Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi
Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej
Specjalność: Montaż Filmowy

Timecode Mike'a Figgisa jako polifonia obrazów.

Zofia Wiktoria Patoka
Numer albumu: 6459

Zdj. 1/ Kadr z filmu *Timecode*.

Praca napisana pod kierunkiem
dr Jarosława Kamińskiego

Łódź, 2010

Spis treści

Streszczenie 3
Wstęp 4

Rozdział 1 MIKE FIGGIS – ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ 6

1. 1 Zarys sylwetki twórcy na tle kina brytyjskiego i światowego. Komponujący reżyser, czyli rzecz o wpływie doświadczenia muzycznego reżysera na jego twórczość …..... 6

1. 2 Miejsce i znaczenie filmu *Timecode* (2000) w twórczości Mike'a Figgisa, czyli filmowe eksperymenty jako powrót do idei eksperymentu …..... 10

Rozdział 2 TIMECODE: (POLI)WIZJA VERSUS (POLI)FONIA 16

2. 1 *Timecode* w kontekście dotychczasowych eksperymentów z multiplikacją ekranów (poliwizja) 16

2. 2 *Timecode* jako polifonia filmowa …..... 22

2. 3 *Timecode* jako dzieło otwarte – filmowy performance i interaktywna gra z widzem …..... 28

Podsumowanie 35
Bibliografia 37

Streszczenie

Rozdział pierwszy poświęcony będzie przedstawieniu reżysera Mike'a Figgisa oraz jego twórczości w kontekście kina brytyjskiego i światowego, oraz wyjaśnieniu znaczenia filmu *Timecode* w dotychczasowej twórczości reżysera. W rozdziale drugim rozpatrzę film *Timecode* w kontekście zagadnień poliwizji, filmu polifonicznego oraz sztuki performance.

Wstęp

Celem tej pracy jest zgłębienie tajników warsztatu filmowego brytyjskiego reżysera Mike'a Figgisa podczas pracy nad jego polifonicznym filmem *Timecode* (2000) oraz przybliżenie związanych z filmem zagadnień: montaż przestrzenny, poliwizja, film polifoniczny, performance i interaktywność.

MIKE FIGGIS, brytyjski reżyser filmowy i teatralny, producent, muzyk, pisarz, zasłynął przede wszystkim mainstreamowym *Zostawić Las Vegas* (1986), który przyniósł mu światową sławę i rozliczne nagrody. Od 1999 roku zajął się bardziej eksperymentalną twórczością filmową, której efektem był film *Timecode* (2000). *Timecode* stanowi jednak powrót do idei eksperymentu, która przyświecała artyście od początku jego twórczości. Z uwagi na swoje wykształcenie muzyczne i doświadczenie muzyka, dźwięk zawsze miał dla reżysera szczególne znaczenie, co udowadnia również w tym filmie zaprojektowanej skomplikowanej warstwy dźwiękowej. Mike Figgis komponował muzykę do wielu swoich wcześniejszych filmów. Ogromny wpływ na eksperymentalną twórczość Mike'a Figgisa ma również jego doświadczenie w teatrze awangardowym.

Zdecydowałam się poświecić pracę analizie filmu *Timecode*, ponieważ kiedy po raz pierwszy zobaczyłam ten film na Festiwalu Era Nowe Horyzonty 2009 we Wrocławiu, projekcja filmu zrobiła na mnie ogromne wrażenie. Miałam poczucie, że doświadczyłam zupełnie wyjątkowego przeżycia, a jednak nie potrafiłam odpowiedzieć na pytanie, co było w tym zdarzeniu takiego nadzwyczajnego. Powstało więc wiele pytań, które wzbudziły we mnie potrzebę przyjrzenia się bliżej warsztatowi reżysera oraz idei, jaka mu przyświecała w przypadku filmu *Timecode*.

Niestety eksperymentom filmowym reżysera nie została jak dotąd poświęcona żadna pozycja książkowa w Polsce, dlatego będę opierała się w swojej pracy na sprawdzonych źródłach internetowych (zarówno pisanych i video), literaturze anglojęzycznej, kilku polskich pozycjach oraz artykułach związanych z dziedzinami nowych mediów oraz muzyki filmowej, jak również filmach reżysera. Dodatkowym walorem pracy będzie również rozmowa z reżyserem. Wykorzystałam fakt z obecności Mike'a Figgisa w Polsce, gdy był on jurorem podczas Festiwalu Kina Niezależnego Off Plus Camera' 2010 w Krakowie, aby przeprowadzić z reżyserem wywiad. Dzięki uprzejmości Mike'a Figgisa uzyskałam również dostęp do oryginalnego scenariusza filmu wykonanego na papierze nutowym. Materiał z wywiadu oraz kopie kilku stron scenariusza

będą stanowiły dodatkowe załączniki do mojej pracy. Chciałabym również wzbogacić pracę własnymi przemyśleniami i wnioskami.

Mimo, że *Timecode* jest formalnym eksperymentem filmowym, jest to dzieło dużo bardziej złożone niż mogłoby się wydawać. Chyba najtrafniej ujmuje to autor recenzji filmu *Timecode* w magazynie „Sight and Sound”:

> „*Timecode* rozwija się jak fantastycznie obmyślony kawałek współczesnego jazzu. Jego wieloczęściowe wnętrze jest szalone, wciągające, często ekscytujące. Ale za tym szaleństwem kryje się jednak surowa metodologia, a to, co na początku wydaje się chaosem pozbawionym jakichkolwiek zasad, wkrótce okazuje się orbitować wokół centralnej, jednoczącej całość struktury. Usiłując skonfigurować na nowo język filmowy, *Timecode* pięknie nagina zasady. Jednak nigdy nie łamie ich całkowicie”.[1]

Celem tej pracy jest właśnie uporządkowanie i omówienie elementów pozornie chaotycznej struktury filmu *Timecode.* Choć film jest bardzo innowacyjnym podejściem do materii filmowej, postaram się udowodnić, że tak jak inne dzieła wykorzystujące podobne środki, *Timecode* stanowi eksplorację jednego z kierunków rozwoju języka filmowego i reprezentuje sobą unikalny potencjał narracyjny.

1 „California Split”, Film of the month: Timecode, BFI Sight and Sound, wrzesień 2000, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/560/>. Tłumaczenie odautorskie.

ROZDZIAŁ 1

MIKE FIGGIS – ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

1. 1 Zarys sylwetki twórcy na tle kina brytyjskiego i światowego. Komponujący reżyser, czyli rzecz o wpływie doświadczenia muzycznego reżysera na jego twórczość.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Mike Figgis jest twórcą wszechstronnym. Reżyser filmowy, producent, kompozytor, muzyk. Ponadto twórca zajmuje się również teatrem awangardowym, video performance, fotografią i rysunkiem.

Zdj. 2/ Mike Figgis (człowiek z kamerą) na planie filmu *Timecode*.

Mike Figgis zaczynał jako muzyk w kapeli rhythm & bluesowej (R&B) ***The Gas Board,*** której wokalistą był wówczas młody Brian Ferry. Figgis wspomina, że czuł powołanie do muzyki od dziecka:

> „Gdy miałem 10 lat, zacząłem grać na perkusji, na trąbce – gdy miałem 12 lat, na gitarze, gdy miałem 15 i w końcu na pianinie w wieku 18 lat. Chciałem być muzykiem więc poszedłem do londyńskiej szkoły

muzycznej na 3 lata, ale szkoła okazała się trudna i nie dla mnie; była bardzo formalna i konserwatywna, a ja byłem hippisem. (…) Grałem głównie poza szkołą, dużo eksperymentalnej muzyki, grałem też w blues- i jazz bandach. Miałem 16 lat i byłem wszystkim zainteresowany: jak muzyka ma się do tekstu, dramatu i wizualnych pomysłów.”[2]

To właśnie dzięki swojemu doświadczeniu muzycznemu w *The Gas Board*, a następnie studiom muzycznym (1967-1970), zaczął stawiać swoje pierwsze kroki w teatrze eksperymentalnym ***The People Show***. Jak opowiada, był to niezwykle inspirujący okres w jego życiu:

„Po studiach muzycznych tworzyłem wraz z zespołem [*The Gas Board*] muzykę eksperymentalna. Czasami współpracowaliśmy z grupą zajmującą się teatrem eksperymentalnym [*The People Show*] i stąd moje zainteresowanie teatrem. W końcu opuściłem zespół i dołączyłem do grupy aktorskiej, początkowo jako muzyk. Zacząłem z nimi występować i w sposób naturalny stałem się aktorem. Przebywałem w środowisku, w którym robienie przedstawień było całkiem oczywiste i spontaniczne. W sumie zajmowałem się tym przez dziesięć lat. Podróżowaliśmy po całym świecie, dlatego przedstawienie nie mogło opierać się na języku. Musiało być bardzo wizualne, używaliśmy tez sporo dźwięków i muzyki. W ciągu tych dziesięciu lat miałem mnóstwo czasu, aby rozmyślać o przedstawieniach i o tym, jak muzyka wpływa na coś, co można nazwać teatrem. Używałem wtedy ścieżek dźwiękowych i uważałem, że to film ma wpływ na teatr, a nie na odwrót. Zacząłem zatem interesować się kinem z punktu widzenia przedstawienia teatralnego. Po tych dziesięciu latach zrozumiałem, że muszę coś zmienić, spróbować czegoś nowego.”[3]

I tak też się stało.

„W 1980 Figgis opuścił *The People Show*, aby skupić się na pisaniu i reżyserowaniu spektakli dla teatru, jak również przebić się do filmu. Założył własną grupę teatralną, ***The Mike Figgis Group***, i zaczął tworzyć multimedialne spektakle, które uwzględniały szerokie zastosowanie

2 Weronika Rosati, „Przesłuchany Figgis, sfotografowana Rosati” [w:] „Cinema Polska”, nr 02, 2006, s. 27.

3 Maria Pudłowska, „Zawrzeć w filmie siebie.” [w:] „Kwartalnik filmowy”, nr 53, (wiosna) 2006, s. 73.

filmu. Niektóre z jego wcześniejszych projektów, w tym ***Redhugh*** 1980, ***Slow Fade***, oraz ***Animals of the City***, otrzymały nagrody za swoje innowacyjne połączenie widowiska teatralnego z muzyką i filmem. Od razu przyciągnęło to uwagę angielskiego Channel Four, który następnie sfinansował pierwszy film Mike'a Figgisa, ***The House***. W filmie wystąpił Steven Rea (*The Crying Game*).”[4]

Jak się wkrótce okazało, przygoda z teatrem awangardowym przyniosła mu w 1988 roku szanse na zrealizowanie swojego pierwszego pełnometrażowego filmu fabularnego z udziałem znanych hollywoodzkich gwiazd m. in. Melanie Griffith, Tommy Lee Jonesa, Stinga i Seana Beana. Był to film ***Burzliwy poniedziałek***. Mike Figgis nie tylko napisał scenariusz do filmu, wyreżyserował go, ale również skomponował do filmu muzykę. Dzięki temu filmowi reżyser zyskał pozytywne opinie w środowisku filmowym, a także przepustkę do Hollywood.

„*Burzliwy poniedziałek* nie odniósł wielkiego sukcesu w Anglii, ale za to niewielki w Ameryce. Dostał bardzo dobre recenzje i dzięki temu zdobyłem pewien status, dzięki czemu mogłem pojechać do Stanów i podjąć prawdziwe negocjacje w sprawie realizacji większego filmu. Była to moja pierwsza produkcja amerykańska – policyjny thriller ***Wydział wewnętrzny*** (*Internal Affairs,* 1990). Tak w skrócie wygląda historia mojej długiej drogi do filmu.”[5]

Kolejne filmy reżysera - dramat/romans *Mężczyźni i kobiety 2: W miłości nie ma zasad* (1991), thriller *Wychodząc z mroku* [tytuł oryginalny: *Liebestraum*] (1991), komedia romantyczna *Mr. Jones* (1993), dramat *Wersja Browninga* (1994) - wpisywały się w konwencje Hollywoodzkiego mainstreamu. „Na początku 1994 Figgis zwrócił się ku twórczości dokumentalnej, dokumentem *On Liberty*, opiewającym postać brytyjskiej projektantki mody Vivienne Westwood. W 1995 zrealizował kolejny dokument z Williamem Forsythem i The Frankfurt Ballet, *Just Dancing Around.* Oba filmy zostały wyemitowane przez Channel Four Intl.”[6] Również w 1995 Mike Figgis odniósł największy sukces w swojej dotychczasowej karierze kontrowersyjnym melodramatem o zdesperowanym alkoholiku, który postanawia zapić się na śmierć, ***Zostawić Las Vegas***

4 „Mike Figgis – the biography”, <http://www.red-mullet.com/home.html>. Tłumaczenie odautorskie.
5 Maria Pudłowska, op.cit. , s. 74.
6 „Mike Figgis – the biography”, <http://www.red-mullet.com/home.html>. Tłumaczenie odautorskie.

(1995) z Nicholasem Cage'm w roli głównej, za którą aktor dostał Oscara i Złoty Glob, a Mike'owi Figgisowi film przyniósł nominacje za reżyserię i najlepszy scenariusz adaptowany. To właśnie dzięki *Zostawić Las Vegas* Mike Figgis zyskał sobie u Jana Topolskiego przydomek ***komponujący reżyser***[7]. Mike Figgis komponował muzykę do wszystkich swoich filmów i jak wielokrotnie podkreślał w wywiadach dźwięk stanowi dla niego najważniejszy element pracy nad filmem.[8] Po sukcesie *Zostawić Las Vegas* reżyser mógł wreszcie w pełni rozwinąć skrzydła. Jak wspomina:

> „Miałem o wiele więcej propozycji, często bardzo dobrych. Również moja gaża znacznie wzrosła. (…) Inni przekonali się do moich umiejętności. Często obawiali się moich eksperymentów na przykład w *Liebenstraum* i *Wersji Browninga*. Nabrali szacunku do moich poprzednich filmów."[9]

Zostawić Las Vegas stanowi również moment przełomowy w karierze Mike'a Figgisa, ponieważ po tym filmie reżyser zacznie stopniowo odchodzić od konwencji kina mainstreamowego i zacznie powracać do swoich eksperymentalnych korzeni takimi filmami jak film dokumentalny *Flamenco Women* (1997), dramat obyczajowy *Ta jedna noc* (1997), dramat poetycki *Utracona niewinność seksualna* (1999), dramat adaptowany na podstawie prozy Strindberga *Namiętność panny Julity* [tytuł alternatywny: *Miss Julie*] (1999). Film *Timecode* z 2000 roku będzie ziszczeniem jego eksperymentalnych, ale również technologicznych poszukiwań. „Mogę z całą pewnością przyznać, że to właśnie dzięki takim filmom jak *Timecode* i *Utrata niewinności seksualnej* miałem możliwość rozwinąć się jako filmowiec."[10] W poemacie filmowym *Utrata Niewinności Seksualnej* śmiało eksperymentował z czasem, a w filmie *Timecode,* któremu poświęcona jest ta praca, dodatkowo z przestrzenią. Kolejne filmy, zwłaszcza *Hotel* (2001), będą cechowały się jeszcze bardziej śmiałymi eksperymentami dotyczącymi obrazu i dźwięku. Zarówno film *Timecode* jak i *Hotel* wiążą się z fascynacją reżysera możliwościami technologii cyfrowej.

