Patryk Łapczyński

Uniwersytet Łódzki

Niewidzialna kamera: w stronę zwyczajnego realizmu i kina mówionego

Absolutnie nie wierzę w to, że nowoczesne kino musi być kinem, w którym jesteśmy świadomi obecności kamery. Kino, w którym kamera jest niewidzialna, może być kinem nowoczesnym. To, co pragnąłbym osiągnąć, to jest kino, w którym kamera jest niewidzialna całkowicie. To właśnie jest jeszcze do zrobienia na tym polu¹.

(Eric Rohmer)

W wywiadzie udzielonym Jean-Claude'owi Bietcie, Jacques'owi Bontempsowi i Jean-Louisowi Comollemu w 1965 roku Eric Rohmer przedstawił swoje poglądy oraz program artystyczny. Pisząc o kinie nowoczesnym jako „kinie niewidzialnej kamery”, przeciwstawił się podziałowi Piera Paola Pasoliniego na twórców klasycznych i nowoczesnych. Włoski reżyser i teoretyk kina pisał z myślą o twórcach takich jak Antonioni czy Godard: „Podstawa kina poezji zawiera się w zjawisku, które technicy określają zazwyczaj banalnie jako «wyczuwalność kamery»”². Ich przeciwieństwem mieli być twórcy, którzy na pierwszym planie stawiali sobie historię i sposób jej opowiedzenia, zapewniający widzom jak największy poziom immersji, czyli zerowy styl kina. Dla Pasoliniego „wyczuwalna kamera” jest zatem synonimem autora (*auteur*), posiadającego swój rozpoznawalny styl. Według Rohmera, który sam siebie uważał za autora filmowego podział ten nie jest tak oczywisty, a już sam fakt pisania dla siebie scenariuszy (a może i przede wszystkim ten aspekt tworzenia filmu) jest dla niego wystarczającym argumentem, aby tak się nazywać.

Kino artystyczne nie jest natomiast, według Francuza, synonimem kina autorskiego. Rohmer dzieli twórców na tworzących rzeczywistość i pokazujących ją. Do pierwszej grupy zalicza reżyserów wartościowanych przez Pasoliniego. W filmach Godarda czy Antonioniego świat przedstawiony istnieje jedynie w obrębie dzieła, jest kreacją twórcy, ograniczoną czasem trwania filmu.

¹ Eric Rohmer, *Stare i nowe*, wywiad przepr. Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, przeł. Lech Niedzielski, „Film na Świecie” 2002, nr 403, s. 61–62.

² *Ibidem*, s. 69.

Do drugiej grupy zalicza reżyserów, którzy odtwarzają lub chociaż pokazują rzeczywistość, a sam film jest wycinkiem tej rzeczywistości. Rohmer taki sposób tworzenia widzi na przykład w nowofalowych filmach *Adieu Philippe* (reż. Jacques Rozier, 1962), *Życie na opak* (*La Vie à l'envers*, reż. Alain Jessua, 1964) czy w niektórych dokonaniach Claude'a Chabrola. Zaznacza jednak, że nie rozpatruje ich jako całości, ale wybiera pewne fragmenty, pojedyncze sceny, w których odnajduje moment czystego realizmu i spontaniczności, który wpływa na ogólny kształt dzieła. Trudno nie skojarzyć tego aspektu dzieła z definicją „wątku znalezionej” Kracauera:

Terminem „wątek znaleziony” określamy każdą fabułę znaną z materiału autentycznej, materialnej rzeczywistości [...]. Odkryte raczej niż wymyślone są nierozłączne z filmami wyrażającymi intencje dokumentalne [...]. Ponieważ wątek znaleziony stanowi część surowego materiału, w którym istnieje potencjalnie, nie może ukształtować się w zamkniętą całość; jest więc prawie dokładnym przeciwieństwem fabuły teatralnej. Dzięki symbiozie z filmem dokumentalnym charakteryzuje się tendencją do przedstawiania typowych zdarzeń otaczającego nas świata³.

Można podać w wątpliwość stwierdzenie Kracauera o „dokumentalnych intencjach” filmów, których fabuły posiłkują się wątkami znanymi. Teoretyk wprawdzie posługuje się przykładami z historii kina, które potwierdzają jego tezę, ale równie dobrze możemy odnaleźć przykłady takiej narracji w filmach nie przejawiających intencji dokumentalnych. Trafna natomiast i aktualna jest uwaga o „tendencji do przedstawiania typowych zdarzeń otaczającego nas świata”. Tak wprowadzony element narracji w obrębie fikcjonalnego kina może stać się czynnikiem budującym realizm filmu. Wprowadzenie do historii wydarzenia przypadkowego, niezwiązanego z fabułą filmu i nie mającego wpływu na jej rozwój jest działaniem subwersywnym wobec skostniałej struktury fabularnej. Z perspektywy kina stylu zerowego taki zabieg jest błędem, gdyż wprowadza do filmu element nie posiadający wartości informacyjnej oraz zaburzający tempo narracji. Kluczowym epitetem, używanym przez Kracauera na określenie tego typu zdarzeń, jest „zwyczajny”. Zwyczajność zdarzenia sprawia, że jest ono trudniejsze do uchwycenia przez widza, ale właśnie na tym polega jego istota.

