

Analiza gatunkowo-estetyczna Pomostu Chrisea Markera Interpretacja filmu jako przykładu „kina możliwego”

Polscy autorzy starszych i nowszych kompendiów na temat filmu science fiction zgodnie podkreślają wysoką wartość artystyczną i eksperymentalny charakter *Pomostu* (*La Jetée*) Chrisea Markera, krótkometrażowego, czarno-białego filmu powstałego w roku 1962, poświęcają mu jednak zwykle mało miejsca. W zdawkowych notach przewijają się informacje o nietypowym sposobie realizacji (czasem z błędną obserwacją, jakoby w warstwie wizualnej film składał się wyłącznie z montażu statycznych fotografii[1]) oraz o zrębach fabuły. Uwagę komentatorów skupiają zwłaszcza: katastrofa nuklearna, motyw powrotu do przeszłości, rzadziej – obecna przecież także w filmie – wędrówka do czasu przyszłego oraz postać głównego bohatera – mężczyzny prześladowanego przez pewne wspomnienie z dzieciństwa. Zgadając się z opiniami natury ogólnej, że mamy do czynienia z filmem „wybitnym i bardzo szczególnym”[2], będącym „rodzajem poetyckiego wykładu – wykładu otwierającego możliwość wielu interpretacji i rozważań filozoficznych”[3], oraz „należącym do najbardziej niezwykłych obrazów science fiction zarówno ze względu na strukturę narracyjną, jak i sposób realizacji”[4], proponuję przyjrzeć się *Pomostowi* bliżej, aby uporządkować i rozwinąć wszystkie zaanonsowane, dotyczące go kwestie – genologiczne, formalne i interpretacyjne.

Analizę tego filmu warto rozpocząć krótkim streszczeniem przebiegu fabularnego, gdyż tylko rzetelny opis kolejnych wydarzeń uchroni dalszą część wywodu przed uproszczeniami, a jednocześnie pozwoli dostrzec i docenić przemyślaną kompozycję oraz bogactwo treściowe obrazu, uzyskane przez Markera mimo dysponowania nader skromnymi środkami – zwłaszcza w porównaniu z tradycją filmów fantastycznonaukowych[5]. Tytułowy pomost znajduje się na podparyskim lotnisku Orly, skąd widoczny na początkowych fotogra-

[1] W encyklopedycznej publikacji Krzysztofa Loski czytamy: „Całość filmu jest wynikiem montażu nieruchomych fotografii, składających się na opowieść o mężczyźnie nawiedzonym przez wspomnienie nieznanym kobiecie, który pewnego dnia zostaje wysłany w przeszłość” (idem, *Encyklopedia filmu science fiction*, „Rabid”, Kraków 2004, s. 348–349).

[2] A. Kołodyński, *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, „Alfa”, Warszawa 1989, s. 94.

[3] Idem, *Filmy fantastyczno-naukowe*, WAiF, Warszawa 1972, s. 122.

[4] K. Loska, op. cit., s. 348.

[5] Kino science fiction w roku 1962 było jeszcze przed okresem swojego artystycznego rozkwitu, zapoczątkowanego 2001: *Odyseją kosmiczną* Stanleya Kubricka, ale już po okresie pierwszego wielkiego boomu w latach 50., zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Filmy takie, jak: *Kierunek Księżyc*, *Wojna świa-*

fiach chłopiec dojrzał „scenę przemocy, która napełniła go smutkiem”, oraz twarz kobiety – towarzyszące mu później jako najsilniejsze obrazy z dzieciństwa. Dowiadujemy się, że enigmatyczne wydarzenie miało miejsce przed wybuchem trzeciej wojny światowej. Narrator informuje po chwili, że z biegiem czasu chłopiec zrozumiał, iż widział śmierć mężczyzny. Kolejne obrazy ukazują już zagładę Paryża – obrazy wojennych zniszczeń sugerują nadejście zapowiedzianej wojny. Jej skutkiem była śmierć milionów ludzi, a ci, którzy ocaleli, musieli schronić się w sieci podziemnych tuneli, świat uległ bowiem skażeniu radioaktywnemu. Pod ziemią nadal toczyła się jednak walka – społeczność ludzka podzieliła się na zwycięzców i przegranych. Więźniowie byli poddawani różnym eksperymentom. Zwykle nie przynosiły one zadowalających rezultatów.

