



Studia  
Filmoznawcze  
35  
Wrocław 2014

**Rafał Syska**  
Uniwersytet Jagielloński

## ŠARŪNAS BARTAS — W IZOLACJI

Šarūnas Bartas nakręcił dotychczas siedem filmów fabularnych, jeden kreatywny dokument, nowelkę filmu zbiorowego oraz studencką etiudę dokumentalną. Jego talent rozkwitł w latach 90. XX wieku, a krytycznofilmowe porównania twórczości Bartasa do kina Aleksandra Sokurowa lub Béli Tarra sytuują go w czołówce neomodernizmu. Litewski reżyser zdołał nawet stworzyć skupione wokół siebie środowisko: do jego kina zaczął nawiązywać inny eksperymentujący filmowiec — Fred Kelemen, a gwiazda Bartasa, Jekaterina Gołubiewa, trafiła na plan zdjęciowy Leosa Caraxa i Bruna Dumonta. Sam reżyser został też zaproszony do realizacji jednej z nowel *Wizji Europy* (*Visions of Europe*, 2004) Larsa von Triera i jego *Zentropy*.

Bartasowi bliżej jest do kina eksperymentalnego niż filmów głównego nurtu, a w dodatku charakter jego w pełni autorskich artystycznych przedsięwzięć (których Bartas jest nie tylko reżyserem, scenarzystą, lecz także operatorem i niekiedy aktorem) wyrasta z kilku wzajemnie przeplatających się doświadczeń i tradycji filmowych. To one nadają jego kinu nieco eklektyczną i jeszcze nie w pełni ustrukturyzowaną formę. Litewski reżyser odwołuje się zatem do wspomnianego już Sokurowa (stając się jednym z duchowych spadkobierców Andrieja Tarkowskiego) i na podstawie zaproponowanego przez niego wzorca filmowej dramaturgii narratywizuje nastrój melancholii, samotności i wyobcowania, nadając alegoryczny kształt dostępnym formom wypowiedzi filmowej. Bartas inspirowany jest również stylem teatralnym filmowego modernizmu, projektując poszczególne dzieła w utwory o charakterze instalacji bądź performatywnego widowiska. Nie unika także konwencji slow-cinema, wydłużając czas trwania filmowych zdarzeń, eksperymentując z eliptycznym walorem opowiadania i zacierając granice między konwencjonalnymi technikami narracji subiektywnej a dokumentalną z ducha obserwacją zdarzeń.

Wreszcie, preferuje inscenizacyjny antypsychologizm, wybiera postaci-maski, rytuały i archetypiczne sytuacje fabularne.

Bartas pierwsze kroki stawiał w warunkach niezbyt sprzyjających awangardowemu filmowcowi. Przyszedł na świat w Szawlach (dziś Šiauliai) na litewskiej Żmudzi w 1964 roku. W latach 1986–1991 studiował na moskiewskim WGiK-u, równoległe realizując na Litwie pierwsze dokumenty: krótkometrażową *Tofolariję* (1986) i pełnometrażową *Pamięć minionych czasów* (*Praėjusios dienos atmini-mui*, 1989). Dojrzewanie artystyczne Bartasa przypadło więc na czasy pieriestrojki i głośności, które z jednej strony dopuściły do kin filmy Aleksandra Sokurowa oraz wzmogły aspiracje niepodległościowe Litwy, ale z drugiej ujawniły stan chylącego się ku upadkowi imperium. Punktem wyjścia stał się więc dla Bartasa obserwowany przez niego rozpad otaczającego świata i nędza mieszkających w nim ludzi — co pozostanie w jego twórczości tematem także późniejszych, zrealizowanych już w odmiennym kontekście społecznym i politycznym, filmach. Bartasa zawsze bowiem pociągała strategia uniwersalizacji poczynionych analiz, która odrywając filmy od historycznego konkretności, opisywała procesy inwariantne i powtarzalne, nieodległe od refleksji dokonywanych na płaszczyźnie studiów postkolonialnych. Reżyser od początku swej twórczości kontemlował więc biedę i samotność, która wypychała w izolację, bo to właśnie ona wydawała się najgorsza. I choć Bartas stworzył dojmujące portrety ubóstwa i rozkładu, to marazm, który wpędzał bohaterów w przyjemne zło, karmiące się bezsilnością, frustracją i zawiścią, wydawał się najgorszy.

## NĘDZA UPADŁEGO

Tak stało się już w pierwszym pełnometrażowym dziele reżysera, dyplomowym dokumencie *Pamięć minionych dni*. W filmie tym, jak w żadnym późniejszym, Bartas podkreślił geograficzny konkret świata przedstawionego. Plan zdjęciowy umieścił w sowieckim jeszcze Kownie, w środku zimy, przyglądając się losom kilkorga bohaterów, częściowo obserwowanych ukrytą kamerą, częściej kierowanych przez reżysera do określonych w scenariuszu celów. Wśród bohaterów wyróżnił odzianego jak kloszard mężczyznę, który mieszkając z spartańskich warunkach w zdewastowanej kamienicy, zarabiał na życie, wystawiając na ulicy teatrzyk sznurowanych kukiełek. To na nim koncentrowała się uwaga widza, choć reżyser oparł polifoniczną narrację filmu na portretach kilkorga innych postaci: głuchoniemych młodzieńców gestykujących na ulicy, pozbawionego nóg inwalidy poruszającego się na wózku i mieszkańców wysypiska śmieci, którzy gotują obiad z odpadków. Jak *leitmotiw* powtarzał się u niego także portret wchodzącego po schodach starszego mężczyzny, który wdrapawszy się, jak co dzień, na prywatną golgotę, zasiadł przed carillonem i piękną melodią nadawał szaremu światu odrobinę piękna i estetycznej wzniosłości.