Rohmer nie sprowadza pojęcia realizmu do stosowania określonych środków stylistycznych jak głębia ostrości czy długie ujęcia. Artysta jest świadomy tego, że wszelkie postulaty dotyczące stosowania zabiegów formalnych rozwijających język kina tracą na ważności:

Za każdym razem, kiedy ludzie próbowali orędownąć za jakąś nową techniczną możliwością, mieli rację, a ich postawa była usprawiedliwiana przez historię. I odwrotnie, zawsze kiedy ktoś usiłował bronić czysto estetycznego stanowiska, nawet jeśli zdawało się ono łączyć z jakąś techniczną innowacją, i niezależnie od tego jak inteligentna to była obrona, zawsze się mylił. Weźmy jako przykład Bazina. Najbardziej dyskusyjnym punktem jego postawy jest obrona kina opartego na głębi ostrości. To się absolutnie nie utrzymało. To samo dotyczy

³ Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 284.

kina, które miało być czysto realistyczne. A także kina czysto poetyckiego czy kina takiego, jak u Resnais, w którym znika chronologia, a to co obiektywne zlewa się w jedno z subiektywnym. Innowacje te są bezapelacyjnie skazane na śmierć⁴.

Pod tym względem bliżej Rohmerowi do Kracauera, który nad formę dzieła przedkładał materię przez nie prezentowaną. W przeciwieństwie do niemieckiego teoretyka, reżyser docenia rozwój techniczny kina, uważając, że największym wkładem francuskiej Nowej Fali w historię kina były zmiany wprowadzone w obrębie filmowania i produkcji tańszym kosztem⁵.

1. Zwyczajny realizm

Eric Rohmer traktuje estetyzację filmu jako pretekstowe założenia w zakresie formy, przeciwieństwo spontaniczności i niewinności. Ideałem dla niego jest sytuacja w której artystyczna strona filmu pojawia się w sposób samoistny, niebezpośrednio zamierzony. Dążenie do prozaiczności kosztem poetyckości jest dla twórcy Kolekcjonerki przełamaniem tradycyjnego sposobu narracji:

[...] jednak jest to metoda raczej pokrętna niż spektakularna i nie zapożycza niczego z techniki powieściowej. [...] To kino poetyckie jest bardziej tradycyjne niż inne jego rodzaje, ponieważ dąży ono do eksponowania kluczowych punktów akcji. Kino poetyckie zawiera często momenty brawurowe⁶.

Z jednej strony mamy tutaj do czynienia z negacją klasycznej struktury dzieła opartej na ekspozycji, rozwinięciu i zakończeniu oraz rozdzielających je zwrotach akcji. Oczywiście, literackie przełożenie tej metody na język filmu jest dla Rohmera ograniczeniem wolności twórczej i pozbawieniem filmu realizmu. Z drugiej strony krytyk zwraca uwagę na „momenty brawurowe”, których występowanie zakłóca funkcjonowanie świata przedstawionego. Pod tym pojęciem kryją się wydarzenia niespodziewane i ekstremalne, o charakterze pozytywnym lub negatywnym, nadające filmowi nienaturalnego dramatyzmu.

Ostatnim Rohmerowskim filmem, spełniającym wszystkie jego postulaty dotyczące filmowego realizmu i jednym z jego najlepszych w ogóle, jest *Jesieńna opowieść* (1998). Film jest ostatnią częścią cyklu *Opowieści czterech pór roku*, stanowiącego opus magnum reżysera, kwintesencję jego autorskiego stylu i założeń formalnych. Prócz wymienionego filmu składają się na niego *Opowieść wiosenna* (1990), *Opowieść zimowa* (1992) oraz *Opowieść letnia* (1996).

Głównymi bohaterkami *Opowieści jesiennej* są Isabelle i Magali, mieszkające w przepięknej winnicy w dolinie dolnego Rodanu. Pierwsza z nich jest właścicielką księgarni, mieszka wraz z mężem i córką, która niebawem weźmie ślub. Kobieta namawia swoją przyjaciółkę Magali do pojawienia się na weselu, licząc że znajdzie dla niej partnera. Magali jest wdową prowadzącą

⁴ E. Rohmer, *op. cit.*, s. 63.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 64.

winnicę, po wyprowadzce dzieci została sama. Isabelle postanawia bez wiedzy przyjaciółki odnaleźć jej partnera poprzez ogłoszenie w rubryce towarzyskiej. Pragnąc utrzymać intrygę w tajemnicy, umawia się na kolację z Geraldem, podszywając się pod Magali. Ta natomiast spędza coraz więcej czasu z Rosie, dziewczyną syna. Młoda studentka traktuje znajomość z mężczyzną przelotnie, natomiast zafascynowana jest jego matką, w której odnalazła bratnią duszę i intelektualnego partnera. Rosie spotyka się także ze swoim byłym kochankiem, wykładowcą filozofii Etiennem. Chcąc uszczęśliwić Magali oraz aby mieć pretekst do spotkania się nadal z wykładowcą, Rosie stara się skłonić tę dwójkę. Oba wątki łączą się na weselu córki Isabelle. Matrymonialne intrygi są prowadzone równolegle, a ich łącznikiem jest, do czasu sekwencji weselnej, postać Magali. Pod tym względem jest to film w dorobku reżysera wyjątkowy. Dotychczas wykorzystywał w swoich filmach narrację subiektywną, prowadzoną z perspektywy głównego bohatera. Widz przyjmował jego punkt widzenia, a tym samym obraz rzeczywistości w filmie był obrazem ograniczonym zasięgiem percepcji głównego bohatera. Rohmer tworzył w ten sposób kontrast pomiędzy tym, co obiektywne i subiektywne, rzeczywiste i fantazyjne. Na zasadzie narratora niewiarygodnego budował narrację w wielu swoich filmach, np. *Popołudniowej miłości* czy *Żonie lotnika*, w których ostatnie sceny demaskowały bohatera oraz ukazywały jego obraz rzeczywistości jako zakłamany⁷.

