

Jacek Ostaszewski

Uniwersytet Jagielloński

Oddramatyzowanie akcji i antyklmaks w kinie współczesnym

Zajmując się jakimkolwiek zagadnieniem dotyczącym dramaturgii, nie sposób pominąć *Poetyki* Arystotelesa. W odniesieniu do dramatyzowania akcji stwierdza on, że jest to zasada kompozycyjna w sztukach naśladowczych. Polega na budowaniu w toku rozwoju akcji napięcia między scenami, dla którego podstawowym środkiem jest perypetia rozumiana jako „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, która odbywa się [...] zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością” (Arystoteles, 1983, s. 31; por. s. 17, 72). Celem dramatyzacji jest zaangażowanie widza w akcję i w śledzenie losów postaci. W zakończeniu dzieła napięcie dramatyczne znajduje swoje rozładowanie w katastrofie tragicznej lub w komediowym rozwiązaniu utworu. W postarystotelesowskiej dramaturgii, dla której normatywnym zwieńczeniem była XIX-wieczna „szkoła dobrej kompozycji” skodyfikowana przez Eugene’a Scribe’a i Victora Sardou, podkreślano znaczenie logicznego następstwa zdarzeń oraz jedności i „skończoności” akcji, w ramach której napięcie stopniowo rosło, aż do osiągnięcia klimaksu, czyli punktu kulminacyjnego rozwoju akcji. Konflikt, będący zarzewiem rozwoju akcji i motorem działań postaci, znajdował w klimaksie swe rozwiązanie, pełniące jeśli nie funkcję katartyczną – jak chciał Arystoteles, poprzez wzbudzenie litości i trwogi, a następnie oczyszczenie tych uczuć (Arystoteles, 1983, s. 17) – to przynajmniej satysfakcjonujące z punktu widzenia poznawczych i estetycznych oczekiwań widzów. Zainteresowanie wywołane w zawiązaniu akcji zostaje zaspokojone wraz z rozstrzygnięciem konfliktu, a zarazem rozwiązaniem problemu. Forma przedstawiania – składająca się z początku, środka i zakończenia – staje się kompletna.

W filmach kina klasycznego i postklasycznego dość konsekwentnie respektowany jest model trójaktowej kompozycji, będący kontynuacją tej tradycji: z ekspozycją i zawiązaniem akcji w akcie pierwszym, z komplikacjami w akcie drugim i punktem kulminacyjnym w akcie trzecim, po którym co najwyżej następuje wybrzmienie. Jak zauważa David Bordwell, współczesne kino głównego nurtu jedy-

nie intensyfikuje atrakcje, nie naruszając zasady spójności opowiadania i ciągłości akcji (Bordwell, 2002, s. 16, 24).

Źródłem zakwestionowania Hitchcockowskiej zasady, iż film powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, potem zaś napięcie ma nieprzerwanie rosnać, aż do finałowej konfrontacji, szukać można w tradycji dramatu modernistycznego. Pierwsze próby oddramatyzowania akcji związane z nowym rozumieniem realizmu i pogłębieniem psychologii postaci pojawiły się pod koniec XIX wieku. W sztukach Henryka Ibsena, Antona Czechowa, Augusta Strindberga czy Maurice'a Maeterlincka zauważalne jest zainteresowanie dylematami psychologicznymi, które ujawniają postaci przy okazji sytuacji o pozornie małym potencjale dramatycznym. Naturalny dla dramatu czas terażniejszy w sztukach Ibsena – na przykład w *Johnie Gabrieli Borkmanie* (1896) – staje się tylko pretekstem do przywoływania przeszłości i życia nią przez postaci. Już to stanowi odstępstwo od Arystotelesowskiej zasady, że „celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci” (Arystoteles, 1983, s. 19)¹. W *Wiśniowym sadzie* (1904) i *Trzech siostrach* (1901) Czechowa akcja z jednej strony jest minimalizowana, z drugiej zaś – co zakrawa na swoisty paradoks – staje się niezwykle złożona. Wynika to z przeciwstawiania odmiennych stanowisk reprezentowanych przez bohaterów, które jednakże nie wchodzi w sytuacje konfliktowe, lecz każda z nich pozostaje zatopiona we własnych rozmyślaniach.

Słowa wypowiedane są w towarzystwie, nie na osobności. One same jednak izolują tego, kto je wypowiada. Niemal niepostrzeżenie nieistotny dialog przechodzi w ten sposób w istotne rozmowy z samym sobą (Szondi, 1976, s. 32).

Przebieg całej akcji ukazuje tylko stopniowe przebudzanie się z marzeń i zatracanie się we wspomnieniach (Allardyce, 1962, s. 167-169). August Strindberg w dramatach naturalistycznych, szczególnie po tak zwanym kryzysie Inferna, przedstawia protagonistę w duchu niemal ekspresjonistycznym, bardziej w konflikcie z samym sobą niż ze światem i „innymi”. Jedność akcji zastępuje jedność „ja”, w ramach której pokazywana jest ewolucja psychologiczna bohatera. Strindberg był zwolennikiem jednoaktowych dramatów, ale nie w sensie formy skróconej, lecz odejścia od modelu opartego na konstruowaniu akcji na rzecz skupienia uwagi na postaci, uznając, że w ten sposób można stworzyć dramat naturalistyczny (Törnqvist, 1996, s. 358). Po latach zostanie to nazwane dramaturgią „ja”, dramaturgią subiektywną, z charakterystycznym ograniczeniem relacji międzyludzkich na rzecz subiektywnej „soczewki”, przez którą są one oglądane. Z kolei „sytuacja dramatyczna” w klasycznej kompozycji jest tylko punktem wyjścia dla akcji, staje się głównym tematem w *Intruzie*, *Słepcach* i *Wnętrzu* Maurice'a Maeterlincka. Całkowicie bierne postaci trwają w sytuacjach, by rozpoznać swoją bezradność egzystencjalną. We *Wnętrzach* „ożywiony dialog jest w gruncie rzeczy tylko wy-

¹ Dalej Arystoteles stawia kropkę nad i, powiadając: „Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów” (Arystoteles, 1983, s. 19).

mianą opisów” (Szondi, 1976, s. 57), przeobrażając tym samym dramat w formę quasi-epicką.