Bartas sfilmował świat brzydki, chylący się ku upadkowi, odrapany z dowodów dawnej wielkości, zmieniony w cmentarzysko pełne ludzkich kalek i starców. Przejmujące wrażenie pozostawia zwłaszcza samotność bohaterów — milczących i żyjących we własnych, odseparowanych od reszty mikroświatach. Począwszy od tego filmu, poczucie izolacji stanie się zresztą fundamentalnym doświadczeniem Bartasa, podejmowanym praktycznie we wszystkich jego kolejnych dziełach. *W Pamięci minionych dni* reżyser próbował jeszcze je przełamać, ale każda rozmowa albo stawała się tu jednostronnym aktem komunikacji (jak artyści wyrażający się za pomocą kukiełek bądź instrumentów muzycznych), albo naznaczona była ułomnością (jak wspomniani młodzieńcy na autobusowym przystanku). Bartas filmował bohaterów pojedynczo, rezygnował z szerszych perspektyw obejmujących większe skupisko osób. Każdy pozostawał samotny w kieracie wciąż powtarzanych czynności: gotowania obiadu na węglowej kuchni, rozwieszania prześcieradła przed wiejską chałupą, prowadzenia niesfornego dziecka przez śnieżne zasy, pokutniczej wędrówki do klasztoru lub codziennych żebrów beznokiego starca<sup>1</sup>.

Pamięć minionych dni nie jest zatem klasycznym dokumentem, stanowi raczej przykład dokumentalnej impresji, w której mniejszą rolę odgrywa jednostkowość opisu, a większą — nastrój zbudowany z mozaikowo prezentowanych obrazów, niekoniecznie związanych logiką następstwa wydarzeń. Już przy tym filmie Bartas wpadł na charakterystyczny dla swojej dramaturgii pomysł (zaczepnięty być może z technik Aleksandra Sokurowa), by filmową przestrzeń rozszerzać nie za pośrednictwem rozwiązań wizualnych, lecz akustycznych. Reżyser pozornie eliminuje więc tło zdarzeń, ale wprowadza w zamian liczne pozakadrowe dźwięki diegetyczne: brzdęk przesuwanych naczyń, stłumione głosy zza ściany, skrzyp drzwi, oddalony tupot stóp — i nimi właśnie rozszerza społeczną perspektywę, podkreślając nie tyle więź bohatera z otoczeniem, ile jego głęboką izolację.

## W POSZUKIWANIU INTYMNEGO KĄTA

Ten rodzaj akustyki Bartas wprowadził także w fabularnym debiucie — *Trzech dniach* (*Trys dienos*, 1991). Za symptomatyczną dla filmu scenę można w tym kontekście uznać wizytę trojga bohaterów w podręcznym barze. Młodzi, siedząc za stołem, piją kawę, na pozór rozluźnieni, choć tak naprawdę czujni, wyobcowani i niepewni. Dziewczyna w pewnej chwili zrywa się pod pretekstem braku cukru i szybko opuszcza lokal, młodzieńcy ruszają za nią. Scenę wieńczy pusty kadr.

Bartas często rezygnował z planów ustanawiających, od pierwszego ujęcia ukazując bohaterów w klaustrofobicznych planach i konfrontując z niewidocznym

<sup>1</sup> Zwieńczył film obrazem jego powrotu do domu. Na drzwiach rozpadającej się chałupy widać napis „metai”, który w języku litewskim oznacza „rok”, ale dla polskojęzycznego widza brzmi szczególnie gorzko.

otoczeniem. Wolor przestrzenny opisywanej sceny rozszerzał zatem nie kontrplanami, lecz pokrzykiwaniem obsługi baru, szuraniem krzeseł, odgłosem uderzanych o siebie garnków i stłumionymi głosami klientów. To właśnie akustyka, a nie sfera wizualna, eksponowała ekonomiczny i komunikacyjny kontekst fabularnej sytuacji, to ona budowała wrogą wobec bohaterów atmosferę, wyzwalając w dziewczynie nieumotywowany obrazem napad lęku. Głos zza kadru nie stanowił tu zaproszenia do komunikacji, przeciwnie — podkreślał raczej fundamentalne dla Bartasa poczucie osamotnienia i alienacji.

Tak właśnie było w *Trzech dniach*, choć punktem wyjścia fabuły stała się tu niemal konwencjonalna anegdota, którą Bartas poddał stopniowej dekonstrukcji. W środku zimy do nadbałtyckiego miasta przybywa z prowincji dwóch młodzieńców, którzy poderwawszy na miejskim placu dwie rówieśnice, starają się znaleźć dla siebie intymny kąt. Tyle fabuła — reszta filmu rozgrywa się w sferze stłumionych emocji: bohaterowie kluczą po ulicach, przez okno dostają się do hotelu robotniczego, uczestniczą w potańcówce, kilka chwil spędzają w barze, znajdują nocleg w zawilgoconej piwnicy, w końcu docierają do zrujnowanego kościoła, papierosami częstują wałęsających się tam nastolatków, prowadzonych przez upiornie wyglądającego albinosa.

Bartas zainicjował więc film konwencjami kina młodzieżowego, choć każda stereotypową sytuację fabularną znacząco dekomponował. Przyjazd do dużego portowego miasta nie dostarczył bohaterom szczególnych atrakcji i erotycznych przygód. Zamiast zabawy w nocnych klubach młodzieńcy napotkali wyłącznie pijackie dancingi w podrzędnych lokalach, w których jeden z bohaterów został napadnięty (a być może też zabity) przez nieznaną napastników. Zamiast seksualnych zbliżeń otrzymali wyłącznie okazję do bezcelowego kluczenia po labiryntowym mieście, wiodąc egzystencję kloszardów nocujących kątem u znajomych dziewczyny bądź w piwnicach ze szczurami. Zamiast doznać erotycznego spełnienia, mogli zaledwie podglądać z hotelowego okna bogatszych klientów i alfonsów zabawiających się z nagimi prostytutkami przy dźwiękach popularnej w tych czasach lambady.

Trzy dni wyrosły więc z filmowych konwencji, choć każdej sytuacji zostały odebrane atrakcyjny koloryt i efektowna puenta. Nadmorski kurort zamienił się u Bartasa w industrialny, portowy Kaliningrad, słoneczne plaże — w zaśnieżone i zmrożone zaułki, pomysłowe próby przechytrzenia hotelowej recepcjonistki — w wałęsanie się po dachach, gzymsach i zakratowanych podwórkach. Bartas — co rozwinę później — zrezygnował z teleologicznego atrybutu filmowej fabuły, wątki rozwiał bez dbałości o puentę, nie wyjaśniał przyczyn postępowania bohaterów, wprowadzał konfundujące widza elipsy czasoprzestrzenne, wyróżniał pojedyncze sceny kosztem spójnego ich łączenia. Istotniejszy stał się więc pejzaż, a wraz z nim kontekst narodowy: film był realizowany w chwili rozpadu ZSRR, opowiadał o dwóch Litwinach nawiązujących romans z dwiema Rosjankami, a rozgrywał się w zniszczonym Kaliningradzie, w którym poniemieckie ruiny (katedra) sąsiadowały z relikdami sowieckiego imperium.