Pewnego dnia do udziału w nich wytypowany został mężczyzna będący właścicielem silnego wspomnienia z przeszłości. Okazało się bowiem, że widmo zagłady ludzkości odsunąć może tylko podróż w czasie w celu zdobycia „pożywienia, lekarstwa, złoza energii”. Silny obraz mentalny predestynował bohatera do tej misji, mógł być pomocny w przywołaniu „przeszłości i przyszłości na pomoc teraźniejszości”. Mężczyźnie poddawanemu na przestrzeni kilkudziesięciu dni działaniu silnych środków farmakologicznych udaje się przedostać do czasów sprzed wojny, choć zabiegi eksperymentatorów kosztują go wiele wysiłku i cierpienia. W czasie serii swoich pobytów w przeszłości spotyka się z kobietą, którą zapamiętał na pomoście. Początkowo widzi ją tylko z daleka, później zaś udaje mu się do niej zbliżyć. Para spaceruje razem, rozmawia, odwiedza różne miejsca, żyje chwilą – „pozbawiona planów i wspomnień”. Testy trwają około pięćdziesięciu dni, a gdy kończą się spektakularnym sukcesem, podziemni badacze postanawiają wysłać mężczyznę w przyszłość.

Po wielu bolesnych próbach nachodzą go „fale obrazów świata, który dopiero nadejdzie”. Odmienioną planetę z odbudowanym Paryżem zamieszkują teraz ludzie przyszłości. W trakcie spotkania, a raczej konfrontacji, depozytariusz dawnej ludzkości wzywa ich do gatunkowej solidarności i w imię uznania własnej przeszłości skutecznie prosi o wielką jednostkę mocy, która ratuje – przynajmniej na jakiś czas – ludzkość uwięzioną pod ziemią. Po powrocie z przyszłości i zakończeniu misji powodzeniem mężczyzna staje się zbędny. Pozostaje w rękach eksperymentatorów i czuje, że grozi mu niebezpieczeństwo. Wtedy kontaktują się z nim ludzie poznani podczas wędrówki w przyszłość, którzy mają nieporównywalnie większe, nadnaturalne możliwości. Proponują mu ratunek – ucieczkę i uznanie za należą-

tów, 20000 mil podmorskiej żeglugi, Zemsta Kosmosu, Inwazja porywaczy ciał, Zakazana planeta czy Ostatni brzeg ustaliły imponującą warstwę obrazową nieomal jednym z gatunkowych wyznaczników fantastyki naukowej, w czym miały oczywiście jeszcze wcze-

śniejszych poprzedników, z *Metropolis* na czele. Zob. np. B. Holdys, *Gwiazdne imperia X Muzy. Ewolucja filmowej fantastyki naukowej*, DKF „Kinematograf” i „Studentów”, Kraków 1985.

go do ich świata. Bohater odrzuca jednak wizję życia w spokojnej przyszłości, woli powrót do czasów swego dzieciństwa i do kobiety, która może na niego czekać. Dzięki swym sprzymierzeńcom zjawia się z powrotem na pomoście w Orly, biegnie na koniec tarasu widokowego w kierunku ukochanej postaci. Na pomoście znajduje się jednak wysłannik podziemnego obozu. Upadając, mężczyzna zrozumiał, że „chwila, którą miał okazję oglądać jako dziecko, która nie przestawała go prześladować, była chwilą jego własnej śmierci”.

Ta krótka rekapitulacja treści fabularnych *Pomostu* będzie podlegała dalszemu rozwinięciu; w tym miejscu ważne wydaje mi się rozstrzygnięcie kwestii genologicznej przynależności obrazu Markera. Film nie ogranicza się bowiem do jednej konwencji gatunkowej, choć niewątpliwie science fiction pełni w nim rolę dominantę. Zresztą, jak słusznie wskazuje Krzysztof Loska, istnieje pewna trudność we wskazaniu kryteriów gatunkowych science fiction, a „filmy fantastycznonaukowe wykorzystują [...] struktury narracyjne i konwencje innych gatunków” [6]. W tej sytuacji badacze za główne wyróżniki dzieł SF przyjmują ich tematykę – „zjawiska fantastyczne występujące w świecie przedstawionym utworu” [7], powracające motywy oraz wypracowaną ikonografię, odróżniając fantastykę naukową od fantastyki baśniowej racjonalnym umotywowaniem i interpretowaniem wydarzeń wewnątrz wykreowanej fikcji [8]. Ze streszczenia fabuły wynika wprost, iż w *Pomoście* pojawiają się takie typowo fantastycznonaukowe motywy, jak: katastrofa cywilizacji, podróże w czasie oraz kontakt z ludźmi przyszłości. Misternie skonstruowana fabuła spełnia tematyczne wymogi gatunku.