Mike Figgis uważa, że „kino mogłoby być bardziej poetyckie, literackie. Ogranicza wyobraźnię bardziej niż książki,"[11] ale jak dodaje Hollywood:

---

7 Jan Topolski, „Ontologie", „Dwutygodnik ruch muzyczny", <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=870>.
8 Weronika Rosati, op.cit., s. 31.
9 Op.cit., s. 31.
10 Chat with Mike Figgis, BBC Home, październik 2003, <http://www.bbc.co.uk/films/2000/09/01/mike_figgis_chat_transcript_article.shtml>. Tłumaczenie odautorskie.
11 Weronika Rosati, op.cit., s. 28.

„to jest ewidentnie przemysł. Kiedy rozmawiasz z producentami, liczą się dwa określenia: show-biznes i przemysł filmowy, z czego najważniejsze słowa to biznes i przemysł. To nie pomysł na sztukę, to pomysł na biznes. Owszem, robią też dobre filmy, bo mają na to pieniądze i wiedzą, jak to robić: jak oświetlić, operować kamerą, zmontować a potem sprzedać. To wielomiliardowy biznes, więc ich filmy robią wrażenie. Mogą robić, co tylko chcą."[12]

Nieraz można spotkać się z krytyczną oceną twórczości Mike'a Figgisa jako twórczości nierównej i niekonsekwentnej. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej curriculum vitae reżysera, nie trudno jest zrozumieć, że dla twórcy o tak awangardowych korzeniach, ciasne ramy maintstreamowego kina hollywoodzkiego musiały prędzej czy później wywołać potrzebę powrotu ku bardziej eksperymentalnemu, odważnemu i wymagającemu kinu. Sam Mike Figgis tak wypowiada się o swojej twórczości:

„Staram się w moich filmach wymagać od widzów nieco więcej. Daję im coś ponad prostą strawę duchową ukazaną ujęcie po ujęciu. Cały ten pomysł linearyzmu w filmie stał się jakby biblijnym kanonem kina, a tak naprawdę była to tylko jedna z możliwości. Ludzie nazywają to stylem klasycznym, ale to nie klasyka, tylko jeden z wyborów."[13]

Timecode (2000) ze swoimi nowatorskimi zabiegami audiowizualnymi zdaje się idealnie wpisywać w twórczy manifest reżysera.

1. 2 Miejsce i znaczenie filmu *Timecode* (2000) w twórczości Mike'a Figgisa, czyli filmowe eksperymenty jako rezultat ewolucji twórczości reżysera.

Timecode zajmuje szczególne miejsce w dotychczasowym dorobku reżysera z wielu względów. Po pierwsze, po raz pierwszy w dotychczasowej karierze reżysera, Mike Figgis mógł sobie pozwolić na równie eksperymentalne przedsięwzięcie filmowe. Było to

12 Ibidem, s. 28.
13 Maria Pudłowska, op.cit., s. 76.

możliwe między innymi dzięki statusowi i renomie, jakie zdążył sobie wyrobić w Hollywood jako reżyser, oraz zaufaniu ze strony producentów. Całość kosztów przedsięwzięcia została pokryta ze środków firmy Sony Pictures.[14] Nie da się jednak ukryć, że pomysł Mike'a Figgisa był niezwykle rewolucyjny. „Chciałbym, aby film pojawił się w kinach na Nowy Rok 2000, ponieważ myślę, że to ciekawy manifest tego jak daleko możemy zajść z kinem na początek nowego stulecia. (…) Pójdźmy za przykładem *Blair Witch Project* i uczyńmy z tego przedsięwzięcie czysto internetowe,”[15] oświadczył na spotkaniu z producentami. Idea czterech ciągłych ujęć zestawionych w ramach jednego kadru i cyfrowa premiera w Internecie wprawiły producentów w szok.

> „Kiedy przedstawiłem ten pomysł, wiele osób oświadczyło mi, że to się nie sprawdzi. Że pomysł jest zbyt eksperymentalny. Że wymagam zbyt wiele od publiczności. Nie będzie wiedziała, co myśleć. I szczerze mówiąc, nie wiedziałem, czy mają rację czy nie, ponieważ nigdy wcześniej nie widziałem czegoś podobnego. Pamiętam, że wykazywałem wówczas taką pewność siebie co do swojego pomysłu, ale pamiętam również, że osobiście nie miałem pewności, czy to zadziała, nie wiedziałem. Nie miałem na to żadnego dowodu.”[16]

Nie ma jednak lepszej reklamy dla reżysera i jego filmu jak udział znanych hollywoodzkich gwiazd, wcześniej współpracujących z reżyserem (Salma Hayek, John Malkovich, Holly Hunter czy Burt Reynolds), które podejmują aktorskie wyzwanie i powierzają swój wizerunek reżyserowi w tak wyjątkowym przedsięwzięciu jakim był *Timecode,* co zasadniczo odróżnia ten projekt od innych filmowych eksperymentów, w których uczestniczą mniej znani aktorzy lub naturszczycy.[17] Choć film *Timecode* cechuje się innowacyjnym podejściem do obrazu i dźwięku, zaliczającym film do kina eksperymentalnego, sam reżyser twierdzi, że w kontekście jego dotychczasowej twórczości *Timecode* nie stanowi żadnej rewolucji. Wręcz przeciwnie. „Może ujmę to tak, okres, kiedy robiłem wielkie produkcje w Hollywood był to okres niezwykle dla mnie konserwatywny. Moja twórczość wyrosła ze znacznie bardziej radykalnego,

---

14 Chat with Mike Figgis, BBC Home, październik 2003, <http://www.bbc.co.uk/films/2000/09/01/mike_figgis_chat_transcript_article.shtml>.

15 Tara Veneruso, „Timecode. An interview with Mike Figgis, Director of 'Time code'”, Next Wave Films, 1999, <http://www.nextwavefilms.com/timecode/index.html>.

16 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

17 Piotr Szczepański, „Czas przemian”, „Miesięcznik Odra”, Odra.net.pl, <http://odra.okis.pl/article.php/189>.

eksperymentalnego środowiska, tak więc praca z video i Timecodem, nie była dla mnie tak bardzo krokiem do przodu, co krokiem wstecz. Raczej powrotem do eksperymentalnej filozofii postawy twórczej niż powrotem do kanonu opowiadania hollywoodzkiego mainstreamu."[18] Film ten został zrobiony w duchu pierwotnych fascynacji reżysera eksperymentami z multimedialnością w teatrze. „Kiedy zajmowałem się sztuką performance' u jako reżyser teatralny, zaprezentowałem dwa typy show, instalacji, gdzie dzieliłem scenę na dwie części ścianą i (…) miałem dwa scenariusze funkcjonujące jednocześnie."[19] W wywiadzie dla Marii Pudłowskiej opowiada ze szczegółami o swoim pierwszym tego typu przedsięwzięciu:

> „Przedstawienie [*RedHeugh* 1980] opowiadało o tym, jak w tym domu [Red Heugh – tak nazywał się leżący na granic szkocko-angielskiej dom, w którym wychował się Mike Figgis] umierał mój ojciec. Ojciec był podczas wojny pilotem. Przedstawienie było wiec trochę o wojnie, a trochę o nim i o umieraniu. Była to moja ówczesna próba odnalezienia sensu w życiu. Film spełniał w przedstawieniu niejako role podświadomości. Jego trzej główni bohaterowie występowali także na scenie, ubrani tak samo jak w filmie. Zatem część akcji rozgrywała się na ekranie, a część na scenie. Film był zrobiony w ten sposób, że kiedy jedna z jego części się kończyła, natychmiast kontynuowano ją na żywo. Były momenty, kiedy aktorzy musieli patrzeć na siebie w filmie, tak jakby patrzyli w lustro."[20]

Zdj. 3/ Widok sceny. Spektakl *Redhugh* 1980.[21]

18 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.
19 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.
20 Maria Pudłowska, op.cit., s. 73.
21 Artsadmin, Artists & projects, Mike Figgis, RedHeugh 1980,

Zdjęcie powyżej ukazuje scenę specjalnie zaprojektowaną na potrzeby spektaklu *Redhugh*. Po środku na podwyższeniu umieszczony jest ekran, na którym wyświetlany jest film, jako integralny element widowiska teatralnego. Poniżej ekranu znajduje się właściwa scena, gdzie aktorzy odgrywają swoje role „na żywo". „Ten film sprawił, że jeszcze bardziej zacząłem interesować się kinem. Zrobiłem kolejne przedstawienie teatralne, *Slow Fade*, i stało się ono podstawą mojego pierwszego samodzielnego filmu zatytułowanego *The House* (1984), nakręconego dla stacji Channel 4."[22] Kolejne filmy Mike'a Figgisa dalekie były od teatralnych eksperymentów reżysera. Dopiero po sukcesie *Zostawić Las Vegas* Mike Figgis zyskał względną swobodę, przede wszystkim finansową, ale również artystyczną, co zresztą odbiło się w jego dalszej twórczości. *Timecode* i *Hotel* są jednak najbliższe pierwszym fascynacjom reżysera multimedialnością w teatrze.

Timecode jednak nigdy by nie powstał, gdyby nie pojawiła się technologia niezbędna do wcielenia w ramy pełnometrażowego filmu tak innowacyjnego pomysłu czyli zapis cyfrowy. Był to ewenement jak na tamte czasy, zwłaszcza mając na uwadze fakt, że Hollywood z niepokojem obserwowało wówczas dynamiczny postęp cyfrowej rewolucji. „Oba filmy [Timecode (2000), Hotel (2001)] zostały zrealizowane w technice cyfrowej miniDV (czyli na najtańszej z możliwych kamer dostępnej nawet amatorom)."[23] Aby doprecyzować, w technice, która umożliwiała kręcenie ciągłych, 90- lub więcej minutowych ujęć. „Zapytany o wybór nośnika, reżyser odpowiedział aforyzmem Jean-Luc Godarda: Pokaż mi budżet, a ja pokażę ci scenariusz."[24] Tylko dzięki technologii cyfrowej stało się możliwe zrealizowanie idei filmu *Timecode* - zestawienia ze sobą jednocześnie czterech równoległych historii w ramach jednego obrazu.

> „Zawsze interesowałem się ideą równoległego opowiadania, więc w pewnym momencie, kiedy stało się to możliwe z video, powiedzmy około 1998, postanowiłem, że zacznę używać nowych kamer video między innymi z uwagi na możliwość kręcenia dłuższych ujęć. Ale właściwy pomysł wizualny zaczerpnąłem z filmu, który zrobiłem przed filmem Timecode, *Panna Julia*. To właśnie w tym filmie, adaptacji bardzo tradycyjnego tekstu Strindberga, nakręciłem jedną scenę na dwie kamery. Przez przypadek zdarzyło mi się jednocześnie oglądać materiał z obu kamer na

<http://www.artsadmin.co.uk/projects/project.php?id=232>.

22 Maria Pudłowska, op.cit., s. 73.

23 Piotr Szczepański, „Czas przemian", „Miesięcznik Odra", Odra.net.pl, <http://odra.okis.pl/article.php/189>.

24 Piotr Szczepański, „Czas przemian", „Miesięcznik Odra", Odra.net.pl, <http://odra.okis.pl/article.php/189>.

dwóch monitorach. Uznałem, że to było to bardzo ciekawe móc oglądać ten sam obraz z dwóch rożnych ustawień, punktów widzenia, co bezpośrednio doprowadziło do pomysłu zrobienia *Timecode*."[25]

W filmie *Panna Julia* Mike Figgis zestawił ze sobą obrazy z obu kamer tylko w jednej ze scen. Doświadczenie Mike'a Figgisa w przypadku filmu *Panna Julia* nieodparcie przypomina wspomnienia Richarda Fleischera z Expo' 67, który wraz z Normanem Jewisonem miał okazję podziwiać wciąż odważne w tamtych czasach eksperymenty z multiplikacją ekranów. To doświadczenie sprawiło, że obaj reżyserzy wypróbowali narracyjne możliwości techniki w swoich kolejnych filmach. Powstały wówczas jedne z najbardziej reprezentatywnych filmów w poliwizji jak *Dusiciel z Bostonu* (1968) i *Afera Thomasa Crowna* (1968).[26] Z kolei Mike Figgis w filmie *Timecode* posuwa poliwizję do granic możliwości, zestawiając obok siebie obrazy z czterech kamer w ramach jednego ekranu przy jednoczesnym braku ingerencji montażem (lub cięciami montażowymi) w ich ciągłość. Na pytanie recenzenta, co chciał tym eksperymentem osiągnąć, Mike Figgis odpowiedział, że chciał przede wszystkim udowodnić, że jest możliwe zrobić film, w którym opowiadamy historie czterech różnych postaci, które spotykają się ze sobą w pewnym momencie, śledzić te cztery historie jednocześnie na ekranie w ciągłych czterech ujęciach, a jednocześnie mieć poczucie spójności całego opowiadania. Idee, które przyświecały Mike'owi Figgisowi w trakcie realizacji filmu *Timecode,* najtrafniej oddaje monolog jednej z bohaterek filmu *Timecode*, która próbuje przekonać zarząd wytwórni do wyprodukowania jej filmu, choć jak przyznaje sam Mike Figgis, nie ująłby własnego manifestu w tak żarliwych słowach.