Bartas sprowadził protagonistów intrygi do roli fabularnego pretekstu, swoistej reprezentacji inwariantnych postaw i archetypicznych sytuacji. Wprowadzał ich w gotowy krajobraz, nie zaś odwrotnie — pejzaż wykorzystując jako nic nieznaczące tło filmowych zdarzeń. W tej strategii odległy jest jednak zarówno od Theo Angelopoulou, u którego zimowe pory roku i zbliżony charakter przestrzeni ulegały wyrafinowanej poetyzacji, jak i od Béli Tarra, u którego proces estetyzacji pejzażu odbierał filmowi realistyczny fundament opisu. W pierwszych dziełach Bartas portretował świat statyczny, znajdujący się w określonym i danym na zawsze stanie zamknięcia, w wiecznym kole, w którym (jak w wieńczącej film apoteozie czterech pór roku) nie było szans na odmianę losu i ucieczkę. Gdy w jednej z ostatnich scen *Trzech dni* bohaterowie trafili na dworzec kolejowy — stereotypową przestrzeń wszelkiego eskapizmu, Bartas zrezygnował z samej czynności wyjazdu, zostawił bohaterów na peronie, w dalekich planach, znieruchomiałych i samotnych.

## LABIRYNT BIEDY I MILCZENIA

W podobnym duchu powstał intrygujący *Korytarz* (*Koridorius*, 1994), niemal pozabawiony fabuły opis życia kilku mieszkańców litewskiej kamienicy. Podobnie jak w *Trzech dniach* Bartas w zasadzie zarzucił tu fabularną spójność opowiadania, wprowadził luźno z sobą związane obrazy, zdarzenia i sytuacje, które stanowiły aktualizację kluczowych konwencji opowieści inicjacyjnej. Z niezbyt czytelnej fabuły można wyodrębnić szkic intrygi łączącej kilka scen: niemal erotyczną pieśczętą ojca skierowaną do dziewczęcego syna, konflikt rodziców, kradzież bimbru z piwnicy i pierwsze upojenie alkoholowe nastolatka, podglądanie niewiele starszej dziewczyny (tym razem o chłopięcych rysach twarzy) i wzajemną prezentację genitaliów w suterenie, bójkę ze starszymi chłopcami oraz samobójczą próbę ojca, usiłującego pieniędzmi namówić do współżycia młodszą kochankę.

Bartas korzystał więc ze skrótu fabularnego, podkreślał eliptyczność opowiadania, zarzucił konwencjonalną ewolucję postaw opartą na psychologicznej wiarygodności opisu. Na pierwszym planie wyróżnił raczej obraz: ze smakiem zakomponowane kadry, sceny złożone zwykle z pojedynczych ujęć, które ukazywały emocjonalną i interpretacyjną syntezę zdarzenia, a nie jego sukcesywnie rozwijany przebieg. Ten rodzaj narracji powtórzy z jeszcze większą konsekwencją w *Domu*, którego konstrukcja fabularna również składać się będzie z symbolicznie ujętych, statycznych ujęć-sekwencji — swoistych *tableaux* obserwowanych przez protagonistę-demiurga. To on (grany przez samego Bartasa) wędruje po zrujnowanym mieszkaniu, zagląda do mieszkań i pokoiów, obserwuje świat przez okno i przygląda się ludziom. Czasem też dostrzega siebie w przeszłości, a retrospekcje powiązane są na zasadzie luźnych asocjacji z teraźniejszymi wyobrażeniami. W tle ważną rolę odgrywa też wątek wyswabadzania się Litwy z sowieckiej niewoli, choć obrazy

demonstrującego tłumy ukazane są z oddali, a zamiast nich wyłoniła się sugestywna wizja palenia zniczy (pamiętek po ofiarach systemu) i suto zakrapiana alkoholem impreza mieszkańców kamienicy.

Charakterystycznej dla Bartasa narracji towarzyszy rezygnacja z języka werbalnego. Już w *Pamięci minionych dni*, choć był to film dokumentalny i pozwalał na tego rodzaju działania, Bartas komunikował się z widzem wyłącznie za pośrednictwem obrazów, a nie dialogów lub monologów. Potem, w *Korytarzu* i *Niewielu nas* (*Mūsų nedaug*, 1996), całkowicie zrezygnował z komunikacji werbalnej, w *Domu* (*Namai*, 1997) wykorzystał jedynie dwa krótkie monologi, w pozostałych zaś dziełach dawkował dialogi oszczędnie (zmiana w tym zakresie nastąpiła dopiero w ostatnich dwóch, bardziej komercyjnych filmach).

Tego rodzaju strategia wynikała zapewne z dwóch zasadniczych powodów: po pierwsze, podkreślała retoryczną funkcję przekazu filmowego, a po drugie, eksponowała kluczowe dla Bartasa odczucie alienacji i izolacji. Jeśli jego bohaterowie muszą nawiązać kontakt, to czynią to nie za pomocą dialogu, lecz gestu, spojrzenia, wzajemnych relacji przestrzennych, podglądania lub — co tak charakterystyczne dla reżysera — czynności przypalania drugiej osobie papierosa. Język werbalny u litewskiego twórcy pojawia się więc albo w funkcji fatyczej (jak w *Trzech dniach*, a częściowo też w *Wolności* (*Laisvė*, 2000)), albo poetyckiej (monologi w *Domu*). Ważniejszą rolę odgrywają za to odgłosy idiomatyczne: histeryczny krzyk, płacz, pijackie zawodzenie — choć i one częściej zastępowane są milczeniem: w *Korytarzu* bity przez dwóch napastników chłopiec bezgłośnie przyjmie cierpienia, w kompletnej ciszy obroni się przed gwałtem bohaterka *Niewielu nas*. Język nie służy Bartasowi do porozumienia, bo ono, jeśli w ogóle jest możliwe, osiąga się wyłącznie w opozycji do słowa. Symptomatyczną sceną staje się w tym kontekście jedyny dialog zawarty w *Domu* — rozmowa dwóch upośledzonych umysłowo mężczyzn, którzy bełkocząc i wypowiadając niezrozumiałe dla siebie i widza dźwięki, jako jedyni w filmie osiągną porozumienie na płaszczyźnie nieskonwencjonalizowanej komunikacji.

