



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Jerzy Szytak

Uniwersytet Gdański

TĘSKNOTA ZA KIMŚ, KOGO NIE MA

W pierwszym momencie propozycję, by napisać o przemijaniu jako temacie filmowym, uznałem za wyrafinowaną prowokację ze strony mojego znakomitego kolegi z Wrocławia. Film jako taki jest bowiem metaforą przemijania, jego modelem, a może nawet przemijaniem samym w sobie. Już na początku XX wieku zauważył ten fakt Henri Bergson i napisał, że pamięć ma naturę kinematograficzną: magazynuje przemijające obrazy, by w wolnych chwilach przywoływać je i rozpatrywać. Wiele lat później do tematu przemijania nawiązał André Bazin, który pisał, że film — podobnie jak cała sztuka — mumifikuje rzeczywistość. Francuski krytyk wiązał tę funkcję z psychologiczną potrzebą odczuwaną przez człowieka od najdawniejszych czasów. „Utrwalić sztucznie wygląd cielesny istoty ludzkiej — to znaczy wyrwać ją rzece przemijania i załadować na okręt życia” — pisał. A nieco dalej konstatował:

Fotografia osiągnąwszy to, czego barok osiągnąć nie mógł, uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa. Sztuka bowiem starała się — w gruncie rzeczy na próżno — stworzyć nam tylko iluzję; i ta iluzja sztuce wystarczała. Tymczasem fotografia i film są wynalazkami, które zaspokajają w pełni i w całej swej istocie ową obsesję realizmu. [...] Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nie istniejącą w innych utworach plastycznych. Nasz zmysł krytyczny może nam podsunąć różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii przedmiotu, tzn. obecnego rzeczywiście w czasie i przestrzeni¹.

¹ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. B. Michałek, [w:] *idem, Film i rzeczywistość*, wybór, oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9, 12–14.

WYNALAZEK MORELA I MUMIA BAZINA²

Na początku *Ontologii obrazu fotograficznego* (opublikowanej w 1945 roku) możemy przeczytać: „U początków malarstwa i rzeźby psychoanaliza odkryła »kompleks« mumii. Religia egipska, zwrócona cała przeciwko śmierci, kazała uzależniać nieśmiertelność od materialnego zachowania ciała. W ten sposób zaspokajała podstawową potrzebę psychologii ludzkiej: potrzebę obrony przed czasem”³. Zdaniem Bazina, sztuki plastyczne przez całe wieki doskonaliły sposoby „mumifikowania” ciał swoich modeli, utrwały ich wygląd i w ten sposób czyniły ich nieśmiertelnymi. Z zadania tego zwolniło je dopiero pojawienie się fotografii.

Fotografia korzysta z tego, że realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję. [...] Jedyne obiektyw daje obraz, który jest zdolny „wygrzebać” z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych. [...] Albowiem fotografia nie tworzy, jak sztuka, wieczności; balsamuje tylko czas, ratując go przed samozniszczeniem⁴.

Naturalną konsekwencją takiego stanowiska jest przyjęcie, że film, który rejestruje ruch, jest krokiem naprzód w dziedzinie mumifikowania rzeczywistości. Następny krok to film dźwiękowy, kolejny — film kolorowy, po nim zaś — film trójwymiarowy. Bazin nie sięgnął tak daleko. W czasie, gdy pisał swój tekst, kolor dopiero (nieśmiało) wkraczał do kin, a tam, gdzie wkraczał śmieiej, raczej raził wysublimowane gusta niż je zaspokajał. Hipoteza Bazina ogarnia jednak wszystkie możliwe przemiany obrazu filmowego — i te dokonane później, i te pomyślane za ledwie. Za ledwie kilka lat po opublikowaniu *Ontologii obrazu fotograficznego*, bo w 1953 roku, ukazało się opowiadanie Adolfo Bioy Casaresa *Wynalazek Morela*⁵. Jest to historia fantastyczna, mająca za tytułowego bohatera projektor, który wyświetla w pełni materialne wizerunki ludzi i ich otoczenia. Narratorem w *Wynalazku Morela* jest przypadkowy świadek projekcji, początkowo nieświadomy, z czym ma do czynienia. Znaczną część opowiadania zajmuje opis jego prób zbliżenia się do pięknej kobiety, nawiązania z nią kontaktu, zdobycia jej serca. Próby owe przypominają sytuację opisaną w porzekadle „gadał dziad do obrazu, a obraz ani razu”, gdyż w rzeczywistości nie są niczym więcej. Opowiadanie rozwija się jednak.

Bohater odkrywa najpierw projektor, a potem również zasadę działania urządzenia rejestrującego owe materialne obrazy — czy też produkującego idealne kopie

² Podrozdział ten jest przejrzaną i poprawioną wersją referatu, jaki wygłosiłem w 1998 roku na III Seminarium Filmowym Gdańskiego Klubu Fantastyki i którego pierwsza wersja została opublikowana w: *Żyjemy w przyszłości. Materiały z III Seminarium Filmowego Gdańskiego Klubu Fantastyki*, red. G. Szczepaniak, Gdańsk 1998.

³ A. Bazin, *op. cit.*, s. 9.

⁴ *Ibidem*, s. 14–15.

⁵ A.B. Casares, *Wynalazek Morela*, przeł. A. Nowak, Kraków 1975.

rzeczy. Następnie dowiaduje się — z rozmów osób sfilmowanych w tak osobliwy sposób — że „kamera” (w cudzysłowie), która owe obrazy utrwała, jednocześnie odbiera życie rejestrowanym obiektom. Przeprowadzone przez bohatera eksperymenty potwierdzają prawdziwość owej informacji: „sfilmowane” przez niego kwiaty wędną i schną, podobnie dzieje się z ręką wsuniętą przed obiektyw. I wówczas bohater *Wynalazku Morela*, całkowicie świadom, że popełnia samobójstwo, przystępuje do sfilmowania siebie. Robi to w towarzystwie owej kobiety, którą zobaczył jako pierwszą. Filmuje siebie i ją w sytuacjach świadczących o pewnej zażyłości pomiędzy nimi. Niejako wmontowuje swój obraz w obraz już istniejący po to, by ci, którzy go odkryją, sądzili, że od początku należał do grupy, która padła ofiarą Morela i jego wynalazku, ale zarazem, by sądzili, że był kochany przez osobę, która w rzeczywistości zmarła wiele lat przed chwilą, gdy ją zobaczył po raz pierwszy.

