

Kamil Lipiński: Meandry czasu w *Dawno temu w Ameryce*

Abstract: Meanders of time in *Once upon a time in America*.

The article examines the meanders of narrative discontinuity in *Once upon a time in America* perceived in terms of intersections between various forms of introspections, which oscillate between three time modes of storytelling. The retrospective gaze penetrating temporal layers presents the ambiguity of situations and characters interpreted as aesthetic strategies of art-cinema breaking with genre cliché of gangster film. Such poststructuralist *dismantling* of linear narrative provides an insight into juxtaposition of points of time through focalization interspersed between past and present. An emphasis on punctum in scenes across temporal paths may be perceived as “vehicules of time” blurring the continuity of time and bringing in a mythical time.

Keywords: Temporality, Achronology, Focalization, Nostalgia, Art-House Cinema, Introspection

Słowa-kluze: temporalność, achronologia, fokalizacja, nostalgia, kino artystyczne, introspekcja

Biogram:

Kamil Lipiński, Absolwent Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Publikował m.in. w : French Cultural Studies, *Cinéma & Cie*, Kulturze Współczesnej, Estetyce i Krytyce, Journal of Aesthetics & Culture. *Tłumacz z języka francuskiego.*

W latach osiemdziesiątych zaczęto w filmie gangsterskim stopniowo „odchodzić od przywiązywania do faktów i realiów oraz daleko posuniętego dokumentalizmu, sposobu przedstawiania ekranowych zdarzeń”, pisał Marek Hendrykowski¹. To przesunięcie akcentów w stronę tendencji realistycznych motywowane jest faktem zastosowania środków bardziej fabularyzowanych powstałych w wyniku przejść pomiędzy okresami czasu, co jest elementem kompozycyjnym filmu *Dawno temu w Ameryce* w reżyserii Sergio Leone (1984). Okres ten odznacza się progresywnymi tendencjami kina gangsterskiego i próbą kumulacji osiągnięć „czarnej serii” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. O specyficznym kształcie tego dzieła decyduje reorientacja uprzednich kliszy gatunkowych i wprowadzenie w innowacyjny styl opowiadania złożony z meandrów narracyjnych. Swoją oryginalność film ten zawdzięcza sugestywności zdjęć Tonino Delli Colli i nostalgicznej muzyce Ennio Morricone otwierającej drogi retrospekcji. Skrócona dziewięćdziesięciminutowa wersja filmu powstała w wyniku ingerencji producentów w porządek chronologiczny, czego efektem była nieprzychylna recepcja publiczności na Festiwalu w Cannes i została uznana za największe fiasko roku. Chcąc uratować sytuację powstało niesławne „amerykańskie cięcie” długości 147 minut ze wszystkimi scenami ponownie uporządkowanymi w linearnej chronologii stworzone, celem uniknięcia nieporozumień i testowania zdolności widowni do rekonstrukcji ścieżek narracyjnych². Natomiast oryginalna wersja reżyserska, tzw. *director's cut* trwająca 229 minut spotkała się z wielkim splendorem i opinią arcydzieła sztuki filmowej. Przekraczając ramy gatunku kina gangsterskiego owa wersja dążyła do przedstawienia w nowym świetle uniwersalnych aspektów społeczeństwa amerykańskiego czasów transformacji i prohibicji. W przekonaniu Marcina Giżyckiego „tematem filmu jest „zdrada snu o Ameryce”, który przynosili ze sobą imigranci, a głównym symbolem tej zdrady – pazerny i bezwzględny Max, gangster grany przez Jamesa Woodsa, [...] chodziło mu o wykreowanie własnej, szerokoekranowej, onirycznej wizji Lower East Side”³. Ogółem rzecz biorąc, Leone skupia swoją uwagę na pejzażu wielkomiejskim i ukazuje szeroki obraz Nowego Yorku, zarówno w sensie geograficznym, jak i historycznym. Pokazuje biedny Lower East Side, bogate domostwa gangsterskich bosów na Long Island, a także

¹ M. Hendrykowski, *Film gangsterski*, "Film" nr.8, Warszawa 1997, s. 110.

² M. Giżycki, *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 58.

³ Ibidem, 186.