Można zatem przyjąć, że kino Bartasa jest w większym stopniu sensualne, ukierunkowane na komunikację ciałem, regresywne w tym sensie, iż marginalizuje społecznie i kulturowo sankcjonowane formy porozumiewania. Dla reżysera język werbalny, arbitralny i wyuczony, stanowił pułapkę, konwencję różnicującą ludzi według odmiennego pochodzenia i tożsamości narodowej. Wychowany w wielojęzycznym tyglu rozpadającego się Związku Sowieckiego, korzystający z aktorów lub naturszczyków rosyjskich, litewskich, tofalarskich, potem też francuskich, marokańskich lub włoskich, więź między bohaterami znajdował w formach bardziej zuniwersalizowanych niż język werbalny. Stąd tak ważne stały się dla niego obrazy i czynność patrzenia bądź podglądania, dlatego przemoc manifestowała się w reakcjach atawistycznych bohaterów, a ciało, spojrzenie i wspólna dla postaci czasoprzestrzeń okazywały się podstawowym kanałem komunikacji i jego naturalnym kodem.



## Z WIZYTĄ U TOFALARÓW

Tak dzieje się również w *Niewielu nas* — opowieści o młodej dziewczynie, która z niewyjaśnionych powodów przybywa do niewielkiej syberyjskiej osady, spędza tam kilka dni, wywołuje poruszenie i konflikty wśród samotnie mieszkających mężczyzn, a potem broni się przed zbiorowym gwałtem, zabija jednego z napastników i w końcu prawdopodobnie opuszcza miejsce pobytu. Bartas już w studenckiej etiudzie zainteresował się endemicznym ludem Tofalarów, niewielką społecznością żyjącą w sowieckiej Buriacji, we wschodniej części gór Sajan. Zafascynowała go egzotyka jednego z najmniejszych narodów świata, egzystującego na marginesie cywilizacji, w stadium permanentnej izolacji. Po 1932 roku Tofalarów zmuszono do osiadłego trybu życia i poddano przymusowej rusyfikacji, a wedle spisu z początku lat 90. XX wieku cały lud składał się z zaledwie 650 osób, spośród których tylko 20–30 władało ojczystym językiem.

W *Niewielu nas* tofalarskich słów jednak nie usłyszymy; Bartas narrację filmu oparł wyłącznie na obrazach codziennej egzystencji Tofalarów, choć odwrócił zarazem potencjalne konwencje etnograficznego dokumentu. Nie interesował go zatem spójny portret osady, cykliczność działań, syntetyczne ujęcie egzotycznego ludu. Obserwacje zdawał się dobierać przypadkowo, nie wyjaśniał przyczyn poszczególnych zachowań i nie definiował związków między postaciami, a widza wprowadził w obcy świat bez potrzeby wyjaśnienia jego zagadki lub specyfiki. Konsekwentnie deprecjonował też kluczową w poznaniu osady rolę filmowej protagonistki, młodej dziewczyny z Zachodu — potencjalnej przewodniczki widza po egzotycznym miejscu. Do położonej wysoko w górach wsi, której mieszkańcy poruszają się zaprzęgami z reniferów, bohaterka przybyła, jak konkwistador lub Walkiria, helikopterem i pojazdem gąsienicowym. Odnosiła się do mieszkańców osady z dystansem: nie tylko nie nawiązała z nikim niemal żadnego kontaktu, lecz nie próbowała nawet wypełnić tajemniczej misji, która mogłaby nadać sens jej wyprawie. Stanowiła więc metaforyczną figurę obcego, pewnego siebie w swej odrębności i cywilizacyjnej wyższości, emisariusza dominującej kultury, którego celem nie jest mediacja bądź zrozumienie innego, lecz sprowokowanie wewnętrznych konfliktów i wyjazd.

Stanowiła ona również realizację idei *femme fatale*, spersonifikowaną wizję kobiecej seksualności, której jedynym substytutem dla mieszkańców był wiszący na ścianie plakat filmowej gwiazdy. Bartas skazywał Tofalarów na rychłą zagładę nie tyle egzystencją w cieniu imperium, biedą i przymusową izolacją, ile właśnie brakiem w opisywanej społeczności pierwiastka kobiecego, który umożliwiałyby przetrwanie gatunku.

Litewski reżyser chętnie wprowadzał do filmów antynomię płci, fetyszyzował młode kobiety o długich włosach i szeroko otwartych oczach. Podkreślał w filmach seksualność, erotyczne atrybuty ciała, pożądanie, potrzebę prokreacji i macierzyństwo, ale nierzadko wprowadzał w tej sferze transgresyjne modyfikacje. Niekie-

dy niwelował więc granice między płciami (jak we wspomnianym już *Korytarzu*), eksponował nagość dojrzewających dzieci (jak w *Domu* i *Siedmiu niewidzialnych ludziach / Septyni nematomi žmonės*, 2005) lub wyróżniał tęsknotę za macierzyństwem. Seksualność opierał jednak na erotycznym kiczu i nieskazitelnym pięknie młodości, w którym kobiecość definiowana była przez seksualną pasywność, a męskość — przez samczą rywalizację.

Na niej to Bartas oparł puentę *Niewielu nas*, gdy grupka mężczyzn pod wpływem wizyty kobiety zdolna była tylko do wzajemnych konfliktów i aktów przemocy. Gość zniknął tak, jak przybył, niespodzianie, bardziej komplikując niż odmieniając los tubylców, stanowiąc fantom pożądanej i niedostępnej kobiecości. Prawdziwy pozostał w filmie wyłącznie kierat codziennych, monotonnych czynności, służących co najwyżej do podtrzymania minimalnych warunków życiowych. Realna pozostała także przyroda — raczej obojętna, surowa i dzika niż wroga, przerażająca i naznaczona intrygującą metafizyką. Bartas zgasił wszystkie potencjalne sposoby uatrakcyjnienia fabuły, jakby w ten sposób chciał wyróżnić doświadczenie samych Tofalarów, którzy także w wizycie filmowców nie znaleźli szans na jakąkolwiek odmianę.