Casares ubrał w lekką i elegancką formę opowiadania fantastycznego problem wcale nie błahy, pokazał bowiem człowieka, który oddaje życie po to, by stworzyć swój własny wyidealizowany obraz (i zrobił to w roku, w którym Jean Baudrillard ukończył dwadzieścia cztery lata i jeszcze nie opublikował żadnej ze swoich książek). Na usprawiedliwienie bohatera możemy powiedzieć, że jest poszukiwanym za morderstwo zbiegiem, ukrywa się na bezludnej wyspie, zakochał się nieszczęśliwie lub dostał udaru słonecznego. Nie zmieni to jednak faktu, że jest to człowiek, który uznał możliwość utrwalenia swojego obrazu na wieczność za atrakcyjniejszą od samego życia. Dla bohatera *Wynalazku Morela* liczy się fakt, że będzie postrzegany przez obserwatorów owej projekcji (nielicznych i wątpliwych — wyspa jest bezludna i od dziesiątków lat nieodwiedzana) jako człowiek żywy i szczęśliwy.

Nie mam pojęcia, czy Casares czytywał pisma Bazina (jest to możliwe i prawdopodobne), ale widzę wyraźny (nawet jeśli przypadkowy) związek pomiędzy koncepcją kina jako „mumifikacji” rzeczywistości a wynalazkiem Morela. Morel udoskonalił sztukę filmowania w sposób zgodny z przewidywaniami Bazina — sprawił, że obiekt filmowany został zastąpiony „nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych”. Morel zabalsamował czas, „ratując go przed samozniszczeniem”. Casares opisał wynalazek, jaki mógłby się pojawić na przedłużeniu wyznaczonej przez Bazina linii: od niedoskonałości malarstwa, poprzez perfekcję fotografii i magię kina, ku wieczności. Opisał rezultat rozwoju kina jako urządzenia do mumifikowania rzeczywistości i w dodatku przedstawił go w sposób, który wyraźnie ujawnia jego niedorzeczność.

Przez opowiadanie Casaresa przewijają się niemal wszystkie wątki myślowe towarzyszące refleksji o kinie. Przedstawia on bowiem ów nowoczesny kinematograf jako maszynę rejestrującą — taką, jakiej istnienia pragnie Bazin, dzielący filmowców na tych, którzy wierzą w kino lub w rzeczywistość, i opowiadający się po stronie tych drugich. Dla Morela, który ów projektor uruchomił, maszyna jest urządzeniem utrwalającym rzeczywistość i dającym świadectwo tego, że została

ona przeżyta. W daniu owego świadectwa — przeniesieniu go ponad czasem i przemijaniem — kryje się sens istnienia wynalazku. Dla owego zbiega, który opowiada nam o wynalazku, ta sama maszyna jest narzędziem kreacji: dzięki sfilmowaniu siebie w towarzystwie innych osób kreuje on rzeczywistość, której nigdy nie było, a w niej siebie, jakim nigdy nie był. Nie jest przypadkiem, że „re-aranżując” sceny z życia Morela i jego przyjaciół bohater przebywa w towarzystwie ukochanej Morela i kpi z wynalazcy za jego plecami. Jego obecność — sama w sobie — jest kpiną z pomysłu, że wynalazek ma służyć do rejestrowania niezafałszowanych obrazów z życia (Morel sfilmował swych gości bez ich wiedzy i zgody, gdyż chciał uniknąć wszelkiego „pozowania przed kamerą”).

W poszukiwaniu niedoskonałości wynalazku, który miał być doskonałym narzędziem rejestracji rzeczywistości można pójść jeszcze dalej: Morel, który chce „prawdy”, zaprasza gości na bezludną wyspę, by tam w warunkach niemal utopijnych (bo każda utopia rozgrywa się w miejscu wyizolowanym ze świata) — rajskich wręcz, filmować krótkie chwile beztroski, zabawy czy po prostu świętego spokoju, jakim rozkoszują się jego goście. Niezamierzona (przez Morela) ironia kryje się w fakcie, że owi świetnie bawiący się goście przeżywają ostatnie dni swojego życia, nieświadomi, że już wkrótce umrą i nigdy nie opuszczą owego miejsca. Świadomość, że owi ludzie są *de facto* martwi, że wyrok na nich zapadł i jest nieodwołalny, choć oni sami o tym jeszcze nie wiedzą, zmienia nasz sposób patrzenia na nich. Przechadzka po plaży zmienia się w ostatnią przechadzkę po plaży, uścisk kochanków w ostatni uścisk kochanków, kolacja w ostatnią wieczerzę. Morel pragnął sfotografować samo życie, a uwiecznił umieranie. Różnie można interpretować obrazy, które pozostawił po sobie Morel, ale w żadnej interpretacji nie da się uniknąć faktu, że on je pozostawił po sobie.

Fakt, że bohater opowiadania filmuje na nowo sceny sfilmowane przez Morela i jednocześnie umieszcza w nich siebie, też da się interpretować na kilka sposobów. Po pierwsze, jest to symboliczne przedstawienie triumfu kreacji nad reprodukcją. Po drugie, jest to wyobrażenie użytku, jaki z danego obrazu czynią ci, którym został on dany. Po trzecie, jest to modelowe ukazanie sytuacji trwałości pewnego złudzenia — odkrywca i użytkownik wynalazku Morela używa go do uwiecznienia siebie, choć jedna chwila namysłu nad tym, co spotkało Morela i jego przyjaciół, wystarczyłaby dla zrozumienia daremności owego wysiłku (to fakt, że przyjaciółki Morela już nie ma wśród żywych, popycha go do działania, to fakt, że jest ona niedostępna, bo nieobecna, skłania go do ucieczki w rozwiązanie pośrednie — zamiast być z nią, tworzy iluzję, że jest z nią), a jeden moment refleksji nad własnym postępowaniem wystarczyłoby dla zrozumienia iluzorycznego charakteru owego triumfu nad czasem, jaki pragnie osiągnąć poprzez samoutrwalenie (poprzez sfałszowanie przekazu chce przekazać potomnym „prawdę” o sobie, oczekuje od tych, którzy pojawią się na wyspie jako następnicy, że postąpią z wynalazkiem inaczej niż on z nim postąpił).