Wielowątkowość filmu, brak zabiegów subiektywizacji oraz zwiększona liczba bohaterów wprowadzają do filmu pierwiastek domniemanego realizmu. Pomimo skonstruowania fabuły na wzór komedii, umożliwiający wprowadzenie sytuacyjnych oraz słownych gagów, reżyser rezygnuje z nich na rzecz wiarygodności psychologicznej postaci. Akcja filmu zostaje zastąpiona długimi i rozbudowanymi dialogami, które służą częściej rozbudowaniu portretów psychologicznych postaci niż kreacji i sterowaniu narracją filmu. W odróżnieniu od filmów Roberta Altmana, *Jesienna opowieść* nie posługuje się narracją polifoniczną, w której kolejni bohaterowie zostają wprowadzani w centrum historii, modyfikując perspektywę, z jakiej prowadzona jest narracja filmu. Przypominają raczej obiekty obserwowane przez narratora, w których życie ten nie ingeruje. Bohaterowie Rohmera nie są marionetkami z filmów Bergmana, który ukazuje ludzi w skrajnych stanach emocjonalnych. Rohmer unika sytuacji ekstremalnych i nieprzewidywalnych, sztucznie napędzających akcję i zaburzających monotonne tempo filmu. Dotyczy to zarówno sytuacji negatywnych, jak i pozytywnych. Kiedy takie mają miejsce, ironia jest elementem, który dystansuje spojrzenie widza i sprawia, że prezentowana sytuacja wydaje się bardziej naturalna.

Film nie posiada muzyki diegetycznej, a dźwięk został zarejestrowany bezpośrednio na planie. Spektrum stosowanych planów ogranicza się do tych charakterystycznych dla scen dialogowych: ogólnego, amerykańskiego, średniego.

⁷ Zob. Patrik Łapczyński, *O autorskim stylu Erica Rohmera na podstawie cyklu „Sześciu opowieści moralnych”*, Łódź 2013, s. 74–78 [praca magisterska].

To także plany, które są najbardziej naturalne i odpowiednie dla percypowania drugiego człowieka. Film został zrealizowany w formacie 1,33 : 1, stosunku wielkości, który najlepiej oddaje zarówno sylwetkę, jak i twarz aktora, sprawia, że nie stanowi on pewnej części kadru, ale wypełnia go w miarę możliwości całkowicie. Ludzki sposób percepcji oddaje również stosowana w *Opowieściach czterech pór roku* długość ogniskowej obiektywu wynosząca 50 mm. Kamera umieszczona jest bez wyjątku na wysokości oczu, podczas gdy ujęcia typu *point of view shot* są stosowane bardzo rzadko. Z powodu prezentowanych tematów dotyczących psychologii i obyczajowości człowieka oraz stylu będącego dopełnieniem warstwy tekstualnej filmu, najlepszym określeniem dla dzieła Rohmera jest „kino antropocentryczne”. Antropocentryzm w *Jesiennej opowieści* jest formą obiektywizacji rzeczywistości, utożsamianej jednak nie z okiem boskim (jak u Bazina), lecz ludzkim. Rzeczywistość w filmach Rohmera ma wymiar humanistyczny, jednakże natura odgrywa w tych filmach równie ważną rolę. Nie sprowadza się ona jedynie do tła, ale ma wyraźny wpływ na decyzje bohaterów.

Prawdziwe kino psychologiczne opiera się na bezpośredniej prezentacji bohaterów, którzy poprzez swoje działania wyrażają siebie bez pomocy autora, to znaczy bez posilkowania się sensotwórczymi środkami stylistycznymi jak montaż czy ruchy kamery. Według Rohmera, „zarówno zachowanie, jak i intencje [postaci], powinny być opisywane bez filmowca starającego się je objaśnić. Reżyser musi uszanować wolność swoich postaci, czyli musi pozwolić im samym sobie objaśniać”⁸. Styl Rohmera wolny jest od ujęć z żabięj perspektywy, transfokacji czy chaotycznie rejestrującej obraz kamery z ręki, które oddają nastrój postaci. Konsekwencja i dyscyplina, jakie charakteryzują filmy Rohmera, nadają im statusu dzieł przedmodernistycznych, jednak dalekich od kina klasycznego. Mimo iż *Jesienna opowieść* posiada wszystkie charakterystyczne dla *oeuvre* reżysera cechy, jest przy tym także do pewnego stopnia hollywoodzka. Narracja filmu nie jest tak powolna jak w *Opowieści letniej*, a temat miłości nie został potraktowany tak poważnie jak w zimowej odsłonie cyklu. Mnogość bohaterów oraz zawiązanie wyraźnej intrygi przypominającej komedie romantyczne wyrosłe z tradycji *screwball comedies*, sprawiają, że film ten stanowi znakomity łącznik między teorią Rohmera a filmami amerykańskimi, które do niej nawiązują.

2. „*Slice of life*” cinema

W odróżnieniu od wielkich awangardzystów kina pokroju Jean-Luca Godarda, Eric Rohmer nie doczekał się tak wielu i tak oczywistych naśladowców. Wynika to z faktu, że jego autorski styl nie jest tak brawurowy i zauważalny, oraz z faktu, że paradoksalnie jest on trudny do podrobienia, opiera się

⁸ Cyt. za: Derek Schilling, *Eric Rohmer*, Manchester 2007, s. 98.