Spośród ośmiu głównych elementów obrazowych zgromadzonych przez Loskę w jego *Encyklopedii filmu science fiction* pod hasłem „ikonografia”, aż pięć znajduje swą realizację w filmie Markera. Są to: krajobraz po katastrofie, cudowne wynalazki pozwalające podróżować w czasie (tu w postaci zastrzyków, zasłon na oczy oraz innej medycznej aparatury), miasto przyszłości (pojawiają się trzy abstrakcyjne zdjęcia – „obrazy świata, który dopiero nadejdzie” – w tym ostatnie, mające symbolizować Paryż, prawdopodobnie w postaci siatki jego ulic widzianej z lotu ptaka) oraz dalekie światy i zamieszkujące je cyborgi. Ludzie przyszłości zostali przedstawieni na czarnym, „kosmicznym” tle jako same głowy, w dodatku z dziwnym, niepokojącym znamięm na czołach, przypominającym pieczęć z laku. Swoiste odcieśnienie tych postaci, a także sposób ich fotografowania sprawiają,

[6] K. Loska, *Czekając na apokalipsę – wizje przyszłości w filmie science fiction*, w: *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, pod red. K. Loski, „Rabid”, Kraków 1998, s. 133. W tym samym tonie wypowiedział się w nieco starszej pracy Bolesław Hołdys: „Rzeczywiście granice gatunku SF są tylko naszkicowane, a jego pojemność jest tak ogromna, że trudno tu uniknąć niejasności i rozbieżności. [...] A czy jest w ogóle możliwe nakreślenie

granic SF? Przecież podstawą science fiction jest fikcja, wyobraźnia, fantazja. A te pojęcia nie mają, bo mieć nie mogą, wyraźnie zaznaczonych granic”. B. Hołdys, op. cit., s. 10–11.

[7] M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe „Montevideo”, Poznań–Wrocław 2001, s. 51.

[8] Ibidem.

że wydają się oni nie tyle fascynujący dzięki pozbyciu się dawnych ograniczeń, ile odpychający i groźni. Główny bohater staje wobec nich jako obcy, jako przedstawiciel niemal innego gatunku. Brak potworów, statków kosmicznych i fantastycznej broni – pozostałych elementów obrazowych skatalogowanych przez Loskę – nie zmienia zatem faktu, że *Pomost* należy do gatunku science fiction zarówno pod względem wykorzystanych motywów, tematyki, jak i eksploatowanej ikonografii.

Pod fantastycznonaukową tkanką utworu kryją się jednak elementy zaczerpnięte z innych gatunków i stylów artystycznych; *Pomost* nazwać można wręcz hybrydą gatunkową, w szlachetnym sensie tego określenia. Film nosi wyraźne znamiona dystopii, bywa ona zresztą uznawana za jeden z typów kina science fiction^[9], choć wywodzi się – wraz z utopią i antyutopią – z literatury. Świat po nuklearnym skażeniu, będącym wynikiem trzeciej wojny światowej, przeniósł się do podziemi, gdzie ubezwłasnowolnieni przegrani przetrzymywani są w swego rodzaju obozach. Bez wątpienia w filmie Markera jest obecna, a nawet silnie odczuwalna, świadomość zakończonej niedawno wojny – wszak kolejna numerowana jest jako trzecia. Reminiscencje hitlerowskiej przemocy powracają zwłaszcza w scenach eksperymentów przeprowadzanych na więźniach. Co ważne, dwukrotnie w trakcie filmu naukowcy ukryci pod Chaillot, a więc we Francji, szepczą do siebie po niemiecku, słychać także odliczanie w tym języku. Gdy wziąć pod uwagę, że są to jedyne sceny dialogowe w tym filmie (narracja werbalna prowadzona jest pozakadrowo), ten szczegół okazuje się nader znaczący i istotny. *Pomost* należy raczej uznać za dystopię aniżeli wizję antyutopijną, gdyż – jak przekonująco dowodzi Loska –

[...] antyutopia wywodzi się z przesłanek utopijnych, gdyż opisuje nieudany eksperyment budowania społeczeństwa doskonałego [...], zaś dystopia wyciąga pewne pesymistyczne wnioski z obecnego rozwoju cywilizacji, podkreśla negatywne aspekty postępu technologicznego, a zarazem modeluje katastroficzny wizerunek przyszłych zdarzeń^[10].

Trzecia wojna światowa oraz nuklearna zagłada są doskonałymi przykładami lęków wywiedzionych z powojennej rzeczywistości.

Jak zostało wspomniane, dystopia wykazuje zwykle silne związki z tradycją literacką, nie inaczej jest także w przypadku *Pomostu*. Ze względu na strukturę narracyjną film Markera w ogóle wydaje się przesycony zabiegami typowymi dla literatury. Pewne czynniki fabularne i obrazowe zaś sprawiają, że zbliża się on do gatunku paraboli, zwłaszcza tej najsłynniejszej – *Dżumy* Alberta Camusa. Wymienić można wiele wspólnych dla obu tych dzieł elementów: atakującą ludzkość katastrofę związaną z żywiołem powietrza, temat władzy totalitarnej, egzystencjalną wymowę, do której jeszcze w przypadku filmu powrócę, oraz – na poziomie strukturalnym – obiektywną i wszechwiedzącą

[9] Zob. A. Ćwikiel, *Science fiction jako gatunek filmowy*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1985.

