbury, Nettie, Griffin Mill, Pani Wilson, Constance Trentham i in.) okazują się lepszymi lub gorszymi aktorami na scenie życia.

### Koncepcja czasu fraktalnego w filmie

Freski filmowe Altmana czerpią energię z doświadczenia tajemnicy. Funkcja poznawcza *Nashville*, ściśle powiązana z funkcją estetyczną, wynika z rozpostarcia opowieści między biegunami „wiem” i „nie wiem”. Precyzyjnie zaprojektowany przez autora (pod pojęciem tym należy rozumieć również wkład dwojga jego asystentów: Joan Tewksbury i Alana Rudolpha) dyskretny wielopostaciowy porządek ekranowego uniwersum łączy się z formami życia i materii. W przypadku takich jak ten filmów można mówić o działaniu narracyjnym przywodzącym na myśl mapowanie tajemniczego terytorium.

Wyróżnikiem fresków filmowych konstruowanych metodą narracji fraktalnej jest połączenie prostoty z oszałamiającą złożonością. Zwykłość kamerowanego zjawiska (banalna, jeśli wpatrzeć się w nią wnikliwie) okazuje się fascynująco niezwykła i niewyczerpanie tajemnicza, by za chwilę odsłonić znów swoją przyrodzoną prozaiczność. Wynik procesu poznawczego, jaki dokonał się w jednej scenie, staje się punktem wyjścia dalszego ciągu.

Ekranowe zdarzenia dzieją się w *Nashville* symultanicznie (w porządku równoczesności) i w układzie linearnym (na osi sukcesji). Ich geometria finezyjnie zespala z sobą poszczególne wątki. Jedno zdarzenie powołuje do istnienia drugie. Wniknięcie w daną strefę świata skutkuje odkryciem kolejnej. Każde następne powiększenie pociąga za sobą przyrost szczegółów. Ekranowa wędrówka i podróż od jednego obiektu do drugiego jakby nie miały końca. Brzegi tego zbioru okazują się nieskończone.

*Nashville* i wskazane wcześniej freski filmowe układają się wspólnie w pewien zbiór poszukiwań artystycznych kina zmierzających do odkrycia i efektywnego wykorzystania nowych środków wyrazu, które umożliwią odmienne od dotychczasowo-

wego przedstawienie rzeczywistości. Żadnemu z nich nie przysługuje status dzieła przełomowego. Wszystkie jednak łączy dążenie do innego niż w klasycznym trybie narracji modelunku czasu ekranowego. Nie chodzi tylko o sam czas, ale o wielką zmianę. Od tamtego momentu pojawia się coraz więcej wybitnych filmów operujących całkiem inną niż dawniej definicją czasu jako wielkiej figury semantycznej.

Czas fraktalny w filmie nie działa w pojedynkę, lecz przeddefiniowuje rozmaite inne figury semantyczne oraz elementy utworu: jego temat, montaż, przebieg akcji, architekturę przestrzeni, konstrukcję narratora, konstrukcję bohatera, przepływ sytuacji ekranowych etc. Zamiast pogoni za następną atrakcją następuje zamierzone spowolnienie biegu opowiadania, a wraz z tym dochodzi do głosu niespieszna kontemplacja wszystkiego, co widać i słycać na ekranie. Narrator, zachowując nadal wyczulenie na filmowane postaci i rozwój wydarzeń, ujawnia charakterystyczny dystans względem świata przedstawionego <sup>6</sup>.

Mając na uwadze filmy takie, jak *Nashville*, można wręcz mówić o przełomie fraktalnym. W rezultacie tego przełomu został zakwestionowany panujący dotychczas w kinie linearny paradygmat organizowania czasu i przestrzeni jako pierwszorzędnie ważnych aspektów budowy komunikatu filmowego. Akcję zastępuje dystrakcja. Ekranowe zdarzenia przestają być łańcuchem przyczyn i skutków. Ich porządek odsłania pomijane dotąd aspekty obrazu filmowego: wielowymiarowość, sylwiczność, wielowątkowość, ciągłość temporalną, performatywność, polimorficzną orkiestrację filmowanych zdarzeń i zachowań postaci, skupienie na mimochodem dostrzeganych przez kamerę szczegółach przy jednoczesnym monitorowaniu szerokiego pola oglądu ukazanej rzeczywistości.

Świat na ekranie nie jest już przejrzyste uporządkowaną fabułą z wyraźnie zaznaczonym początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. Przez obronę trajektorii opowiadania i metodę demonstracji obrazów wizualnych i audialnych autor kreuje własną przestrzeń kontaktu z chaosem, nieoznaczonością i szumem informacyjnym świata, w którym się znalazł. Rezygnuje też z modelu narratora wszechwiedzącego. W najlepszych scenach *Nashville* granica między ośrodkiem oglądu kamery a otoczeniem zanika, aż w końcu wydaje się, że nie istnieje.