skorumpowanych policjantów, folklor dworców kolejowych i smutek prohibicji⁴. Natomiast pełna, autorska wersja Leone została opowiedziana niechronologicznie, w serii retrospekcji przenoszących widza na przemian w wydarzenia z lat 1922, 1933 i 1968. W rezultacie wyłania się przed nami wielki, wizyjny, epicki film, wystudiowany w każdym ruchu i ujęciu, a zarazem niejednoznaczny i pełen niedopowiedzeń. Można go ująć za swoisty odwet włoskiego reżysera, specjalisty of spaghetti westernów, na amerykańskim filmowym stereotypie gangstera Włocha⁵. Paradoksalnie jednak, film ten twórcy *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* stylizowany na modłę kina amerykańskiego nigdy nie został dystrybuowany w swojej pełnej, autorskiej wersji w kraju, w którym go wyprodukowano⁶. Przyczyniła się do takiej recepcji tej europejskiej wizji społeczeństwa amerykańskiego nadmierna fabularyzacja świata przedstawionego, by przytoczyć słowa Alicji Helman, przypominająca formę bajki w ujęciu Władimira Proppa⁷. Film ten „konotuje bajkowość lub stylizację na bajkowość” starając nam się opowiedzieć pewną bajkę, która wydarzyła się „kiedyś” („pewnego razu jest wskazaniem na czas mityczny, nie rzeczywisty) w miejscu zwanym „Ameryką”. Ameryka nie Stany Zjednoczone) jest także nazwą mitycznej krainy „inną” ziemią, obiecaną dla tych, którzy o niej marzą, nie utożsamiając jej z żadnym konkretnym państwem nie miejscem na mapie”⁸. Choć w tej opowieści miejsce akcji jest ściśle określone, podobnie jak czas, w którym się on odbywa, to sposób narracji przybiera charakter powrotu do wspomnień i minionych zdarzeń. Zdaniem Todda MacGowana takie narzędzia jak „flashback i flash forward były podstawą kina od wczesnej epoki filmu mówionego, urządzenia te tradycyjnie występowały w ramach typowej chronologii. Funkcjonowały one jako wyraźnie oznakowane obejścia wzdłuż linearnej, ścieżki chronologicznej przesuwając się ku przyszłości. Zamiast odwracać poczucie czasowego ruchu filmu, użycie flashback’u i flash forward’u zmierzały do podkreślania czasowości”⁹. Sergio Leone odwołuje się w tym filmie do trzech okresów świata przedstawionego: dojrzewania młodego pokolenia w 1921 roku,

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 223.

⁶ Ibidem.

⁷ Patrz. W. Propp, *Morfologia bajki*, w *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, tłum. Stanisław Balbus 1968, nr. 59/4, s. 206 Morfologię tłumaczy tu Propp jako: „opis bajki według jej części składowych, stosunków wzajemnych zachodzących między nimi oraz ich odniesień do całości”.

⁸ A. Helman, *Film Gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 218.

⁹ T. McGowan, *Out of time. The desire in atemporal cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2011, s. 8.

podczas prohibicji w USA w 1933 roku, starości w 1968 roku przedstawione w różnorodnych konfiguracjach i stopniowo naświetla zagadkę (*puzzle*) świata przedstawionego jako specyficzny chwyt kina artystycznego.

W odróżnieniu od konwencjonalnej typologii kina narracyjnego, Sergio Leone posługuje się zabiegiem niejednokrotnie stosowanym w swoich wcześniejszych spaghetti-westernach polegającym w *Dawno temu w Ameryce* na zamazywaniu podziału opowieści na poszczególne wątki w fabule. Ten podział stanowi zaproszenie i zarazem „otwarcie” na intelektualną współpracę z odbiorcą”[...] o tę cudowną soczewkę, którą Eco zwie „metaforą epistemologiczną”, a która sprawia, że „formy, jakie sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu – sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość”¹⁰. Warto też zauważyć, iż znamieną cechą filmu gangsterskiego jest polaryzacja portretów psychologicznych bohaterów najczęściej nacechowanych bądź negatywnie, bądź pozytywnie, celem częściowego lub całkowitego ujednoczenia dobrych i złych charakterów. Przy tym ulega zakwestionowaniu rozdzwięk między G-Menami (członkami specjalnych oddziałów policjantów) a grupą gangsterów. Te gatunkowe podziały można niemniej napotkać w postaci złożonych postaw psychologicznych obserwowanych w zachowaniu socjalisty Jamesa Conwya O’Donnella uciekającego się ostatecznie w momencie grozy o pomoc do gangsterów. Niejednoznaczność charakterystykę zarysowanych postaci przedstawiają zwłaszcza sceny namiętności, oddania i przywiązania przeplatających się ze scenami mordów z zimną krwią. Za znamieny *auteur’s touch* Sergio Leone uchodzi ambiwalencja ludzkiej natury ukazującej z dwóch punktów widzenia portrety psychologicznych bohaterów. W ocenie Davida Bordwella stanowi on jedną z „estetycznych strategii kina artystycznego czerpiącą ze sztuk początku XX wieku czyniących opowieść lub opowiadanie centralnym elementem kompozycji”¹¹. Subiektywne przeżycia wprowadzają widza w nostalgiczne retrospekcje przypominające aspekty traktatu egzystencjalnego jako opowieści o transformacji kondycji ludzkiej. Ponadto Fredric Jameson powiadał, że „wszystko w filmie zmówiło się, aby zamazać bezpośrednie odniesienie do współczesności i umożliwić odbiór całości jako dzieła nostalgicznego – jako opowieści rozgrywającej się w nieokreślonej, wytęsknionej

¹⁰ A. Gwóźdź, *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 126-127.