Kino nowofalowe, nazywane też kinem modernistycznym – na przykład przez Andrása Bálinta Kovácsa w *Screening Modernism* – w ożywym porywie zrywania z zastaną „sztaampą” zaczęło eksperymentować z pozornie nienaruszalną klasyczną konstrukcją dramaturgiczną. Pierwszym sygnałem była finałowa stopklatka w *400 batach* (1959, reż. François Truffaut). Bohater filmu, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), *porte-parole* reżysera, popada w „bezustanne tarapaty” – jak wyjaśnia Tadeusz Lubelski niezręczność dosłownego tłumaczenia tytułu (Lubelski, 2000, s. 118; por. Gołuński, 2008, s. 265). Nie jest on protagonistą zmierzającym do osiągnięcia celu w obrębie intrygi, lecz zdezorientowanym i zaniedbanym dzieckiem buntującym się przeciwko niezbyt przyjaznemu światu. Trudno jednak świat uznać za antagonistę, podobnie jak matkę czy ojczyma. Finałowa ucieczka z domu poprawczego o zaostrowym rygorze nie jest punktem kulminacyjnym, lecz kolejną perypetią. Bohater wymyka się pościgowi i dociera na plażę. Stopklatka, w momencie gdy biegnie w stronę otwartego morza, nie udziela odpowiedzi na pytanie, czy ta ucieczka będzie fortunna i czy – na bardziej ogólnym poziomie – uda mu się wyrwać z opresji dzieciństwa. Z drugiej strony zakończenie nie pozostawia złudzeń – jak zauważa Marilyn Fabe – otwarte morze daje poczucie upragnionej wolności, ale równocześnie oznacza pułapkę – nie ma już dokąd uciec (Fabe, 2004, s. 126).

Najbardziej oczywistym przykładem modernistycznych eksperymentów z zasadami klasycznej dramaturgii w kinie są filmy Michelangelo Antonioniego. W *Przygodzie* (1960) na postawione w zawiązaniu akcji pytanie: „Co się stało z Anną?”, nie pada żadna odpowiedź. Anna (Lea Massari) po prostu znika, a zataczające coraz szersze kręgi niemrawe poszukiwania stają się pretekstem do romansu między jej dotychczasowym kochankiem Sandrem (Gabriele Ferzetti) a najbliższą przyjaciółką Claudią (Monica Vitti). Demonstracyjna rezygnacja z intrygi, w tradycyjnym rozumieniu, wymusza na widzach przeniesienie uwagi z rozwiązania problemu „co się stało z Anną?” na obserwowanie postaw – zdawałoby się – bliskich jej osób. Ale i ten nowy wątek nie osiąga klimaksu. Sandro spędza noc z inną kobietą chwilę potem, jak zapewnia o swym uczuciu zakochaną w nim Claudię. Odkrycie tego faktu nie owocuje żadną dramatyczną kulminacją. Claudia godząc się ze zdradą Sandra, przenosi problem – w ramach „neorealizmu wewnętrznego” – z tendencji do definitywnego rozstrzygnięcia na bardziej realistyczny poziom pogodzenia się z... rzeczywistością, które można spuentować kolokwialnym zwrotem: „nie dramatyzujmy, przecież nic się nie stało”.

Także *Zaćmienie* (1962) pozbawione jest klasycznego klimaksu. Film kończy sześciominutowa sekwencja przedstawiająca miejsce umówionego spotkania pary kochanków – Vittori (Monica Vitti) i Piera (Alain Delon) – na które, mimo dawanych sobie przyrzeczeń, żadne z nich się nie stawia. Pytania o przyczyny nieobecności i o to, czy się jeszcze spotkają, pozostają bez odpowiedzi. Podobnie otwartą formę zakończenia przedstawia na przykład Miloš Forman w *Czarnym Piotrusiu* (1963).

Typowa dla kina klasycznego zasada integralnej ciągłości akcji, w której protagonista zmierza do osiągnięcia celu wyznaczonego w jej zawiązaniu, ulega atrofii i oddramatyzowaniu z powodu innej konstrukcji bohatera. W kinie modernistycznym traci on zdolność do działania. Miejsce konfliktów międzyludzkich i dramatycznych konfrontacji zajmują dylematy życiowe i rozterki moralne. Dla filmów z daleko posuniętą subiektywizacją, z zacieraniem granic między rzeczywistością diegetyczną a wizjami subiektywnymi, ze skłonnością do autorefleksyjności i autotematyzmu wyjątkowo reprezentatywne są dwa diametralnie odmienne dzieła mistrzów kina modernistycznego – z jednej strony posępna wizja Ingmara Bergmana w *Personie* (1966), z drugiej zaś skarnawalizowane przedstawienie Federica Felliniego w *Osiem i pół* (1963). W *Personie* ledwie zarysowana konfrontacja między milczącą z wyboru aktorką teatralną, Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), i jej elokwentną – z konieczności – pielęgniarką Almą (Bibi Andersson) rozgrywa się nie na poziomie akcji, lecz emocji. Sceny oparte na dialektyce – w rozumieniu Hegłowskim – milczenia i mowy, rzeczywistości i snu znajdują swoje zwieńczenie w obrazie przenikania się tożsamości obu kobiet w wymyślnym odbiciu w lustrze. Błyskawicznie jednak jakakolwiek próba interpretowania tej sceny na poziomie logiki akcji zostaje wzięta w cudzysłów przez powracające – na zasadzie ramy kompozycyjnej – sygnały wewnątrzdiegetyczne realizacji filmu i projekcji filmowej.

W *Osiem i pół* kryzys tożsamości ujawnia się poprzez kryzys twórczy reżysera Guida Anselmiego (Marcello Mastroianni). Produkcja filmu już ruszyła, a on wciąż nie ma pomysłu, jak go zrealizować. Pobyt sanatoryjny w uzdrowisku, ubarwiony niezwykle skomplikowanym, a z drugiej strony niezwykle banalnym życiem towarzyskim, ma w sobie wprawdzie potencjał dramatyczny przebłyskujący w konfrontacjach autora z krytykami, reżysera z producentami czy kochanki z żoną, ale przyćmiewa je subiektywny dyskurs na temat „niemożności artystycznej”. Stany lękowe, wyobrazeniowe reminiscencje z dzieciństwa i chaos myślowy znajdują ujście w karnawałowym korowodzie wokół rakiety będącej częścią scenografii projektu filmowego. Tutaj otwarte zakończenie jest symptomem utraty zdolności do działania. O ile w klasycznym modelu opowiadania aktywny i jasno zorientowany na cel protagonista był wehikułem optymistycznej nadziei na sukces osiągniany w punkcie kulminacyjnym – co było równoznaczne z tak zwanym „szczęśliwym zakończeniem”, o tyle w filmach modernistycznych bohater traci pewność co do swoich racji i celów, a tym samym zdolność do działania. Konflikt zostaje przeniesiony ze świata zewnętrznego do wewnętrznego, w którym bohater sam zmagą się ze swymi słabościami i wątpliwościami, a ich nierozstrzygalność potwierdza otwarte zakończenie (por. Ostaszewski, 2015, s. 45-48).