Śmierć osób „filmowanych” wynalazkiem Morela to tylko melodramatyczny chwyt, mający uzmysłwić nieuchronność przemijania. To naprawdę nieistotne, czy sfilmowani ludzie zmarli tydzień czy dziesięć, dwadzieścia lub pięćdziesiąt lat później. Istotne jest, że zmarli. Ich niezniszczalny obraz nie zaświadcza triumfu nad czasem i przemijaniem, ale wręcz przeciwnie — dowodzi daremności wysiłków „mumifikatora”. Owej daremności był świadom także Bazin, który w 1958 roku napisał, że „Film jest maszyną do odnalezienia czasu po to tylko, żeby go znowu zgubić”⁶.

Egipcjanie balsamowali zwłoki, gdyż działanie to zaspokajało ich potrzebę wiecznego życia. W niedoskonałym procesie mumifikacji widzieli sposób na zachowanie w doskonałej kondycji duszy zmarłego. Wierzyli w to, co robili. Filmowiec natomiast nie wierzy, że ocala duszę, filmując ją. Na pytanie, jaką potrzebę metafizyczną zaspokaja wynalazek Morela (lub szerzej — kamera), jest tylko jedna odpowiedź — próżność. W doskonałości i pełni zapisu nie kryje się obietnica wieczności. Ani Morel, ani ów zbieg, który ponownie uruchomił jego projektor, nie ulegają tym złudzeniom, jakie mieli starożytni Egipcjanie. Nie dążą do wiecznego życia, ale do pozostawienia po sobie wiecznego obrazu, wiedzą, że ich nie będzie, ale wierzą, że będą ci, którzy będą ich oglądać, gdy ich nie będzie. Wiedzą, że nie doczekają owego momentu, gdy będą oglądani, ale nie wahają się przed samobójczym krokiem, gdyż wizja (wyobrażenie) przesłania w przyszłość obrazu siebie żywego i zadowolonego z życia jest dla nich bardziej kusząca od samego życia. Są gotowi umrzeć, by zostawić po sobie obraz siebie żywych, i umierają, a nie pozostaje po nich nic oprócz widoku rzeczy.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w kulturze Zachodu obraz malarski został utożsamiony z widokiem rzeczy w okresie renesansu⁷. Wcześniej (i w innych kulturach) był on raczej wyrazem wiedzy na temat tego, co przedstawiane, pokazywał pewne idee świata i człowieka i określał relacje pomiędzy nimi. Obraz średniowieczny był wykładem na temat natury rzeczywistości, obraz renesansowy zdawał się mówić: „rzeczywistość jaka jest — każdy widzi (na obrazie)”. Od renesansu malarstwo Zachodu doskonalili się w tworzeniu iluzorycznych widoków rzeczy i analizowania sposobów ich przedstawiania. Zapiski Leonarda Da Vinci pełne są uwag na temat tego, jak rysować ludzi, pejzaże czy sceny bitewne; uwag całkowicie podporządkowanych rozwiązaniu problemu, w jaki sposób odwzorować na dwuwymiarowym płótnie to, co oko dostrzega w trójwymiarowej rzeczywistości. Do rozwiązania tego problemu służyła również *camera obscura*.

Ewa Kuryluk napisała, że „najprymitywniejsza camera obscura to, jak mówi sama nazwa, ciemne pomieszczenie z małym otworem w ścianie lub w okiennicy, przez który pada na przeciwległą ścianę bądź na jasny ekran odwrócony obraz roz-

⁶ A. Bazin, *W poszukiwaniu straconego czasu*, Paryż 1900, [w:] *idem, Film i rzeczywistość*, s. 27.

⁷ Zwraca na ten fakt uwagę E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

pościerającego się krajobrazu”⁸. Ów ciemny pokój wykorzystano w praktyce po to, by wyświetlić na kartce papieru lub płótnie i zaznaczyć ołówkiem odbijające się kształty. W XVI wieku do otworu w okiennicy włożono odpowiednią soczewkę i zastosowano wklęsłe zwierciadło, by zlikwidować odwrócenie obrazu, w XVII wieku produkowano już przenośne camery obscury — małe czarne namioty, odpowiednio wyposażone. W XIX wieku w efekcie kolejnych udoskonaleń camery obscury powstały aparat fotograficzny i kamera filmowa.

Posługiwanie się camerą obscurą dla stworzenia prawdziwszego obrazu jest efektem określonego sposobu rozumienia słowa „prawda”, z wyobrażeniem, że przedstawić człowieka znaczy tyle, co pokazać, jak on wygląda. Bazin opisywał psychologiczną potrzebę człowieka, skłaniającą go do tego, by sens kina widzieć w tworzeniu coraz prawdziwszych, to jest dających coraz wierniejsze odwzorowanie wyglądu rzeczywistości, obrazów. Casares pokazał taki obraz filmowy, który jest ostatecznym efektem dążenia do pojętej w ów sposób doskonałości. Jest to zarazem finalny rezultat pewnego sposobu patrzenia człowieka na samego siebie. Obraz, który utożsamia człowieka z jego wyglądem zewnętrznym, całościową wizję z trójwymiarowym pokazaniem przestrzeni, jest obrazem, w którym nie ma miejsca na duszę, na wnętrze, nawet na myślenie. Człowiek jest tym, co widać — ciałem, a przekroczenie własnej cielesności i związanych z nią niedogodności (starzenie się, choroby, śmierć) znajdują rozwiązanie w mumifikacji czy zamrożeniu tego ciała. W świecie na wskroś materialistycznym nieśmiertelność nie przestaje być towarem pożądanym, ale zostaje ograniczona do pragnienia bycia utrwalonym. Może brzmieć to nader zabawnie, ale istnienie kriogeniki i osób, które chcą się zamrozić i w ten sposób przetrwać (w ich rozumieniu „przeżyć”), wyraźnie świadczy o tym, że znaleźli się ludzie, którzy owemu wyobrażeniu ulegli.