¹¹ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin, Wisconsin 1985, s. 212.

przeszłości, powiedzmy w wiecznych latach trzydziestych, poza historią¹². Podobnie jak w filmach amerykańskich z drugiej połowy lat 30. najbardziej istotna jest przemiana bohatera, zarówno tego reprezentującego prawo, jak i tego należącego do świata zbrodni. Widzimy przy tym, w jaki sposób owe transformacje wyłaniają się niezależnie: jeden nurt kinematografii prezentuje nowy typ policjanta, podczas gdy w innym – nowy typ gangstera. Pojawiają się w tym nurcie filmy z pozytywnym agentem FBI, G-manem (*Governement Man*), uosobieniem wszystkich policyjnych cnót¹³. Otóż jak przekonywała Alicja Helman, „twórcy filmów kryminalnych mogli uczyć się z nich analizy socjologicznej, wnikliwego i wszechstronnego traktowania problematyki zbrodni, a wreszcie nowych sposobów poruszania wyobraźni widza¹⁴. Za źródło inspiracji pochodzące wprost z rzeczywistości społecznej tego okresu do rozwoju gatunku przyczyniła się wielka prasa nieustannie donosząca o działalności groźnych band. Jego bujny rozwój u schyłku lat dwudziestych i na początku trzydziestych „usunął w cień klasyczny film kryminalno-detektywistyczny z jego schematycznymi konwencjami i charakterystyką bohaterów operujących kontrastem czarni i bieli¹⁵. Odchodząc stopniowo od kanonów i schematów kina gatunków w latach osiemdziesiątych, europejska forma nieciągłości, niedopowiedzeń i ambiwalencji głównych postaci unieważniła konwencjonalne podziały gatunkowe na role społeczne gangstera i G-Mana.

Nieciągłość jako zasada narracyjna.

Postać demiurga w finalnej ostatniej wersji odegrał reżyser i współscenarzysta filmu Sergio Leone. Zrealizował on obraz oparty na podstawie powieści „The Hoods” Harry’ego Grey’a nieuginający się pod ciężarem gatunkowym i wytrzymujący trudy wymagającej formy trzy i pół godzinnej projekcji. Obraz ten nie tylko rozgrywa się w płaszczyźnie budowania charakterystyki istnienia gangu, lecz również organizuje się na podstawie projekcji obrazów pamięci Noodlesa. Podążając śladem klucza symboli, rozsunięcie klisz gatunkowych przekształca zwarte opowiadanie w określoną ciągłość zdarzeń nieuporządkowaną jednakże sekwencyjnie, lecz retrospekcyjnie. Preferowaną

¹² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. Przemysław Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Warszawa 2006, s. 200.

¹³ A. Helman, *Filmy kryminalne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 19.

¹⁴ Ibidem, s. 16.

¹⁵ Ibidem, s. 15.

nieciągłość narracji określa następowanie epizodów powiązanych ze sobą nie tyle zasadą linearności, co podstawą związków symbolicznych. Kategoria czasu sytuuje się w tym obrazie wyłącznie jako pewna konwencja podlegająca zestawieniom inscenizacji, w której poszczególne wątki niosą ze sobą o tyle sens, o ile ich znaczenie wchodzi w relacje z całością fabuły. Dana sekwencja nie zawsze wynika z następnego, jeśli weźmiemy pod uwagę relację czasową, lecz odnosi się do drugiego na zasadzie symbolicznego zawiązywania zdarzeń, w wyniku czego możemy uzyskać pełny obraz wydarzenia dopiero w kontekście całego filmu. Porządek scen zachowuje równoległe logikę sensu wbrew logice chronologii. Otóż jak pisał Deleuze: „Sens jest tym, co kształtuje się i ujawnia się na powierzchni. Nawet sama granica nie jest wcale oddzieleniem, lecz miejscem artykulacji, na mocy której sens występuje zarazem jako coś, co przydarza się ciałom, oraz coś, co trwa w zdaniach [...] Podszrywające podwojenie oznacza ciągłość spodniej i wierzchniej warstwy, to sztuka ustanawiania owej ciągłości w taki sposób, że pojawiający się na powierzchni sens ulega rozpostarciu po obu stronach jednocześnie”¹⁶. W rezultacie owe warstwy czasu budują strategiczną dezorientację na osi dzieło-odbiorca i rozwijają obszar niedopowiedzeń w modusie opowiadania kina gangsterskiego. Nie dowiadujemy się o nich wprost, lecz pewne kwestie należy wydedukować. Nie bez racji David Bordwell powiadał, że kino artystyczne cechuje „zatajenie informacji lub nałożenie fragmentów wymagających późniejszego rozwikłania”¹⁷. Ta nieciągłość jest podstawowym elementem tej narracji, ponieważ, jak powiada Andrzej Zalewski, „na poziomie reprezentowanego świata przekształcana jest w ciągłość na tym poziomie, gdzie determinowana jest reprezentacja, znaczy to, że nie ma nieciągłej opowieści, jedynie opowieści z różnymi typami ciągłości”¹⁸. Owa znamienna typologia symboliczna kolejno więc obejmuje zbrodnię, strzelaninę, seks i gwałty ukazujące określony sposób wprowadzania i waloryzacji zdarzeń w kinie gangsterskim. Natomiast wpisane weń zaburzenie linearnego toku opowiadania zdarzeń wiązało się ze złamaniem reguły jednoznaczności i zrozumiałości znamiennej dla kina stylu zerowego. Sceny ilustrujące rozlew krwi, użycie broni palnej, otwierają rozdział lektury przyporządkowanej sensacji kryminalnej zdominowanej przez pewien obszar obrazowania zjawisk adekwatny do kryminogenego systemu wartości