[10] K. Loska, *Czekając na apokalipsę*, op. cit., s. 138.

instancję opowiadającą. W pewnym momencie narrator, któremu głosu użyczył Jean Négroni, opisuje sytuację panującą w tunelach słowami: „Zwycięzcy pełnili straż nad imperium szczurów”. Kiedy indziej zaś dodaje, że „straż obozowa szpiegowała nawet sny”. Te zdania z kolei ewokują twórczość innego wielkiego pisarza XX wieku – George’a Orwella, a konkretnie dwóch jego antyutopii – *Folwarku zwierzęcego* i *Roku 1984*. Związki *Pomostu* z twórczością Camusa i Orwella nie są głównym przedmiotem tego artykułu, niewątpliwie można by poświęcić im osobne studium, dla mnie pozostaje jednak ważne, że świadczą o gatunkowym synkretyzmie obrazu filmowego Markera.

Gdyby zaś w estetyce *Pomostu* szukać wyraźnych nawiązań filmowych, należałoby wskazać tradycję niemieckiego ekspresjonizmu. W sposobach fotografowania Paryża ulegającego zagładzie oraz w niektórych zdjęciach z podziemia wyraźnie widać ślady poetyki ekspresjonistycznej, którą wspiera także zastosowana przez Markera czarno-biała taśma filmowa. Grymasy twarzy podczas eksperymentów, obecność cieni budynków i ludzi, ważna rola przypisana mrocznej, niepokojącej scenografii w tunelach, w połączeniu z podniosłą muzyką tworzą nastrój zagrożenia i przerażenia. Warto zauważyć, że istotnym elementem stylu ekspresjonistycznego w sztuce była deformacja czasu w świecie przedstawionym, a w *Pomości* tego rodzaju zabieg następuje podczas każdej podróży bohatera do innego świata. Jako kolejną ważną cechę ekspresjonizmu na poziomie kreowanej fikcji wyodrębniono silne stypizowanie postaci, pozbawionych indywidualnych rysów. Podobnie dzieje się w filmie Markera, w którym bohaterowie – kobieta i mężczyzna – pozbawieni są nawet imion.

Wiele fotogramów z *Pomostu* utrzymanych w stylistyce ekspresjonistycznej zachwyca swym pięknem, dużą część z nich warto by poddać skrupulatnej obrazowej analizie, ja z konieczności skupię się tylko na jednym przykładzie. Pierwsza spośród fotografii poświęconych zagładzie miasta, która pojawia się w trzeciej minucie filmu, przedstawia panoramę Paryża – łatwo rozpoznawalną ze względu na centralnie usytuowaną wieżę Eiffla. Budowla na zdjęciu jest jednak rozmyta, jakby rozpuszczała się w powietrzu. Niepokojącą aurę kreuje mgła spowijająca budynki w głębi kadru wraz z całym horyzontem. Jedynie najbliższa zabudowa jest wystarczająco ostra, by dojrzeć architektoniczne detale, w dodatku staje się to możliwe wyłącznie dzięki temu, że fotografia w ciągu czterech sekund obecności na ekranie ulega znacznemu rozjaśnieniu. Dominantę kompozycyjną tego obrazu stanowi trójkąt, którego wierzchołki stanowią: wierzchołek wieży Eiffla, kopuła po lewej stronie oraz wieże kościelne po prawej. Nad tym panoramicznym widokiem Paryża rozciąga się niezwykle malownicze, usłane spiętrzonymi chmurami niebo. Przy większym rozjaśnieniu sprawia ono wręcz wrażenie namalowanego na prospekcie. Dzięki opisanym walorom obrazowym zdjęcie, mimo swej statyczności, ma silną wewnętrzną dramaturgię, podkreśloną dodatkowo przez chóralną muzykę.

W tej części filmu oraz w kilku innych jego fragmentach Marker konsekwentnie stosuje montaż miękkiej. Przenikanie obrazów kreujących wizję zagłady miasta pozwala mu uzyskać efekt postępującej jak gdyby na oczach widza degradacji zabudowań, a przy tym – biorąc także pod uwagę ekspresjonistyczną estetykę części zdjęć oraz towarzyszącą im wszystkim muzykę – dokonać „uduchowienia” tego procesu, nadać mu dramatyczną głębię wyrazu.