Chwył zastosowany przez Antonioniego w *Przygodzie* – z otwartym zakończeniem i bohaterami bez jasno określonych celów, nie ujawniającymi motywacji dla swych zachowań – z jednej strony źle przyjęty przez publiczność w trakcie pierwszego pokazu na festiwalu w Cannes, z drugiej zaś dwukrotnie na tymże festiwalu nagrodzony, był sygnałem zmian w estetyce filmowej. Oddramatyzowanie

– podobnie jak w dramacie modernistycznym – służy przeniesieniu uwagi z akcji na postać i przedstawieniu jego niepewności wobec coraz bardziej technicyzowanej i przyspieszającej rzeczywistości. Subiektywizacja jako technika introspekcji ujawnia dylematy wewnętrzne. Bohatera kina klasycznego z charakterystyczną wolą do działania zastępuje bohater modernistyczny niezdolny do działania, dla którego potencjalne cele są problematyczne wobec wszechogarniających wątpliwości. Taki bohater staje się uniwersalnym modelem dla twórców eksperymentujących na różne sposoby z estetyką realizmu.

Modernizm na gruncie kina, wyraźnie powiązany z tak zwanym kinem artystycznym, jest wciąż zjawiskiem otwartym, niewątpliwie jednak nowy impuls dał mu transnarodowy nurt *slow cinema*². Krytycy i badacze omawiający twórczość takich reżyserów jak: Béla Tarr, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang, Šarūnas Bartas czy Theo Angelopoulos za podstawowe cechy tego nurtu uznają wolne tempo akcji przedstawianej w bardzo długich ujęciach i minimalizm estetyczny w sensie środków stylistycznych, w tym także ekspresji aktorskiej. Jak ujmuje to Matthew Flanagan: „Minimalistyczna struktura narracyjna współczesnego *slow cinema* opiera się przeważnie na procesie bezpośredniej redukcji, konsekwentnym odrzuceniu głęboko zakorzenionych elementów dramatycznych” (Flanagan, 2008).

W odróżnieniu od kina mainstreamu twórcy ci mają też inne podejście do czasu. Zdarzenia przedstawiane są w porządku chronologicznym, rzadko równolegle prowadzone są dwa wątki. Wynika to – jak zauważa Rafał Syska – z tego, że opowiadania są jednoogniskowe w rozumieniu teorii Ricka Altmana (Syska, 2014, s. 221-235; por. Altman, 2008, s. 120-130; Flanagan, 2008). Sceny montowane są bez elips czasowych, przez co akcent pada na trwanie i na sam upływ czasu. Jak w kontekście twórczości Tiago de Luki stwierdza Orhan Çağlayan, zasada nieprzerwanej rejestracji rzeczywistości przywołuje Bazinowską koncepcję realizmu, z tym że André Bazin zakładał obiektywne postrzeganie rzeczywistości, natomiast twórcy *slow cinema*, poprzez nieprzerwaną ciągłość, przedstawiają, często w sposób wręcz manierystyczny, rzeczywistość zsubiektywizowaną (Çağlayan, 2014, s. 13). W filmach tych budowana jest atmosfera nudy, nostalgii i – nierzadko – absurdu. Pojawiające się w nich sytuacje i poczucie humoru, ale także zanik tradycyjnej komunikacji, a właściwie konwersacji, mają swe korzenie w teatrze absurdu spod znaku Alfreda Jarry’ego, Eugène’a Ionesco i Samuela Becketta. Wydaje się, że reżyserom „kina kontemplacyjnego” – bo też tak bywa nazywany ten nurt – bliska jest także ta strategia artystyczna. Martin Esslin, twórca samego pojęcia „teatru absurdu”, powiadał o dramatach: „mają na celu obalenie tej martwej ściany samozadowolenia i zautomatyzowania i stworzenie na nowo świadomości sytuacji człowieka wobec konfrontacji z podstawowymi prawdami jego istnienia” (Esslin, 1976, s. 262). Co jednak istotne, *slow cinema* łączy z teatrem absurdu także oddramatyzowanie akcji – nie dochodzi tu do zderzenia przeciwstawnych charakterów uwikłanych w konflikty. Często motywy działań postaci są niejasne, a tajemnicza natura ich poczynań niezrozumiała.

² Nazwę nurtowi nadał w 2003 roku Michel Ciment, redaktor magazynu filmowego „Positif”.

Podobnie jak w teatrze absurdu, w tych filmach groza łączy się ze śmiechem, a motywy tragiczne splatają się z komicznymi.

Przykładem niwelowania napięcia dramatycznego jest sekwencja wojenna w filmie *Flandria* (2006, reż. Bruno Dumont). Sekcja/drużyna żołnierzy wyrusza na rutynowy patrol. W kontekście elementarnej znajomości taktyki tego typu operacji nieco absurdalne wrażenie robią konie jako środek transportu³, lecz tym, co najbardziej zaskakuje, jest deficyt informacji fabularnej. Bohater tak naprawdę nie wie, o co walczy, cele misji są całkowicie niejasne. Rzeczywistością rządzi przypadkowość i atawizmy. Nie wiedząc, jakie zadanie mają do wykonania żołnierze, nie znając motywów ich działań, widz jest skazany na beznamiętne obserwowanie narastającego chaosu i reakcji postaci na to, co ich spotyka: najpierw – śmierci dowódcy patrolu i jednego z żołnierzy, potem – zabicia dwóch nastolatków, sprawców ostrzału, gwałtu na rebeliantce, a po schwytaniu żołnierzy przez rebeliantów – kastracji i zastrzelenia przewodzącego gwałtu. Przemoc odciska się przemocą, nie prowokując do identyfikowania się z którąkolwiek z postaci. Filmy wojenne oparte na zasadzie konfliktu, walki i zabijania w punkcie wyjścia zdają się gwarantować doskonały temat do dramatyzacji. *Flandria* Dumonta tego nie potwierdza. Odchodząc od schematów narracyjnych kina wojennego, pokazuje konflikt zbrojny jako miraż ucieczki od beznadziei codzienności i braku perspektyw, bez możliwości powrotu do poprzedniego życia.

Z innym wariantem oddramatyzowania akcji mamy do czynienia w *Rosette* (1999, reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne). Tytułowa bohaterka walczy – i to dosłownie – o prawo do normalności, jaką jest stała praca. Jest dla niej gotowa zaprzepaścić szansę na związek z Riquetem (Fabrizio Rongione), chłopakiem, który próbuje jej pomóc. Film wieńczy antyklmaks. Kolejne niepowodzenia doprowadzają Rosettę (Émilie Dequenne) do nieskutecznej próby samobójczej. Gdy dźwiga kolejną butlę z gazem do przyczepy kempingowej, by najprawdopodobniej ponownie targnąć się na swoje życie, wokół niej znów zaczyna krążyć na motorowerze Riquet. Ostateczne oddramatyzowanie akcji następuje w ostatnim ujęciu filmu, gdy bohaterka upada pod ciężarem butli i zaczyna płakać. Po jej twarzy po raz pierwszy płyną łzy.