Stawką w grze toczącej się między autorem a widzem (i publicznością) nie jest autorytarna dominacja tego pierwszego, lecz osiągnięcie przez obie strony tego samego (bądź jak kto woli optymalnie zbliżonego) stanu świadomości. Udział w obserwowanej na ekranie akcji łączy dwa komplementarne aspekty odbioru filmu: aspekt emocjonalny i aspekt racjonalny (refleksyjny). Filmowe dzieła Altmana stają się w pełnym tego słowa znaczeniu performance'ami, które ich twórca i reżyser zaaranżował z nieźrównaną maestrią.

Tym, co szczególnie zaskakuje w freskach Altmana, jest nadzwyczajna dokładność audiowizualnej percepcji poszczególnych obiektów, a wraz z nią filmowa wyrazistość szerszej całości, w której one występują. Złożoność zbioru obiektów ukazanych w kadrze wynika tutaj z niezwyklej rozległości i szczegółowości oglądu, jaki został zaprezentowany na ekranie. Na brzegach obserwowanego zbioru postaci i relacji między nimi otwierają się domyślnie kolejne zbiory nieuwzględnionych sylwetek osób i relacji.

Tak potrafią opowiadać o świecie tylko najwięksi mistrzowie kina. Uderzającą cechą konstrukcji fresków filmowych Felliniego, Scoli, Altmana i niewielu innych jest ich – charakterystyczna dla modelu narracji fraktalnej – strukturalna zdolność



do łączenia w jedno mikroświata i makroświata więzi międzyludzkich ukazywanych *en gros et en détail*.

### Chronozofia Altmana

Kino współczesne operuje szeroką gamą najróżniejszych rozwiązań funkcjonalnych w zakresie obrazowania czasu. Rozwiązania te ze względu na ich powtarzalność można by określić mianem chronotopów. Każdy z nich wyznacza w sobie właściwy i powszechnie czytelny sposób funkcjonujące w praktyce komunikacyjnej danego systemu kultury miejsce wspólne (topos), przynależące do antropokulturowej świadomości zbiorowej czasu. Kino jako sztuka i system komunikowania należy do rzędu najbardziej popularnych i eksponowanych dziedzin kultury, w których pojawiają się, trwają i ulegają zmianie chronotopy.

Przedmiotem naszej uwagi stał się jeden z takich chronotopów, jak się wydaje, szczególnie nośny semantycznie. Na tle dość powszechnej wiary w obraz jego twórca zdradza staroświeckie przywiązanie do tego, by zaprezentować na ekranie optymalnie adekwatny wizerunek określonej rzeczywistości. Zastosowany przez niego chronotop przynależy do indywidualnego dzieła, zarazem jednak daje się on uogólnić przez swoje głębsze znaczenie symboliczne. Czerpie przy tym nośność z dążenia do tego, by być współbieżnym z przemianami, jakie dokonały się i nadal dokonują w procesie ewolucji uniwersum ludzkiego świata i kultury.

Kwintesencją unikatowego doświadczenia, jakie autor *Nashville* dzielił z poszukiwaniami kilku innych wybitnych reżyserów współczesnego kina, stało się wykreowanie nowego, oryginalnego wyobrażenia czasu, który otrzymał tutaj nazwę czasu fraktalnego. Jego filmowe freski odkrywały i zdobywały nowe terytoria, domagając się od widza osobistego uczestnictwa w procesie przywodzącym na myśl podróż w głąb naszych uczuć i refleksji. W coraz śmielszych operacjach z czasem Altman nieustannie podnosił sobie poprzeczkę. *Nashville* jest doniosłym świadectwem tego ambitnego dążenia. Dziś mamy pewność, że doprowadziło ono artystę do pełnoprawnego udziału w głównym nurcie sztuki filmowej.

Chronotop Altmana, choć wysoce oryginalny, nie jest jego wyłącznym wynalazkiem i patentem. Genologicznym reprezentantem owej koncepcji stały się w kinie światowym układające się w ciąg ostatnich kilku dekad w długą serię różnych wariantów i indywidualnych rozwiązań nowatorskie pod względem narracyjnym utwory filmowe. Począwszy od *M\*A\*S\*H*, *Ostatniego seansu filmowego* Bogdanovicha (1971), *Rzymu* Felliniego (1972), *American Graffiti* Lucasa (1973), *Balu Scoli* (1983), *Złodziei jak my* i *Amarcordu*, przez *Nashville*, *Buffalo Billa i Indian*, *Rodzinę Scoli* (1987), *Dzień weselny* i *Próbę orkiestry* Felliniego (1978), aż do *Kolacji* (1998), *Roku 1900*, *Gracza* (1992), *Na skróty* (1993), *Prêt-à-porter*, *Rzymu i rzymian* (2003), *Gosford Park* i *The Company* Altmana (2003).