„Mój film ma potrzebę, ma chęć wyjścia poza paradygmat kolażu. Montaż stworzył sztuczną rzeczywistość. Powstała technologia. Powstał cyfrowy obraz, który wymaga nowych środków wyrazu, nowego rodzaju doznań. (...) Jest rok 1999, nadszedł czas, aby powiedzieć „Sztuka, technologia, nowa, nowa jedność". (…) Mój film będzie filmem niedokończonym. Nie tylko mobilnym. Filmem bez nawet jednego cięcia, jednym ciągłym momentem. Filmem bez jednego cięcia. Bez montażu. W czasie rzeczywistym. Muzyka w filmie będzie pulsacjami. (…) Jak zauważył

25 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

26 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback", <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.

kiedyś Kantor, powtórzenie to dramat. Powtórzenie to rytm. Rytm to muzyka. Więc muzyka to dramat. Wyobraźcie sobie cztery kamery. Wyobraźcie sobie cztery kamery ustawione w scenie. (...) Miasto jako dżungla. Każda z kamer będzie śledzić jednego bohatera, a spotkanie wszystkich bohaterów tworzy fabułę opowiadania, fabułę filmu. (…)”[27]

Nie da się ukryć, że był to odważny manifest jak na początek nowego stulecia. Patrząc jednak z obecnej perspektywy na rozwój technologii cyfrowej, jaki się dokonał od czasu powstania filmu *Timecode* (2000), i filmy, które powstały w duchu tej nowej technologii, ten manifest nie wydaje się już tak szokujący. Tym niemniej film *Timecode* swoją obecnością na festiwalach promujących rozwój myśli filmowej potwierdza, że dzięki możliwościom, jakie daje nowa technologia, możliwa staje się również nowa jakość doznań.

ROZDZIAŁ II

TIMECODE: (POLI)WIZJA VERSUS (POLI)FONIA

2. 1 *Timecode* w kontekście dotychczasowych eksperymentów z multiplikacją ekranów (poliwizja).

27 Mike Figgis, *Timecode* (film), Screen gems/Red Mullet Productions, 2000. Tłumaczenie odautorskie.

Zdj. 4/ Kadr z filmu *Timecode* Mike'a Figgisa.
Ekran podzielony na cztery mniejsze kadry.

Wielokrotnie stykałam się z opiniami, że *Timecode* Mike'a Figgisa, wbrew całej otoczce medialnej i opiniom środowiska filmoznawczego, nie jest w sensu stricte przykładem poliwizji. Ostrożnie do nich podchodziłam, ponieważ podział ekranu na cztery mniejsze kadry w pierwszej kolejności nasuwał na myśl rozpatrywanie filmu pod takim właśnie kątem. W tym rozdziale chciałabym przybliżyć zagadnienie poliwizji oraz pokazać jak dotychczasowe próby jej zastosowania odnoszą się do filmu *Timecode*.

Timecode wykorzystuje ekran podzielony na cztery mniejsze, równe kadry. W poszczególnych kadrach przedstawione zostają perypetie czterech rożnych powiązanych ze sobą postaci przy jednoczesnym zachowaniu jedności miejsca, czasu i akcji. Są to cztery 96-minutowe ciągłe ujęcia (longshots) zsynchronizowane tytułowym timecodem, zestawione w ramach jednego ekranu, nie poddane manipulacji w montażu. I tu pojawia pierwszy znak zapytania. Choć pozornie może wydawać się, że filmu *Timecode* nie można rozpatrywać pod kątem montażu w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, będę próbowała udowodnić, że jest wręcz przeciwnie, a montaż zyskuje w filmie *Timecode* nieco inny wymiar, o którym rzadko się mówi i pisze.

Julie Talen zwraca uwagę na problem związany z terminologią, która nie jest precyzyjna. I choć Talen ma na myśli terminologie anglojęzyczną, ten problem istnieje również w języku polskim. Spośród polskich terminów - poliwizja, multi-ekranowe efekty poliwizyjne, ekran podzielony – jedynie **poliwizja** jest terminem najbardziej uniwersalnym. Multi-ekranowość narzuca współistnienie wielu ekranów, jednak niekoniecznie w obrębie jednego ekranu, ale również obok siebie. Ekran podzielony z

kolei kojarzy się ze znanym w filmach podziałem ekranu na dwie części.[28] Według Słownika terminów filmowych Marka Hendrykowskiego termin poliwizja (franc. polyvision) określa „system trójdzielnej kompozycji symultanicznej wyświetlanych obrazów filmowych po raz pierwszy użyty przez francuskiego reżysera Abla Gance'a w jego fresku historycznym pt. *Napoleon* (1927).”[29] *Napoleon* był jak na tamte czasy, okres kina niemego, prawdziwą sensacją. W filmie Gance zastosował między innymi szereg nowatorskich zabiegów operatorskich i montażowych. Według Jerzego Toeplitza:

> „największym jednak osiągnięciem techniki w Napoleonie, a zarazem rozszerzeniem możliwości artystycznych filmu było zastosowanie ekranu o potrójnej szerokości – tak zwanego tryptyku. Gance przy pomocy tryptyku bądź uwielokrotniał reakcje widza, bądź pozwalał mu jednocześnie na odbiór wrażeń rożnych kategorii – ściśle spostrzeżeniowych, refleksyjno-intelektualnych i uczuciowych. (…) Zdjęcia tryptykowe i projekcja na potrójnym ekranie miały więc w Napoleonie dwojaki charakter: albo po prostu rozszerzały pole widzenia, jak np. w scenie obozu pod Tulonem, albo dawały efekt symultaniczności, jak w wyżej zacytowanym przykładzie z kampanii włoskiej. (…) W czasie projekcji Napoleona projekcja na potrójnym ekranie następowała tylko wtedy, kiedy rozszerzenie pola widzenia było uzasadnione.”[30]

Film Gance'a, a także termin przez niego użyty stały się głównym punktem odniesienia dla wszystkich późniejszych opracowań zagadnienia poliwizji. Jednak w świetle późniejszych, a również obecnych eksperymentów z podobnym sposobem narracji filmowej te definicje według mnie wymagają aktualizacji, a to z uwagi na fakt, że podobny sposób narracji stanowi jednak wyjątek od reguły w kinie. Zagadnienie poliwizji tym samym nie doczekało się rzetelnych redefinicji i opracowań, może za wyjątkiem nielicznych pozycji z dziedziny nowych mediów. Hendrykowski dopowiada jednak w swojej definicji, że „w zmodyfikowanej formie multi-ekranowe efekty poliwizyjne weszły do repertuaru chwytów narracyjnych współczesnego kina i telewizji wraz z rozwojem technik montażu elektronicznego.”[31] Warto zwrócić w tej definicji uwagę na to, że Hendrykowski określa poliwizje również jako **chwyt narracyjny**, co jednak jest często

28 Cara O'Connor, “When you cut up the frame: interview with Julie Talen”, Senses of cinema, grudzień 2003, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/30/julie_talen.html>.
29 Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań, 1994. s. 230-231.
30 Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1918-1928*, tom II, Warszawa, 1956, s. 287.
31 Marek Hendrykowski, op.cit., s. 230-231.

bagatelizowane, a poliwizje postrzega się wielokrotnie jako zabieg czysto formalny. Julie Talen podkreśla jeszcze dobitniej w swoim artykule o poliwizji, że:

> „ekran podzielony przeniknął do filmu i telewizji tak niepostrzeżenie, że prawie nikt nie zwrócił uwagi na to, jak konkretne zerwanie z przeszłością oznaczał. Za wyjątkiem krótkiego i błyskotliwego momentu w drugiej połowie lat 60-tych, kiedy powstały takie filmy jak *Grand Prix* Johna Frankenheimera, *Dusiciel z Bostonu* Richarda Fleischera i oryginalna wersja filmu *Afera Thomasa Crowna* Normana Jewisona oraz oczywiście film *Woodstock* zmontowany przez wybitną Thelmę Schoonmaker, historia filmu była historią pojedynczego ekranu: jeden obraz, jeden wspólny moment w czasie. Pewien artysta próbował mnie kiedyś przekonać, że nie może być inaczej. Że w momencie podziału ekranu, niszczy się całą iluzje, która pozwala porwać widownie. Już nie. Oto mamy nowy sposób opowiadania, gdzie ekran podzielony nie jest już nadużyciem, nie jest tylko chwytem formalnym, ale stanowi integralną część języka opowiadania filmowego.”[32]

Jak zauważył Hendrykowski wejście poliwizji na stałe do kina i telewizji stało się możliwe dopiero z upowszechnieniem montażu elektronicznego, czyli „wraz z nastaniem ery nieliniowych, to znaczy, opartych na technologi komputerowej, systemów montażu, takich jak Avid, tani Final Cut Pro i After Effects, (…).”[33] Wcześniej poliwizja była bardziej domeną artystów i filmowców zajmujących się video artem. „W Hollywood moda na ekran podzielony, którą zainicjowały takie filmy jak *Charley* i *The Andromeda Strain,* szybko przeszła do historii.”[34] Złożyło się na to wiele czynników. Przede wszystkim proces obróbki materiału był niezwykle skomplikowany i wymagał dużych nakładów finansowych. Również reżyserzy niechętnie podejmowali się realizacji filmów w poliwizji, ponieważ wymagało, i to się nie zmieniło, dużo większych przygotowań i dokładnego planowania. „Wśród nielicznych pionierów ekranu podzielonego znalazło się tylko nazwisko Braina de Palmy.”[35] Oczywiście wraz z postępem technologicznym, ewolucji uległa również poliwizja, a potencjał możliwych jej zastosowań znacznie się rozszerzył.

---

32 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback”, <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.
33 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback”, <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.
34 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback”, <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.
35 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback”, <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.

Jedną z prób zaktualizowania terminu poliwizja jest z pewnością termin Manovicha, ***montaż przestrzenny***, który ten autor rozpatruje w odniesieniu do klasycznego montażu, czyli montażu na osi czasu. „Montaż przestrzenny jest alternatywą wobec tradycyjnego montażu kinowego, zamieniając jego sekwencyjną strukturę rozwijającą się w czasie na strukturę przestrzenną."[36] Choć podobnie jak w tradycyjnym montażu, znaczenie buduje się na styku kolejnych ujęć, to jednak istnieje o tyle istotna różnica, że „(…) w narracji przestrzennej widz może podziwiać wszystkie obrazy jednocześnie."[37] Tym samym zakres możliwych znaczeń zwielokrotnia się zależnie od ilości współistniejących obok siebie obrazów. „Samo zestawienie obrazów nie stanowi oczywiście montażu, zadaniem twórcy filmu będzie ustanowienie struktury określającej, jakie obrazy zostaną użyte, gdzie się pojawią i jakie związki będą je łączyć."[38] Nie da się ukryć, że choć w montażu przestrzennym widz ma dużo większą swobodę wyboru i trudno byłoby jednoznacznie określić, na który wątek zwraca w danym momencie uwagę, to jednak twórca zazwyczaj konstruuje kolejne wątki tak, aby w danym momencie widz zwracał większą uwagę na dany ekran, bądź to za pomocą wielkości planu, akcji w kadrze lub dźwięku. Ten ostatni element, dźwięk, odgrywa w filmach z wykorzystaniem poliwizji szczególną rolę. Umożliwia twórcy kierowanie uwagą widza. Szczegółowo rolę dźwięku omówię jednak w podrozdziale **2. 2 Timecode jako polifonia filmowa**. Manovich zwraca uwagę na fakt, że w montażu przestrzennym można również wyróżnić przykłady zastosowania chwytów używanych w tradycyjnym montażu. Oglądając *Timecode*, widz przenosi wzrok na kolejne ekrany, śledzi kolejnych bohaterów, szuka związków między nimi i ich działaniami, co może być interpretowane jako **przykład klasycznego montażu równoległego**.[39] "W rezultacie, montujesz na swój własny sposób, przenosząc wzrok z jednego obrazu na drugi," twierdzi Fleischer, „i dotyczy to zarówno *Chelsea Girls* Warhola jak i *Dusiciela z Bostonu*". Na Expo'67, kiedy Fleischer zobaczył zestawienie całej postaci i jej zbliżenia, powiedział: „To otwiera zupełnie nowy wachlarz możliwości, móc zobaczyć rzeczy z więcej niż jednego punktu widzenia jednocześnie.[40] Na **symultaniczność** zwraca również uwagę sam Figgis:

> „(...) w filmie *Timecode* chodzi przede wszystkim o to, że wszystko dzieje się jednocześnie. Podział ekranu nie jest tutaj niczym

36 Lew Manovich, *Język nowych mediów,* Warszawa, 2006, s. 461.
37 Op.cit., s. 462.
38 Op.cit., s. 461.
39 Ibidem., s. 461.
40 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback", <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.

odkrywczym. Chodzi o to, że kiedy te 4 kamery idą w ruch, nie zatrzymują się, więc oglądamy 4 obrazy, które nie zostały zmanipulowane w postprodukcji. To odróżnia *Timecode* od innych filmów, zarówno tego, który wymieniłaś [Fragmenty Tracey, reż. Bruce McDonald] jak i filmów Petera Greenawaya, gdzie tak naprawdę w postprodukcji dokonuje się ogromna ilość pracy nad selekcją następujących po sobie obrazów."[41]

Na ten i wiele innych sposobów Mike Figgis podkreśla wyjątkowość filmu *Timecode* i choć po chwili namysłu dodaje, że owszem „jest jeden film, który został zrobiony w 93-minutowym ciągłym ujęciu. Rosyjska Arka. Był to bardzo dobrze przygotowany i twórczy film", to jednak „nie był okrojony na ten sam pomysł estetyczny co *Timecode*. Mam tu na myśli cztery punkty widzenia w czasie rzeczywistym."[42] Pod tym względem *Timecode* można jednak porównać do filmu *Nowa Książka* Zbigniewa Rybczyńskiego. Joanna Pawluśkiewicz o *Nowej Książce* pisze, że: „człowiek żyje w świecie, w którym równocześnie dzieje się mnóstwo historii, dlatego też reżyser [Zbigniew Rybczyński] rozbija ekran na dziewięć kadrów, które pokazują świat z różnych punktów widzenia. Widz może skupić się na dowolnie wybranej historii, jednak wszystkie zazębiają się ze sobą."[43] Co zaskakujące, jej słowa można by równie dobrze odnieść do filmu *Timecode* Mike'a Figgisa.

Z pewnością wiele osób, które widziało film *Timecode* zastanawiało się, dlaczego twórca nie opowiedział filmu w klasyczny sposób, bardziej przystępny nieoswojonemu z nowatorskimi metodami widzowi. Mike Figgis odpowiada:

„zawsze miałem kłopot z montażem. Chodziło o przekonanie, że warto ciąć, ponieważ to sprawia, że narracja jest treściwa. Z drugiej strony jednak, gdy tniemy do rzeczywistości jednego wizualnego obrazu, coś również tracimy, bo poprzez cięcie zmieniamy dynamikę tego, co na prawdę się zdarzyło. Dlatego spodobała mi się idea ciągłego ujęcia bez cięć. Zrozumiałem również, że widownia potrzebuje więcej informacji, tego właśnie teraz oczekuje. Pomyślałem, że poprzez użycie dwóch, trzech, bądź czterech kamer, zastąpię dynamikę montażu poprzez zwiększenie informacji na ekranie.