bowiem na niezwyklej syntezie tego co literackie i co filmowe⁹. Jako przykłady podobnych filmów z kina współczesnego należy wymienić *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies and Videotape*, reż. Steven Soderbergh 1989) wypełniony rozmowami czwórki głównych bohaterów. Ograniczona liczba postaci nie tylko potęguje intymność przedstawianych sytuacji, ale także pogłębia psychologiczny portret każdej z nich. Podobnie jest też w filmie *Metropolitan* (reż. Whit Stillman, 1990), w którym obraz młodzieży z wyższych sfer został ukazany w sposób ironiczny z punktu widzenia biednego młodzieńca, przypadkowo włączonego do towarzystwa bogatszych rówieśników. Fabuła filmu opiera się na wieczornych spotkaniach, które wypełnione są dyskursywnymi dialogami. W kinematografii francuskiej wpływy Rohmera widać między innymi w filmach *Gusta i guściki* (*Le goût des autres*, reż. Agnès Jaoui, 2000) oraz *Kto wie?* (*Va savoir*, reż. Jacques Rivette, 2001). W ostatnich dwóch dekadach można wyróżnić twórców lub poszczególne dzieła, na które wpłynął Rohmer niepodważalnie. Szczególnie jest to widoczne, jak zauważa Ewa Mazierska, w szeroko pojętym gatunku kina psychologicznego oraz w filmach opierających się na niekończącej się serii dialogów, w których fabuła ograniczona zostaje do minimum¹⁰.

Margot jedzie na ślub (*Margot at the Wedding*, reż. Noah Baumbach, 2007) opowiada historię bohaterki, która wraz z synem przyjeżdża na ślub swojej siostry Pauline. Film ukazuje dysfunkcyjną rodzinę oraz skomplikowane relacje między osobami, z których każda nosi w sobie psychiczny lub emocjonalny problem. Margot jest pisarką, która oprócz ślubu ma jeszcze jeden powód do odwiedzenia rodzinnych stron – spotkanie z czytelnikami jej nowej książki, będącej wyrazem lęków autorki. Spotkanie prowadzi jej były kochanek, którego ona nadal darzy uczuciem. Kobieta jest histeryczką i hipochondryczką, która izoluje od świata zewnętrznego swojego syna. Swoją skrywany gniew przelewa na siostrę, Pauline, próbując doprowadzić do odwołania ślubu. Malcolm, narzeczony Pauline jest bezrobotnym artystą, nierozwiniętym emocjonalnie. W filmie pojawia się także wątek patologicznej rodziny sąsiadów, ukazanych w poetyce groteski i horroru rodem z *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną*. W toku rozwoju fabuły pojawiają się także mąż Margot, przybywający z niespodziewaną wizytą oraz córka kochanka Margot, uwodząca Malcolma. Dramatyczny wątek relacji siostr zostaje wyważony poprzez wprowadzenie elementów komediowych. Film nie ma wyraźnie skonstruowanej fabuły tylko ramę czasową, którą wyznacza okres pobytu protagonistki filmu w rodzinnej miejscowości oraz kłamrę kompozycyjną w postaci bliźniaczych scen przyjazdu i odjazdu autobusem. Właściwa część filmu ma strukturę epizodyczną – można wprawdzie wyróżnić główne wątki filmu, natomiast ich pojawienie się i rozwinięcie nie jest wynikiem ciągłości fabularnej i ma charakter przypadkowy. Zakończenie filmu nie przynosi jednak rozwiązania żadnego z nich. Nieprzewidywalna decyzja Margot o wyjeździe powoduje nagłe przerwanie opowiadanej historii.

⁹ Zob. Ewa Mazierska, *Eric Rohmer – oryginalność, nowoczesność i umiar*, „Film na Świecie” 2002, nr 403, s. 3.

¹⁰ *Ibidem*.

Baumbach nawiązuje poprzez czołówkę zrealizowaną w stylu nowofalowca, tytuł filmu (w dosłownym tłumaczeniu *Margot na ślubie*), imiona bohaterów oraz bliźniaczą konstrukcję postaci (Margot i Marion) do filmu *Paulina na plaży* (*Pauline à la plage*, 1983). Wykorzystuje także ironiczne spojrzenie Rohmera, dystansujące widza od przedstawianych wydarzeń. Norman King, analizując *Moją noc u Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), wyróżnia trzy poziomy ironii. Pierwszy z nich to ironia sytuacyjna, w której protagonista filmu błędnie odczytuje rzeczywistość, budując mylne wyobrażenie o sobie samym¹¹. Ofiarą ironii w *Margot jedzie na ślub* jest tytułowa bohaterka. Postawienie widza w roli obserwatora godnych pożalowania poczynąń kobiety jest tak dosłowne, że wprowadza element wojerystyczny, sygnalizowany również w kilku ujęciach typu *point of view shot*. Element ironii zostaje wprowadzony do diegezy poprzez książkę, której autorką jest Margot. Powieść opowiada o dysfunkcjonalnej rodzinie, która pada ofiarą niezrównoważonego psychicznie i emocjonalnie męża i ojca. Widz zostaje postawiony w uprzywilejowanej pozycji jako jedyny rozumiejący, że głowa rodziny z fikcyjnej powieści jest odzwierciedleniem obsesji Margot.

Innym przykładem kina zwyczajnego realizmu jest *Pięknie i jeszcze piękniej* (*Lovely & Amazing*, 2001) w reżyserii Nicole Holofcener. Film ukazuje relacje czterech kobiet sportretowanych w sposób niespotykany, jak na współczesne kino, szczerzy i bezpretensjonalny. Jane ma dwie dorosłe córki, niedawno adoptowała ośmioletnią Murzynkę. Starsza kobieta przygotowuje się do operacji redukcji tkanki tłuszczowej, przy okazji fantazjując na temat swego chirurga. Liczy na to, że gdy ten poprawi jej wygląd, będzie chciał ją uwieść. Adoptowana Annie również ma kompleksy na temat swojego wyglądu, związane nie tylko z kolorem skóry, ale także z nadwagą. Uspokojenie odnajduje w obżarstwie, udawaniu martwej, opowiadaniu rasistowskich dowcipów oraz ubliżaniu innym dzieciom z nadwagą. Obsesję na punkcie wyglądu ma także młodsza rodzona córka Elizabeth, niespełniona aktorka, neurotyczka, która przygarnia znalezione na ulicy (nie zawsze bezpańskie) psy. Starsza córka Michelle jest niespełnioną artystką, której mąż wypomina brak stałego zatrudnienia. Kobieta podejmuje pracę w punkcie wywoływania zdjęć, wdając się przy okazji w romans ze swoim siedemnastoletnim szefem, który kończy się oskarżeniem o gwałt. W odróżnieniu od ironicznej postawy Baumbacha, reżyserka nie ocenia swoich postaci, ukazując ich raz w lepszym raz w gorszym świetle, zgodnie z zasadą Rohmera o samodzielnym wyrażaniu siebie przez postaci.