¹⁶ G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, Warszawa 2011, s. 283.

¹⁷ D. Bordwell, *Narration in Fiction Film*, op. cit. s. 210.

¹⁸ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa, Instytut Kultury, 1998, s. 41 Cyt. za. K.Cohen, *Film and Fiction*, New Haven 1979, s.81.

i przekonañ. Osią fabularną tego filmu jest działalność przestępcza gangu pod przewodnictwem Maxa i Noodlesa. Tę grupę przestępczą cechuje niezmiennie w tym filmie pomysłowość, nieustępliwość, ambicja oraz okrucieństwo, dzięki którym odnosi ona sukcesy i pnie się po drabinie przestępczej, finansowej oraz społecznej. Wartą odnotowania oznaką działalności przestępczej jest również solidarność względem wspólnych celów, zaufanie uzyskane w akcji oraz zawiązywane relacje międzyludzkie obejmujące wspólne miłości, inicjacje, tudzież rozczarowania w tej samej kategorii. Obiektem decydującym o przynależności do konwencji gatunkowej jest zaś stylistyka realizmu odwołująca się do rzeczywistych kontekstów istniejących w danym miejscu i w danym czasie. Owo opowiadanie przedstawia fabułę odpowiednio nakreśloną w nawiązaniu do lat dwudziestych, trzydziestych i sześćdziesiątych XX. w Nowym Jorku. Każdy z tych okresów charakteryzuje pewne ikony specyficzne dla określonego czasu, specyfikę mody i architektury, a także przynależność danych osób do określonych klas społecznych np. grup gangsterskich. Z perspektywy czasu można zobaczyć, w jaki sposób kontekst historyczny lat dwudziestych i trzydziestych i sześćdziesiątych uosabia nietypową pętlę narracyjną dla kina gangsterskiego, wykraczającą poza powielane klisze gatunkowe.

Drogi introspekcji

Kontrapunktem dla budowanej rzeczywistości kina gangsterskim jest indywidualna stylizacja ukazująca wagę poszczególnych scen. Ważnym rezultatem przeplatania się retrospekcji z narracją prowadzoną w poszczególnych okresach czasu jest w tym filmie artykulacja środków poetyzujących narrację. Owa struktura opowiadania nieograniczona do konstrukcji zorganizowanej wedle schematu przyczynowo-skutkowego w racjonalnym układzie następowania wiąże ze sobą relacyjnie elementy postrzegane pod względem ich współbieżnego stosunku wynikania. Dana scena w tym filmie niekiedy nie wynika z następnego, lecz w temporalnej kolejności odwołuje się do drugiego elementu opartego na podstawie symbolicznego zawiązywania zdarzeń. Całościowy obraz opowiedzianej historii podlega rekonstrukcji wykreowanej na podstawie znajomości kontekstu pełnej narracji filmowej. Achronologia zdarzeń w *Dawno temu w Ameryce* wynika z wymieszania trzech kategorii czasowych w obrębie „czasu wewnętrznego”. Odzwierciedla ona ściśle kreację świata wewnętrznego Noodlesa. Jest ona odbiciem jego meandrów pamięci tych świadomych i tych podświadomych. Narracja umożliwia niejako osadzenie w subiektywności bohatera. Otóż według