## JĘZYK POZAWERBALNY

Na przykładzie *Korytarza* i *Niewielu nas* widać, jak bardzo Bartas, choć rozwijał własny model narracji filmowej, nawiązywał do modernistycznych koncepcji kina. Do nich należała przede wszystkim rezygnacja z konkluzywnego charakteru intrygi, widoczna zwłaszcza w demontowanych przez reżysera konwencjach fabularnej ramy opowiadania. Tak było w *Trzech dniach* i *Niewielu nas*, w których bez przeszkód możemy rozpoznać scenę inicjalną (wyjazd chłopców do nadmorskiego miasta lub przybycie kobiety do wioski), ale już problemem okazuje się wskazanie w obu filmach fabularnej puenty. U Bartasa intryga rozplywa się bez konkluzji, pozostawiając konflikty bez rozstrzygnięcia. W ich miejsce pojawiają się częściej antyklamaksy, które nie bilansowały doświadczeń bohaterów, lecz niwelowały szkicowane przez reżysera napięcie i zostawiały widza bez możliwości zrozumienia zaprezentowanych wydarzeń. Tak było choćby w *Korytarzu*, którego finałową sekwencją stał się nie tyle obraz rozwiązujący konflikty bohaterów, ile pijacka impreza mieszkańców kamienicy, w której trakcie wszelkie uprzednio zasygnalizowane wątki znikły i już się nie objawiły. Nawet jeśli Bartas zabiegiem tym sugerował — a takie rozumienie materiału fabularnego jest możliwe — że wcześniej obserwowane wydarzenia stanowiły jedynie efekt procesu twórczego (lub pracy pamięci) dokonywanego przez wewnątrzdiegetycznego narratora (granego przez samego reżysera), to i tak przyjęcie owej interpretacji nie może w pełni satysfakcjonować widza, przywiązanego do klasycznych metod opowiadania.



Rozbicie związków przyczyny i skutku doskonale widoczne jest także w procesie obserwacji samego przebiegu zdarzeń. Najchętniej używaną przez Bartasa techniką stała się zatem elipsa, służąca reżyserowi w mniejszym stopniu do eliminacji tych wydarzeń, które były z fabularnego punktu widzenia zbędne, a bardziej tych scen, które potencjalnie mogłyby nadać spójny charakter całości opowiadania. Bartas różnymi sposobami obniżał walor jasności referencyjnej dzieła: rezygnował z planów ustanawiających, z kontekstów historyczno-geograficznych, z dialogów i scen integrujących materiał fabularny filmu. Narracja jego dzieł była bardziej analityczna niż holistyczna, składała się raczej z luźno z sobą związanych obserwacji niż z syntezującej te obserwacje spójności fabularnej.

Nieprzypadkowo więc charakterystyczna dla dzieł Bartasa stała się inwersja planów zdjęciowych, a ściślej — powiązana z nią eliminacja planów średnich. Reżyser preferował albo dalekie perspektywy, z migoczącymi gdzieś w oddali sylwetkami ludzi, albo plany bliskie — zbliżenia twarzy bądź detale. W swej strategii rzadko więc decydował się na mediację między tymi ujęciami, które opisywały kontekst przestrzenny sytuacji fabularnej, a obrazami intensywnie identyfikującymi widza ze stanami emocjonalnymi bohatera. Konsekwencją tej postawy stała się radykalna dezorientacja widza, który nie był w stanie zintegrować szerokich perspektyw ustanawiających tło działań bohatera z jego najbliższym i intymnym otoczeniem.

Narracja filmów Bartasa nie opierała się więc na referencyjnej logice następstwa poszczególnych obrazów i wydarzeń (w przebiegu kolejnych ujęć lub scen), lecz na zasadzie narracji asocjacyjnej, dzięki której reżyser implikował zawarte w samej formie opowiadania znaczenia implicytne. Do tego służyły mu również odpowiednio dobrane obiekty scenograficzne: labirynt, pusta przestrzeń placów, las, okno, drzwi, woda, lalki i kukielki. Nie stanowiły one zwykłego tła zdarzeń, lecz ukazane w intensywny sposób syntetyzowały (najczęściej w formie symbolu) nastrój i doświadczenie emocjonalne bohatera przeżywającego sytuację powtarzalną i inwariantną.

W powiązanej z narracją warstwie plastycznej filmów wyróżniała się wysmakowana kompozycja kadru, głębia ostrości i dyskretne oświetlenie twarzy, a zwłaszcza redukcja kolorów aż do granic monochromatyzmu. Z palety barw reżyser wybierał bowiem wyłącznie odcienie zimne i szarzące, wyróżniał czern i biel, choć obie te barwy scalał w spoielonych kolorach. Tak ukazywał stalowe, zasnucone chmurami niebo, brudny śnieg, burą wodę, odrapane z farb ściany i urządzenia przemysłowe. Na obiekty scenograficzne obierał więc często skute lodem rzeki, dziurawe lamperie klatek schodowych, opustoszałe miejskie przestrzenie, błoto i kałuże, a także drewniane chaty zbite z desek, zaśmiecone piwnice i przerdzewiałe auta.