---

41 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

42 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

43 Joanna Pawluśkiewicz, „Kultura polska: Nowa Książka", grudzień 2006, <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_nowa_ksiazka_rybczynski>.

Takie myślenie nie było dla mnie żadnym novum, ale częścią procesu myślenia o pracy nad obrazem(...).”[44]

Inspiracją dla takiej, a nie innej formy filmu *Timecode* było przede wszystkim doświadczenie Mike'a Figgisa z planu wcześniejszego filmu *Panna Julia*:

„Kiedy pracowałem nad *Namiętnością panny Julity* (inny tyt. Polski *Panna Julia*) (Miss Julie, 1999) przez cały czas filmowałem dwiema kamerami i robiłem bardzo długie ujęcia [film był kręcony na taśmie 35mm]. Żeby zaoszczędzić czas przy odtwarzaniu, puściłem równocześnie dwa obrazy zsynchronizowane klapsem. Oglądając scenę miłosną, doszedłem do wniosku, że wygląda rzeczywiście przejmująco na takim podzielonym ekranie. Postanowiłem wykorzystać to w jednej scenie, a potem zacząłem poważniej o tym myśleć. Wpadłem na pomysł czterech historii dziejących się równocześnie, które dopiero po pewnym czasie zbiegają się w jednym punkcie. Jedynym powodem rozdzielenia ekranu była chęć poszerzenia możliwości opowiadania. Chęć złamania linearnej akcji i ukazania wielowarstwowego rozwoju wydarzeń.”[45]

To, o czym mówi wyżej Mike Figgis, umożliwiła właśnie poliwizja. Pomimo pozornego wrażenia dużego stopnia improwizacji pracy operatorów i aktorów na planie, gdzie improwizacja miała faktycznie duży swój udział, aczkolwiek w stopniu kontrolowanym, „technicznie, jest to wirtuozerskie dzieło. Co więcej, film stanowi również sukces na poziomie dramaturgicznym.”[46] Jednak sam podział ekranu na cztery części i zestawienie w tych ekranach ze sobą czterech ciągłych ujęć nie byłoby wystarczającym dla mnie powodem, aby poświęcić filmowi tą pracę, gdyby nie fakt, że ujęcia te zostały bardzo dokładnie zaplanowane, co nie jest łatwe w przypadku jednoczesnej pracy czterech kamer. Duży udział w rozwiązaniu problemów związanych z realizacją, ale również przygotowaniem ostatecznej wersji filmu miała inspiracja muzyką. To właśnie dzięki znalezieniu analogii między filmem i muzyką, udało się Mike'owi Figgisowi zrealizować *Timecode*, przy czym te analogie okazały się w efekcie dużo dalej idące niż można byłoby się tego spodziewać.

---

44 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.
45 Maria Pudłowska, op.cit., s. 76.
46 „California Split”, Film of the month: Timecode, BFI Sight and Sound, wrzesień 2000, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/560/>. Tłumaczenie odautorskie.

2. 2 *Timecode* jako polifonia filmowa.

Niejako nierozłącznie z poliwizją idzie w parze wielogłosowość (polifonia), ponieważ twórca rzadko decyduje się na zrównanie ważności dźwięków ze wszystkich ujęć, a częściej wybiera jedno główne źródło dźwięku w danym momencie filmu, wyciszając bądź eliminując pozostałe źródła. Jan Topolski określa roboczo to zjawisko **polifonią filmową**, co jak nadmienia „filmoznawcy zazwyczaj szufladkują pod pojęciem multiplikacji ekranu (poliwizji).”[47] Podobnie stało się z filmem *Timecode* i jak zauważa sam Mike Figgis poliwizja nie jest w filmie najważniejsza. Na trop rozpatrywania *Timecode* jako polifonii filmowej wpadłam dzięki wywiadowi z krytykiem filmowym Michałem Chęcińskim na festiwalu Era Nowe Horyzonty 2009 oraz artykułowi Jana Topolskiego o związkach kina i muzyki. Wywiad z Mike'm Figgisem potwierdził przypuszczenia, że *Timecode* można również rozpatrywać pod takim właśnie kątem. Na polifonię filmową składają się według Topolskiego: “wielość równoległych obrazów, fabuł, ścieżek dźwiękowych.”[48] Do podobnej estetyki zalicza dzieła Petera Greenawaya, jak również późniejszą twórczość Mike'a Figgisa właśnie z filmem *Timecode* na czele. John Bruns (w swojej pracy o polifonii filmowej, którą poświęca analizie filmu *Magnolia* Paula Thomasa Andersona) definiuje polifonię filmową następująco:

> „W muzyce, polifonia jest układem wielu różnorodnych głosów, które choć jednoczesne, pozostają niezależne od siebie. Najbardziej rzetelna analiza polifonii pod kątem jej związków ze sposobem narracji została przeprowadzona przez Michaiła Bachtina, dla którego mistrzem powieści polifonicznej był Dostojewski. Ta muzyczna analogia jest nie tylko niezwykle bogata, ale również, mając na uwadze wciąż rosnącą liczbę filmów docenianych za ich wielowątkową strukturę, użyteczna i istotna. **Film polifoniczny** jednak nie tylko wskazuje na symultaniczność wydarzeń i łączy wiele wątków.”[49]

---

47 Jan Topolski, „Ontologie”, „Dwutygodnik ruch muzyczny”, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=870>.

48 Jan Topolski, „Ontologie”, „Dwutygodnik ruch muzyczny”, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=870>.

49 John Bruns, „The polyphonic film” [w:] *New Review of Film and Television Studies*, 6: 2, 2008, s. 190. Tłumaczenie odautorskie.

Bruns wymienia między innymi takie filmy polifoniczne jak *Babel* (reż. Inarritu, 2006), *Syriana* (reż. Gaghan, 2004), *Traffic* (reż. Soderbergh, 2000) oraz *Magnolia* (reż. Paul Thomas Anderson, 1999.

Jak zauważa Bruns:

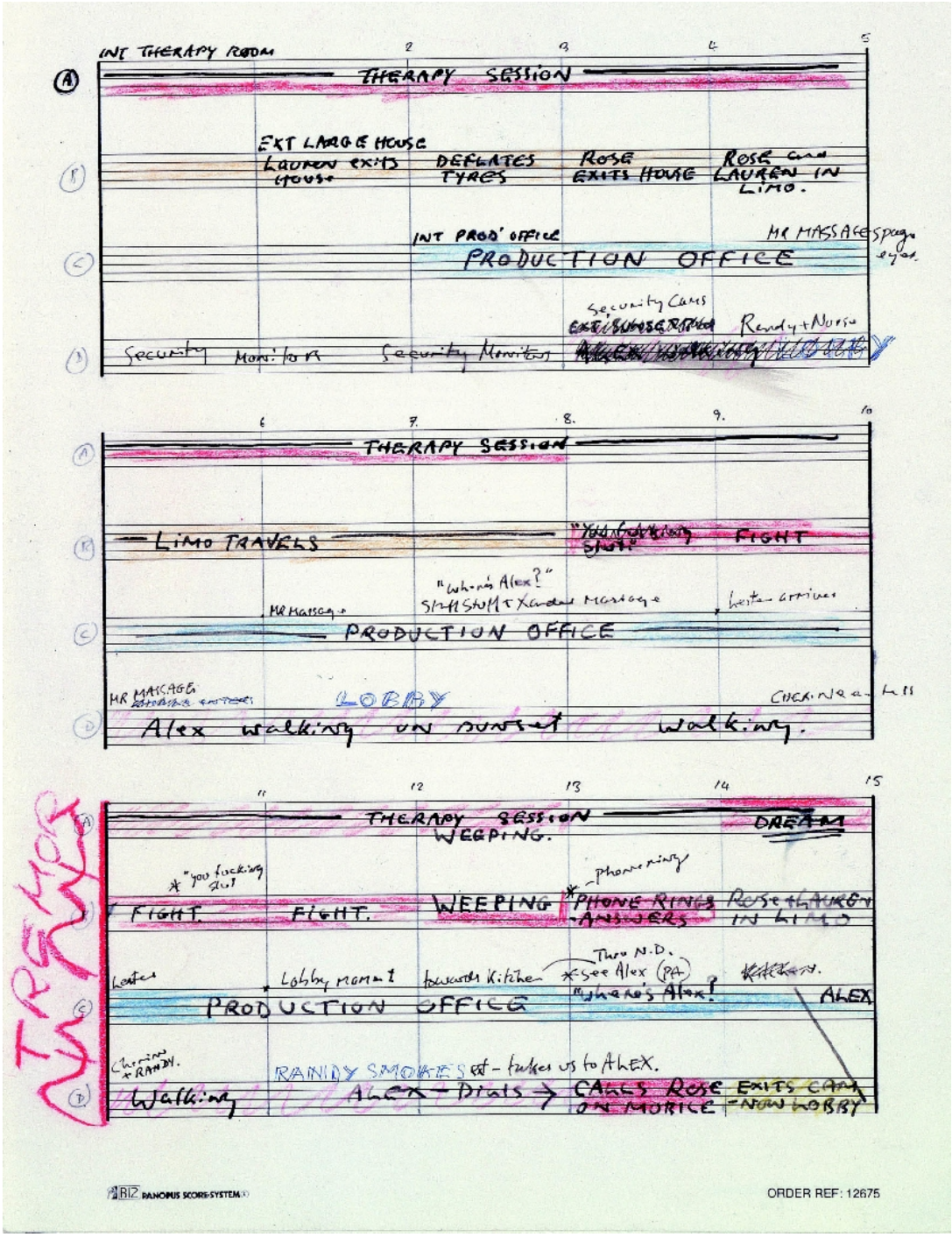
> „przez niemal stulecie klasyczny język muzyki znalazł szerokie zastosowanie w teorii, jak również w praktyce filmowej, głównie poprzez analogie. 'To oznacza, że,' twierdzi Dean Duncan, 'zamiast analizować specyficzne przypadki interakcji między filmem a muzyka, artyści i teoretycy wypracowali sposoby, aby film był jak muzyka (2003, 66).' Jedna z najwcześniejszych i najbardziej fascynujących wersji analogii muzycznej była wykorzystywana przez wczesnych filmowców radzieckich."[50]

Bruns ma tutaj na myśli przede wszystkim działalność Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Grigorija Aleksandrowa. Wśród twórców, którzy przyczynili się do rozwoju idei analogii muzycznej i filmu polifonicznego, stawia obok reżyserów radzieckich i wcześniej wymienionego Bakhtina, również Bazina. Bruns sugeruje również Jeana Renoira jako prekursora dzisiejszego filmu polifonicznego.

W przypadku filmu *Timecode* można wyróżnić kilka analogii pomiędzy filmem a muzyką. Przede wszystkim, Mike Figgis zrezygnował z konwencjonalnego scenariusza i napisał scenariusz do filmu *Timecode* na papierze nutowym. Oto przykładowa strona scenariusza do filmu:[51]

50 John Bruns, „The polyphonic film" [w:] *New Review of Film and Television Studies*, 6: 2, 2008, s. 191. Tłumaczenie odautorskie.

51 Strona ze scenariusza do filmu *Timecode* w reżyserii Mike'a Figgisa. Materiały uzyskane dzięki uprzejmości reżysera. Na końcu pracy zamieszczam kilka kolejnych stron.



Zdj. 5/ Przykładowa strona scenariusza do filmu *Timecode.*

Choć na pierwszy rzut oka, podobny układ scenariusza może wydawać się niejasny, za chwilę udowodnię, że w przypadku filmu *Timecode* wykorzystanie papieru nutowego było niezwykle prostym, a jednocześnie najkorzystniejszym rozwiązaniem. „W zestawieniach kilku głosów stosuje się systemy wielu pięciolinii ułożonych równolegle jedna pod drugą, które graficznie łączy się klamrą o nazwie akolada.”[52] Literki A, B, C, D przy kolejnych

52 Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kwartet_smyczkowy>.

pięcioliniach oznaczają poszczególne z 4 kamer, gdzie A oznacza kamerę A, w filmie prawy górny ekran. Scenariusz napisany jest w postaci utworu na kwartet smyczkowy, to znaczy czterogłosowej faktury instrumentalnej, utworu przeznaczonego na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę.[53]

Pięciolinia podzielona jest w pionie kolejnymi kreskami taktowymi, które wyodrębniają takty, najmniejsze odcinki tekstu muzycznego. „Takt jest jednostką realizującą schemat metryczny (metrum).[54] W przypadku scenariusza do filmu *Timecode* cyfry przy kolejnych kreskach taktowych oznaczają kolejne minuty filmu. W obrębie każdego taktu na pięciolinii napisane jest, co dzieje się w danej minucie filmu, to znaczy co rejestrują poszczególne kamery. Taktów w scenariuszu jest 97, czyli tyle ile minut ma cały film. Schemat scenariusza jest więc bardzo jasny i czytelny. Mike Figgis wyjaśnia, na czym polega ułatwienie w pracy na takim scenariuszu:

> „Wyobraźmy sobie, że idziemy do numeru 40, który oznacza minutę 40 w filmie. Mogę dokładnie sprawdzić, co dzieje się w każdym ekranie, co umożliwiało mi zsynchronizowanie w pełni moich pomysłów. Gdybym nie studiował muzyki, gdybym jej nie rozumiał, nie pomyślałbym o tym, a nie wyobrażam sobie alternatywnego systemu z wykorzystaniem tekstu i kartki papieru. Wyobraźmy sobie kartkę papieru. To jest ok, jeżeli pisze scenariusz na jeden ekran, tak? Jeżeli chce mieć już 2 ekrany, potrzebuje dodatkowej kartki papieru. A jeżeli potrzebuje dodatkowej kartki papieru, muszę też przedzielić tą kartkę kreską, aby podkreślić, że ta kreska reprezentuje czas. Wreszcie mam 4 ekrany, 4 kartki papieru i czytam z góry na dół i jest to bardzo trudne, ale papier nutowy jest specjalnie po to stworzony i, jeżeli grasz w kwartecie smyczkowym i wiolonczela popełnia błąd w takcie 53, po prostu mówisz do wszystkich muzyków, idziemy do taktu 53, ok bądź naturalna, myślę, że grasz płasko H, to błąd, możesz to poprawić? Wykorzystałem ten sam system w pracy z aktorami. Nauczyłem ich jak czytać muzykę. Rozdałem im wszystkim kopie scenariusza sporządzonego na papierze nutowym, co umożliwiło im wizualnie zrozumieć nie tylko, co oni sami robili w określonym momencie opowiadania, ale również co robili pozostali aktorzy na pozostałych ekranach. Myślę, że największym przełomem w konstrukcji filmu *Timecode* i znalezieniu systemu zrozumiałego dla wszystkich, było

53 Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kwartet_smyczkowy>.
54 Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Takt_(muzyka)>.

wykorzystanie muzyki i idei konstrukcji muzycznej."[55]

Warto zaznaczyć, że jest to bardziej otwarta forma scenariusza, gdzie sytuacje są ledwo naszkicowane, a to od inwencji aktorów zależy, jakiego nabiorą charakteru. Dochodzi tu więc element improwizacji. Wiąże się to z faktem, że w trakcie realizacji ciągłych ujęć, reżyser operujący również jedną z kamer, nie może rozmawiać z aktorami. Dopiero po zakończeniu zdjęć materiał jest analizowany pod kątem gry aktorskiej oraz pod kątem innych elementów, a wnioski z tej analizy mają pomóc aktorom oraz pozostałym członkom ekipy w przygotowaniu do kolejnej wersji. Takich wersji powstało 15, z nich Mike Figgis wybrał najlepszą.