Najlepszym określeniem dla sposobu narracji wykorzystanego w obu filmach jest angielskie sformułowanie „*Slice of life*” *cinema*, tłumaczone często na język polski jako kino obyczajowe. Podczas gdy polskie określenie ogranicza się po prostu do tematyki filmu, oryginalne pojęcie jest bardziej złożone i dotyczy zarówno treści, jak i sposobu jej prezentacji. Odwołując się do znanego powiedzenia Hitchcocka: *The cinema is no the slice of life, but a piece of*

¹¹ Zob. Norman King, *Okno stworzone do ironii: „Moja noc u Maud” Erica Rohmera*, przeł. Ewa Mazierska, „Film na Świecie” 2002, nr 403, s. 22.

cake, możemy zdefiniować ten typ kina jako przeciwieństwo „filmowości” à la Hitchcock, kino przypominające kolaż scen odrzuconych na etapie montażu ze względu na niski potencjał dramaturgiczny, prezentujące zwyczajnych ludzi w zwyczajnych sytuacjach. Arthur Nolletti, posiłkując się teorią Noëla Burcha, opisuje podejście *Slice of life* jako „dyskursywny, prosty zapis wydarzeń [...] [Kino] osiąga tę jakość, kiedy opiera się na relatywnie luźnej przyczynowości opowiadania, skupiając się na epizodach kosztem głównego wątku oraz przyzwalając na wiele «nieistotnych» wydarzeń”¹². Podobnie jak w dziełach Rohmera, realizm nie opiera się tutaj wyłącznie na wartościach estetycznych oraz wiarygodnym przedstawieniu prezentowanej materii, ale przede wszystkim na codzienności zdarzeń i wiarygodności psychologicznej. *Miasto Boga* (*Cidade de Deus*, reż. Fernando Meirelles, 2002), *Traffic* (reż. Steven Soderbergh, 2000) czy *Gomorra* (reż. Matteo Garrone, 2008) są przykładami współczesnych filmów spełniających założenia teoretyczne realizmu, jednak nie są to filmy typu slice of life ze względu na ekstremalny charakter przedstawianych wydarzeń. Kontrapunktem dla nich może być pierwsza część *Słonia*, w której powolna, monotonna narracja świetnie oddaje sposób życia bohaterów filmu. Stworzony w ten sposób obraz zwyczajnych ludzi potęguje następnie emocjonalne zaangażowanie widza w brutalne wydarzenia z drugiej części filmu¹³. Filmy Baumacha i Hofcener pozbawione są jednak takich zwrotów, a w zakończeniach obu filmów wracamy do punktu wyjścia. Pod tym względem filmy te nie prezentują wydarzeń szczególnych, odmieniających życie postaci, funkcjonują na zasadzie metonimii ich zwyczajnego życia.

3. Kino mówione

W filmach zwyczajnego realizmu dialog pełni funkcję elementu rzeczywistości, nie zastępuje obrazu, nie traktuje strony wizualnej jako ilustracji. Według Siegfrieda Kracauera, „dla kina najważniejsze są takie przekazy słowne, które wynikają z toku przekazów wizualnych, zamiast determinować ich bieg”¹⁴. Dźwięk, według Rohmera, jest jednym z dwóch najważniejszych innowacji technicznych wprowadzonych do filmu¹⁵. Nie ma on tutaj na myśli bezrefleksyjnego użycia dźwięku, który powiela znaczenie przekazane w obrazie. Powinien on być dopełnieniem lub kontrapunktem dla warstwy wizualnej. Dotyczy to również i przede wszystkim dialogów. Kino prozaiczne oparte powinno być głównie na

¹² Arthur Nolletti, *The Cinema of Goshō Heinosuke: Laughter Through Tears*, Bloomington 2005, s. 15.

¹³ Zob. Doug Eboch, *Slice of life*, <http://letsschmooze.blogspot.com/2012/03/slice-of-life.html>.

¹⁴ S. Kracauer, *op. cit.*, s. 137.

¹⁵ Drugą techniczną innowacją wspominaną przez Rohmera jest kolor. W odróżnieniu od taśmy monochromatycznej, a także Technicoloru, które odrealniały prezentowaną rzeczywistość, kolor umożliwił po raz pierwszy odtworzenie rzeczywistości bliskiej doskonałości. Zob. Eric Rohmer, *Reflections on Color*, [w:] idem, *The Taste for Beauty*, eds. Henry Breitrose, William Rothman, z franc. przeł. Carl Volk, Cambridge 1989, s. 29.