Gillesa Deleuze'a ściśle z obrazem –wspomnieniem wiąże się obraz „wnętrza”, nierozzerwalnie łączący nas z percepcją. W „Trzecim komentarzu do Bergsona”, Deleuze powiada, że „Związek obrazu aktualnego z obrazem-wspomnieniem pojawia się w retrospekcji. Jest to właśnie taki obwód zamknięty, który przechodzi od terażniejszości ku przeszłości i później doprowadza do terażniejszości”¹⁹. W rezultacie muzyczne tematy nakreślone przez Ennio Morricone „przychodzą do filmu, kiedy kamera patrzy oczyma bohatera”²⁰. Owa narracja przedstawia, w jaki sposób akcja jest przefiltrowana przez świadomość postaci, bezpośrednio przez to, w jaki sposób wpływa na tę świadomość unikając dystansu, który pociąga niezmiennie narrację retrospekcyjną do pierwszej osoby”²¹. W tej historii lejtmotywy jest dźwięk fletu wprowadzony przez Ennio Morricone. Poprzedza on i wielokrotnie dopełnia poszczególne znaczenia scen przyjmując postać swoistych obrazów pamięci wyrażających przyjaźń łączącą członków gangu. U podstaw tej konstrukcji narracyjnej leży z kolei muzyczny wzorzec kompozycji opery. Barbara Kosecka sugerowała, iż owa organizacja muzyczna zawiera temat zarówno „w uwerturze (zdarzenia do wyjazdu Noodlesa z Nowego Yorku), jak i w pięciu aktach ilustrujących kolejno starość, dzieciństwo, przemoc, seks (trzy kolejne retrospektywy) i władzę (spotkanie Bailey)”²². Dodajmy, jak powiada David Bordwell, iż ów dystans czasowy pomiędzy historię i instancję narracyjną nie pociąga żadnego dystansu modalnego pomiędzy historią i opowiadaniem: żadnego ubytku, żadnego osłabienia iluzji mimetycznej. Jest ona ekstremalną mediacją, i jednocześnie odznacza się natychmiastowością. Zaś ekstaza wspomnienia jest być może symbolem²³. Stąd też wykorzystane w tym filmie poszczególne chwytów narracyjnych można interpretować jako „wehikuł czasu”, jak mawiał Edgar Morin, czego wyrazistą ilustracją jest telefon będący punktem ogniskowym w opowiadaniu Noodlesa. Ten chwyt polega zaś na desynchronizacji dźwięku i obrazu. Odgłos dzwonienia telefonu docierający zeń nieprzerwanie w czterech scenach pod rząd określa ośrodek dźwięku niezależnie działający od przemykających sekwencji obrazów. Donos na przyjaciół zamiast uchronić ich od śmierci, skazuje ich, jak sądzi, na bezwzględne rozstrzelanie podczas próby okradzenia banku federalnego. Incydent ten niesie ze sobą konsekwentne wygnanie Noodlesa i kres istnienia gangu. Jak powiadał przenikliwie Mircea Eliade

¹⁹ G. Deleuze, *Kino. Obraz-ruch, Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007, s. 274.

²⁰ Ibidem, s. 45.

²¹ Ibidem, s. 189.

²² B. Kosecka, *Dawno temu w Ameryce*, "Film", 2001, nr.8, s. 110.

²³ Ibidem.

ważną cechą istnienia czasu mitycznego jest natomiast to, że „gdy jedna epoka kończy się katastrofą, zaczyna się nowa, kierowana przez „nowych ludzi”²⁴. Okazuje się przy tym w finale, iż Max walnie przyczynił się na rozkaz syndykatu do zabójstwa swoich przyjaciół i pozorował jednocześnie swoją śmierć. Następnie zaś pod zmienionym nazwiskiem rozpoczął nowe życie w dostatku i luksusie z Deborah, która urodziła mu syna. Obserwujemy również w klimaksie, iż owo niekonwencjonalne akcentowanie zdarzeń dookreśla stopniowy proces rozszyfrowywania znaczeń wszystkich warstw fabularnych.

Chcąc przeanalizować nieciągły charakter opowiadania zauważmy, iż wydobywają się zeń stopniowo poszczególne elementy fabuły, na podstawie których można wyjaśnić sens całej historii i odnieść się do tego, co w danym momencie wiemy, i co widzimy a co się z tym wiąże definiuje ogniska fabuły. Odnieść można wrażenie, jak pisał Andrzej Gwóźdź, iż: „czytanie tekstu narracyjnego jest czytaniem w mozaice ekranu, jest konstruowaniem presupozycji semantycznych opartych na wiedzy tekstowej. Przy czym tekst narracyjny nie jest w żadnym wypadku jakąkolwiek sumą, jakimkolwiek „ściągnięciem” tekstów w nową całość (na kształt montażu intelektualnego Eisensteina), ale stanowi tekstualnie wyższe wcielenie tekstów ikonicznych (co, rzecz jasna, nie ma nic wspólnego z hierarchią w znaczeniu lingwistycznym)”²⁵.