Chcąc bardziej szczegółowo wyjaśnić, na czym polega technika oddramatyzowania akcji w filmach nurtu *slow cinema*, odwołam się do dzieł Nuriego Billego Ceylana. Film *Klimaty* (2006), po którym określono go Bergmanem *slow cinema*, posiada otwarte zakończenie o charakterze antyklmaksu. W trzech kolejnych sceneriach, przedstawianych w następujących po sobie porach roku (lato w Kas, jesień w Stambule i zima w północno-wschodniej Anatolii), rozgrywają się kolejne akty smutnej elegii o końcu pewnego związku i uczucia. Już w fazie ekspozycji i zawiązania akcji dowiadujemy się, że związek umarł. Uświadomienie

³ Wpisują się one w strategię inscenizacyjną Bruno Dumonta z jednej strony uniwersalizacji wojny – nie wiemy, o który konflikt chodzi – z drugiej strony jej ahistoryczności, poprzez łączenie atrybutów wojen minionych (zbiórka rekrutów, konie) i współczesnych (ewakuacja z użyciem helikoptera, wykorzystanie ręcznego granatnika).

sobie tego faktu i nieporadne, podszyte egoizmem próby ratowania go pokazują jedynie, jak Isa (Nuri Bilge Ceylan) i Bahran (Ebru Ceylan) oddalają się od siebie, z czym współgra przejście od upalnego lata na tureckiej Riwierze do śnieżnej zimy. W *Trzech małpach* (2008) ostentację, z jaką perypetie rozgrywają się „poza kadrem”, pomimo że akcja posuwa się do przodu, można uznać za prototyp osiągnięcia oddramatyzowania za pomocą elips. Historia opowiadana jest linearnie, z tym że film nie zawiera właściwej ekspozycji, zaś elipsy czasowe występują w innych miejscach niż w kinie klasycznym. Standardowo służą one do eliminowania materiału „nieistotnego dramaturgicznie”, a więc pozbawionego działań i zdarzeń ważnych dla rozwoju akcji. Tymczasem film zaczyna się po zdarzeniu, które inicjuje akcję – bogaty polityk, Servet Gündüz (Ercan Kesal), właśnie potracił na drodze człowieka, najprawdopodobniej ze skutkiem śmiertelnym. Dzwoni do swojego kierowcy, Eyüpa (Yavuz Bingöl), i namawia go by wziął winę na siebie. W filmie pominięte zostają potencjalnie spektakularne zdarzenia, jak aresztowanie i proces sądowy. Bohatera widzimy od razu w rozmównicy więziennej, podczas odwiedzin syna Ismaela (Ahmet Rifat Sungar). Wizyta żony Eyüpa, Hacer (Hatice Aslan), u Serveta przedstawiona jest z pominięciem potencjalnie „dramatycznej” prośby o wypłatę części obiecanej kwoty za wzięcie przez mężczyznę winy na siebie. Scenę otwiera plan średni Serveta, który odbiera telefon i swobodnie konwersuje z kolegą partyjnym, po czym przez telefon zwraca uwagę sekretarce, by nie łączyła każdego dzwoniącego i nie wpuszczała każdego przychodzącego. W tym momencie kontrplan ujawnia obecność Hacer siedzącej na krześle dla petentów. Po pytaniu Serveta, czy Eyüp wie o prośbie, przez 50 sekund obserwujemy kobietę nerwowo szukającą w torebce dzwoniącego telefonu komórkowego. Rozważający sprawę polityk podchodzi najpierw do wentylatora, by się ochłodzić, następnie do okna i obserwuje oddalającą się Hacer. W podobnej poetyce – w myśl tytułowej zasady: „nie widzę, nie słyszę, nie mówię” – rozegrana zostaje scena zdrady małżeńskiej, do której dochodzi – jak łatwo się domyślić – z udziałem Hacer i Serveta. Ismael niespodziewanie wraca do mieszkania. W planach bliskich, w długich ujęciach widzimy jego niespieszne ruchy: ogląda się w lustrze, wyjmuje z lodówki wodę i pije, po czym gapi się przez otwarte okno na ruch uliczny. Po dłuższej chwili odgłosy z sypialni rodziców uświadamiają mu, że nie jest w mieszkaniu sam. Po zajrzeniu do sypialni przez dziurkę od klucza jego wzrok pada na nóż w kuchni, po kolejnej dłuższej chwili wybiera rozwiązanie znacznie mniej dramatyczne – dyskretnie wymyka się z domu.

Z innym wariantem strategii oddramatyzowania mamy do czynienia w kolejnym filmie Ceylana, *Pewnego razu w Anatolii* (2011), określanym przez krytyków mianem „kryminału metafizycznego”. W pierwszej scenie przez brudną szybę okna warsztatu obserwujemy trzech mężczyzn uczestniczących – sądząc po spartańskich warunkach – w zaimprovizowanej naprędce popołudniowej imprezie. Jeden z nich po chwili wychodzi i przy wieczornym świetle przed budynkiem karmi psa resztkami jedzenia. Następują napisy czołowe, a po nich w świetle zmierzchu dowiadujemy się, że postój trzech samochodów w pagórkowatym krajobrazie związany jest z próbą ustalenia miejsca ukrycia zwłok przez aresztowanego. Eskortują

go policjanci w asyście prokuratora i lekarza. Problem w tym, że sprawca był tak pijany, że nie pamięta gdzie to było, jedynie, że było tam pole i rosło okrągłe drzewo. Jego współnik – trzeci uczestnik libacji – twierdzi, że nie wie, gdzie to było, bo spał.

W *Do utraty tchu* (1960, reż. Jean-Luc Godard) Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), jadąc z Marsylii do Paryża kradzionym autem, zabija policjanta przy próbie kontroli. Zabójstwo zostaje oddramatyzowane poprzez przypadkowość i impulsywność samego zdarzenia. Kilka zbliżeń na broń i fragmenty ciała zostaje spuentowanych wystrzałem i ujęciem w planie pełnym policjanta upadającego w krzaki.