moście, gdyż jest to najbardziej naturalne działanie bohatera filmowego. Dlatego też jeden z pierwszych tekstów teoretycznych zatytułował *W stronę kina mówionego* (1948), w opozycji do kina dźwiękowego: „Do tej pory istniało wyłącznie kino dźwiękowe”¹⁶ – oznajmia Rohmer z myślą o niewykorzystanym potencjale warstwy audialnej filmu. Kino mówione charakteryzuje się traktowaniem dialogu jako elementu filmu równoważnego ze stylem wizualnym. Charakter i sposób prowadzenia dialogu powinien wynikać bezpośrednio właśnie ze stylu filmowego oraz być częścią przedstawionej materii. Dialogi w ówczesnych filmach można było według krytyka przyporządkować do jednej z dwóch kategorii: dialogu informacyjnego – ewokującego świat przedstawiony (proweniencja literacka) oraz dialogu komentatorskiego, objaśniającego wydarzenia (proweniencja teatralna). Przed taką formą użycia dialogu przestrzegał Kracauer:

W filmach tego rodzaju aktor automatycznie wysuwa się na pierwszy plan i jest traktowany jako element samostny, natomiast nieożywiona natura zostaje zredukowana do tła. Nadto, co jest niezmiernie ważne, uznanie mowy za główny element filmu nie tylko wzmacnia tendencję do oddalania się od fotograficznego życia, lecz wprowadza coś nowego i ogromnie niebezpiecznego. Otwiera mianowicie cały obszar meandrów wyrafinowanej myśli, wszystkich racjonalistycznych lub poetyckich przekazów, których zrozumienie i ocenienie nie wymaga przedstawienia obrazowego¹⁷.

Kracauer ceni obraz ponad słowo i dopuszcza stosowanie tego drugiego tylko w postaci dodatku, który nie będzie przeszkadzał w odbiorze warstwy wizualnej nadmiernym walorem informacyjnym. W myśl stwierdzenia, że domeną teatru i literatury jest słowo, natomiast kina – obraz. W takim potocznym rozumieniu filmowego medium, które w swoim najszlachetniejszym wyobrażeniu potrafi wyrazić idee uniwersalną siłą obrazu, widzi Rohmer źródło ignorowania słowa, traktowania dialogu jako elementu nieczystego.

Pisząc o reżyserach niepotrafiących posługiwać się słowem, Rohmer ma na myśli filmy, w których dialog jest nieadekwatny do prezentowanego świata przedstawionego. Jako przykłady arcydzieł ze skazą w postaci nierealistycznych dialogów wymienia między innymi *Stracony weekend* (*The Lost Weekend*, reż. Billy Wilder, 1945) oraz *Obywatela Kane’a* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941). Natomiast dialogi będące elementem stylu, stanowiące adekwatny element prezentowanej rzeczywistości, odnajduje w *Wspaniałości Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, reż. Orson Welles, 1942), *Damach z Lasku Bułońskiego* (*Les dames du Bois de Boulogne*, reż. Robert Bresson, 1945) według scenariusza Jeana Cocteau, *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*, reż. Howard Hawks, 1946), *Regule gry* (*La Règle du jeu*, reż. Jean Renoir, 1939) oraz w filmach Prestona Sturgesa. Warunkiem stworzenia filmowych dialogów jest posiadanie przez scenarzystę cechy określanej przez Rohmera jako „kinowy zmysł”, dlatego w idealnym przypadku scenarzystą i reżyserem powinna być jedna osoba. Istnieją także pierwowzory literackie, które same w sobie posiadają już zadatek na dobry scenariusz ze względu na pewną ambiwalencję dialogów,

¹⁶ Eric Rohmer, *For a Talking Cinema*, [w:] *ibidem*, s. 29.

¹⁷ S. Kracauer, *op. cit.*, s. 137.

nieosiągalną w teatrze. Pod pojęciem ambiwalencji należy tu rozumieć skłonność do posługiwania się kłamstwem i ironią, podczas gdy w teatrze każde słowo ma wymiar ponadczasowy, znaczy coś więcej. Tak rozumianą ambiwalencję odnajduje krytyk w powieściach Fiodora Dostojewskiego, Honoriusza Balzaka oraz Williama Faulknera¹⁸.

4. Romans dialogowy

Najlepszym przykładem amerykańskiego „kina mówionego” jest cykl filmów Richarda Linklatera *Przed wschodem słońca* (*Before Sunrise*, 1995), *Przed zachodem słońca* (*Before Sunset*, 2004), *Przed północą* (*Before Midnight*, 2013), a w szczególności jej dwie ostatnie części. Każdy z filmów, powstałych w odstępach dziewięciu lat przedstawia rozwój związku Jesse’ego i Celine. Po raz pierwszy spotkali się przypadkowo w pociągu z Budapesztu do Paryża i postanowili wspólnie wysiąść w Wiedniu. W pierwszej części, rozgrywającej się w ciągu jednego dnia Linklater przedstawił bohaterów jako alegorię całego pokolenia, łącząc rozmowy banalne z poważnymi, przepełnionymi światopoglądowymi deklaracjami. Pod względem realizmu dialogów i obrazu ciekawszym jest z pewnością drugi film, w którym czas ekranowy jest zrównany z czasem rzeczywistym. Akcja filmu rozgrywa się w dziewięć lat po ostatnim spotkaniu pary. Tym razem rzecz dzieje się w Paryżu, w którym Jesse pojawia się z powodu promocji książki, w której opisał swoją wiedeńską przygodę.