Lista konwencji gatunkowych odgrywających ważną rolę w *Pomście* ciągle się jednak nie kończy. Wspomnienie mężczyzny z dzieciństwa dotyczy wszakże również twarzy kobiety. Jego powrót do przeszłości wypełniają najpierw jej poszukiwania, a później chwile spędzone z nią w atmosferze szczególnej, bo stale zagrożonej, szczęśliwości. Nietrudno dopatrzeć się tu podstawowych rysów melodramatycznych. Bezdusznym, silniejszą, utożsamianą ze złem, opresyjną rzeczywistością zewnętrzną uniemożliwia tym dwojgu spokojne życie i miłość. Uczucie jeszcze w zarodku ponosi klęskę, a kobieta musi pogodzić się ze śmiercią mężczyzny. Obecność tego komponentu gatunkowego na odrębnych prawach potwierdza także warstwa muzyczna filmu. Zdjęciom przedstawiającym parę towarzyszy dość typowa, kameralna muzyka instrumentalna o łagodnym brzmieniu i słabej dynamice, z narastającym odczuciem nostalgii, pozostająca w silnym kontraście do pozostałych fragmentów muzycznych, obrazujących dramatyczne zwroty akcji.

Kilkukrotnie powróciła już w moim tekście kwestia muzyki wykorzystanej w filmie, autorstwa angielskiego kompozytora Trevora Duncana. Jest to bowiem sprawa w przypadku tego dzieła niepoślednia. David Bordwell i Kristin Thompson w swym filmoznawczym kompendium poświęcili *Pomstowi* jeden akapit w rozdziale dotyczącym nie obrazu czy fotografii, ale właśnie dźwięku w kinie. Zacytuję ten fragment w całości, gdyż wydaje się on niezwykle trafny:

W filmie Chrise Markera *La Jetée* (*Pomost*) kontrast pomiędzy rytmem obrazu i dźwięku odgrywa zasadniczą rolę. *La Jetée* składa się niemal wyłącznie ze statycznych zdjęć – z wyjątkiem jednego drobnego gestu, cały ruch w obrazach został wyeliminowany. Mimo to w filmie zastosowano głos zza kadru, muzykę i efekty dźwiękowe o raczej szybkim, ciągle podkreślanym rytmie. Dzięki dynamicznej interakcji pomiędzy dźwiękowymi i wizualnymi rytmemi, dzieło – mimo że nie występuje w nim ruch – nie sprawia wrażenia obrazu niefilmowego[11].

Istotnie, *Pomost* za sprawą nadawanego przez warstwę audialną rytmu oraz napięcia wytworzonego między tym rytmem a kolejnymi obrazami w pełni zasługuje na miano dzieła filmowego i odznacza się mieszczącą się w kinowych kanonach dramaturgią. Co więcej, jest zapisem kinematograficznym *par excellence* – zapisem ruchu kolejnych następujących po sobie kadrów, a niejednokrotnie również –

[11] D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Wydaw-

nictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 313.

zaryzykowałbym takie stwierdzenie – także ruchu w obrębie pojedynczego kadru-fotogramu, jego reżyser wykorzystuje bowiem najazdy i odjazdy w obrębie poszczególnych nieruchomych obrazów. Do takiego sformułowania tej sprawy uprawniają mnie, jak sądzę, uwagi Marka Hendrykowskiego na temat ruchu w filmie:

[...] istota [języka ruchomych obrazów – dop. A.D.] nie polega na statycznych konfiguracjach, lecz na tym, iż ekranowy przekaz odbieramy w ruchu. Cokolwiek zapamiętujemy, cokolwiek zwraca naszą uwagę – dzieje się w ruchu. W przekazie kinematograficznym dotyczy to nawet filmowania nieruchomych obiektów techniką narracji zwaną repollero, w której kamera (jej panoramy, odjazdy i najazdy) oraz montaż wprawiają filmowane – statyczne i nieruchome – obiekty w ruch [podkr. – A.D.][12].

Wobec powyższych stwierdzeń pozostaje jedynie wymienić różnorodne skądinąd materiały dźwiękowe, które złożyły się na warstwę audialną filmu. Oprócz wspomnianych partii muzycznych – podniosłej muzyki chóralnej oraz kameralnej instrumentalnej – pojawiają się ważne, pełniące także rolę narracyjno-dramaturgiczną, odgłosy: bicia serca, lądujących samolotów, śpiewających ptaków czy też głos spikerki na lotnisku.

Jestem zmuszony przyznać w tym miejscu, iż odnoszę wrażenie, że dokonane przeze mnie do tej pory rozpoznania genologiczno-estetyczne mają niewielką nośność interpretacyjną. Owszem, pozwalają wniknąć w formalną tkankę dzieła i lepiej zrozumieć twórcze mechanizmy, które legły u jego podstaw, lecz – zapewne ze względu na swój schematyczny, utarty charakter – nie owocują obiecującymi ścieżkami interpretacyjnymi. Wyeksplikowanie tego, że *Pomost* jest gatunkową hybrydą, w której science fiction spotyka się z ekspresjonistyczną dystopią, egzystencjalną parabolą i melodramatem, w pewnym sensie zawęża pole dalszego myślenia o filmie. Z tego względu proponuję przyjrzeć się wymowie obrazu przez dalece różny od dotychczasowego pryzmat „kina możliwego”, zaproponowanego przez Waldemara Frąca w bardzo inspirującej książce pod takim właśnie tytułem.