Oczywiście pomysł z zastosowaniem papieru nutowego na poziomie scenariusza był zaledwie połową sukcesu. Po zestawieniu na czterech ekranach nakręconych materiałów, doszedł kolejny etap pracy nad filmem – etap postprodukcji. Jak już zostało to wyjaśnione w poprzednim rozdziale, w przypadku filmu *Timecode* nie możemy mówić o etapie montażu w klasycznym tego słowa znaczeniu. Myślę, że możemy za to mówić o dosyć rozbudowanym etapie postprodukcji dźwięku. Na postprodukcje dźwięku składało się kilka etapów:

a/. zmiksowanie dźwięku z czterech kamer, czyli selekcji źródła dźwięku. Kiedy wchodzi dźwięk z danego źródła, jak długo słyszymy dźwięk z tego źródła, z którego źródła będziemy następnie słyszeć dźwięk, et cetera;[56]

b/. tradycyjna edycja dźwięku, jaką przechodzi każdy film. Wyrównanie poziomów dźwięków, dodanie atmosfer, etc.;

c/. dodanie muzyki.

Przy czym w przypadku etapu a/. można moim zdaniem mówić o przeniesieniu części

55 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

56 Przypis odautorski: Ścieżka dźwiękowa do filmu *Timecode* pierwotnie miała być zamknięta, to znaczy tak jak została zmiksowana, tak miała być puszczana w trakcie projekcji oraz w takiej również niezmienionej postaci ukazać się na DVD. Jednakże w międzyczasie Mike Figgis miał okazję miksować dźwięk na żywo w trakcie projekcji i odkrył, że wzbogaca to dodatkowo widowisko. Od tamtego czasu element miksowania „na żywo" stał się stałym elementem projekcji filmu *Timecode* na festiwalach. Była to już jednak koncepcja otwartej ścieżki dźwiękowej, w której strukturę można ingerować – zmieniać i eksperymentować. W dodatku „na żywo". Tak więc można niejako mówić o „zmiksowaniu" dźwięku, czyli zamkniętej formie ścieżki dźwiękowej, w przypadku płyt dvd z filmem oraz „miksowaniu" dźwięku, czyli otwartej formie ścieżki dźwiękowej, formie „work in progress" jak lubi ujmować to sam Figgis, jak w przypadku projekcji filmu na festiwalach. Widz ma również możliwość miksowania dźwięku samodzielnie dzięki specjalnie przygotowanej opcji w menu DVD z filmem. O tym więcej w kolejnym podrozdziale **2. 3 Timecode jako filmowy performance oraz interaktywna gra z widzem.**

zadań, jakie realizuje się na etapie montażu obrazu na płaszczyznę montażu dźwięku, która stanowi najbardziej kreatywną płaszczyznę całego filmu. Swoją hipotezę argumentuję tym, że to właśnie na etapie miksowania dźwięku reżyser nadaje za pomocą dźwięku hierarchię ważności informacjom zawartym w danym obrazie, na danym ekranie nad innymi obrazami, ekranami. Widz będzie automatycznie próbował zweryfikować wpierw z którego obrazu pochodzi źródło dźwięku, a dopiero potem kierował uwagę na inne obrazy, kierując się pozostałymi zasadami języka filmowego, do których został przyzwyczajony, to znaczy np. funkcją planów filmowych czy związkami pomiędzy postaciami i ich działaniami. Przy czym widzowi pozostawiona zostaje swoboda decyzji, ile czasu chce poświęcić na śledzenie akcji w danym ekranie, z którego dźwięk pochodzi, a kiedy przeniesie wzrok na inny obraz, który go zainteresuje. Wymaga to oczywiście od widza zerwania z dotychczasowymi przyzwyczajeniami i dużo aktywniejszego udziału w oglądaniu filmu, ponieważ to widz przejmuje w dużym stopniu rolę montażysty filmu.

> „Kiedy bombarduje nas tyle obrazów, widzimy inaczej. Rzucamy krótkie, migawkowe, szybkie spojrzenia. Nasze oczy są w ciągłym ruchu. Wykorzystujemy wtedy zmysł widzenia peryferycznego, który najczęściej przydaje się nam w sytuacjach walki lub ucieczki (proces ten zachodzi w osobnej części mózgu w stosunku do widzenia bezpośredniego). Nie ogarniamy całego obrazu, nie jesteśmy w stanie. Uczymy się przyjmować to cząstkowe doświadczenie jako wystarczająco precyzyjne.”[57]

Umiejętne miksowanie ścieżek dźwiękowych pełni w przypadku filmu *Timecode* funkcje porządkującą. Jeśliby uporządkować na osi czasu kolejne ujęcia filmu, które są źródłem dźwięku, powstałaby zamknięta klasycznie zmontowana wersja, w której zawarte byłyby niezbędne w zrozumieniu filmu informacje. Jednak nie o to chodziło Mike' owi Figgisowi. I z pewnością, gdyby porównać taką wersję do oryginału, stałoby się jasne, co zyskujemy dzięki polifonii obrazów, jaką z całą pewnością jest film *Timecode.* Moją hipotezę potwierdza również po części sam Mike Figgis. Jak twierdzi po obejrzeniu pierwszej nakręconej wersji *Timecode*, zdawał sobie sprawę jako filmowiec, że dźwięk jest ważniejszy niż obraz i, że to właśnie za pomocą dźwięku może dodatkowo pomóc widzowi w oglądaniu filmu poprzez kierowanie jego uwagi. Najważniejsze było, aby dopracować film wizualnie pod kątem informacyjnym do tego stopnia, aby w postprodukcji nie musieć ingerować już w

57 Julie Talen, „24: Split-screen Big Comeback”, <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>. Tłumaczenie odautorskie.

obraz, a jedynie dźwięk.[58]

Michał Chaciński miał okazje oglądać *Timecode* w 2000 roku, kiedy film powstał i przy ostatniej projekcji filmu w Polsce w 2009 we Wrocławiu na Festiwalu Era Nowe Horyzonty. Tak opisuje swoje wrażenia:

> „Widziałem *Timecode* po raz pierwszy prawie dziesięć lat temu [2000]. Wtedy kiedy film powstał i już wtedy Mike Figgis zapowiadał, że w momencie, w którym będzie wychodziło DVD z filmem, on chciałby zaproponować w jakimś sensie współudział widzowi w tym, co ogląda. Z jednej strony oczywiście ten współudział jest wbudowany w projekt, bo oglądamy na ekranie historię pokazaną w czterech oddzielnych zupełnie obrazach jednocześnie wyświetlanych na ekranie, więc niejako sami decydujemy właściwie kim jesteśmy jako widzowie. Możemy być reżyserem, możemy decydować, który kawałek oglądamy, z którego punktu widzenia."[59]

Dochodzi tutaj dodatkowy wymiar filmu, a mianowicie Mike Figgis miksuje dźwięk z czterech ekranów wraz z muzyką na żywo w trakcie projekcji. *Timecode* zyskuje więc również wymiar performance' u. Temu zagadnieniu poświecę jednak kolejny podrozdział.

2. 3 *Timecode* jako filmowy performance i interaktywna gra z widzem.

Kiedy prezentowałam film *Timecode* w ramach seminarium dyplomowego, uprzedziłam obecne na zajęciach osoby, że to, co teraz zobaczą, jest zaledwie połową właściwego doświadczenia tego widowiska filmowego, połową sukcesu filmu *Timecode*. Uważam, że film *Timecode* w przeciwieństwie do większości produkcji mainstreamowych wyłamuje się z powszechnej tendencji do przedkładania oglądania filmów w domowym zaciszu nad doświadczenie kinowe. Dzieje się tak za sprawą tego, że projekcje filmu *Timecode* wpisują się w szeroką pojętą sztukę performance'u. Na performatywny charakter projekcji *Timecode* składają się takie czynniki jak:

---

58 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

59 Michał Chaciński, [w:] *Era Nowe Horyzonty - gwiazdy 9 Festiwalu cz. 2 - Mike Figgis*, <http://www.youtube.com/watch?v=YJUtIzZWGAM>.

a/. fizyczna obecność twórcy na sali projekcyjnej

b/. ingerowanie twórcy w kształt prezentowanego w ramach projekcji widowiska filmowego, w tym ingerowanie zarówno w podkład muzyczny jak i przebieg ścieżek dźwiękowych, oraz obraz (przewijanie obrazu do tyłu i do przodu, stopklatki, et cetera);

c/. bezpośredni kontakt twórcy z publicznością.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że dzięki powyższym elementom, projekcja filmu *Timecode* nabiera wyjątkowego charakteru, charakteru unikatowego doświadczenia, dostępnego w tej, a nie innej postaci tylko widzowi oglądającemu film „tu i teraz". Kiedy wyszłam z projekcji filmu *Timecode*, miałam poczucie, że uczestniczyłam w czymś wyjątkowym, ale nie do końca potrafiłam wytłumaczyć, co było w tym wszystkim takiego niezwykłego. Kiedy obejrzałam po dłuższym czasie *Timecode* na DVD, zrozumiałam, dlaczego osoby, którym zachwalałam ten film, były nierzadko rozczarowane. Działo się tak właśnie dlatego, że filmowi na DVD brakuje powyżej wymienionych elementów – elementów performance'u.

Dzięki nadaniu filmowi formy performance' u, *Timecode* cechuje się ogromnym potencjałem zmiany swoich elementów i szerokim wachlarzem możliwości nadawania im mniejszej lub większej wagi przez twórcę. Mike Figgis stara się wytłumaczyć, na czym polega ewenement filmu *Timecode*:

> „Zasadniczo od momentu stworzenia, dzieło jest martwe - obraz jest martwy, książka jest martwa. Nie może się zmienić inaczej niż w umyśle, w percepcji jednostki. Jednak w przypadku filmu *Timecode* zrozumiałem, że ten film może tylko się zmieniać. Teraz może zmienić się dosłownie odrobinę i tego nie zauważysz albo może się zmienić dynamicznie, radykalnie i stać się zupełnie innym tworem. Tym samym jest to najważniejszy element, o którym moglibyśmy dyskutować. Idea, że nagle możliwe jest stworzyć twór lub dzieło, które są podatne na zmiany. Dlatego właśnie myślę, że muszę zrobić kolejny taki film, bo uważam, że jest to najbardziej wnikliwy pomysł ze wszystkich innych. Jeśli już masz pomysł, zastanawiasz się, jak w trakcie jego realizacji na tyle, na ile jest to możliwe, stworzyć potencjał większej zmiany struktury filmu na etapie postprodukcji. To prowadzi w pewien sposób do pewnego rodzaju gry i choć nie jestem zainteresowany światem gier, to wiem, że otwiera to okno na możliwość zmiany."[60]

60 Mike Figgis, wywiad z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

Krytyk filmowy Michał Chaciński tak oto wypowiadał się o ostatniej projekcji na żywo filmu *Timecode* na Festiwalu Era Nowe Horyzonty 2009 we Wrocławiu:

> „Spodziewam się, że ta polifonia zostanie doprowadzona jakby już do jakiegoś szczytowego zupełnie poziomu, bo z jednej strony oczywiście (...) ten sam prawie 10-letni film, który pozostaje ciekawym formalnym eksperymentem, a z drugiej strony Figgis choć daje nam pewne prawo wyboru tego, co oglądamy, tutaj będzie też na żywo zmieniał nasz punkt widzenia, więc (...) to jest oczywiście eksperyment w obrębie tego jak wizualnie prowadzić historię, ale w tym przypadku dojdzie jeszcze kwestia tego, w jaki sposób za pomocą dźwięku, za pomocą ścieżki dźwiękowej, która będzie manipulowana na bieżąco, kierować uwagę widza w obszary, którym może w danym momencie uwagi nie poświęcamy, jednocześnie w jakimś sensie jak sadzę trochę walczyć z nami, bo widz przecież nadal może wybierać, który kawałek obrazu ogląda, ale dźwięku do dyspozycji czy wyboru w obrębie dźwięku mieć nie będzie."[61]

Mike Figgis opowiada o tym, dlaczego zdecydował się na nadanie filmowi *Timecode* tak nowatorskiego charakteru i, co do tego doprowadziło, że postanowił wprowadzić *Timecode* do przestrzeni publicznego performance' u:

> „Jeśli zmontowałbym film w klasyczny sposób, mógłbym oczywiście wciąż zachować dobry materiał źródłowy, ale to mnie nie satysfakcjonuje, ponieważ jedyne, co mogę wtedy zrobić, to przemontować film i stworzyć inną wersję już zmontowanego filmu, zmienić ją poprzez zmianę jej elementów. W filmie *Timecode* po raz pierwszy w historii kina, wszystkie elementy pozostają w pełnej synchronizacji, według definicji, jeżeli mam elementy, mogę następnie je zmieniać w bardzo prosty sposób w przestrzeni publicznej. I w ten sposób na początku pomyślałem, że byłoby to genialnym pomysłem, abym w ramach premiery oraz na zasadzie reklamy zrobił mały tour i miksował film na żywo, co byłoby nie lada gratką dla studentów wszystkich uczelni, w tym uczelni filmowych. A tym samym również w pełni spełniłoby wymogi typowego masterclass (...). Jeśli to zrobię, to byłaby to dobra reklama dla filmu i tak też się stało. Pomyślałem, że to ciekawe doświadczenie i uznałem, że mógłbym to robić wszędzie, gdzie tylko

61 Michał Chaciński, [w:] *Era Nowe Horyzonty - gwiazdy 9 Festiwalu cz. 2 - Mike Figgis*, <http://www.youtube.com/watch?v=YJUtIzZWGAM>.

będę. (…) Teraz jest to nawet prostsze, co tym bardziej skłania mnie do myślenia, że muszę na prawdę zrobić kolejny film jak *Timecode*, który rozwinąłby te pomysły, ponieważ teraz jest technologia, która znacznie ułatwia mi pracę. To była naprawdę organiczna rzecz, spontaniczny pomysł, który przyszedł mi do głowy dopiero po etapie zdjęciowym. Wcześniej nie myślałem, że mógłbym robić miks na żywo."