W *Pewnego razu w Anatolii* Ceylan idzie jeszcze dalej, elipsa pomija fazę przejścia od wspólnego biesiadowania przez konflikt do zabójstwa, próbę jego ukrycia, a następnie zatrzymania podejrzanych i ich przesłuchania z obciążającą „konkluzją”. Film zaczyna się zatem od nieprzedstawionej zbrodni, o której wiemy jedynie, kto ją popełnił. Rusza żmudna procedura. Poszukiwaniom zwłok w kolejnych prawdopodobnych lokalizacjach towarzyszą trywialne rozmowy. Policjanci dyskutują o wyższości bawolego jogurtu nad innymi, szczególnie tymi odtłuszczonymi. Komisarz policji uspokaja przez telefon żonę, zaś policyjny kierowca zwierza się lekarzowi, że dla odstresowania przyjeżdża w te okolice postrzelać sobie do zwierząt, a jak ich nie ma, to strzela w powietrze. W sposób typowy dla dramatów Czechowa jego wyznania niepostrzeżenie przekształcają się w monolog wewnętrzny na temat dobra i zła, życia i nieuchronności śmierci. Postępu w śledztwie nie widać, za to na plan pierwszy zaczynają się wysuwać nastroje i stany umysłu. Niespiesznie prowadzone działania stają się rutynowe, narasta znużenie, a wszystko spowija atmosfera nudy. Zniecierpliwiony i znudzony jest prokurator, znudzony i obojętny jest też lekarz. Właściwie nikogo nie interesuje przebieg zdarzeń czy motywy sprawcy. Nie wzbudza najmniejszego zainteresowania nagłe wzięcie na siebie winy przez brata podejrzanego, który został zatrzymany jako współsprawca. Do końca filmu nikt nie odnosi się do wyjaśnień podejrzanego, Kenana (Firat Tanış), iż powodem bójki miało być powiedzenie w trakcie libacji ofierze, Yasarowi (Erol Erarslan), że tak naprawdę ojcem jego syna, jest on, Kenan. Tu nie ma dążenia do prawdy, nie ma też jej ujawnienia – sprawa śledztwa pozostaje otwarta.

Stopniowo coraz większe znaczenie ma w filmie tocząca się na kolejnych postojach konwersacja między prokuratorem Nusretem (Taner Birsel) a lekarzem Cemalem (Muhammet Uzuner). Lekarz wierzy w możliwość racjonalnego wyjaśnienia każdego przypadku kryminalnego. Trzymający się procedur oraz rytuałów władzy prokurator powiada, że w jego zawodzie czasem „trzeba by być astrologiem, żeby znaleźć przyczyny”. Opowiada historię kobiety, która zapowiedziała swoją śmierć z pięciomiesięcznym wyprzedzeniem i faktycznie w zapowiedzianym terminie umarła w sposób naturalny. W toku dociekliwych pytań lekarza wychodzi na jaw, że prokurator mówi o własnej żonie, zaś z dalszej wymiany uwag wynika, że to, w co nie wierzy prokurator, da się wyjaśnić przyczynowo. Był to akt zemsty za zdradę małżeńską, którą popełnił prokurator, choć – z jego punktu widzenia – nie miała żadnego znaczenia. Ten triumf racjonalizmu lekarza prowadzi do za-

skakującego rozwiązania w końcowej scenie autopsji zwłok Yasara. Lekarz fałszuje protokół autopsji, ukrywając okrutną prawdę, że mężczyzna został pogrzebany żywcem. To rozwiązanie – jeśli w ogóle uznać je za rozwiązanie – ma charakter antyklmaksu. Cemaal dyktując wnioski z obdukcji, spogląda przez okno, za którym widać oddalającą się żonę Yasara. Prawda i racjonalność – jak podpowiadają ujawnione doświadczenia prokuratora – mogą przegrać z litością i współczuciem dla drugiego człowieka.

W kontekście przywołanych przykładów można chyba uznać, że oddramatyzowanie akcji nie jest już tylko innowacyjnym uniezwykleniem, lecz rozpoznawalną strategią dramaturgiczną kina artystycznego spod znaku modernizmu, służącą twórcom filmowym do realizacji różnych celów w komunikowaniu widzom znaczeń. W filmoznawstwie od lat przyjęta jest taktyka opisu zjawisk kina modernistycznego na zasadzie porównań z kinem klasycznym lub tak zwanym kinem mainstreamowym, a więc obejmującym też kino postklasyczne. David Bordwell uzasadniał to przekonaniem, że najbardziej rozpowszechnione schematy i konwencje filmowe kształtują kompetencje odbiorcze i związany z nimi horyzont oczekiwań. Daje to asumpt do artystycznej gry z oczekiwaniami publiczności i kształtuje tło, na którym można rozpoznać nowatorstwo. Oddramatyzowanie akcji niewątpliwie należy do takich innowacyjnych rozwiązań. Co ciekawe jednak, stało się tak rozpoznawalną strategią, że filmy z ambicjami, realizowane w paradygmacie produkcji mainstreamowych, zaczęły sięgać do repertuaru chwytów typowych dla kina artystycznego.

We *Francuskim łączniku* (1971, reż. William Friedkin) policjanci z wydziału narkotykowego, zajmujący się na co dzień łapaniem ćpunów w mrocznych zaułkach Brooklynu, wpadają na trop afery przemytniczej. Pasja i nieustępliwość Popeye'a Doyle'a (Gene Hackman) i jego partnera, Buddy'ego Russo (Roy Scheider), prowadzą do konfliktu z Alainem Charnierem (Fernando Rey), tytułowym francuskim łącznikiem, który przeciera szlak dla dostaw narkotyków z Europy na rynek amerykański. W klasyczną z pozoru konstrukcję opowiadania wkładają się elementy naruszające sposoby przedstawiania w kinie walki policji z przestępczością mafijną: Popeye co i rusz przekracza dopuszczalne granice działań, miasto dalekie jest od ideału – panuje w nim brud i nieporządek, finał zaś przeczy pierwowzorowi literackiemu, na kanwie którego powstał film. (Tam mieliśmy do czynienia z apoteozą działań policji i FBI). W finale *Francuskiego łącznika* dochodzi do konfrontacji policjantów z gangsterami odbierającymi towar od Alaina Charniera. Popeye rusza w pościg za wymykającym się Francuzem. W mrocznej hali zrujnowanego budynku przemysłowego, widząc przemykającą się postać, strzela, opróżniając bębenek rewolweru. Gdy pochylają się nad ciałem, zszokowany Russo rozpoznaje w zabitym Agenta Mulderiga z FBI. Ten od początku filmu był przeciwnikiem metod Popeye'a, obwinił go o śmierć partnera oraz zarzucał niepotrzebną brawurę. Popeye, z niewzruszoną miną, przeładowuje broń i ze słowami: „Ten sukinsyn jest tutaj, widziałem, dostanę go” rusza w dalszy pościg. Gdy wybiega z hali, słyszymy jeszcze jeden strzał i po ściemnieniu dowiadujemy się z napisów, iż „Alain Charnier

nigdy nie został złapany. Podobno mieszka we Francji”; „Detektywi Doyle i Russo zostali przeniesieni z wydziału do spraw narkotyków”.