Analizując strategię narracyjną reżysera, warto na koniec zwrócić uwagę na charakter wykorzystywanej przez niego jednostki artykulacyjnej ujęcie–przeciwujęcie. Bartas definiował bohaterów przez czynność patrzenia, umożliwiając widzowi możliwość obserwacji innych bohaterów bądź pejzaży. Tak jest zwłaszcza w dwóch

filmach opartych na narracji prowadzonej przez wewnątrzdiegetycznego obserwatora: *Korytarz* i *Dom*. Przyjrzyjmy się dwóm scenom z drugiego ze wspomnianych filmów, w których Bartas zdecydował się zarówno na klasyczny, jak i niekonwencjonalny zabieg podglądania. W pierwszej ze scen mamy do czynienia z sytuacją, w której główny bohater, wędrując po korytarzach tytułowego domu, zagląda do jednego z pomieszczeń, gdzie młoda kobieta bawi się pacynkami. Bartas sytuację tę zakomponował tradycyjnie, dzieląc scenę na kilka logicznie ustrukturyzowanych ujęć:

ujęcie 1 (plan ustanawiający dla całości sceny): bohater staje w drzwiach pokoju i zagląda do środka (w stronę kamery);

ujęcie 2 (kontrplan wobec ujęcia 1): dziewczyna siedzi odwrócona tyłem do kamery i pochylona nad stołem czymś się zajmuje;

ujęcie 3 (plan ustanawiający dla wewnętrznej części sceny): twarz dziewczyny wpatrującej się w przestrzeń poniżej kadru;

ujęcie 4 (kontrplan osiągnięty obniżeniem i zawężeniem perspektywy): ręce dziewczyny bawią się pacynkami, tworząc spektakl (na głębszym poziomie znaczeniowym) konfliktu między mężczyzną i kobietą;

ujęcie 5 (analogiczne do ujęcia 2): dziewczyna siedzi odwrócona tyłem do kamery;

ujęcie 6 (analogiczny do ujęcia 1 plan ustanawiający, strukturyzujący scenę w kompozycję ramowej): bohater odwraca się i opuszcza pokój.

Bartas oparł się więc w tej scenie na najbardziej klasycznym modelu opowiadania, korzystając z triady komunikacyjnej: ujęcie ustanawiające — kontrujęcie — ujęcie ustanawiające, choć zarazem nie omieszkał wprowadzić do kontrujęcia wewnętrznego narratora obserwującego szkatułkowo zawarte wydarzenie fabularne. Czynił tak wielokrotnie, ale niekiedy komplikował klasyczny model komunikacji, wprowadzając silniej zsubiektywizowane techniki komunikacyjne. Za przykład może posłużyć druga ze scen pochodzących z *Domu*.

Sytuacja fabularna jest tu bardziej skomplikowana. Bohaterka sceny — bo tym razem kobieta jest w niej narratorką — nie wykonuje czynności patrzenia charakterystycznej dla poprzedniego przypadku. Nie zagląda więc do jednej z komnat (choć to jej wnętrze widzimy przez otwarte drzwi po prawej stronie ekranu), lecz skulona wpatruje się w niewidoczny dla widza punkt, gdzieś daleko przed siebie. Bartas zainscenizował sytuację z ducha jungowską: przestrzeń komnaty, w której widzimy biegającą nagą dziewczynkę, stanowi swoisty ekran podświadomości bohaterki, wizualizację albo jej przeszłości, albo też tęsknoty za czasem poprzedzającym inicjację seksualną (dziewczynka w jej projekcji znajduje się w tej fazie dzieciństwa, która następuje bezpośrednio przed etapem pokwitania).

Dorośla kobieta jest naga i skulona w embrionalnej pozie, jakby broniła się przed opresją świata zewnętrznego; tymczasem dziewczynka biega po wnętrzu komnaty w nieskrępowanej wolności ruchu, dynamicznie i bez sprecyzowanego celu. Przestrzeń kobieca — korytarz — jest pusta, surowa i architektonicznie upo-

rządkowana, jest żywiołem mężczyzny, kultury i cywilizacji, ale też zniszczenia i rozpadu; przestrzeń przynależna dziewczynce jest chaosem organicznych i miękkich kształtów, żywiołem biologii, natury i cielesnego wnętrza, ale też pierwotności poprzedzającej narodziny. Stanowi czytelną symbolikę swobody i budzącej się seksualności, zawartej jeszcze we wnętrzu bezpiecznym i niemal organicznie zespolonym z ciałem — w swoistej macicy i kobiecym łonie, ale też obiekcie tęsknoty lub refleksji znajdującej się na zewnątrz kobiety.

Odstępując od interpretacji i wracając do analizy opisywanej sceny, należy zaznaczyć, że reżyser nie potrzebował tu triady: ujęcie ustanawiające — kontrujęcie — ujęcie ustanawiające, bo zbyt silnie podkreślony byłby zmysłowy i fizyczny akt obserwacji. Istotą tej sceny był bowiem skrajnie zsubiektywizowany i skupiony na świecie wewnętrznych przeżyć wymiar komunikacji (stąd został wzmocniony brak więzi między kierunkiem spojrzenia bohaterki a wnętrzem pomieszczenia). Innymi słowy, walor referencyjny przedstawionego wydarzenia otwierał ciekawość widza na zawarty w nim potencjał implicytnych odczytań, powoli odsuwając się na plan drugi i przekształcając się w komunikat metaforyczny.

## POKOJE PAMIĘCI

Dom stanowi w dorobku Bartasa najbardziej jednoznaczny ukłon w stronę filmowego modernizmu. W wypadku tego właśnie dzieła reżyser znacząco oddalił się od realistycznej konwencji opisu, starając się w to miejsce wprowadzić silnie zsubiektywizowaną wizję melancholii. Opis fabuły można by zacząć od przywołania analogicznie zrealizowanego dzieła — modernistycznego interludium twórczości Béli Tarra — *Jesiennego almanachu* (*Őszi almanach*, 1984). Nawiązanie jest nieprzypadkowe. Tarr również, po kilku naturalistycznych filmach, szukał sposobu oderwania się od realistycznej proweniencji dotychczas uprawianej twórczości. On także zamknął bohaterów w jednym domu, stanowiącym relikwiarz dawnych, przedkomunistycznych czasów; serią kreacyjnych alegorii wydobyl klimat melancholii; i jak po latach Litwin — zwieńczył film sceną groteskowego tańca, choć w *Jesiennym almanachu* stał się on symbolem niekończącej się powtarzalności zdarzeń, a u Bartasa — raczej pożegnaniem z dawnymi czasami, po których przyjdą tylko barbarzyńcy.