Za wyrazisty przykład ekspresji nostalgii i ilustrację artystycznego modusu narracji można w tym filmie spowolnienie akcji (śmierć najmłodszego z chłopców gangu) lub akcenty zogniskowane na sprawach pozornie nieistotnych dla rozwoju zdarzeń, ważnych jednak z punktu widzenia bohatera, np. na zbliżeniach na ciastku ze śliwką. Obrazowanie to przyjmuje postać poststrukturalistycznego kinopisma (*ciné-écriture*), jakie wedle Marie Claire Ropars – Wuilleumier, miało posłużyć do tego, aby zapewnić wgląd w filmową rzeczywistość po to, aby ujawnić hieroglificzną tendencję filmu artystycznego do „wyłaniania trybów narracyjnych”²⁶. W autorskim ujęciu Leone powtarzane elementy domagają się zjednoczenia dzięki „autorskim” chwytom pozwalającym na wprowadzenie nieciągłych rozwiązań narracyjnych. *Jak powiadał Gérard Génette*, każda prezentowana wizja w fabule może mieć mocno manipulacyjny efekt. W szczególności focalizacja określa związek pomiędzy wizją, tym, co widzi, i tym,

²⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*. tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 209.

²⁵ A. Gwóźdź, *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 94.

²⁶ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op.cit. s. 211.

co jest widziane. Należy zauważyć, iż „w opowiadaniu literackim najczęściej to, co widzimy, jest konsekwencją tego, co wiemy, a narrator nie musi wspominać o tym, co się widzi, lecz dla czytelnika ważne jest tylko to, jaką wiedzę uzyskuje w trakcie opowiadania”²⁷. Odwrotnie bywa częstokroć w przypadku analizy filmowej lub innych źródeł wizualnych, ponieważ to, co widzimy, świadczy o naszej wiedzy w zakresie rozstrzygnięć fabularnych.

O przynależności tego obrazu do gatunku kina gangsterskiego świadczy ikonografia. Choć film ten ukazuje pejzaże Nowego Yorku, żadne z nich nie zostało zrealizowane w tym mieście, lecz w większości w Rzymie, w przeważającej mierze zaś w studiu Cinecitta. Tym, co określa ten film, jak pisał Marcin Giżycki, jest „oglądanie historycznej przeszłości przez pryzmat potocznych wyobrażeń i stereotypów o niej, podczas gdy ona sama pozostaje na zawsze poza naszym zasięgiem”²⁸. Ta opowiadanie filmowe w szczególnej mierze zawdzięcza specyfikę swoich zdjęć i fotograficzną precyzję Tonino Delli Colli. To jemu udało się wykreować nieskazitelną warstwę estetyczną na podstawie budowania progresji wrażeń estetycznych. Rezultat ten powstaje zatem na skutek płynnego przechodzenia od zbliżeń do planu ukazując niepowtarzalną wartość manipulowania światem przedstawionym. Natomiast to wyodrębnienie znaczących motywów ze świata przedstawionego naznacza mitycznym zabarwieniem. Za pretekst do przechodzenia między sekwencjami czasowymi może posłużyć źródłowy szczegół określany mianem okienko, przez które dokonuje się retrospekcja ujmującą tańczącą bohaterkę Deborah jako obiekt wojerystycznej obserwacji i westchnień Noodlesa. Powracamy do tych wspomnień kiedy to stary Noodles spogląda przez szparę w ścianie, to, jak powiadał Fredric Jameson, „następuje zerwanie ciągłości czasowej, odczucie teraźniejszości potężnieje, staje się dominująco żywe i konkretno-zmysłowe”²⁹. Owo spojrzenie zaś interpretujemy jako punctum opisywane przez Rolanda Barthesa jako specyficzne, detaliczne wyostrzenie elementu, „rysowanie przedmiotu za pośrednictwem pryzmatu”, wywołujące silne wrażenie na widzu³⁰. Jak przypomina Andrzej Zalewski, Peter Brunette i David Wills przeformułują Barthowskie punctum jako to, co „przedziera się przez wymogi założonego, bezpośredniego systemu sygnifikacji, angażując pożądanie i widzący podmiot. Nakłuwana ono to, co

²⁷ J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 203.

²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, op. cit. s. 201.

²⁹ Ibidem. s. 205.

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jan Trznadel, Warszawa 1996, s. 179.

nazywamy znaczącą powierzchnią i narusza przestrzeń reprezentacji”³¹. Dodajmy też, iż ten zarysowany element kulminujący uwagę można interpretować „miejsce pęknięcia, rozstępu, gdzie dokonuje się naruszenie spójnej (ale tylko pozornie) narracji fabularnej hollywoodzkiego kina klasycznego oraz jego pochodnych”³². W momencie zaś patrzenia na ten punkt dokonuje się wejście w przestrzeń retrospekcji oscylującej między tym, co zamierzchłe i nostalgiczne i tym, co terażniejsze i naznaczone tajemnicą.