Forma, jaką Mike Figgis nadał filmowi *Timecode* umożliwia reżyserowi bardzo elastyczne podejście do nanoszonych w ramach projekcji zmian.

„Kiedy robię mix, (...), część mnie mówi, aby uczynić widowisko przyjemnym, rozrywkowym, efektownym dla widza. A część chcę uczynić film do tego stopnia eksperymentalnym, że puściłbym cały dźwięk jednocześnie. Więc to chaos. Z kolei czasami chcę pozbyć się całego dźwięku i uzyskać kompletną ciszę. (...) Więc część mnie myśli pod kątem polifonii, dźwięku, muzyki czyli kategorii jak najbardziej abstrakcyjnych, że jeżeli zrobisz to, uzyskasz harmonie, jeśli zrobisz to, uzyskasz dysonans, jeśli to, abstrakcje, jeśli to, anarchię. To dosłownie jak siedzenie przy keyboardzie, tyle, że keyboard odpowiedzialny za wizję i keyboard odpowiedzialny za dźwięk pracują jednocześnie."[62]

Jak twierdzi przyświecały mu w przypadku filmu *Timecode* dwa cele. Jeden to nawiązanie kontaktu z widzem:

„Fascynuje mnie idea, że w kinie chodzi o **kontakt z widzami** i do pewnego stopnia o rozrywkę, że masz półtorej godziny, aby skupić ich uwagę, więc możesz stosować wszelkiego rodzaju zabiegi, zabawiać, rozśmieszać, zasmucać, podniecać i wszelkiego tego typu rzeczy. Wszystko to jest absolutnie uzasadnione i nie ma nic, co uniemożliwiłoby osiągnięcie tego samego w tej strukturze, jaką posiada *Timecode*."[63]

Drugi dotyczył nadania filmowi *Timecode* cech widowiska teatralnego, co tłumaczy następująco:

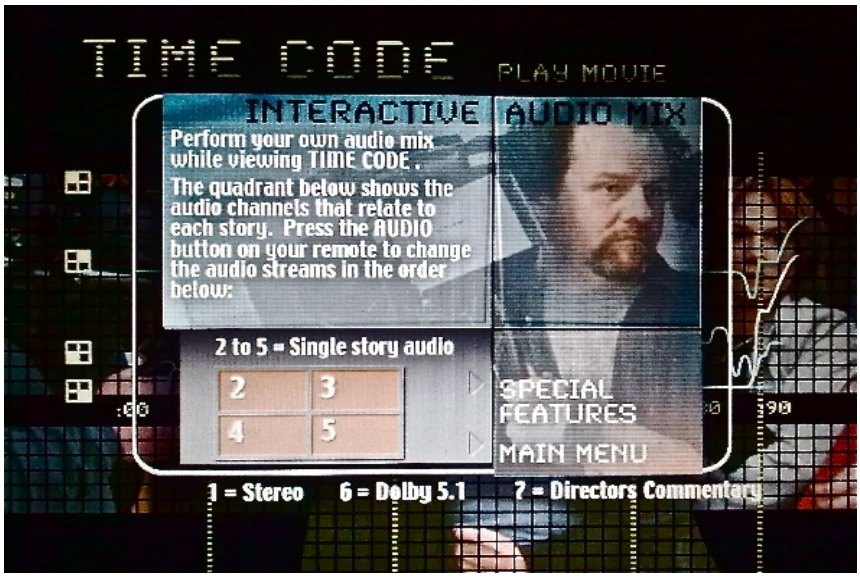
62 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

63 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

„Interesuje mnie sposób, w jaki kino umożliwia **teatralne doświadczenie.** Za każdym razem, kiedy idziesz do teatru na spektakl, jest inaczej. Z użyciem filmowych technik mogę stworzyć coś, co nie jest czymś, co powstało rok temu, teraz jest martwe, ale mogę tworzyć coś tu i teraz, i zaprosić widza, aby uczestniczył w tym procesie tworzenia."[64]

Interaktywne menu DVD

W wersji DVD filmu, którą posiadam, w menu dostępne są specjalne opcje, a wśród nich możliwość stworzenia przez widza swojego własnego interaktywnego miksu audio, włącznie z kompletnym wyciszeniem wszystkich ścieżek. Oto szczegóły jak zostało to rozwiązane: „Stwórz swój własny mix audio, oglądając *Timecode*. Podzielony kwadrat poniżej pokazuje kanały audio przynależne poszczególnym historiom. Naciśnij przycisk AUDIO na swoim pilocie, aby zmienić ścieżki audio według poniższej kolejności: 2 do 5 = poszczególne ścieżki audio.[65]"[66]

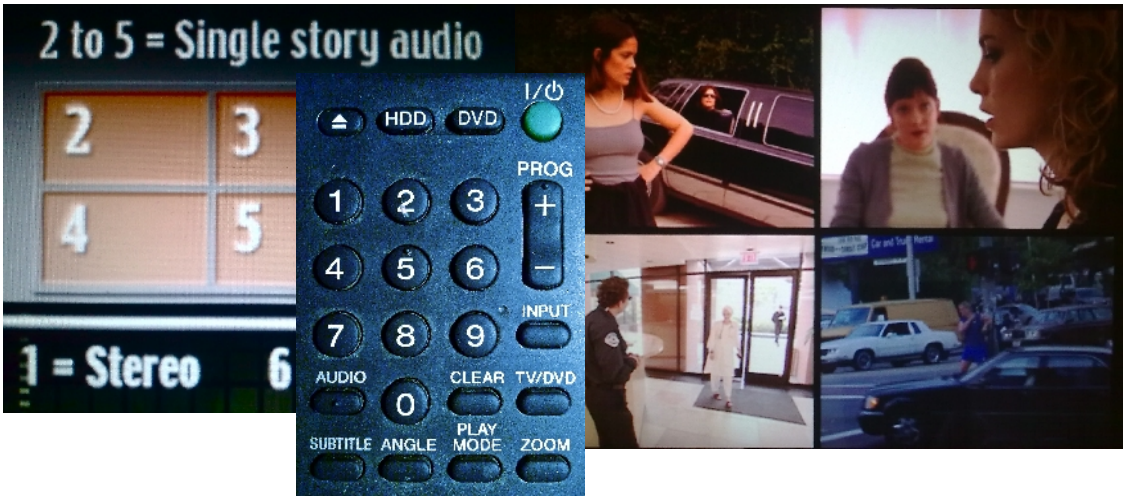


Zdj. 6/ Menu dvd z filmem *Timecode.* Specjalna opcja: interaktywny mix audio.

Aby formalności stało się zadość, postanowiłam wypróbować to interaktywne menu. System zmiany pomiędzy poszczególnymi ścieżkami audio jest bardzo prosty. Aby

64 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.
65 Przypis odautorski: podzielony kwadrat z cyframi na obrazku odnosi się do przycisków na pilocie.
66 DVD Timecode, menu, special features, interactive audio mix. Tłumaczenie odautorskie.

przełączyć się ze ścieżki dźwiękowej panelu w prawym górnym rogu, któremu przynależy według powyższej skali od 2 do 5, przycisk „3”, naciskam przycisk AUDIO na pilocie, a następnie przycisk z cyfrą przynależną któremuś z pozostałych trzech paneli, którego ścieżkę dźwiękową chciałabym usłyszeć.



Zdj. 7/ Kadr z filmu *Timecode.*

Dla panelu w lewym górnym rogu będzie to przycisk „2”, dla panelu w lewym dolnym rogu przycisk „4”, dla panelu w prawym dolnym rogu przycisk „5” na pilocie. Dzięki temu systemowi, każdy z nas może samodzielnie miksować ścieżki dźwiękowe wedle własnego uznania podobnie jak robi to Mike Figgis na swoich interaktywnych projekcjach-performance'ach. „Jednak podczas, gdy *Timecode* daje widzowi pewną swobodę wyboru, jest to koniec końców swoboda kontrolowana. Oglądając film, widz nie jest w stanie uniknąć niemal boskiej, choć na pozór niewidocznej kontroli Figgisa (pojawiającego się w napisach jako scenarzysta, reżyser, producent i kompozytor).”[67] Reżyser zna materiał ze wszystkich 4 kamer dużo lepiej niż przeciętny widz, dlatego też jego mix audio jest dużo bardziej świadomy i zgodny z jego autorskim spojrzeniem na interesujące go w filmie sytuacje i dialogi.[68] O tyle należy więc przyznać Figgisowi rację, kiedy mówi, że „miałem wystarczająco dużo informacji z czterech ekranów, jeśli chodzi o to, co mówią bohaterowie, że mogłem wyreżyserować film w postprodukcji za pomocą montażu dźwięku, a nie montażu obrazu.”[69] Nie należy również pomijać innych zabiegów, które Mike Figgis stosuje w trakcie projekcji, jak na przykład ingerencji w obraz poprzez przewijanie filmu do tyłu i do przodu, stosowania stopklatek, et cetera. Dzięki temu

67 „California Split”, Film of the month: Timecode, BFI Sight and Sound, wrzesień 2000, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/560/>. Tłumaczenie odautorskie.
68 „California Split”, Film of the month: Timecode, BFI Sight and Sound, wrzesień 2000, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/560/>. Tłumaczenie odautorskie.
69 Mike Figgis, wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010. Tłumaczenie odautorskie.

reżyser może zwrócić uwagę widza na ważne szczegóły, które przy cztery razy większym natłoku informacji wizualnej, z łatwością mogą umknąć uwadze widza. Do tego dochodzi również możliwość miksowania dowolnej muzyki w trakcie projekcji „na żywo”, a jak jest powszechnie wiadome dobór muzyki ma ogromny wpływ na sterowanie nastrojami widza i może całkowicie zmienić charakter danej sceny lub sekwencji.

Podsumowanie

Timecode Mike'a Figgisa nie jest jedynie chaotycznym eksperymentem, choć tak właśnie mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, ale dobrze przemyślanym i przygotowanym przedsięwzięciem z pogranicza filmu i performance' u. W miarę rozwoju filmu jego na pozór chaotyczna forma audiowizualna krystalizuje się w niezwykle precyzyjną i harmonijną strukturę, która nie byłaby możliwa bez szeroko pojętej inspiracji muzyką, a w szczególności fakturą polifoniczną. *Timecode* ze swoim ekranem podzielonym na cztery mniejsze kadry idealnie odwzorowuje czterogłosową fakturę instrumentalną kwartetu smyczkowego. Dzięki analogiom między muzyką i filmem udało się Mike'owi Figgisowi nadać filmowi *Timecode* spójną i czytelną formę. *Timecode* byłby jednak niczym bez widza chętnego do aktywnego zaangażowania się w widowisko filmowe. Mike Figgis zaprasza bowiem widza do przejęcia po części pałeczki montażysty i

reżysera w filmie *Timecode*, tym samym walcząc w pewien sposób z biernością widza, do której został on przyzwyczajony przez współczesne kino. Choć język filmu *Timecode* może wydawać się na początku absolutnym novum, ma on wciąż wiele wspólnego z zasadami klasycznego języka filmowego i klasycznego montażu. Zmienia się jedynie płaszczyzna operowania tymi zasadami - z płaszczyzny czasowej na płaszczyznę przestrzenną. W filmie *Timecode* obrazy nie są bowiem wyselekcjonowane i uporządkowane na osi czasu, ale zestawione ze sobą jednocześnie w polwizji. W ramach jednego ekranu w czterech równej wielkości kadrach bez ingerencji w ciągłość wizualną tych obrazów. Nie staje to jednak na przeszkodzie, aby podobnie jak w przypadku klasycznego montażu, znaczenie powstawało na styku następujących po sobie ujęć. Tyle, że w filmie *Timecode* tych znaczeń może być dużo więcej, ponieważ przez cały czas trwania filmu widz może je budować na styku czterech jednocześnie współistniejących w ramach jednego ekranu obrazów. To od widza zależy hierarchia ważności, jaką nada poszczególnym obrazom. Nie oznacza to jednak, że widz ma absolutną swobodę działania. Jest to jednak swoboda kontrolowana przez reżysera. Dzięki zaawansowanemu miksowaniu „na żywo” czterech ścieżek dźwiękowych oraz muzyki w trakcie projekcji, reżyser ma ogromny wpływ na kierowanie uwagą widza na pożądane przez siebie fragmenty obrazu. Można by zaryzykować stwierdzenie, że montaż dźwięku przejmuje w dużej mierze zadania właściwe montażowi obrazu. Dochodzi tutaj również kolejny element, bez którego moim zdaniem *Timecode* straciłby dużo na swoim nowatorskim charakterze, a mianowicie element performance' u. *Timecode* jest filmem, którego nie da się oglądać w domowym zaciszu. To film, który trzeba zobaczyć „na żywo”, w kinie, z dźwiękiem miksowanym przez obecnego na sali twórcę. Tylko w ten sposób widz jest w stanie w pełni doświadczyć wyjątkowości widowiska filmowego, jakim jest *Timecode.* *Timecode* (2000) był pierwszym eksperymentem filmowym w twórczości Mike'a Figgisa rozbudowanym na szeroką skalę pełnometrażowego filmu. Podejście eksperymentalne nie jest jednak twórcy obce. Towarzyszyło mu one od samego początku, kiedy stawiał swoje pierwsze kroki w teatrze awangardowym, eksperymentując z multimedialnością w teatrze. I choć od tamtego okresu minęło wiele lat, Mike Figgis udowadnia w filmie *Timecode*, że nie brakuje mu pomysłów, a przede wszystkim odwagi, na rozszerzanie swoich eksperymentalnych poszukiwań o nowe możliwości języka filmowego, które otwiera przed kinem dynamicznie rozwijająca się technologia. Co więcej, nie zamierza tym bardziej poprzestać na odkryciach filmu *Timecode* oraz swoich późniejszych względem filmu *Timecode* eksperymentów, a zapowiada, że chce pociągnąć te poszukiwania dalej i wkrótce ukaże się jego nowy film.