Opowiadanie Casaresa ma charakter fantastyczny, ale nie fantastycznonaukowy. Argentyński autor (zaprzyjaźniony z Jorge Luisem Borgesem) śmiało przekracza granice prawdopodobieństwa, gdyż interesują go jedynie czysto ludzkie — psychiczne czy wręcz duchowe — konsekwencje pojawienia się w życiu człowieka pewnej możliwości przekroczenia samego siebie. Jest to idea niemożliwa i dlatego doskonale odslania nieprawdopodobieństwo pewnych idei głoszonych całkiem poważnym tonem. Ale z tego samego powodu jest to idea nie do przyjęcia tam, gdzie podstawą wyobrażonego ma być jakaś hipoteza (idea możliwa do przyjęcia), a więc na obszarze *science fiction*. Twórcy typowych opowieści fantastycznonaukowych śmiało sięgali po wizje światów zdublowanych czy wyobrażenia ludzi powielanych lub zastępowanych przez ich obrazy (mniej lub bardziej doskonałe roboty lub klony), lecz nigdy nie zdobyli się na bezczelne zaproponowanie nam wizji pokrycia świata mapą w skali 1:1⁹. Niektóre z ich opowieści zbliżają

⁸ E. Kuryluk, *Hiperrealizm — nowy realizm*, Warszawa 1983, s. 20.

⁹ Wizję taką zaproponował Jorge Luis Borges w jednym ze swoich opowiadań, a Jean Baudrillard wykorzystał ją do opisu procesów zachodzących we współczesnym świecie.

się do wizji Casaresa (inne są bliskie wizjom Borgesa), ale robią to okrężną drogą. Katastroficzne lub tylko niepokojące wizje przyszłości mogą doprowadzić nas do obrazów strażaków, którzy palą książki (niekiedy wraz z ich czytelnikami), rządy dbają o powszechną równość za pomocą rygorystycznego upośledzania fizycznego i umysłowego obywateli, stworzone przez człowieka urządzenia funkcjonują doskonale, choć jego samego już od dawna nie ma (gdyż sam się sprzątnął za pomocą doskonale funkcjonujących urządzeń); wizje owe są jednak przedstawiane nam jako fikcje mimetyczne, jako obrazy *quasi*-realne, choć pochodzące z przeszłości. Casares nie dba o realizm — formułuje problem w języku symboli i modelowych sytuacji, podobnie jak czyni to Sławomir Mrożek. Casares dochodzi do wyobrażenia kina, które „wyświetla” materialną rzeczywistość i zarazem orzeka, że w owej rzeczywistości nie ma życia i nie ma duszy. Pokazując absurdalność wyobrażenia kina jako mumii rzeczywistości, Casares — pośrednio — wskazuje na to, że istotą kina jest obecność nieobecnego, widzialność tego, czego nie widać, widmowość filmowego obrazu.

W opowieści o zbiegu, który zakochuje się w obrazie osoby „nieobecnej” i (za cenę własnego odejścia) tworzy dla przyszłych widzów obraz swej z nią współobecności, można się dopatrzyć nie tylko rodzaju polemiki z poglądami Bazina, ale i poetyckiej wizji współbrzmiącej ze znanym z *Kina i wyobraźni* Edgara Morina wyobrażeniem kina jako widma¹⁰ i sporządzonym przez Christiana Metzsa opisem oglądania filmu jako voyeurystycznej przyjemności, której specyfikę określa „nieobecność widzialnego przedmiotu”¹¹. W tekście *Pragnienie i jego brak* Metz pisał:

W teatrze aktorzy i widzowie znajdują się w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni, dzięki temu są obecni dla siebie nawzajem jak dwoje protagonistów perwersyjnej pary. Lecz w kinie aktor był obecny, gdy nie było widza (proces zdjęciowy), a widz jest obecny, gdy nie ma aktora (projekcja): voyeur i ekshibicjonista nie spotykają się, ich postawy nie łączą się ze sobą („utracili się” nawzajem)¹².

Tematem opowiadania Casaresa jest nieobecność przedmiotu materialnie obecnego — utrata osoby, której w pełni materialny obraz jest wyświetlany przez wynalazek Morela. Tematem opowiadania Casaresa jest nieobecność człowieka, zastąpionego przez jego obraz, „mumię”, „widmo” (to słowo nie musi oznaczać nie-materialności osoby; ono jedynie wskazuje na fakt, że owa osoba jest nam dostępna jako ktoś, kogo widzimy i tylko widzimy). Aby móc opowiedzieć o nieobecności człowieka, Casares musiał postawić sobie pytanie „kim jest człowiek?”. *Wynalazek Morela* to odpowiedź na owo pytanie. Na to samo pytanie twórcy kina odpowiadają swoimi filmami, zmuszając nas, byśmy na ekranie zobaczyli coś więcej niż tylko wygląd rzeczy.

¹⁰ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

¹¹ Ch. Metz, *Pragnienie i jego brak*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 18–24.

¹² *Ibidem*, s. 20.