Frąc odnosi się w zasadzie do tych samych komponentów dzieła filmowego co inni badacze kina (nie tylko fantastycznego), a więc zwłaszcza do jego struktury narracyjnej i statusu świata przedstawionego, jednak czyni to w wyraźnie odmienny sposób. *Kino możliwe* jest pozycją o ambicjach filozoficznych, a myśliciele tacy, jak Arystoteles, Leibniz, Wittgenstein, Heidegger czy Eco, pojawiają się w niej równie często jak tytuły dzieł filmowych i nazwiska reżyserów. Co ważne, autor nie traktuje jednak filmów jako ilustracji tez filozoficznych – przeciwnie, punktem wyjścia konsekwentnie czyni przemiany w konstruowaniu przez filmowców ekranowej fikcji, które stanowią dla nie-

[12] M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, „Ars Nova”, Poznań 1999, s. 55.

go inspirację do tego, aby „pomyśleć możliwe”. Z wielu względów warto więc zrekonstruować główne tezy badacza dotyczące „kina możliwego”[13].

Waldemar Frąc w największym skrócie objaśnia kategorię „kina możliwego” za pomocą sformułowania: „kino, w którym dominującą rolę odgrywa kategoria możliwości”[14]. Ta nasilająca się od lat 60. tendencja przejawia się, jego zdaniem, w dwóch płaszczyznach funkcjonowania filmowej fikcji – zewnętrznej (odnoszącej się do rzeczywistości) i wewnętrznej (zachodzącej w obrębie samej fikcji). Obie te grupy mają do dyspozycji pewien zestaw charakterystycznych zabiegów strukturalno-narracyjnych, które sprawiają, że film rozwija się raczej w kierunku „pola możliwości” aniżeli rozwiązania intrygi i odsłonięcia wszystkich fabularnych tajemnic. Najważniejsze wśród nich to: niekonkluzywność fabuły, zachwianie lub wręcz zburzenie fundamentalnej wewnętrznej teleologii zdarzeń, ukazanie alternatywnego finału, zerwanie z sugestią istnienia fikcyjnych bytów wyobrażonych, multiplikacja filmowego uniwersum oraz podważenie wewnątrz dzieła wykreowanego uprzednio świata przedstawionego[15]. Wszystkim tym chwytom poświęca Frąc odpowiednio dużo miejsca, dlatego, aby lepiej przekazać jego intencje i motywacje, przywołam dwa obszerniejsze, charakterystyczne dla omawianego wywodu cytaty:

Idzie więc o dzieła filmowe, w których zdarzenia jak gdyby nie wydarzają się do końca, są i nie są zarazem, objawiając się jedynie w swej potencji, w możliwości swego istnienia: ukazane, choć do końca nie stwierdzone, zaświadczone, jednak bez ostatecznej konstatacji. Wciąż problematyzowane ich „faktyczne” zaistnienie w filmowym świecie powoduje, że objawiają się już jako tylko możliwe, a nawet jako pozorne[16].

Trudność „kina możliwego” w odbiorze polega właśnie na tym, że samym swym charakterem apeluje ono do sprobematyzowania tego, co bezpośrednio dane. Pozornie prosta historia poprzez wprowadzenie doń poziomu czystych możliwości staje się myślową prowokacją. [...] Odejście od *quasi-egzystencji* ukazywanych zdarzeń jest przecież zanegowaniem typowego, zdawałoby się uniwersalnego dla kina sposobu obrazowania. I nie chodzi tu, jak wspomniano, wcale o to, iż w ten sposób staje się utwór filmowy areną filozoficznych dywagacji. Idzie natomiast o zwrócenie uwagi, iż ze względu na swój charakter zawiera on swoisty naddatek sensu, którego nie można sprowadzić do poziomu opowiedzianej historii[17].

Odniosę się do tych spostrzeżeń już w bezpośrednim związku z *Pomostem*, okazuje się bowiem, że mogą mieć one dla niego niebagatelną wartość poznawczą. Gdy przyjrzeć się bliżej budowanej przez ten film narracji, spostrzec można, że przebiega ona według następującego schematu: najpierw dokonuje się naprzemienne potwierdzanie

[13] Sam autor na przestrzeni całej pracy stosuje zapis tego wyrażenia w cudzysłowie, by podkreślić, że nie jest ono określeniem *sensu stricto* gatunkowym, tylko poręcznym opisem pewnego szeroko zakrojonego zjawiska w kinie, czemu pozostaną oczywiście wierni.

[14] W. Frąc, *Kino możliwe*, „Rabid”, Kraków 2003, s. 12 i n.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem, s. 58.