Sposób realizacji oraz tematyka filmu przypomina wybitny krótki metraż Jeana Roucha, *Gare du Nord*, pochodzący z nowelowego filmu *Paryż widziany przez...* (*Paris vu par...*, 1965). Rouch również zrównał ze sobą czas ekranowy z rzeczywistym, ponadto ograniczył liczbę ujęć do dwóch: pierwszego trwającego kilkanaście minut (składającego się tak naprawdę z dwóch ujęć, połączonych na zaciemnionym fragmencie) oraz drugiego kilkusekundowego. *Gare du Nord* składa się z dwóch rozmów: pierwszej rozegranej pomiędzy mieszkającą ze sobą parą we wnętrzu ich mieszkania oraz drugiej, realizowanej na ulicach Paryża, głównie na wiadukcie przy tytułowym dworcu kolejowym. Film Linklatera jest też w pewnym sensie eksperymentem narracyjnym, niespotykanym w amerykańskim kinie głównego nurtu. Osiemdziesięciminutowy film ukazuje jeden długi dialog między dwoma osobami. Styl filmu zostaje zdominowany przez warstwę audialną. Dialog można podzielić na kilka części ze względu na zmianę miejsca akcji. Długie statyczne ujęcia są wykorzystane w trakcie rozmowy w kawiarni, w parku, we wnętrzu samochodu. W pierwszej scenie reżyser posługuje się frazą ujęcie – przeciwujęcie, natomiast dwie pozostałe sceny ukazują frontalnie siedzącą obok siebie parę. Są to fragmenty zrealizowane na pojedynczych długich ujęciach. Antropocentryczny charakter filmu objawia się także w sposobie wyboru kadrowania, skupiającego się na

¹⁸ Zob. E. Rohmer, *For a Talking Cinema*, s. 33.

sylwetkach aktorów. Linklater rezygnuje z ujęć opisowych przedstawiających miasto w „pocztówkowej stylistyce”. *Przed zachodem słońca* znajduje się pod tym względem w opozycji do „turystycznych” filmów Woody’ego Allena.

Zdecydowanie najbliższa Rohmerowskiemu założeniu „niewidzialnej kamery” jest ostatnia, jak do tej pory, odsłona cyklu, *Przed północą*. Akcja filmu rozgrywa się w Grecji, w której para spędza wakacje z dwójką swoich dzieci. Po raz kolejny Linklater rezygnuje z klasycznej fabuły, budując swój film na dialogach pomiędzy parą, pisarzem, którego są gośćmi, oraz pozostałymi osobami odwiedzającymi willę. Skojarzenia z kinem nowofalowca wynikają głównie z faktu umieszczenia akcji w czasie wakacji, czasie wolnym i bez zobowiązań, umożliwiającym długie refleksyjne rozmowy. Z całej trylogii ta część jest najbardziej adramatyczna. Poprzednie części posiadają naturalnie narzuconą ramę czasową. W pierwszej części jest to okres do tytułowego wschodu słońca, po którym bohaterowie będą musieli się rozstać. Jednak klimat niezobowiązującego, nieco magicznego, spotkania pozwala o tym widzowi zapomnieć. W drugiej części rama czasowa zwęża się do osiemdziesięciu minut, w czasie których bohaterowie muszą podjąć decyzję o swoim dalszym życiu. W tym przypadku ograniczony czas narzuca pewien egzystencjalny ciężar, który dostrzec można zarówno w dialogach, jak i w powtarzanym obrazie zachodzącego słońca, zwiastuna pożegnania. W podobny dramaturgicznie sposób ramy czasowej użyła Agnes Varda w *Cleo od piątej do siódmej* (*Cléo de 5 à 7*, 1962). Trzecia część cyklu również ma ograniczony do jednego dnia czas trwania (od rana do północy), ale jest ona tylko umowna, nie wpływa na działania bohaterów. Ograniczenie okresu przedstawianych wydarzeń wpływa jednakże na narrację filmu, w których Linklater pozoruje nastrój życia „codziennego”¹⁹, prezentując zarówno sytuacje znaczące i nieistotne, interesujące i nudne. Jeden dzień z wszystkimi wynikającymi z tej decyzji ograniczeniami i konsekwencjami. Fascynacja reżysera czasem jako jednym z wyznaczników realizmu ujawnia się również w dialogach. W *Przed wschodem słońca* Jesse opowiada o swoim pomysle na film, który trwałby trzysta sześćdziesiąt pięć dni i składałby się z dwudziestoczworgodzinnych części prezentujących życie przypadkowych ludzi z różnych stron świata. W ostatniej części protagonista opowiada o pomysle na książkę, której akcja rozgrywałaby się w ciągu czterech minut trwania jednej piosenki i opisywałaby życie pewnej liczby bohaterów w momencie, gdy ją pierwszy raz usłyszeli. Sama trylogia Jesse’ego i Celine również jest eksperymentem w dziedzinie narracji i czasu ze względu na powracanie do tych samych postaci kreowanych przez dorastającymi razem z nimi aktorami. Porównać można to z serią filmów o Antoinie Doinelu autorstwa François Truffaut.

Filmy Linklatera są współczesnym przykładem urzeczywistnienia postulatów Rohmera o kinie mówionym. *Paulina na plaży* nazwana została przez krytyków romansem dialogowym. Określenie to idealnie pasuje do serii filmów amerykańskiego reżysera. W dziełach Linklatera bohaterowie wyrażają siebie nie poprzez działanie, lecz rozmowę. Dotyczy to również jego filmów

¹⁹ Zob. Rob Stone, *The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run*, New York 2013, s. 136.

gatunkowych, czego najlepszym przykładem są *Przez ciemne zwierciadło* (*A Scanner Darkly*, 2006) który poprzez analogię możemy nazwać dialogowym *science-fiction*, oraz *Uczeniowska balanga* (*Dazed and Confused*, 1993) – dialogowy film młodzieżowy. Podstawą sukcesu tego rodzaju kina są inteligentne, dyskursywne rozmowy oraz właściwe tempo narracji. Dzięki temu filmy te nie są „przegadane”, a tym samym nie tracą nic ze swego realizmu. Dialogi u Linklatera cechuje potoczny styl artykulacji, będący ważnym składnikiem koncepcji realistycznej. Charakterystyczne są pauzy i pomyłki, sprawiające wrażenie improwizowanych kwestii. Efekt ten osiągnięty został poprzez tworzenie scenariusza wraz z odtwórcami głównych ról, Ethanem Hawkiem i Julie Delpy.