Bibliografia

1. Bielawski, Michał, „Czas uchwycony. 'Nowa książka' Zbigniewa Rybczyńskiego i 'Timecode' Mike'a Figgisa – porównanie”, [w:] „Film & TV Kamera”, nr 01, 2004.
2. Chmielecki, Konrad, „NOWE TECHNIKI, NOWE MOŻLIWOŚCI. 'Painting by Windows' albo estetyka mise-en-page w twórczości filmowej Petera Greenawaya”, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, Nr 53 (113) 2006, Instytut Sztuki Pan.
3. Figgis, Mike, *Digital Filmmaking*. Faber and Faber, New York, 2007.
4. Grant, Barry K., *Schirmer Encyclopedia of Film.* Thompson Gale, 2007.
5. Helman, Alicja, „Sonorystyka filmu 'Na wylot'”, [w:] „Kino”, nr 09, 1973.
6. Helman, Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa, 1964.
7. Hendrykowski, Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań, 1994.

8. Kluszczyński, Ryszard W., *Film wideo multimedia sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury Warszawa, 1999.
9. Kuźniak, Henryk, *Warsztat Realizatora Filmowego i Tv. Punkt wyjścia do ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu. Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego*, Łódź, 1995.
10. Lissa, Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków, 1964.
11. Manovich, Lew, *Język nowych mediów*, Warszawa, 2006.
12. Pudłowska, Maria, „W POSZUKIWANIU JĘZYKA: Zawrzeć w filmie siebie. Z Mikiem Figgisem rozmawia Maria Pudłowska", [w:] „Kwartalnik Filmowy", Nr 53 (113), 2006, Instytut Sztuki Pan.
13. Pudłowska, Maria, „Film – ciąg portretów", [w:] „Film & TV Kamera", Nr 2 (15), 2005.
14. Rosati, Weronika, „„Przesłuchany Figgis, sfotografowana Rosati"", [w:] „Cinema", nr 02, luty 2006.
15. Toeplitz, Jerzy, *Historia sztuki filmowej 1918-1928*, Tom 2, Warszawa, 1956.

Źródła internetowe

16. BBC – Films – article article – Chat with Mike Figgis – Movies, <http://www.bbc.co.uk/films/2000/09/01/mike_figgis_chat_transcript_article.shtml>.
17. Blackwelder, Bob, *'TIME'-ING IS EVERYTHING. Figgis pushes the envelope with fascinating real-time narrative shot on four cameras at once*, <http://splicedwire.com/00reviews/timecode.html>.
18. Bruns, John, „The polyphonic film", [w:] *New Review of Film and Television Studies*, 2008, <http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a794743224>.
19. *CALIFORNIA* SPLIT, Film *of the Month:* Timecode, BFI Sight and Sound, wrzesień 2000, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/560/>.
20. Filiciak, M., Język nowych mediów, <http://www.zbigniewleski.net/uploads/teksty_z_cyberforum/jezyk%20nowych%20mediow.html>.
21. Pawluśkiewicz, Joanna. Kultura polska: Nowa Książka, Grudzień 2006,

<http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_nowa_ksiazka_rybczynski>.

22. Matthews, Peter, *Miss Julie UK/USA 1999*. BFI Sight and Sound, październik 2000, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/448>.

23. *Mike Figgis' philosophy*, 20 April 2007, <http://admin.channel4.com/blogs/page/fourdocs?entry=mike_figgis_philosophy>.

24. *Notes on Mike Figgis*, <http://www.fancast.com/people/Mike-Figgis/1713/biography/notes>.

25. Szczepański, Piotr, *CZAS PRZEMIAN* - Miesięcznik Odra, <http://odra.okis.pl/article.php/189>.

26. Talen, Julie, *24: Split Screen's Big Comeback*, Glimpse Culture, <http://www.glimpseculture.com/essays/24_splitscreen_comeback.html>.

27. *Ten things I love about Jean-Luc Godard* by Mike Figgis, <http://www.guardian.co.uk/film/2004/jul/07/1>.

28. *Time Code* by Mike Figgis, <http://vodpod.com/watch/2472610-time-code-by-mike-figgis-10-years-on-a-review>.

29. Topolski, Jan, Dwutygodnik ruch muzyczny, *Ontologie*, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=870>.

30. Veneruso, Tara, *Timecode. An interview with mike Figgis, Director of "Time code"*, <http://www.nextwavefilms.com/timecode/index.html>.

31. Wojtowicz Grzegorz, King Iwona, Figielski Łukasz, Stopklatka, *Wydarzenie. Camerimage 2003. Mike Figgis miksuje*, 5 grudnia 2003. <http://translate.google.pl/translate?hl=pl&langpair=pl|en&u=http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp%3Fwi%3D17531>.

32. Youtube, <http://www.youtube.com/?gl=PL&hl=pl>, Wywiady z Mike'em Figgisem:

a/. *Era Nowe Horyzonty – gwiazdy 9 Festiwalu cz. 2 – Mike Figgis*, <http://www.youtube.com/watch?v=YJUtIzZWGAM>.

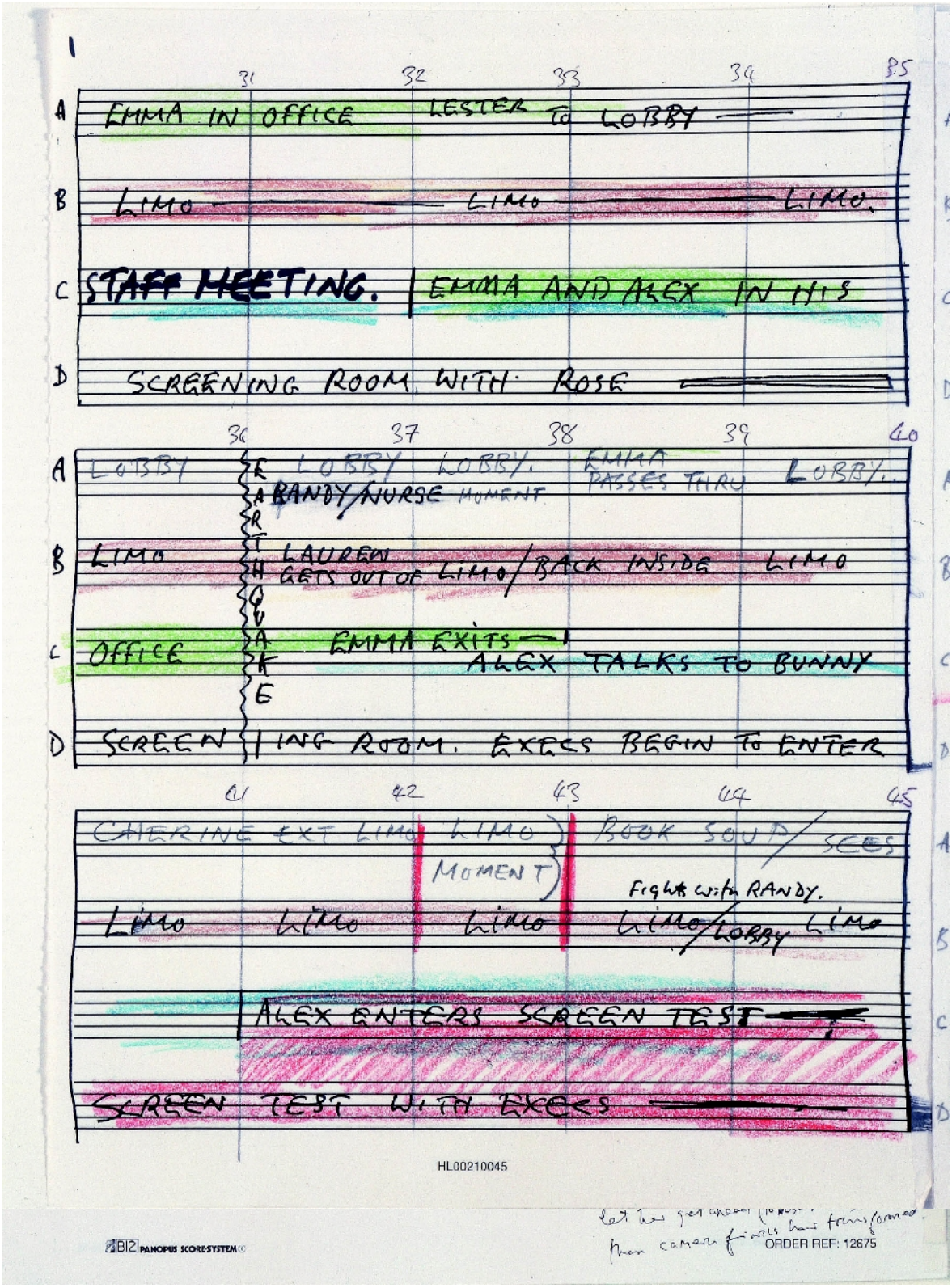
b/. *Mike Figgis - ENH 2009* [English with Polish subtitles]. 5 XI 2009 — rozmowa Michała Chacińskiego z Mikiem Figgisem zarejestrowana dla TVP Kultura podczas festiwalu Era Nowe Horyzonty 2009, gdzie reżyser na żywo realizował swój "Timecode", <http://www.youtube.com/watch?v=9yPXHiK1vy4>.

Filmy

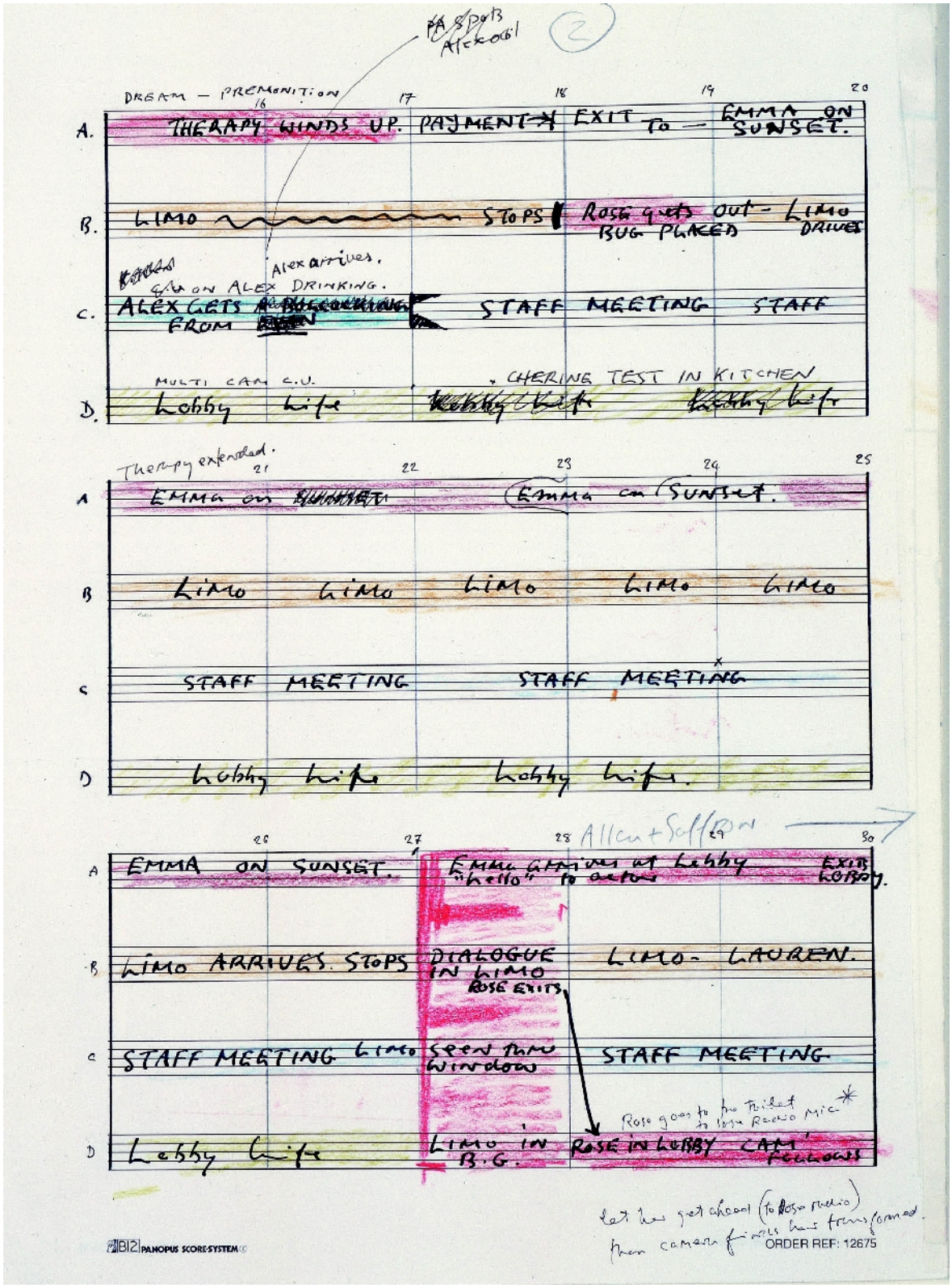
33. Figgis, Mike, *Miss Julie*, 1999.
34. Figgis, Mike, *Timecode*, 2000.
35. Figgis, Mike, Wywiad osobisty z reżyserem, Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera, Kraków, 2010.