Todd Berliner zwraca uwagę na to, że Friedkin wpisuje się tym filmem w rewizjonizm kina gatunków z początku lat siedemdziesiątych – obok takich tytułów jak *Mały wielki człowiek* (1970, reż. Arthur Penn) czy *Młody Frankenstein* (1974, reż. Mel Brooks) – i stwierdza: „Zakończenie *Francuskiego łącznika* pozwala sobie na subtelny żart z widzów, w sposób nieprzewidywalny zmieniając trajektorię narracji filmowej” (Berliner, 2010, s. 113). Z interesującej nas tu perspektywy osiąga to poprzez posłużenie się w finale filmu zaskakującym widzów antyklimaksem i – de facto – otwartym zakończeniem, co odciska na całości typowe dla kina artystycznego piętno dwuznaczności i pesymizmu.

Jeszcze bardziej zaskakujący antyklimaks pojawia się w *Gran Torino* (2008, reż. Clint Eastwood). Głównym bohaterem jest Walt Kowalsky, emerytowany pracownik fabryki Forda, samotnie koczujący na werandzie swojego domu na przedmieściach Detroit, z puszką piwa, psem i karabinem M1 za drzwiami ganku. Właśnie pochował swoją żonę, z synami – jak sam mówi – nie udało mu się zaprzyjaźnić, wnukami jest tylko rozczarowany. Swoje frustracje i zgorzknienie ubiera w maskę mizantropii. Nikogo nie lubi, a wobec coraz liczniejszych w sąsiedztwie imigrantów z Azji demonstruje – przynajmniej na poziomie agresji werbalnej – czysty rasizm. Jednocześnie Clint Eastwood w roli Walta przywołuje – poprzez mimikę, gesty czy sardoniczny humor – postacie składające się na jego wizerunek legendy kina amerykańskiego. Jak zauważa Roger Ebert, Eastwood jako Walt jest emerytem, ale jako Brudny Harry nadal pracuje (2008). Związaniem akcji jest przyłapanie Thao Vanga Lora, syna sąsiadki, na próbie kradzieży tytułowego Forda Gran Torino – auta mającego dla Walta wartość symboliczną i zarazem sentymentalną. Protagonista angażując się w sprawy imigrantów z sąsiedztwa, staje do konfrontacji z lokalnym gangiem Wietnamczyków. Zaczyna ojcować Thao, a zbliżenie się z sąsiadami sprawia, że poprawiają się także jego relacje z synami. Maską twardziela, gbura i rasisty okazuje się skrywać dobrego człowieka. Tymczasem eskalacja przemocy ze strony bandytów wobec sąsiadów, pobicie i zgwałcenie Sue Lor, siostry Thao, nieuchronnie wiedzie do konfrontacji. Starym zwyczajem do walki przeciwko bandzie oprychów Clint Eastwood – jako Walt – staje samotnie. Sugestywnym sięgnięciem po zapalniczkę prowokuje bandytów do otwarcia ognia. Ginie na oczach okolicznych mieszkańców, uwalniając ich oraz rodzinę Thao od prześladowców. (Sprawcy zostają aresztowani za morderstwo). To poświęcenie własnego życia ma – zgodnie z regułami kina głównego nurtu – złożoną motywację. Walt boleśnie odczuwa śmierć żony, sam cierpi na zaawansowaną chorobę nowotworową. Wyznaje też, że to, co robił jako żołnierz amerykański w trakcie wojny koreańskiej i za co dostał medal Srebrnej Gwiazdy, było haniebne i jedyne, czego tak naprawdę pragnie, to odkupienie swych win. Mimo to finałowy antyklimaks zawdzięcza swą siłę grze, jaką Clint Eastwood podjął – na różnych płaszczyznach – z uprzedzeniami, ze stereotypami – a w finale – z własnym wizerunkiem filmowym. Przez 50 lat obecności

na ekranie – jako Człowiek Bez Imienia w trylogii dolarowej Sergio Leone, inspektor Callahan w pięciu filmach o „Bрудnym” Harrym czy jako Kaznodzieja z *Niesamowitego jeźdźca* (1985, reż. Clint Eastwood) – to on uśmiercał na ekranie swoich antagonistów i tylko dwukrotnie – jako bohater filmowy – sam umierał, w *Oszukanym* (1971, reż. Don Siegel) i w *Drodze do Nashville* (1982, reż. Clint Eastwood)⁴. Wydaje się jednak, że ten zaskakujący antyklamaks doskonale wpisuje się w rewizjonistyczny zwrot Clinta Eastwooda w kwestiach stosowania przemocy, zapoczątkowany w *Bez przebaczenia* (1992, reż. Clint Eastwood). Nieodmiennie gloryfikując ideę skrajnego indywidualizmu, twórca podejmuje temat poczucia winy, potrzeby wybaczenia i pokuty⁵.

Zaburzenia trajektorii dramaturgicznej – w postaci antyklamaksu – są obecne nie tylko w dziełach pozostających w orbicie gatunków opartych na tematyce przemocy i wymierzania sprawiedliwości, lecz także w hybrydycznym przetwarzaniu motywów typowych dla horrorów, SF i filmów katastroficznych. We *Mgle* (2007, reż. Frank Darabont), ludzie zostają uwięzieni w supermarkecie, najpierw przez tajemniczą mgłę skrywającą przerażające mutanty, uśmiercające każdego kto, jak się zdaje, wychynie na zewnątrz. Recenzenci zwracali uwagę na ciekawe studium zachowań społecznych w obliczu zagrożenia. W filmie dochodzi do konfrontacji postawy racjonalno-pragmatycznej z fanatyczno-religijną, mającą swe źródła w lękach wywoływanych – najkrócej rzecz ujmując – tym, czego nie znamy i czego nie widać. W finale z supermarketu udaje się wyrwać głównemu bohaterowi wraz z synem i nieliczną garstką rozsądnych i odważnych. Ale jadąc autem, oni także tracą resztki nadziei. Widzą bezmiar zniszczeń, w tym także zrujnowany dom głównego bohatera, Davida Draytona (Thomas Jane), z ciałem jego żony. Gdy paliwo się kończy, mgła nie ustępuje, a obok samochodu przechodzi chrząszcz rozmiarów przerośniętego brontozaura, David, po wymianie spojrzeń ze współpasażerami, skraca ich prawdopodobne męki za pomocą rewolweru. Ponieważ dla niego zabrakło kuli, wysiada z auta, by skonfrontować się z nemezis. Tymczasem z mgły zamiast zmutowanych, gigantycznych owadów wyłaniają się żołnierze armii amerykańskiej. Sytuacja została opanowana, mgła ustępuje. Ten antyklamaks jest godny przewrotności Stephena Kinga, autora mini-powieści, która stała się podstawą scenariusza⁶. Wyjście ze stanu zagrożenia, jeśli w ogóle możliwe, bohaterowi – mimo starań – przynosi niepowodzenie i świadomość, że coś poszło nie tak. Ten antyklamaks jeden z komentatorów uznaje za najokrutniejszy happy end, jaki widział w kinie i dodaje: „Wymowa filmu jest pesymistyczna [...], gdyż ukazuje daremność działania jako strategii

⁴ Zwraca na to uwagę Howard Hughes (Hughes, 2009, s. 211).