KOPIA MARILYN I ŚNIEGI VILLONA

Wspominając o tym, iż Christian Metz konstatawał, że przyjemność voyeurystyczna w kinie zmacona jest właśnie przez przemijanie, bo osoba podglądana pojawia się przez kamerą, gdy nie ma jeszcze podglądacza, a widz patrzy na ekran w momencie, gdy nie ma już tej osoby, pomyślałem, że stwierdzenie to nabiera szczególnie gorzkiego posmaku w chwili, gdy oglądamy którykolwiek film z Marilyn Monroe, której już nie ma między nami, ale zdałem sobie sprawę, że byłoby ono równie gorzkie, gdyby aktorka nadal żyła. Starzenie się aktorów może być fotogeniczne lub przynajmniej i majestatyczne, ale przecież wcale nie musi. Pamięć podpowiada nam jednak raczej takie filmy jak *Sierpniowe wieloryby* (1987) z ponad dziewięćdziesięcioletnią Lillian Gish i niemal osiemdziesięcioletnią Betty Davis w rolach głównych czy *Wieczór* (2007), w którym zagrała siedemdziesięcioletnia Vanessa Redgrave, niż te drugie. Patrząc na pomarszczone twarze aktorów, których pamiętamy z czasów, gdy twarze mieli gładkie, włosy lśniące, a głosy czyste, skłonni jesteśmy stwierdzić, że obraz filmowy ma jednak datę, a nie adres, odwracając w ten sposób znane twierdzenie Rudolfa Arnheima, któremu jednak o podkreślenie zupełnie czego innego chodziło.

Kiedy patrzymy na ulotny obraz Marilyn Monroe migający na ekranie w *Słomianym wdowcu*, skłonni jesteśmy uznać raczej, że mamy do czynienia z osobą, która nie mogłaby się zestarzeć i posiwieć i że w tym konkretnym przypadku mamy do czynienia z nierezeczywistością, czymś, co przez swoje nieistnienie podkreśla materialność i konkret tego, co jest. Rzecz jasna, to tylko złudzenie: snop światła padający na ekran jest równie konkretny jak betonowa ściana, ale zderzenie z tą drugą boli jednak bardziej. Zarazem jest to prawda: obraz Marilyn nie zestarzeje się w taki sam sposób jak ci, którzy na niego patrzą. Może jedynie wyblaknąć lub ulec zarysowaniu, ale i wtedy można go poddać cyfrowej renowacji, gdy tymczasem świata w ten sposób poprawić się nie da. Świat bowiem pod pewnymi — dość zasadniczymi — względami różni się od swojego obrazu. A film, który ów obraz pokazuje, jednocześnie o tej różnicy przypomina. Film, mumifikując przeszłość, podejmuje heroiczną próbę powstrzymania upływu czasu, ale czyniąc to, daje świadectwo upływającemu czasowi i faktowi, że to, co istnieje na ekranie, już nie istnieje w rzeczywistości.

Wspomnienie o Marilyn Monroe sprawiło, że przypomniałem sobie frazę o niegdysiejszych śniegach z *Ballady o paniach minionego czasu* Franciszka Villona. Skojarzenie to jest dość oczywiste, wszak sam Villon przywoływał topos *Ubi sunt qui ante nos fuerunt* („Gdzie są ci, co byli przed nami?”), zarazem jednak — dość kłopotliwe. Istota problemu tkwi w tym, że nieobecność pań minionego czasu, które w utworze autora *Wielkiego Testamentu* zniknęły bez śladu, jak niegdysiejsze śniegi, w dobie kina została zastąpiona ich naoczną obecnością, często zwiłokrotnio-

ną w wyniku podejmowania przez filmowców tych samych tematów. „Iohanna, co w męzczyźniskiej szacie Anglików gnała precz szeregi” po raz pierwszy została pokazana na ekranie przez Georges’a Méliès w 1900 roku, a potem filmy o niej robiono wielokrotnie. W 1928 roku zagrała ją Maria Falconetti, w 1948 (i potem jeszcze raz w 1954) — Ingrid Bergman, w 1957 — Jean Seberg, w 1962 Florence Delay, w 1994 — Sandrine Bonnaire, a w 1999 Milla Jovovich. Po drodze, w rolę tę wcielały się inne aktorki — mniej lub bardziej znane. Marilyn Monroe, która przed swoją śmiercią w 1962 roku zagrała w trzydziestu filmach, może być oglądana nie tylko w nich, ale i w tych dziełach i dziełkach ekranowych, w których jej rolę odtwarzają inne aktorki. W 1985 w filmie *Błahostka* jej postać zagrała Theresa Russell, a w 2011 w *Moim tygodniu z Marilyn* — Michelle Williams. W 2001 roku powstał miniserial telewizyjny opowiadający o jej życiu (w roli głównej wystąpiła Poppy Montgomery), a w zapowiedziach jest — kręcona przez Andrew Dominiaka — ekranizacja powieści Joyce Carol Oates *Blondynka*, w której ma zagrać Naomi Watts.

Inaczej mówiąc, kino umożliwia nam obejrzenie „niegdysiejszych śniegów” zarówno we własnej osobie, jak i odtwarzanych przez „śniegi tegoroczne”. Nie oznacza to jednak, że pytanie Villona utraciło swoją aktualność. Podobnie jak było wówczas, gdy żył, tak i współcześnie ludzie starzeją się i umierają, a pamięć o nich blaknie. Przemijanie w kulturze audiowizualnej nie oznacza znikania, ale zastępowanie: Joanna d’Arc zostaje zastąpiona przez Millę Jovovich, a Marilyn Monroe przez Michelle Williams, która jest ulepszoną wersją dawnej gwiazdy, tak jak (w filmie o kręceniu *Psychozy*) Scarlet Johansson pojawia się jako ulepszona wersja Janet Leigh, a Anthony Hopkins — Hitchcocka.

Prawdziwy problem nie polega na tym, że uroda gwiazd przemija, a aktorzy umierają, nie zagrawszy wszystkich ról, w których chcielibyśmy ich zobaczyć. Tkwi w tym, że to w nas samych przemija chęć, by oglądać ich w rolach, w których zagraли, wyparta przez obrazy, w których w ich postaci wciela się ktoś inny. Mam tu na myśli opisany przez Baudrillarda problem zastępowania rzeczywistości jej obrazami i poprawiania rzeczywistości w tych jej wersjach, które są nam dostępne, czyli w obrazach filmowych. Nie ma żadnej istotniejszej różnicy pomiędzy pytaniem o to, która z aktorek (Falconetti, Bergman, Seberg, Delay, Bonnaire, Jovovich) najlepiej zagrała Joannę d’Arc, a pytaniem, która z aktorek (Monroe, Russell, Montgomery, Williams, Watts) jest najlepsza w roli Marilyn Monroe. I nie będzie niczego niezwykłego w fakcie, że ktoś stwierdzi, iż Michelle Williams jako Marilyn Monroe wygląda dużo lepiej od samej Marilyn Monroe, która ewidentnie nie potrafi grać i przed kamerą wypada nieprzekonująco.