Nieco inną wyrazistą ilustracją powrotu do przeszłości jest scena przedstawiająca w retrospekcji obraz chłopców, przyszłych, jak zobaczymy, założycieli gangu widzianych na tle mostu Golden Gate w Nowym Yorku. W tym świetle zarysowana scena przedstawia nostalgiczny powrót do minionych chwil szczęścia, młodości i braterskości. Ową scenę ukazaną w zwolnieniu Bordwell określa mianem retardacji, „konstrukcją kroku na schodach”, jaka miałyby posłużyć na opisanie sytuacji, gdzie „narracyjny tekst jest w mniejszym stopniu windą, lecz spiralną klatką schodową”³³. Zabieg ten odwleka odświeżanie pewnych pozycji w informacji fabuły, natomiast jego „odwleczenie wyróżnia się najostrzej w wyróżnionych fragmentach”³⁴. Owa scena symbolizuje sposób, w jaki nieprzemijająca więź między nimi trwa niezmiennie pomimo upływu lat. Choć zdaniem Marcina Giżyckiego obraz Nowego Yorku wykreowany przez Leone i Tonino Del Colli jest daleki od realizmu Nowego Yorku lat 30., to niewątpliwie spełnia cechy filmu nostalgicznego jako obrazu oferującego pewną wizję historycznej fabularyzacji.

Choć w ujęciu narracyjnym stykamy się z odwołaniem do określonych wydarzeń ulokowanych w czasie, ich relacyjność i znaczenie wykracza poza oś diachronii. Continuum sensu historii przedstawiamy zaś jako główną zasadę rozwoju zdarzeń. Owym przeskokom w czasie towarzyszy drugi modus narracji uformowany na podstawie więzi zawiązywanej pomiędzy głównymi bohaterami, przede wszystkim zaś między Noodlesem a Maxem i Noodlesem i Deborah. Czasowa narracja sytuuje się w tej narracji wyłącznie jako pewna konwencja podlegająca zestawieniom inscenizacji opartej na zasadzie dramaturgicznej głoszącej, iż „poszczególne wątki ułożone są w ten sposób, by ujawnić sens w relacji z całością fabuły”³⁵. W tej narracji poszczególne motywy ulegają

³¹ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, op. cit. s. 138.

³² Ibidem.

³³ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 38.

³⁴ Ibidem, s. 56.

³⁵ A. Helman, *Film gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 218.

przypomnieniu i powracają w kolejnych odsłonach układanki, gdzie przybierają jednocześnie symboliczne znaczenie. O tym decyduje achronologiczny modus opowiadania przedstawiony przez Sergio Leone, w którym wyłania się intrygująca i uzmysławiająca logika rozwoju akcji oparta na wprowadzeniu motywów przewodnich uruchamiających określone retrospekcje w różnorodnych punktach czasu. Gilles Deleuze w „Czwartym komentarzu do Bergsona” określa taki układ narracyjny mianem „architektury pamięci”, jaka „objaśnia ona albo rozwija współistniejące poziomy przeszłości” [...] i „następuje zniesienie centrum albo ustalonego punktu”³⁶ Zaś powracającym motywem, jaki wyłania się w kolejnych częściach utworu jest złoty zegar, o który Max z Noodlesem toczyli spór na początku swojej znajomości. Kiedy to ponownie trafia w ich ręce w różnych sytuacjach, wydaje się stanowić istotny punkt w czasie, jaki odmierza upływ kluczowych momentów w relacjach obu bohaterów począwszy od momentu zawiązywania przyjaźni, po powrót w szczycie gangsterskiej działalności aż do momentu całkowitego rozbratu w momencie gdy, Noodles zwracał się do Maxa per Mr. Baliey. Cofnięcie się w czasie i nostalgicznie przedstawiana periodyczność, ponieważ, jak przekonuje Mircea Eliade, „oznacza przede wszystkim nieustanne korzystanie z czasu mitycznego uobecnionego. Wszystkie ryty charakteryzują się tym, że dokonują się teraz, w określonej chwili. Czas był świadkiem wydarzenia będącego przedmiotem wspomnienia i odtwarzanego przez ryt, jest uobecniony, „przed-stawiony; na nowo „usta/no/wiony, choćby nie wiadomo jak dawno owo wydarzenie miało miejsce”³⁷. Należy zauważyć, iż symboliczny charakter kieszonkowego zegarka pojawia się w narracji fabularnej w momentach węzłowych, kiedy to odmierza symboliczny koniec począwszy od 1921 roku aż 1968, gdy po raz ostatni się spotkali w Biurze Mr Baileya. Wreszcie zaś istotną ilustracją klamry kompozycyjnej jest bar z opium, w którym niejako Noodlesa pochłania się medytacjach, a następnie ucieka przed syndykatem znikając ostatecznie na trzydzieści pięć lat bez pieniędzy umieszczonych w walizce, której zawartość została uprzednio skradziona. Następnie powracamy do początku filmu, gdy rozpoczynamy od walizki, do której Noodles trafia po otrzymaniu tajemniczego listu z kluczykiem do skrytki. Po wielu latach ostatecznie w skrzynki odnajduje pieniądze, lecz te pieniądze zostały mu dane pod warunkiem dokonania morderstwa, o czym w końcowych scenach dowiaduje się od Mr. Baileya. Znalezione pieniądze prowadzą go do nie tyle do spełnienia i satysfakcji, lecz

³⁶ G. Deleuze *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas*, op. cit. s. 329.

³⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 386.

wywołując jego ciekawość, aby wyjaśnić historię, jaka spowodowała, iż uciekł i skazał się na wygnanie. Meandry czasu w tym filmie można interpretować jako ilustrację przekształceń pamięci, powracających wspomnień układających się „w czas cykliczny, w wieczny powrót, [...] dowodzi przede wszystkim pragnienia i nadziei periodycznej regeneracji czasu minionego, historii”³⁸. Cyklicznie powracającym symbolem finiszującym historię jest liczba trzydzieści pięć, jaka wyłania się na przejeżdżającej ciężarówce przed Noodlesem po wyjściu ze spotkania z Mr. Baileyem. Symbolizuje ta scena trzydzieści pięć lat na wygnaniu, gdy to Deborah i Max rozwijali swoje kariery. Zbliżenie na odjeżdżającą śmieciarkę niszczącą śmieci sugeruje stracone nadzieje, utracone wspomnienia, przeniecone uczucia w wirze odjeżdżającej ciężarówki i symbolizując utratę miłości kochanej kobiety i zaufania, jakim darzył najlepszego przyjaciela.

Niniejsze opowiadanie w wersji reżyserskiej *Dawno temu w Ameryce*, choć wpisane w kino gatunków, przełamuje zastane klisze i zapewnia wgląd w narrację opowiadanych zdarzeń i poszczególnych wątków nakreślonych w modusie przypominania po zawiłych drogach sjużetu. O ich niebagatelny znaczeniu świadczy fakt, jak sugerował Andrzej Gwóźdź, iż wyłaniają się przed nami, „rzecz jasna, różnego typu retro-futuro- i introspekcje, a także rodzaju innego rodzaju przerwy w ciągłości narracji, choć ewidentnie naruszają linearną procesualność filmowego dyskursu, nie mają w istocie większego wpływu na jego spójność semantyczną, jak tylko ich wprowadzenie w zastany moment przebiegu dokonuje się zgodnie z proponowanym przez dyskurs kodem narracyjnym”³⁹. Należy dodać, iż owo retrospekcyjne ujęcie narracji zaproponowane przez Leone oscyluje między estetyką kina Mervyna Le Roya, Williama Wellmana i Howarda Hawksa z lat 30. A wizją autorską opartą dekonstrukcji struktur gatunkowych lat 80., za pośrednictwem której odzwierciedla on nostalgię za światem minionym. Unikalny układ sekwencji przedstawiony w tym filmie przedstawia, w jaki sposób kino gangsterskie jako gatunek nominalnie zrodzony w Stanach Zjednoczonych może odznaczać europejską predylekcję włoskiej ekipy filmowej do zerwania z czasem realistycznym i przejściem niejako w czas nieciągły uruchomiany za pośrednictwem wyszukanych środków wyrazu i form narracji. Aby przeformułować konwencje kina gangsterskiego Leone zaakcentował zdarzenia widziane z subiektywnej perspektywy, poddając tym samym w wątpliwość zasady przezroczystości formalnej w kinie gangsterskim. Owo autorskie spojrzenie

³⁸ Ibidem, s. 400.

³⁹ A. Gwóźdź, *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*. op. cit, s.122.

kierowało się ku nakreśleniu w nowym świetle wartości ponadjednostkowych, ponadczasowych, ponadlokalnych, jakie ulegają rewizji pod wpływem czasu. Tę wersję reżyserską wyróżnia ponownie zaaranżowana tendencja do posłużenia się subiektywnymi chwytami retrospekcji zaczerpniętymi z rozwiązań art-house'owskich zrealizowanych niezależnie od presji komercyjnej wywieranej przez producentów i dystrybutorów. Pomimo wszystko, obraz ten przewrotnie przyczynił się do rozwinięcia samego gatunku kina gangsterskiego i wytyczył dla niego nowe perspektywy twórczej ekspansji.

Bibliografia:

- Aumont J., M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jan Trznadel, Warszawa 1996.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin, Wisconsin 1985.
- Deleuze G., *Kino. Obraz-ruch, Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.
- Deleuze G., *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, Warszawa 2011.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966.
- Giżycki M., *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Gwóźdź A., *Kultura-komunikacja-film. O tekście filmowym*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Helman A., *Film Gangsterski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990
- Hendrykowski M., *Film gangsterski*, "Film" nr.8, Warszawa 1997.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. Przemysław Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Warszawa 2006.
- Kosecka B., *Dawno temu w Ameryce*, "Film", 2001, nr.8.
- McGowan T., *Out of time. The desire in atemporal cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2011.

Propp W., Morfologia bajki, w Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, tłum. Stanisław Balbus 1968, nr. 59/4.

Zalewski A., Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym, Warszawa, Instytut Kultury 1998.