⁵ Warto zauważyć, że antyklamaks należy tutaj do porządku struktury dramaturgicznej, co potwierdza zaskoczenie tym rozwiązaniem zarówno postaci w diegezie jak i widzów. Natomiast cała kompozycja filmu ma charakter dzieła zamkniętego, bowiem rozstrzygnięcie finałowej konfrontacji na zasadzie samopoświęcenia zamyka wszystkie wątki fabularne.

⁶ *Mgła* Stephena Kinga została opublikowana w 1985 roku, w Polsce można ją znaleźć w tomie opowiadań *Szkieletowa zatoga*.

przeżycia – bierność sprawdza się w nim znacznie lepiej” (Prószyński)⁷. Źródłem tej strategii „antyklmaksowej” należy jednak upatrywać w twórczości Stephena Kinga, który preferuje tego typu skrzywienia ironiczne w zamknięciach swoich fabuł. Jest to widoczne także w innej filmowej adaptacji, w filmie *Cujo* (1983, reż. Lewis Teague), gdzie wprawdzie udaje się pokonać bestię, czyli bernardyna zarażonego wściekliwością przez nietoperza, niemniej jednak nie udaje się ocalić chłopca, który jest w tym filmie stawką gry z nemezis.

Z antyklmaksem mamy także do czynienia w stosunkowo skromnej realizacji z gatunku SF, *Raport z Europy* (2013, reż. Sebastián Cordero). Sześciu astronautów dociera na księżyc Jowisza, by zbadać możliwość istnienia obcych form życia poza Ziemią. Napięcie dramatyczne związane z losem postaci uczestniczących w misji zostaje zniwelowane już w ekspozycji – dowiadujemy się, że na Ziemię z powrotem dotarły tylko dane z Europy¹ i zarejestrowane obrazy z kamer pokładowych. Zapis zdarzeń i wywiady z uczestnikami pierwszego programu wysłania ludzi w odległy Kosmos przesuwają na dalszy plan kwestie związane z akcją i z postaciami. Za puentę musi wystarczyć fortunna transmisja danych z wyprawy. Postacie – wbrew konwencji gatunkowej – rezygnują z podjęcia próby powrotu na Ziemię do pozostawionych rodzin i bliskich. Ważniejsze okazuje się nawet nie poznanie, ale zbliżenie się do rozwiązania zagadki, czy jesteśmy sami we wszechświecie. Ideę poznawania deklaruje dowódca, który wobec wątpliwości co do celów misji jednego z członków załogi stwierdza: „Odkrycie niczego też jest odkryciem”. Kwestię odejścia od klasycznej przyczynowości, klimaksu i zamknięcia w tym filmie w interesujący sposób analizuje Caetlin Benson-Allott. Zauważa ona, że nasze pragnienie porządku i wyjaśniania wszystkiego w kategoriach przyczynowych ogranicza możliwość zrozumienia świata, dla którego niemniej ważną zasadą jest przypadkowość i chaos (Benson-Allott, 2013, s. 54).

Jeszcze jednym przykładem antyklmaksu może być *Zdarzenie* (2008, reż. M. Night Shyamalan), aczkolwiek film ten budzi mieszane uczucia wśród recenzentów i komentatorów na forach internetowych. Opowiada historię rozszerzającej się plagi samobójstw. Okazuje się, że biosfera dokonuje samoregulacji, uwalniając się od zagrożenia, jakim są ludzie. Shyamalan miesza jednak konwencje w taki sposób, że osiąga efekt raczej niezamierzonej parodii. Najlepiej widać to w scenach, w których rozbiera dramatyzm sytuacji za pomocą wątpliwego humoru. Na przykład w scenie popełnienia samobójstwa poprzez włożenie głowy do paszczy lwa czy w obrazie staruszek szydełkujących przez telewizorem w maskach przeciwgazowych. Gdy w finale główni bohaterowie podejmują decyzję o opuszczeniu kryjówek i wyjściu na spotkanie zabójczej toksynie, okazuje się, że zjawisko ustało. Antyklmaks, który miał puentować eko-ideologiczną historię o nieprzewidywalności losu, rozczarowuje przede wszystkim dlatego, że zostały tu pomieszane różne tryby opowiadania.

⁷ Jeśli by nie potraktować tej wypowiedzi jako ironicznej, to można by z kolei – ironicznie – skomentować: oto mamy rezultaty oddramatyzowania akcji i posługiwania się antyklmaksem.

By temat oddramatyzowania i antyklamaksu zamknąć, pokazując jednocześnie do jak różnych celów może być wykorzystywana ta technika kompozycyjna, wspomnieć należy o parodii filmowej. Właściwie nie wiadomo, czy lepiej powiedzieć, że naturalnym żywiołem oddramatyzowania akcji jest parodia, czy raczej, że istotą parodii jest oddramatyzowanie akcji. Parodiowanie – niezależnie czy literackie, czy filmowe – polega na humorystycznym bądź krytyczno-ironicznym „naśladowaniu z zemstą” wzorca, poprzez wyjaskrawienie i zagęszczenie jego cech (por. Wesstein, 1966, s. 802-811; Markiewicz, 1974, s. 38). Jak zauważa Thomas Schatz: „Gdy klasyczne konwencje gatunkowe stają się coraz bardziej dopieszczone i ostatecznie sparodiowane i obalone, ich przezroczyść ustępuje miejsca nieprzezroczyści: nie patrzymy już przez formę... patrzymy na formę samą w sobie” (Schatz, 1981, s. 38). Zatem to, co stanowiło punkt wyjścia dla zasad udratyzowania akcji według Arystotelesa – czyli akcja i zaangażowane w nią postacie – tracą swoją realność, stając się elementami wziętymi w nawias poprzez komiczne wyolbrzymienie. Jednak w momencie gdy naśladowanie popada w przesadę, a kontekst podpowiada intencję komiczną – czy też mówiąc kolokwialnie: prześmiewczą – śmiech rozbraja nawet potencjalnie dramatyczny materiał. Przykładami może być tu zarówno *Zabity na śmierć* (1976, reż. Robert Moore) jako parodia filmu detektywistycznego czy *Doc Snyder hält die Welt in Atem* (1993, reż. Helge Schneider)⁸ jako parodia westernu, a także prawie cała reżyserska filmografia Mela Brooksa. Oddramatyzowanie w przypadku parodii jest efektem wzięcia w nawias motywu, który pierwotnie uznawany był za realistyczny i „dramatyczny”, natomiast poprzez re-kontekstualizację i intensyfikację ujawnia swą „sztuczność” i staje się zarzewiem prześmiewczej zabawy, wpisując się – tym samym – w omawianą tutaj paletę technik dystansacyjnych. Pokazuje to, że we współczesnym kinie oddramatyzowanie pełni bardzo różne funkcje i spotkać je można w filmach, najkrócej rzecz ujmując, nieprzystawalnych.