Tam, gdzie chodzi o postacie historyczne, których wygląd prezentują liczne portrety, a dokonania — dokumenty badane skrupulatnie przez historyków, łatwiej można pogodzić się z faktem, że ich obraz na ekranie jest tylko jakąś wersją ich wizerunku, ponieważ łatwiej można sobie wmówić, że gdzieś, gdzie indziej, istnieje

je oryginał tej osoby. Cóż jednak począć, gdy jedynym dostępnym oryginałem jest kopia filmu, którego nowa wersja wchodzi właśnie na ekrany kin?¹³

JUTRZENKA POSTĘPU I ZMIERZCH VISCONTIEGO

Ważny dla przemijania w dziele filmowym motyw wiąże się z formułą zaczerpniętą z Pierwszego Listu do Koryntian: „przemija постаć świata”. Chodzi oczywiście o ten świat — materialny, historyczny, doczesny. Jak w powieści Malewskiej, w której mowa o rozpadzie imperium rzymskiego. Świat, który mija, budzi różne uczucia. Raz jest to poczucie satysfakcji z tego, że to, co gorsze, ustąpiło miejsca lepszemu, nowe zastąpiło stare, a światłość wdarła się tam, gdzie królowały ciemności. Kiedy indziej jest to nostalgia spowodowana poczuciem, że to, co było, było lepsze od tego, co nadejdzie. To odtwarzany nieustannie od nowa mit złotego wieku, po którym przychodzi srebrny, brązowy, żelazny (a na końcu plastikowy albo i gorzej). To z tego poczucia bierze się przeświadczenie wyrażone twierdzeniem, że jesteśmy tylko karłami stojącymi na barkach olbrzymów, spopularyzowanym przez film *Władca Pierścieni*, przypisywanym jednak świętemu Tomaszowi, Izakowi Newtonowi, opatowi Fulbertowi (czasem Bernardowi) z Chartres, a także Amerykanom (bez rozróżniania na lepszych i gorszych). To z tego poczucia bierze się potrzeba opowiadania o tym, co mija, jako o tym, co upada.

Opowiadanie o zmianach na lepsze nie jest zbyt wysoko cenione przez krytyków, którzy widzą w nim działanie skażone propagandą, a opowiadanie o zmianach na lepsze, w którym wszystko, co zmieniane, jest jednoznacznie ukazywane jako gorsze, wcale od oskarżenia o propagandowość uwolnić się nie może. Opisując nakręcony w 1960 roku film Luchino Viscontiego, Alicja Helman zanotowała:

Nostalgiczny ton filmu *Rocco i jego bracia*, czytelna nuta tęsknoty za wartościami bezpowrotnie utraconymi, zwrócenie się ku temu, co przemija, zdecydowanie dominują nad „konstruktywnym” wątkiem wpisywania się Parondich w konteksty nowego życia, zdobywania świadomości klasowej przez Ciro i osiągnięcia materialnej stabilizacji. Visconti wyraźnie jest ze swymi tragicznymi bohaterami i fascynują go melodramatyczne powikłania ich losów. Wielokrotnie przecież deklarował, że interesują go postacie ludzi przegranych, owianych cieniem zmierzchu, naznaczonych piętnem dekadencji, ludzi, którzy tragicznie rozminęli się ze swoim czasem. Żyją tu i teraz, lecz przynależą do innej epoki, która nieuchronnie odchodzi w przeszłość.

We wcześniejszym akapicie cytowana autorka zwracała uwagę na wewnętrzne rozdarcie bohaterów, pisała bowiem, że mają oni świadomość, iż

¹³ Można też postawić pytanie: co począć, jeśli dzisiejszy widz nie widzi i nie rozumie, coż takiego widzieli dawniejsi widzowie w tym czarno-białym panu lub w tej wyblakłej pani; i rozważyć, czy powierzenie ról tej pani i tego pana gwiazdom, w których współczesna publiczność widzi „to coś”, nie jest przypadkiem jedynym sposobem, by ją przekonać, że dawniej publiczność widziała to samo w osobie, którą gra ich idol.

nie ma powrotu do dawnych form egzystencji i pozostaje wiara w lepsze jutro, ponieważ ludzie rozumieją, co jest dla nich dobre i słuszne. Ale nawet Ciro, który ze zgrozą myśli o ciężkim życiu, wręcz zwierzęcym bytowaniu mieszkańców Sycylii, tęskni za tym, co utracili, opuszczając rodzinną wioskę¹⁴.

Visconti rzeczywiście postawił na melodramat: uwypuklając tragizm wyborów i dramatyzm konfliktów, z jakimi musieli zmierzyć się jego bohaterowie opuszczający ubogą kalabryjską wieś, by szukać szczęścia i zarobków w mieście. Celnie podkreślił to Jerzy Płażewski, pisząc:

Tragiczne, rozzarzone do białości charaktery, boleśnie świadome dokonywanego ustawicznie wyboru, źle się kojarzyły z prymitywnym chłopstwem Kalabrii. Zwłaszcza anachroniczny i po literacku zmyślony wydawał się sam Rocco, marzycielski Chrystusik w boksterskich rękawicach o dandysowatej twarzy Alaina Delona. Visconti wychodził niewątpliwie ze społecznego konkrety, ale zaraz potem sięgał po koturny, by nasycić film takimi parkosyzmami uniesienia (gwałty, masakry), jakich nie powstydziliby się Japończycy¹⁵.