Od strony gatunkowej mamy tutaj: panoramy społeczne, historyczne oraz społeczno-obyczajowe, mozaiki, freski, kalejdoskopy i eseje historiozoficzne, a także symfonie i poematy audiowizualne nowego typu. Razem wzięwszy – filmy oparte na zasadzie narracyjnej „wielkiego wzoru”. Łączy je to, iż ich autorzy (Fellini, Buñuel, Altman, Scola, Bertolucci, Reggio, Scorsese i in.) w sposób niezmiernie oryginalny i twórczy postawili na nowo kluczowe pytanie o relację pomiędzy filmem a rzeczywistością.

W powierzchniowych opisach filmów tej kategorii zwykle jest mowa o defabularyzacji i dedramatyzacji struktury opowieści. Na pierwszy rzut oka można się z tym stwierdzeniem zgodzić. Jednak obserwacja taka, choć skądinąd trafna, stanowczo nie wystarcza. Skutek bowiem został w niej pomylony i utożsamiony z przyczyną. Faktem jest, że twórcy tych filmów rezygnują z klasycznych konstrukcji fabularnych, linearnego porządku przyczynowo-skutkowego ukazywanych na ekranie zdarzeń oraz utartych rozwiązań dramatycznych, które przemieniają je w spójną całość. Natychmiast jednak nasuwa się pytanie: dlaczego z nich rezygnują?

Nie chodzi przecież tylko o dążenie do osiągnięcia czegoś odmiennego. Aby zrozumieć właściwy sens tych operacji, trzeba za każdym razem przeanalizować głębsze pokłady znaczeniowe tych przekazów. W nich natomiast odczytać konstrukcję ekranowego czasu i przestrzeni, na których specyficznym i nowatorskim wyobrażeniu został ufundowany zaprezentowany w danym filmie obraz rzeczywistości i osiągnięty wraz z nim oryginalny kształt artystyczny. Chronozofia <sup>7</sup> Altmana stanowi spójny system znaczeń, w świetle którego wymienione uprzednio dzieła należące do różnych faz jego twórczości odkrywają swój symboliczny wspólny mianownik, współtworząc łącznie pewną – konsekwentnie rozwijaną przez niego przez wiele lat – oryginalną wizję świata.

Filmy Roberta Altmana, wśród nich zwłaszcza *Nashville*, *Buffalo Bill i Indianie* oraz *Dzień weselny*, pojawiły się jako kontra wobec ówczesnego kina głównego nurtu, z filmami spod znaku nowej przygody na czele. Kina nastawionego na dynamikę akcji, atrakcyjną rozrywkę i oferującego masowej widowni łatwą, bezproblemową wizję ekranowego świata. Jego filmy były prowokacyjnie inne, trudne, bezkompromisowe treściowo i formalnie, mówiąc w sposób przenikliwy o współczesności, ale też daleko wyprzedzając swój czas. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że alternatywne kino Roberta Altmana i jemu podobnych – uprawiane konsekwentnie, choć z wielkimi trudnościami na offowym marginesie – wykonało milowy krok w stronę centrum naszej wrażliwości.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> Ważną rolę odgrywają tu konwencjonalne sygnały delimitacyjne definiujące montażowe następstwo i charakter wydarzeń ekranowych w procesie narracji.

<sup>2</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, rozdz. X pt. *Rudis indigestaque moles*, Kraków 1924.

<sup>3</sup> Tamże, rozdz. XXXI pt. *Film intensywny i eks-intensywny*.

<sup>4</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu filmowego*, tłum. B. Michałek, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*. Warszawa 1963, s. 15-16.

<sup>5</sup> Pośród wyjątków warto w tym miejscu wymienić szkice krytyczne oraz studia analityczno-interpretacyjne: Pauline Kael, Jonathana Rosenbauma, Connie Byrne i Williama W. Lopeza oraz Stephena F. Bowlesa. Na os-

obną uwagę zasługuje studium Ricka Altmana *24-Track Narrative? Robert Altman's „Nashville”*. „Cinemas: Journal of Film Studies” nr 3, 2000.

<sup>6</sup> Na ten aspekt nowej narracji zwrócił uwagę Rafał Syska, nieprzypadkowo nadając swojej monografii twórczości amerykańskiego reżysera tytuł: *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana*, Kraków 2008.

<sup>7</sup> Termin „chronozofia” w odniesieniu do twórczości filmowej po raz pierwszy pojawił się w polskim filmoznawstwie kilkanaście lat temu w studium Małgorzaty Hendrykowskiej *Chronozofia Kondratiuka*, w: *Andrzej Kondratiuk*, red. M. Hendrykowski, Konin 1996, s. 49-54.