Gdy pisze się o antyklamaksie, trudno sobie wyobrazić klasyczne podsumowanie rozważań. Może zatem tytułem zamknięcia, przywołam jeszcze jeden przykład. *Dym* (1995, reż. Wayne Wang) jest opowiadaniem epizodycznym z dwoma pierwszoplanowymi postaciami Auggiego (Harvey Keitel) i Paula (William Hurt), których łączy zamiłowanie do palenia. Film podzielony jest na pięć rozdziałów, w których rozwijanych jest równoległe kilka wątków. Jak zauważa w analizie dzieła Wanga Karsten Treber, w poszczególnych wątkach pojawiają się konflikty bądź problemy związane z przepracowaniem przeszłości. Życie wszystkich postaci naznaczone jest śmiercią albo nieobecnością ukochanej osoby. Paul musi się uporać ze śmiercią żony, co powinno mu umożliwić powrót do życia, a tym samym do pisarstwa; Rashid pragnie kontaktu z ojcem, Cyrusem, którego utracił w dzieciństwie; Ruby zjawia się u Auggiego po osiemnastu latach, by pomógł finansowo w terapii antynarkotykowej ich – rzekomo – wspólnej córki. Wszystkie te wątki splatają się ze sobą, a miejscem ich przecięcia jest sklep z papierosami Auggiego na Brooklynie. Żaden z wątków nie zostaje w filmie doprowadzony do ostatecznego rozwiązania,

⁸ Tytuł można przetłumaczyć jako *Texas – Doc Snyder trzyma świat w napięciu*.

zaś rolę – na swój sposób genialnego – klimaksu, na zasadzie „falszywego” happy endu, pełni opowieść Auggiego, którą podsuwa on Paulowi jako temat do zamówionego przez gazetę opowiadania wigilijnego (Treber, 2005, s. 178-199). Dla tematu oddramatyzowania kluczowa jednak wydaje się scena, w której Paul odkrywa hobby Auggiego – codziennie rano, o godzinie ósmej robi on zdjęcie na rogu Trzeciej Ulicy i Siódmej Alei. Paul jest zaskoczony, ale i rozbawiony tym projektem „dzieła życia”. Auggie wyjaśnia mu ideę: „To mój róg ulicy. Mała część świata, ale tu też coś się dzieje, jak wszędzie indziej. To kronika mojego miejsca na świecie”. Widząc sceptycyzm Paula, dodaje:

Nigdy tego nie pojmiesz, przyjacielu, jeśli nie zwolnisz. [...] Lecisz za szybko. Ledwo co się przyglądasz tym zdjęciom [...]. Ludzie są w płaszczach przeciwdeszczowych i kaloszach. Albo w podkoszulkach i szortach. Czasem ci sami ludzie, czasem inni. Czasem ci inni stają się ci sami. A ci sami znikają. Ziemia kręci się dookoła słońca i codziennie promienie słoneczne padają pod innym kątem.

Ot i cała filozofia *slow cinema* i – zarazem – oddramatyzowania akcji.

Bibliografia:

- Allardyce, N. (1962). *Dzieje dramatu. Od Aischylosa do Anouilha* (tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki). T. 2. Warszawa: PIW.
- Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Arystoteles (1983). *Poetyka* (tłum. H. Podbielski). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Benson-Allott, C. (2013). *Questioning Causality, Climax, and Closure „Europa Report”* (Sebastián Cordero, 2013). „Film Quarterly”, Vol. 67, No. 1.
- Berliner, T. (2010). *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Bordwell, D. (2002). *Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film*. „Film Quarterly”, Vol. 55, No. 3.
- Çağlayan, O. E. (2014). *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*. Rozprawa doktorska. University of Kent. <http://kar.kent.ac.uk/43155/> (dostęp 05.05.2017).
- Ebert, R. (2008). *Gran Torino*. <http://www.rogerebert.com/reviews/gran-torino-2008> (dostęp: 30.04.2017).
- Esslin, M. (1976). *Znaczenie absurdu* (tłum. P. Bikont). „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Fabe, M. (2004). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Flanagan, M. (2008). *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. „16/9”, No. 29.
- Gołuński, T. (2008). *François Truffaut: między pożądaniem a żalobą*, [w:] A. Helman, A. Pitrus (red.), *Autorzy kina europejskiego*. Kraków: Rabid.
- Hughes, H. (2009). *Aim for the Hearth: The Film of Clint Eastwood*. London–New York: I.B. Tauris & Co.
- Lubelski, T. (2000). *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*. Kraków: Universitas.

- Markiewicz, H. (1974). *Parodia i inne gatunki literackie*, [w:] H. Markiewicz, *Nowe przekroje i zbliżenia*. Warszawa: PIW.
- Ostaszewski, J. (2015). *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej. Historia kina*. T. 3. Kraków: Universitas.
- Prószyński, A. *Mglisty pejzaż z potworami w tle*. <http://matematyka.ukw.net.pl/ap/www.fantastyka.wortale.net/732-Mgla---Mglisty-pejzaz-z-potworami-w-tle---filmy-fantastyka.html> (dostęp: 22.05.2017).
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres*. New York: Random House.
- Syska, R. (2014). *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Avalon.
- Szondi, P. (1976). *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950* (tłum. E. Misiólek). Warszawa: PIW.
- Törnqvist, E. (1996). *The Strindbergian One-Act Play*. „Scandinavian Studies”, Vol. 68, No. 3.
- Treber, K. (2005). *Auf Abwegen. Episodischen Erzählen im Film*. Remscheid: Gardez! Verlag.
- Wesstein, U. (1966). *Parody, Travesty, and Burlesque: Imitation with Vengeance*, [w:] F. Jost (red.), *Proceedings of the Fourth Congress of the International Comparative Literature Association*. The Hague: Mouton.

Dedramatisation of Action and Anti-Climax in the Feature Film

The paper discusses the influence of modernist aesthetics on the changes in the dramatic structure of film. In the films analysed by the author, the typical tricks for the classical model, such as dramatisation of action and climax as the classic denouement, are etiolated, turning into their antitheses: de-dramatising of action and anti-climax. On the examples of films such as: *The Four Hundred Blows* by F. Truffaut, *The Adventure* by M. Antonioni, *Gran Torino* by C. Eastwood, *The Mist* by F. Darabont, *Smoke* by W. Wang, and *Three Monkeys* and *Once Upon a Time in Anatolia* by N.B. Ceylan, the author demonstrates the functions and artistic potential of denouements which shift attention from action to characters and leave the viewer with the dilemma of an “open” ending.

Keywords: dedramatisation of film action, anti-climax in the feature film.