Płażewski ma rację. Prymitywny chłop nie czytuje Faulknera, a choć może przeżywać dramaty podobne do tych, jakie przeżywali jego bohaterowie, nie powinien jednak mieć świadomości tego, co przeżywa, powinien natomiast wyglądać jak prymitywny chłop, inaczej bowiem widz nie zorientuje się, na kogo patrzy. Prawidłowość tę rozumieli angielscy „młodzi gniewni”, którzy — w tym samym czasie, w którym Visconti kręcił *Rocco i jego braci* — wylansowali całą plejadę aktorów obdarzonych proletariacką urodą (bohaterami ich filmów byli przedstawiciele klasy robotniczej, a nie chłopstwa), takich jak Richard Burton, Richard Harris, Tom Courtenay, Albert Finney czy Rita Tushingham. Ówczesny widz patrzył na toporne, jakby siekierą ciosane, rysy (chciałoby się napisać „zakazaną mordę”, ale nie wypada) Richarda Burtona i od razu wiedział, że jest to człowiek, który nigdy w życiu nie czytał Szekspira, a jeśli nawet, to i tak nic nie rozumiał. U nas prawidłowość tę rozumieli¹⁶ Grzegorz Królikiewicz i Witold Leszczyński, kiedy kręcili filmowe adaptacje utworów zaliczanych do tak zwanego „nurtu chłopskiego” w naszej literaturze.

Królikiewicz sięgnął po prozę Juliana Kawalca i sfilmował *Tańczącego jastrzębia*, w roli Michała Topornego obsadzając Franciszka Trzeciaka. Leszczyński przeniósł na ekran utwór Edwarda Redlińskiego, powierzając główną rolę w *Konopielce* Krzysztofowi Majchrzakowi. W obu filmach — podobnie jak w całym „nurcie chłopskim” — chodzi o to samo: pod wpływem przemian ustrojowych po II wojnie światowej polska wieś została wepchnięta na drogę rozwoju i postępu. U Królikie-

¹⁴ A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchino Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 164–165.

¹⁵ J. Płażewski, *Historia filmu 1895–2000*, Warszawa 2001, s. 265.

¹⁶ Między innymi — rzecz jasna — mam nadzieję, iż fakt, że w krótkim eseju nie jestem w stanie oddać sprawiedliwości wszystkim zasłużonym (na przykład Andrzejowi Wajdzie, który wielokrotnie pokazał, że potrafi poprzez dobór twarzy pokazać na ekranie iloraz inteligencji postaci, co uczynił choćby, obsadzając Radziwiłłowicza w roli Mateusza Birkuta czy Bachledę-Curuś w roli Zosi) jest zrozumiały i zostanie mi wybaczoney.

wicza ów postęp polega na tym, że zostawiwszy wiejską rodzinę Michał Toporny jedzie do miasta, kończy studia, żeni się z córką lekarza, robi karierę w górniczym Zjednoczeniu, a na końcu podejmuje decyzję o tym, by wyciąć las, którego mieszkańcy jego rodzinnej wsi zaciekle bronią. Robi to w gruncie rzeczy tylko po to, by udowodnić im, że nie ma już z nimi nic wspólnego. U Leszczyńskiego postęp przybiera do wsi w postaci nauczycielki, a grany przez Majchrzaka bohater — chłop niepiśmienny i pozbawiony wiedzy o świecie, obdarzony jednak bujną wyobraźnią — musi stawić czoła nadciągającym zmianom. W obu polskich opowieściach mamy paroksyzmy uniesienia, jakich nie powstydziliby się Japończycy, zaserwowane jednak z większym wyczuciem niż u Viscontiego. Królikiewicz narzuca ironiczny dystans wobec bohatera za pomocą zabiegów technicznych. Deformuje nie tylko obraz, ale i dźwięk (na przykład w scenie nauki angielskiego, w której z gardła Topornego wydobywają się mechaniczne trzaski), tworząc obraz nasycony wieloma znaczeniami. Leszczyński posługuje się humorem, wydobywając komizm i słowny, i sytuacyjny ze zdarzeń, które przecież kończą się tragicznie.

Visconti wciąż robił filmy o tym, co przeminęło. Pokazywał świat, który należy do przeszłości, i ludzi, którzy należeli do tego czasu. Ale w taki sam sposób jak Visconti (choć nie zawsze z podobnym skutkiem) postępowali (i wciąż postępują) także inni twórcy. Polscy filmowcy, działając wespół z polskimi pisarzami, przed laty pokazywali zmierzch tradycyjnej wsi polskiej, a obecnie ukazują miniony czar PRL-u. Twórcy amerykańscy z nostalgią pokazywali szlachetnych ostatnich kowbojów w tym samym (mniej więcej¹⁷) czasie, gdy demaskowali czas podboju Dzikiego Zachodu jako okres, w którym brutalni i prymitywni biali najeźdźcy mordowali Indian i niszczyli ich kulturę (pokazując tę indiańską kulturę z rozrzewnieniem i nostalgią jako wartość, która bezpowrotnie przemija pod naporem zmian). Doczekaliśmy też czasów, gdy twórcy, którzy dyplomy reżyserskie otrzymali w Związku Radzieckim, kręcą nostalgiczne filmy o czasach przedrewolucyjnych, poruszając czytelną nutę tęsknoty za wartościami bezpowrotnie utraconymi, i z niepokojem czekamy na moment, w którym zaczną kręcić pełne nostalgii filmy o Stalinie¹⁸.

Zestawiając ze sobą nazwiska tak odległe, jak Visconti i Królikiewicz, i porównując oblicza tak odmienne, jak twarz Delona i Majchrzaka, próbuję w niezgrabny (przynaję) sposób powiedzieć raz jeszcze to, co już raz powiedziałem na początku — że film jest metaforą przemijania, jego modelem, a może nawet przemijaniem samym w sobie. Że wystarczy zacząć patrzeć uważnie, by zobaczyć, że nie ma twórcy filmowego, który by o nim nie opowiadał. Próbuję też w ten sposób powtórzyć tezę,

¹⁷ Określenie „mniej więcej” może oznaczać od pięciu do piętnastu lub dwudziestu lat różnicy. Jeśli zestawimy *Ostatniego kowboja* (1962) z *Tańczącym z wilkami* (1990), będziemy mieli prawie trzydzieści lat różnicy, ale w przypadku *Małego wielkiego człowieka* (1970) i *Ballady o Cable'u Hogue'u* (1970) różnica będzie dużo mniejsza.