Owymi barbarzyńcami byli żołnierze, którzy w ostatniej scenie filmu trafili do okalającego podupadłą, szlachecką posiadłość ogrodu, zainstalowali tam obóz i rozpoczęli okupację terenu. Wcześniej Bartas, w swobodnie powiązanych z sobą scenach, ukazał właścicieli pałacu, gości i służbę. W wypadku tego dzieła trudno mówić o jakiegokolwiek fabule, raczej o serii fantasmagorycznych obrazów i zakomponowanych z pietyzmem (a także odrobiną pretensjonalności) wizualnych metafor. Wewnątrzdiegetycznym narratorem jest tu młody mężczyzna, który spacerując po korytarzach posiadłości, przygląda się domownikom. W mniejszym stopniu

mamy tu jednak do czynienia z rzeczywistymi wydarzeniami, a bardziej z projekcją wspomnień, wizją alternatywnej historii i materializacją marzeń lub niepokojów.

Punktem wyjścia filmu stał się monolog bohatera, który w formie listu/pamiętnika opowiadał o potrzebie rozmowy z matką, powrotu do tych chwil, gdy osobisty kontakt był jeszcze możliwy, ale z racji odległości, rozłąki i upływu czasu stawał się coraz mniej prawdopodobny. Wszystko, co dzieje się później, jest owym wskrzeszeniem i jednoczesnym pogrzebaniem świata dzieciństwa i młodości, odtworzeniem wydarzeń sprzed lat (raczej wyśnionych i oczekiwanych niż prawdziwych), a zarazem ciągłą ich negacją i zniszczeniem.

Bartas, jak wspomniałem, zastosował koncepcję narracyjną znaną już z *Korytarza*, wysłał więc bohatera na wędrowkę po domu i pozwalał zaglądać do kolejnych pomieszczeń. Każde z nich przekształcał w rodzaj ekranu, na którym rzutowane były owe niedokonane w przeszłości obserwacje, zerwane z niewiadomych przyczyn i sprowadzone tylko do świata fikcji, choć zbudowane z archetypicznych wizji. Wszystkie zawierały akt tworzenia, ale zarazem destrukcji, każde z wnętrza opowiadało o narodzinach, pokwitaniu, seksualności, budowie i rozmowie, ale też o starości, śmierci, przemocy, zagładzie i samotności.

Niektóre obrazy pojawiały się tylko raz, inne stawały się wizualnymi leitmotywami filmu, rozwijając się ku odwlekanej w czasie puencie. Tak było zwłaszcza z najbardziej optymistycznym dla filmu wątkiem starca, który na pałacowym strychu zasadził w szczelinach między deskami kwiaty i mimo pozornej bezsensowności swego zamierzenia, dbając regularnie o sadzonki, przekształcił ciemne pomieszczenie w wielobarwny ogród. Inne „historie” zmierzały jednak ku katastrofie, jak w obrazie ukrzyżowanego na ścianie nagiego chłopca — symbolu niewinnej ofiary. Każdy obraz, scena i zdarzenie otrzymały własną antytezę: uroczysty obiad wiązał się z orgią przy biesiadnym stole, przeglądanie książek — z paleniem biblioteki, karmienie szczeniąt — z obrazem pustego kojca, świąteczne fajerwerki — ze sceną wojskowej interwencji, samotna gra w szachy — ze śmiercią zadaną przez niewidocznego napastnika.

Zbyt zawężającą interpretacją byłoby uznanie *Domu* za opowieść o przedwojennej Litwie, szykującej się do utraty niepodległości, co miałyby oznaczać przybywające do szlacheckiego pałacu wojska sowieckie. Bartas stworzył wprawdzie świat archaizowany, oparty na arystokratycznym rytuale (co mogłoby historycznie konkretyzować zdarzenia), ale zarazem wykorzystał różnorodny (także rasowo i narodowo) tłum mieszkańców pałacu. Raczej uaktualnił więc tak częstą w literaturze lub kinie figurę powrotu do rodzinnego domu, która nie tyle wskrzeszała wydarzenia przeszłe, ile pozwalała na triumf iluzji w świecie równie dobrze znanym co egzotycznym i alternatywnym wobec rzeczywistego. Narrator śnił zatem o powrocie, który już nie nastąpi, marzył o spotkaniu z matką, choć wiedział, że jest już na nie za późno. W pierwszym monologu używał jeszcze trybu warunkowego, życzeniowego, w ostatnim — już tylko czasu przeszłego.

Zasadniczym nastrojem *Domu* jest więc nostalgia, bliska Bartasowi już w poprzednich filmach, ale w tym właśnie dziele ukazana najpełniej i najbardziej emocjonalnie. Wydaje się ona w równym stopniu twórcza, kreatywna i bogata w atrakcyjne substytuty powrotu do domu lub czasów dzieciństwa, jak również melancholijna i sprowadzająca podmiot do biernej tęsknoty, samotności i ciszy. Bohatera nawiedzają więc wspomnienia i wizje, ale świat pozostaje nieruchomy, czas się zatrzymuje, a elegijny nastrój odbiera energię potrzebną do zmiany. W większości filmów Bartasa melancholia nie tylko nawiedzała starców, lecz także stanowiła doświadczenie młodych i jedynie w *Domu* została przekuta w intensywną kreację subiektywnego — w innych wypadkach prowadząc do bezcelowej wędrówki w przestrzeni przekształconej w labirynt i stanowiąc pozorny w swej zmienności wariant znieruchomienia i monotonii.

Specyfika filmu wyrasta także z litewskiej tradycji, na której opiera się bogata symbolika *Domu*. Anna Mikonis, dokonując wnikliwej interpretacji filmu, uznała niektóre pojawiające się w dziele rekwizyty za obiekty wyrosłe z litewskiej (zwłaszcza żmudzkiej) mitologii. Z niej przejęte zostały zwierzęce maski wypełniające jedną z finałowych sekwencji filmu, motyw mitycznej jodły (*eglé*), będącej reprezentacją niespełnionej miłości, a także symbolika ognia, powiązana z pogańską boginią Gabiją — mściwą i złośliwą, „która w wypadku nieodpowiedniej troski (nienakarmiona, nieokryta) może wyjść na przechadzkę powodując pożar”<sup>2</sup>. Fundamentalne stało się — konkluduje Mikonis — kunsztowne połączenie litewskiej specyfiki z ponadnarodowymi archetypami: bachelardowskiego domu rodzinnego — domu onirycznego i *axis mundi*. One razem pozwoliły zbudować przekaz uniwersalnej tęsknoty, poszukiwania mitycznego czasu utraconego, nieustannej wędrówki i wchłaniania przeszłości<sup>3</sup>.