[17] Ibidem, s. 121.

i kwestionowanie opowiadanych zdarzeń, a więc budowanie poczucia ontycznej niepewności, po czym przewagę uzyskuje utwierdzenie na gruncie fikcji, by na końcu ponownie zostać całkowicie zanegowanym, stawiając tym samym widza w polu samych tylko możliwości.

Proponuję przeanalizować to dokładnie. Już podczas prologu na pomoście w Orly, podczas którego dowiadujemy się wstępnie, co zawierało wspomnienie mężczyzny z dzieciństwa, narrator dopowiada: „Czy rzeczywiście ją widział [twarz kobiety]? A może wymyślił tę niezwykłą chwilę, by dała mu siłę w walce z nadchodzącym szaleństwem?”. Po tym wyraźnym sygnale zasadniczego braku pewności względem opowiadanych zdarzeń narrator buduje dalszy ciąg znanej już historii: nadchodzi trzecia wojna światowa, Paryż ulega zagładzie, ludzie ukrywają się w tunelach, w których przeprowadzane są eksperymenty na ludziach, a do jednej z prób wybrany zostaje nasz bohater. Fikcja przybiera na sile, apogeum osiągając 30. dnia wysyłania mężczyzny w przeszłość, gdy dochodzi wreszcie do spotkania z kobietą. „Teraz jest pewien – słyszymy z off-u – że ją rozpoznaje. Właściwie to jedyna rzecz, której jest pewien. Pośrodku tego bezczasu uderza go dostatek”. Gdy eksperymenty się przedłużają, mężczyzna zaczyna mieć wątpliwości, czy jego pobyty w przedwojennym świecie dzieją się naprawdę, czy nie są tylko zmyśleniem lub snem. Widz otrzymuje jednak sukcesywnie co najmniej trzy bardzo wyraźne sygnały, że może uznać oglądane wydarzenia za realnie przeżywane przez bohaterów (oczywiście w ramach wykreowanej fikcji). Tymi znakami prawdziwości są: bicie serca mężczyzny podczas eksperymentów (silnie ugruntowany w zachodniej kulturze symbol życia, tu oznaczający także realne cierpienie), naszyjnik z czasów trzeciej wojny światowej, który zauważa u swego adoratora kobieta i z którego ten nie potrafi się jasno wytłumaczyć, oraz – decydujący o potwierdzeniu fikcji – moment w sypialni kobiety. Otóż od razu po przedstawieniu przez narratora wspomnianych wątpliwości mężczyzny, czy nie ulega on jakiemuś złudzeniu, następuje seria zdjęć śpiącej bohaterki z wykorzystaniem miękkiego montażu oraz przy dźwiękach śpiewu ptaków. Na ostatniej z tych fotografii kobieta otwiera oczy i mruga nimi trzykrotnie – jest to właśnie owo jedyne ujęcie nagrane kamerą użyte w filmie. Sens tego zabiegu staje się teraz wyraźny – ten, kto ogląda kobietę, widzi, że nie jest to tylko sen albo martwy obraz; jej „ożycie” stanowi uprawdopodobnienie fikcji, umocnienie „realności” wewnątrz filmowego świata przedstawionego. Gdy więc po kolejnych perypetiach i podróżach w czasie mężczyzna z własnego wyboru zjawia się na pomoście w Orly, nie zaskakuje fakt, że śledzi go ktoś z obozu. W konfuzję wprawiają dopiero ostatnie słowa wypowiedziane przez narratora, że „chwila, którą miał okazję oglądać jako dziecko, która nie przestała go prześladować, była chwilą jego własnej śmierci”. Słowa te oznaczają bowiem powtórne zachwianie całej fikcji, stawiają znak zapytania nad całą opowiedzianą historią, są właśnie tą „myślową prowokacją” i sprowadzeniem obrazu do „poziomu czystych możliwości”.

o których pisał Frąc. Uzyskany tym samym w *Pomoście* efekt badacz nazwałby zapewne „ruchem transcendencji”[18]. Nie to jest jednak istotne, ważniejsze wydaje się otwarte pole możliwości interpretacyjnych, przynoszące mnóstwo pytań, wątpliwości, ale i podpowiedzi, „naddatków sensu”. Spróbuję je na koniec prześledzić.