5. Niewidzialna kamera

Przed północą w odróżnieniu od poprzedniej części nie jest kinem autotematycznym. Każdy eksperyment formalny wprowadzający element deziluzji przenosi uwagę widza z bohaterów na sposób realizacji filmu, co jest przeciwieństwem pojęcia „niewidzialnej kamery”. Podobnie jest również z intertekstualnymi zabiegami, które są wyrazem kinofilskiej natury twórcy. Rohmer krytykuje kinofilską tendencję jako wnoszącą do filmu stosunkowo płytki, mistyfikatorski element²⁰. Porównując postacie z kina „niewidzialnej kamery” i kina autotematycznego, mówi: „Istnieje więc kino, które nie eksponuje siebie na plan pierwszy, ale proponuje nam sytuacje i bohaterów, podczas gdy w innym rodzaju kina bohaterowie i sytuacje wydają mi się mniej interesujące, ponieważ głównym ich zadaniem jest definiowanie pojęcia kina”²¹. Rohmer oczywiście stawia się w roli Bazinowskiego „twórcy wierzącego w rzeczywistość”.

Wszelkiego rodzaju zwrotność filmu w postaci intertekstualnych odwołań czy zabiegów samozwrotnych była do tego stopnia krytykowana przez Rohmera, że w swoich własnych realizacjach przedstawia on świat jako niemalże alternatywną rzeczywistość, w której kinematograf nie został wynaleziony. Bohaterowie jego filmów nie chodzą do kina, nie rozmawiają o filmach, nie odnajdziemy w ich mieszkaniach ani na ulicach miast filmowych plakatów. Co nie oznacza jednak, że filmy Francuza nie są na swój sposób samozwrotne. *Kolano Klary* czy *Żona lotnika* są filmami, w których bohaterowie analizują otaczającą ich rzeczywistość i wydarzenia oraz konstruują własne narracje w obrębie dzieła. Autonarracyjność ta ma jednak podłoże bliższe literaturze niż kinu.

Linklater posługuje się intertekstualnymi nawiązaniem w sposób daleki od „powierzchowej mistyfikacji”. Przywołując teksty kultury czyni to w sposób niezwykle subtelny, a jego celem nie jest wpisanie swojego dzieła w określony kontekst, ale poszerzenie obrazu swoich bohaterów, nadanie ich relacji ukrytych znaczeń. W *Przed północą* główna bohaterka wspomina film

²⁰ Zob. E. Rohmer, *Stare i nowe...*, s. 62.

²¹ *Ibidem*.

oglądany w dzieciństwie. Nie pamięta jego tytułu, ale pojedynczą scenę, w której para spaceruje między starożytnymi ruinami. Filmem, który zostaje tutaj zacytowany jest *Podróż do Włoch* (*Viaggio in Italia*, reż. Roberto Rossellini, 1954). Uważny widz zauważy w tej scenie antycypację problemów pary poprzez analogię do losów małżeństwa z filmu Rosselliniego.

Wskazane przykłady pochodziły głównie z kina amerykańskiego spoza głównego nurtu. Wydaje się, że twórcy ci osiągnęli pewien rodzaj bezpretensjonalności, pozbawiony nie tylko wielkich artystycznych aspiracji, lecz także tendencyjności filmu europejskiego. Richard Linklater nie jest autorem pokroju Michaela Haneke czy Andrieja Zwiagincewa, którzy opowiadane historie dopasowują do konsekwentnie ascetycznego stylu. „Niewidzialna kamera” oparta na ukazywaniu zwyczajnych ludzi w zwyczajnych sytuacjach, rozmawiających na zwyczajne tematy jest przeciwieństwem takiego podejścia. O popularności tego rodzaju kina świadczą sukcesy na festiwalach w 2013 roku aż trzech filmów zrealizowanych w tym stylu: *Frances Ha* (reż. Noah Baumbach), *Przed północą* oraz *Exhibition* (reż. Joanna Hogg).

Bibliografia

- Bennett P., Hickman A., Wall P., *Film Studies: The Essential Resource*, New York 2007.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Crisp C. G., Eric Rohmer, *Realist and Moralist*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
- Eboch D., *Slice of Life*, <http://letsschmooze.blogspot.com/2012/03/slice-of-life.html>.
- King N., *Oko stworzone do ironii: „Moja noc u Maud” Erica Rohmera*, przeł. E. Mazierska, „Film na Świecie” 2002, nr 403.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2009.
- Łapczyński P., *O autorskim stylu Erica Rohmera na podstawie cyklu „Sześciu opowieści moralnych”*, Łódź 2013 [praca magisterska].
- Mazierska E., *Eric Rohmer – oryginalność, nowoczesność i umiar*, „Film na Świecie” 2002, nr 403.
- Nolletti A., *The Cinema of Gosho Heinosuke: Laughter Through Tears*, Bloomington 2005.
- Rohmer E., *For a Talking Cinema*, [w:] *The Taste for Beauty*, eds. H. Breitrose, W. Rothman, z franc. przeł. C. Volk, Cambridge 1989.
- Rohmer E., *Stare i nowe*, wywiad przepr. J.-C. Biette, J. Bontemps, J.-L. Comolli, przeł. L. Nieldzielski, „Film na Świecie” 2002, nr 403.
- Schilling D., *Eric Rohmer*, Manchester University Press, Manchester 2007.
- Stone R., *The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run*, Routledge, New York 2013.