Załączniki

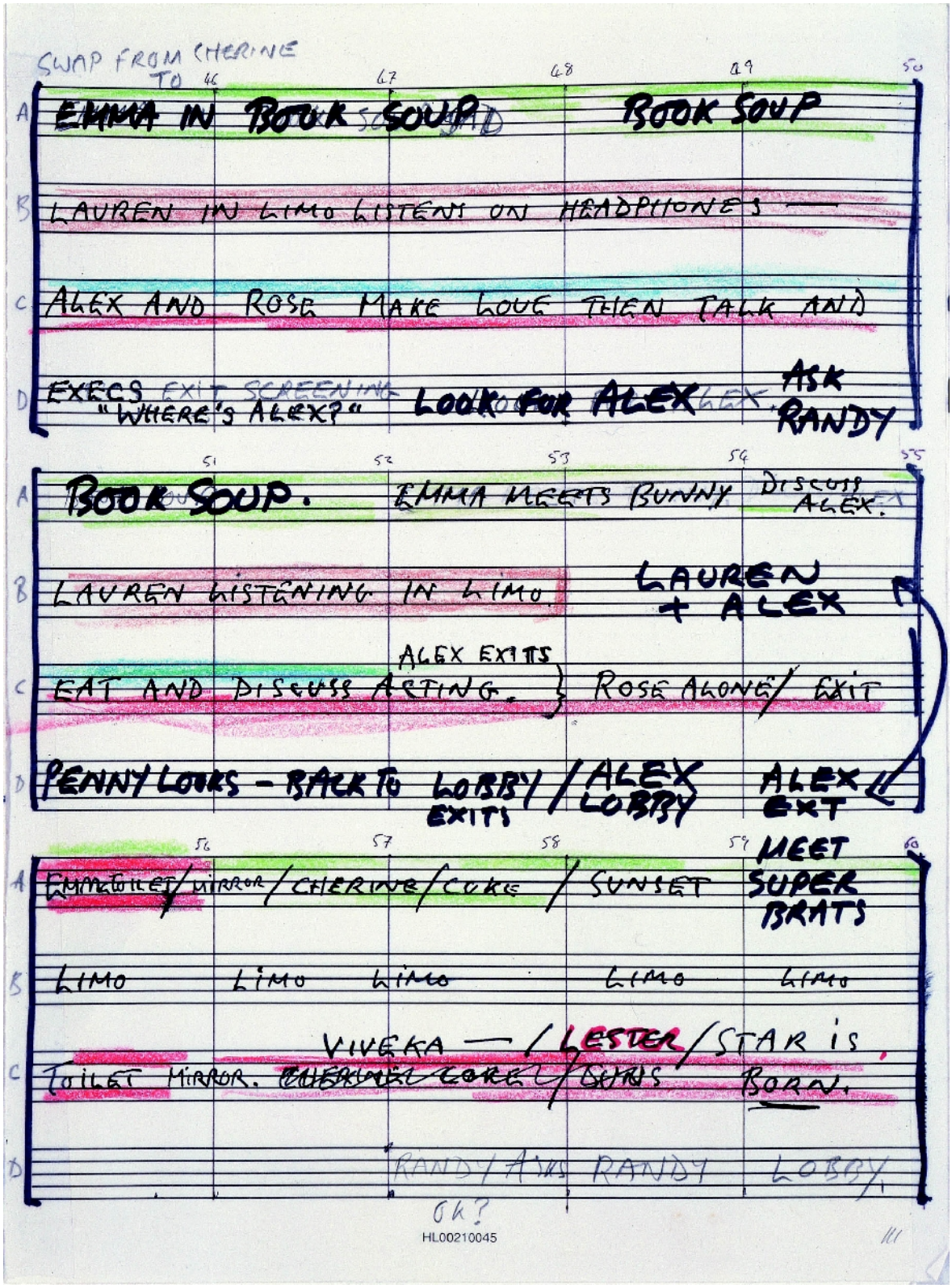
a/. strony scenariusza do filmu *Timecode*:


31 32 33 34 35
A EMMA IN OFFICE LESTER TO LOBBY
B LIMO LIMO LIMO.
C STAFF MEETING. EMMA AND ALEX IN HIS
D SCREENING ROOM WITH ROSE
36 37 38 39 40
A LOBBY LOBBY LOBBY. EMMA PASSES THRU LOBBY.
RANDY/NURSE MOMENT
B LIMO LAUREN GETS OUT OF LIMO/BACK INSIDE LIMO
C OFFICE EMMA EXITS
ALEX TALKS TO BUNNY
D SCREENING ROOM. EXECS BEGIN TO ENTER
41 42 43 44 45
CATERINE EXT LIMO LIMO MOMENT BOOK SOUP/SECS
Fights with RANDY.
LIMO LIMO LIMO LIMO/LOBBY LIMO
ALEX ENTERS SCREEN TEST
SCREEN TEST WITH EXECS
HL00210045
PANOPUS SCORE-SYSTEM
ORDER REF: 12675

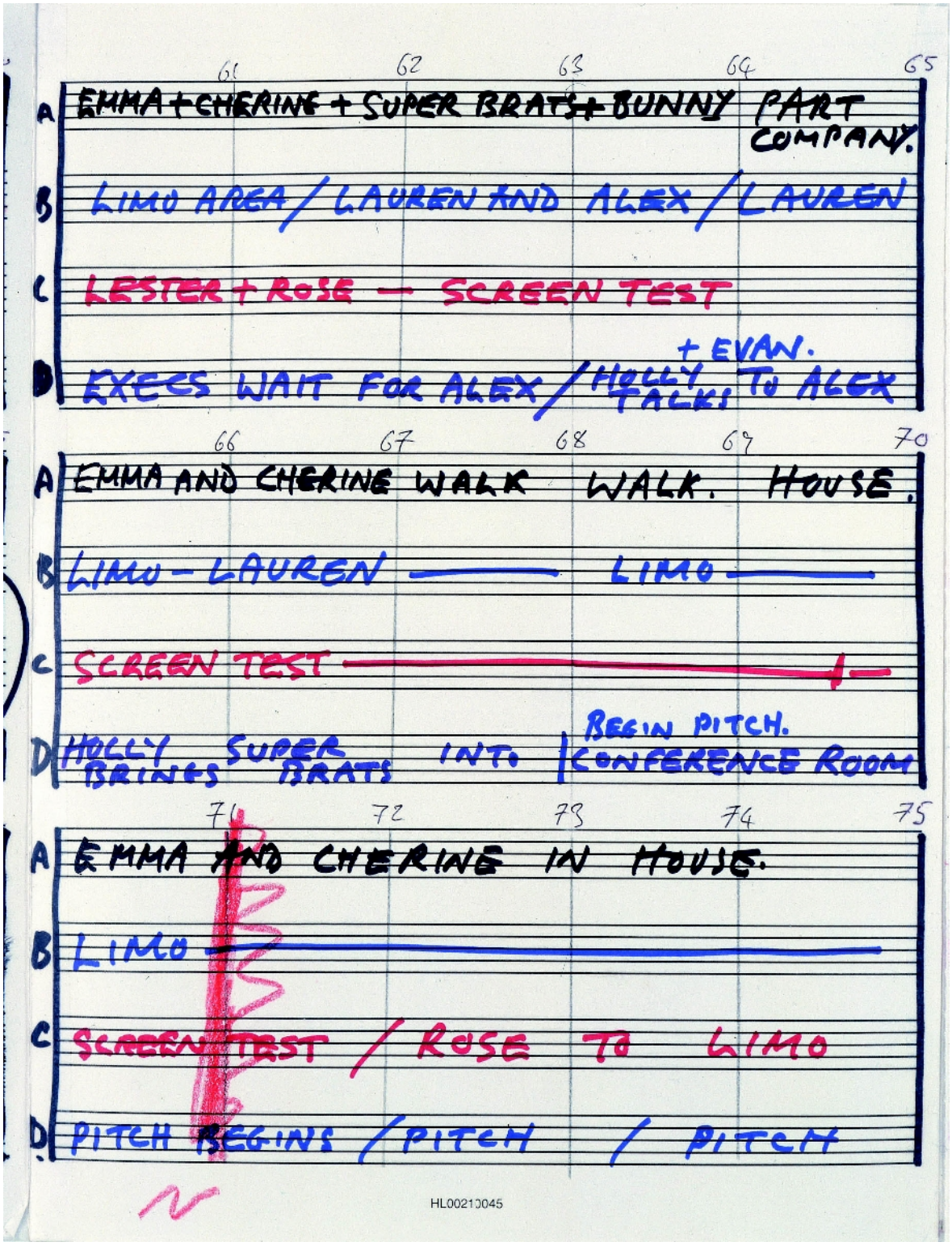
Zdj.8/


DREAM – PREMONITION
16
17
18
19
20
A.
THERAPY WINDS UP.
PAYMENT
EXIT TO –
EMMA ON SUNSET.
B.
LIMO
STOPS
ROSE gets OUT – LIMO DRIVES
BUG PLACED
Alex arrives.
C.
ALEX GETS
FROM
STAFF MEETING
STAFF
MULTI CAM C.U.
CHERING TEST IN KITCHEN
D.
Lobby
Life
Therapy extended.
21
22
23
24
25
A
EMMA on SUNSET
EMMA on SUNSET.
B
LIMO
LIMO
LIMO
LIMO
LIMO
C
STAFF MEETING
STAFF MEETING
D
Lobby
Life
Lobby
Life.
26
27
28
29
30
A
EMMA ON SUNSET.
EMMA GREETS AT Lobby "hello" TO ROSE
EXITS LOBBY.
B
LIMO ARRIVES. STOPS
DIALOGUE IN LIMO
ROSE EXITS
LIMO – LAUREN.
C
STAFF MEETING
LIMO SEEN THRU WINDOW
STAFF MEETING
D
Lobby
Life
LIMO IN B.G.
ROSE IN LOBBY
CAM FOLLOWS
PANOPUS SCORE-SYSTEM
ORDER REF: 12675

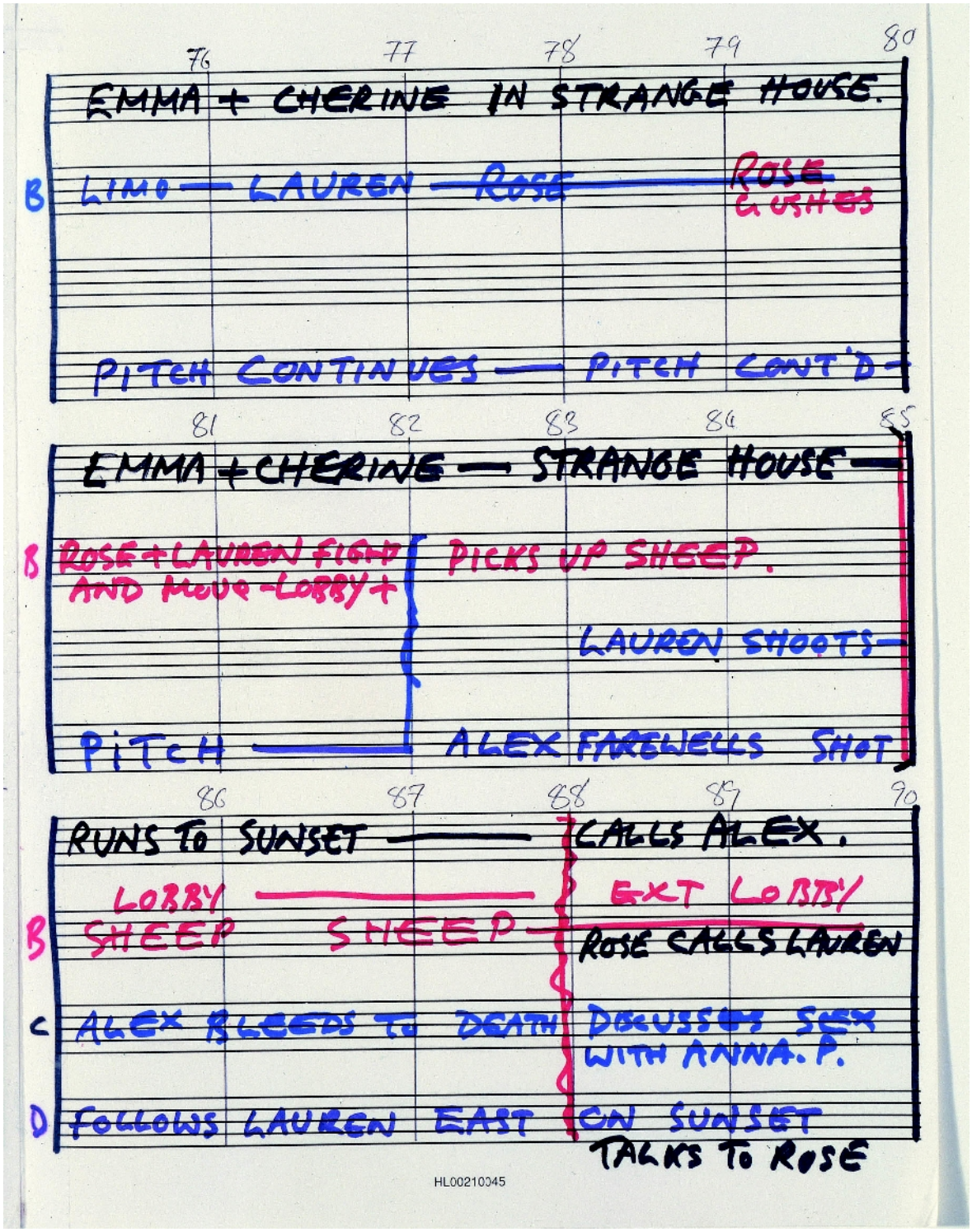
Zdj.9/


SWAP FROM CHERINE TO
46 47 48 49 50
A EMMA IN BOOK SOUP BOOK SOUP
B LAUREN IN LIMO LISTENS ON HEADPHONES —
C ALEX AND ROSE MAKE LOVE THEN TALK AND
D EXECS EXIT SCREENING "WHERE'S ALEX?" LOOK FOR ALEX ASK RANDY
51 52 53 54 55
A BOOK SOUP. EMMA MEETS BUNNY DISCUSS ALEX.
B LAUREN LISTENING IN LIMO LAUREN + ALEX
C EAT AND DISCUSS ACTING. ALEX EXITS } ROSE ALONE/ EXIT
D PENNY LOOKS - BACK TO LOBBY EXITS / ALEX LOBBY ALEX EXT
56 57 58 59 60
A EMMA TOILET/ MIRROR / CHERINE / COKE / SUNSET MEET SUPER BRATS
B LIMO LIMO LIMO LIMO LIMO
C TOILET MIRROR. VIVEKA — / LESTER / STAR is BORN.
D RANDY / ASKS RANDY LOBBY
OK?
HL00210045
111

Zdj.10/


61 62 63 64 65
A EMMA + CHERINE + SUPER BRATS + BUNNY PART COMPANY.
B LIMO AREA / LAUREN AND ALEX / LAUREN
C LESTER + ROSE — SCREEN TEST
D EXECS WAIT FOR ALEX / HOLLY TALKS + EVAN. TO ALEX
66 67 68 69 70
A EMMA AND CHERINE WALK WALK. HOUSE.
B LIMO - LAUREN LIMO
C SCREEN TEST
D HOLLY BRINGS SUPER BRATS INTO BEGIN PITCH. CONFERENCE ROOM
71 72 73 74 75
A EMMA AND CHERINE IN HOUSE.
B LIMO
C SCREEN TEST / ROSE TO LIMO
D PITCH BEGINS / PITCH / PITCH
HL00210045

Zdj.11/


76
77
78
79
80
EMMA + CHERINE IN STRANGE HOUSE.
B
LIMO — LAUREN — ROSE — ROSE CRUSHES
PITCH CONTINUES — PITCH CONT'D
81
82
83
84
85
EMMA + CHERINE — STRANGE HOUSE —
B
ROSE + LAUREN FIGHT AND MOVE - LOBBY +
PICKS UP SHEEP.
LAUREN SHOOTS
PITCH
ALEX FAREWELLS SHOT
86
87
88
89
90
RUNS TO SUNSET
CALLS ALEX.
LOBBY
EXT LOBBY
B
SHEEP
SHEEP
ROSE CALLS LAUREN
C
ALEX BLEEDS TO DEATH
DISCUSSES SEX WITH ANNA. P.
D
FOLLOWS LAUREN EAST
ON SUNSET
TALKS TO ROSE
HL00210045

Zdj. 12/