Niektóre przychodzące na myśl pytania okazują się banalne: czy można przeżyć własną śmierć albo doświadczyć drugiej śmierci? A może sportretowana przez Markera śmierć nie jest negacją życia, a początkiem nowych możliwości? Próby różnych odpowiedzi na tak postawione problemy nie przyniosą satysfakcji. Wymuszony ruch myśli poszukuje zatem kolejnych alternatyw. Przypadek *Pomostu* jest o tyle szczególny, że nie odnajdziemy w nim ani jednego odcinka fabularnego, który nie budziłby żadnego znaku zapytania. Jest to tym większe osiągnięcie, że – jak słusznie wskazuje Frąc, powołując się na ustalenia Andrzeja Zalewskiego – z reguły miarą obiektywizmu w filmach jest powtórzenie, a powracający motyw czy obraz okazuje się zwykłe „prawdą” czy też „realnością” danej fikcji[19]. Jednakże nawet wspomnienie z lotniska Orly, będące lejtmotywem *Pomostu*, budzi zasadnicze wątpliwości, które najprościej streścić pytaniem: co się tam naprawdę wydarzyło? Zachwianie teleologii zdarzeń oraz statusu ontycznego świata przedstawionego prowokuje więc do zastanowienia się, czy wydarzyło się cokolwiek. A może nie wydarzyło się nic albo – jak chce Frąc – „nie wydarzyło się do końca”?

Z pewnością intencją prowokacji, w sercu której się znajdujemy, nie jest poprzestanie na tym etapie poszukiwań, gdyż nawet jeśli przedstawione wydarzenia nie są w pełni wiarygodne i potwierdzone, to należy rozważyć je w możliwości ich istnienia. Interpretacja obrazu należącego do „kina możliwego” wymaga podejścia holistycznego i heurystycznego, a niejednokrotnie musi pogodzić się także z nieusuwalnymi konfliktami zachodzącymi między konkurencyjnymi odczytaniem. W przypadku *Pomostu* wypełnienie tych zaleceń może zaowocować nareszcie pełnowartościowymi interpretacjami o egzystencjalnym charakterze.

Warto zwrócić uwagę, że wspomnienie wyniesione przez chłopca z pomostu składa się z dwóch silnych obrazów: śmierci mężczyzny i twarzy kobiety. Być może jednak „scenę przemocy”, która później okazać się ma „chwilą jego własnej śmierci”, należy rozumieć niedosłownie. Wtedy sytuację na lotnisku można widzieć jako uświadomienie sobie przez chłopca naraz śmiertelności i miłości erotycznej – jako przekroczenie progu dorosłości. Po latach, gdy bohaterowi przychodzi zginąć na tym samym miejscu, z zakamarków pamięci wydobywa wspomnienie tamtej inicjacji, podczas której pierwszy raz „zrozumiał, że nie było drogi ucieczki przed czasem”. To samo poczuł wszak, gdy na pomoście zobaczył wysłannika obozu. Chwilą, która nie przestaje prześladować, byłaby więc nie chwila samej śmierci, lecz peł-

[18] Zob. ibidem, s. 122–123.

[19] Ibidem, s. 64–65.

nego uświadomienia sobie śmiertelności – odtąd nieopuszczającego człowieka na krok. Powinowactwo tej koncepcji z filozofią egzystencjalną w jej wersji pesymistycznej jest aż nadto widoczne.

Druga proponowana przeze mnie interpretacja, także nosząca ślad egzystencjalizmu, byłaby bardziej optymistyczna, choć nie diametralnie różna, gdyż historia przedstawiona w *Pomoście* nie należy do szczęśliwych. A przecież bohater uzyskał od ludzi przyszłości energię, po którą przybył, ocalił ludzkość i zakończył misję pełnym sukcesem! Historia została jednak tak zobrazowana i narracyjnie poprowadzona, że uwaga skupia się na bohaterze jednostkowym, a walka o jego uczucia i o autentyczność jest postawiona wyżej niż wysiłki grupy ludzi, którzy próbują ocalić świat, stosując przemoc. W tym odczytaniu, pozostającym bliżej fantastycznonaukowego ukształtowania utworu, uznającym podróże w czasie za możliwe w obrębie świata fikcyjnego, uwagę przykuwa dokonany przez mężczyznę wybór powrotu do przeszłości, do czasów sprzed wojny. Bohater mógł wszak wyzbyć się ograniczeń, zapewnić sobie spokojne życie w przyszłości, które mu proponowano, wolał jednak nie korzystać z ucieczki przed czasem, która tu staje się możliwa. Nie chciał zostać pozbawiony wszystkiego, co było dla niego ważne. W pewnym sensie, rezygnując z propozycji ucieczki, świadomie wybrał swą śmierć. W przeszłości, na tarasie lotniska Orly, ucieczki przez czasem już nie ma. Tę wersję egzystencjalizmu należałoby zapewne nazwać heroiczną – i nie mniej tragiczną.

A może interpretacją najwłaściwszą, choć też ostrożną i skromną, byłaby po prostu konstatacja, że niemożność odróżnienia prawdy od pozorów, wspomnienia od urojenia, snu od podróży w czasie staje się najgłębiej przeżywanym przez człowieka dramatem? Bez wątpliwości, poza krótkimi momentami szczęścia i zapomnienia, dręczyły także bohatera *Pomostu* Chrisa Markera.