¹⁸ Niepokój taki z całą pewnością odczuwa włoski rysownik Iğort, który swój komiks *Dzienniki ukraińskie* kończy wzmianką o tym, że Rosjanie już wspominają z nostalgią owego „męża stanu”.

że cenione i doceniane jest jedynie takie opowiadanie o przemijaniu, w którym to, co mija, jest ukazane jako to, co upada, a to, co następuje, przedstawiane jest jako skarłała wersja tego, co zastępuje. Podejmuję tę próbę, bo chciałbym w mój wywód wpleść kolejny cytat z książki Alicji Helman — mówiący o tym, że podstawowy w *Lamparcie* jest wątek „[...] schyłku, zmierzchu, schodzenia ze sceny dziejowej lwów i lampartów, które muszą ustąpić miejsca hienom i szakalom”¹⁹. Robię to jednak bez przekonania, bo raz po raz przypominam sobie o filmie *Jeździec wielorybów* (reż. Niki Caro, 2003), który nie do końca pasuje do głoszonych przeze mnie tez.

Jeździec wielorybów można określić jako film o upadku kultury patriarchalnej. Jednym z bohaterów filmu jest bowiem Koro — przywódca szczepu Maorysów zamieszkujących północno-wschodni skrawek Nowej Zelandii (dystrykt Whangarei). Funkcję wodza pełni on raczej symbolicznie, ale w imię zachowania symbolicznej więzi z tym, co było, pragnie przekazywać młodym Maorysom wiedzę o przeszłości i tradycjach ich ludu — ci jednak niespecjalnie chcą się uczyć. Dla nich miejsce, w którym żyją, jest zapadłą dziurą na końcu świata, a szczyt marzeń to wyjazd do pracy w Niemczech. Jedyną osobą, która z całego serca pragnie przyswoić przekazywaną przez Koro wiedzę, jest jego wnuczka Paikea, ale zgodnie z tradycją następcą wodza powinien być mężczyzna. *Jeźdźcy wielorybów* z powodzeniem można by było nadać to samo motto, którym został opatrzony *Lampart* Viscontiego — „Trzeba było coś zmienić, aby wszystko pozostało jak dawniej”. Opowieść o tej zmianie można by spokojnie nazwać „feministyczną agitką” — jest bowiem film Niki Caro historią młodej dziewczyny, która udowodniła, że jest godna przejąć dziedzictwo przodków, i kończy się sceną, w której lud Whangara urządza tradycyjne święto na cześć Paikei — święto, które jest czystą „cepeliadą”, ale też — a może mi się tylko tak wydaje — wyrazem uznania dla kogoś, komu na czymś zależy.

Jeździec wielorybów jest opowieścią o rozpadzie tradycyjnej wspólnoty. Potomkowie maoryskich wojowników mieszkają w tanich domkach, piją piwo, żyją z dnia na dzień. Można odnieść wrażenie, że gardzą swoją heroiczną przeszłością i tradycjami, bo mają w pogardzie samych siebie. Dzieci podśmiewają się z tradycyjnych pieśni i rytuałów, nauczycielka umieszcza je w szkolnym programie, bo są częścią przeszłości (co oznacza, że do terażniejszości nie należą), dorośli zajmują się swoimi sprawami. Co prawda, dziadek z powagą opowiada o tym, że ich przodek na grzbiecie wieloryba przybył na Nową Zelandię z Hawaiiki, ale nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, gdzie jest to miejsce. *Jeździec wielorybów* opowiada nie tyle o przemijaniu, ile o tym, co już minęło. W legendy nikt nie wierzy, dawne rytuały stały się przedmiotem żartów, syn wodza wyrzekł się swojego dziedzictwa, porzucił na podwórzu niedokończoną łódź, zostawił córkę u dziadków i wyjechał do dalekiego kraju. Na to wszystko nakłada się inna opowieść — o przemijaniu związku uczuciowego pomiędzy dziadkiem a wnuczką. Kiedy jednak wydaje się,

¹⁹ A. Helman, *op. cit.*, s. 177.

że wszystkie jej wątki o przemijaniu zbiegną się w jedno i zostaną zwieńczone jakąś malowniczą katastrofą, następuje scena z wielorybami.

Wieczorem Koro odnajduje wieloryby wyrzucone przez ocean na brzeg. I wtedy cały lud Whangara rusza na plażę, by je ratować. Nikt nie pyta „dlaczego” i „po co”. Nikt nie zastanawia się, jakie służby należy zawiadomić. Mężczyźni, kobiety i dzieci krzątają się bez wytchnienia przez całą noc i dają z siebie wszystko, by ocalić zwierzęta takie jak to, na grzbiecie którego ich przodek przybył na Nową Zelandię. I płaczą, gdy któreś zwierzę umrze. To jest ta chwila, gdy z opowieści o tym, co przemija, wyłania się opowieść o tym, co zostało. Zostało tak głęboko, że nie trzeba o tym mówić ani tego tańczyć. Nie trzeba tego powtarzać ani tego nauczać, bo to po prostu jest. I kiedy patrzę na tę — snutą przez Niki Caro — jawnie feministyczną opowieść o dziewczynce, która została wodzem i prorokiem swojego ludu, mimo patriarchalnych tradycji i szowinistycznych uprzedzeń, wierzę, że w każdej opowieści o przemijaniu, kryje się opowieść o tym, co zostaje, chociaż nie w każdej pojawiają się wieloryby, które pomogą wydobyć ją na powierzchnię.

YEARNING FOR SOMEBODY WHO DOESN'T EXIST

Summary

Film is a metaphor of passing and its model which was noticed quite a long time ago by Henri Bergson when he wrote that memory has a cinematographic nature. On the topic of passing and fighting with it many film critics and film scholars, such as André Bazin and Christian Metz, wrote a lot of articles and books. Also many film masters, like for instance Luchino Visconti, dealt with this eternally disturbing issue. The present essay offers a look at different utterances on passing — film utterances and literary, artistic and critical ones to show that where something passes at the same time something remains, and where something goes away at the same time something new comes along.

Translated by Sławomir Bobowski