## WOLNOŚĆ W DUCHU POSTKOLONIALIZMU

Praktycznie wszystkie dzieła Bartasa są filmami o podróży, ukazując krótsze lub dłuższe, przestrzenne, czasowe bądź pozorowane wędrówki. Zwykle stanowiły one wariant labiryntu (*Trzy dni*, *Korytarz*, *Dom*), czasem powiązanego z figurą więzienia (jak w *Niewielu nas* i *Wolności*). Reżyser niwelował klarowność podjętych decyzji, dynamizm podróży przełamywał statycznością trwania. Częściej wyróżniał czynność oczekiwania niż doświadczenie zmiany. Podobnie uczynił w *Wolności*, pierwszym filmie, przy którego realizacji udał się poza granice byłego Związku Radzieckiego. Na bohaterów obrał postaci odmienne od dotychczasowych — zdeteminowane i zdecydowane na akt dosłownej emigracji (w pierwszej scenie przygoto-

<sup>2</sup> A. Mikonis, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa 2010, s. 243.

<sup>3</sup> Pełna analiza filmu znajduje się w A. Mikonis, *op. cit.*, s. 223–246.

wują się one do nielegalnego przedostania się z Maroka do Hiszpanii). Odmienność postaw okazała się jednak złudna. Łódź została ostrzelana przez straż przybrzeżną, a spośród uchodźców przeżyły tylko trzy osoby, które zamiast do celu podróży trafiły na nadmorskie wydmy. Odtąd, ścigane przez policję i wojsko, czekają na ratunek — choć nie bardzo wiadomo, skąd miałby on nadejść.

Troje bohaterów, młoda Murzynka, starszy od niej Arab i jasnowłosy młodzieniec, zdani są tylko na siebie. Posługując się obcymi językami, milczą; nie mając map i przewodnika, kręcą się w kółko; nawiązują przelotny kontakt z tubylcami, ale kierunek wędrówki wytyczają jedynie strachem przed pojawieniem się patrolu granicznego. Tworzą patriarchalny sojusz: starszy mężczyzna przyjmuje rolę samotnego przywódcy, wyrzuca z grona uchodźców młodszego, choć ten stara się wkupić w jego łaski poddańczymi darami. Dziewczyna instynktownie wybiera silniejszego, podąża za nim, akcentuje kobiecość, uwydatnia nagość, histerycznie zabiega o opiekę, ale i tak w finale oboje — skrajnie wycieńczeni — osobno skazują się na samobójczą śmierć.

W tytułową wolność Bartas zdaje się powątpiewać. Zawsze stanowi ona jakąś formę podporządkowania, zawsze naznaczona jest przestrzennymi ograniczeniami, które nawet w pustynnym pejzażu przywodzą na myśl więzienie. Bohaterowie *Wolności*, złapani w pułapkę, nie dotarli do celu podróży, znaleźli się w typowym dla reżysera stanie zawieszenia i oczekiwania, w labiryncie, w którym decyzyjność jest pozorna, a niezmienność jest doświadczeniem prymarnym. Bartas nie wierzy w wolność, ale też nie wierzy w solidaryzm, zdolność porozumienia i celowość ofiary. W to miejsce wyróżnia obojętność, bo to nią bohaterowie reagują na śmierć dogorywającego na plaży starca. Podkreśla też przemoc i atawizm, a także samotność i milczenie, którego nie zagłuszą ani podejmowane przez młodzieńca próby nawiązania kontaktu z resztą grupy i tubylcami, ani modlitwa i krzyk kobiety.

Wolność stanowiła zatem obraz samotności człowieka, który doświadczał kilku powiązanych z sobą uczuć: regresji kultury wypieranej przez pierwotność zachowań i reakcji, opresji ze strony Systemu i wreszcie obojętności względem Innego. Wolność eksponowała zarazem ważną w twórczości Bartasa refleksję wpisaną w nurt badań postkolonialnych, stanowiących zarówno konsekwencję dekolonizacji, emancypacji mniejszości i pluralności ośrodków kulturotwórczych, jak i — to dla reżysera było szczególnie ważne — rezultat rozpadu totalitaryzmu.

Przyglądając się kinu Bartasa, możemy istotnie znaleźć w nim te atrybuty świata, które ujmowane są w formie idei postkolonialnej. Po pierwsze, filmy litewskiego twórcy zawsze stanowiły sporządzaną na bieżąco analizę upadku narzuconych niegdyś systemów wartości. Bartas ukazywał kres Związku Sowieckiego nie jako struktury państwowej i ideologicznej. Przedstawił go bardziej jako proces lub wręcz stan — a więc nie jako wydarzenie nagłe, rewolucyjne i jednostkowe, lecz wręcz stabilne w swej amorficznej strukturze. Nie wyróżniał zatem zdarzenia, lecz niezmienność — owego ubóstwa, marazmu, bierności i melancholijnej nostalgii. Por-



tretował świat opuszczony przez władze, zostawiony ludziom niezdolnym do jakiegokolwiek aktywności: chłopom z odległych syberyjskich osad i mieszkańcom rozpadających się kamienic lub hoteli robotniczych.

Po drugie, Bartas nie był odległy od postkolonializmu również w przekonaniu o kresie jednego centrum, dominującej nad światem metropolii, która definiowała kody kulturowe, stanowiła depozyt zbiorowej pamięci i strażnicę uniwersalnej moralności. W pluralnej rzeczywistości Bartasa trudno mówić o centrum i celu wędrówki, trudno też mówić o domu będącym dziełem własnym, finalnym lub ideą pierwotną i wyjściową. Podróż jest projektem nieustannym i nieskończonym. Pozbawiona jest puenty, urywa się w pół słowa, zapętla w strukturze labiryntowej i nieoswojonej. Świat rozpada się na rozproszone formy i formacje, prowadzone przez pobocznych narratorów i pozbawione jednoczącej je energii zewnętrznej.

## JESZCZE NIE EPILOG

Podobnie miało być w *Siedmiu niewidzialnych ludziach*. Filmem tym litewski reżyser wrócił na Wschód, powtórzył kilka najważniejszych dla siebie wątków, zadbał o oprawę plastyczną i dobór obiektów scenograficznych — i zawiódł. W recenzjach pojawiły się porównania *Siedmiu niewidzialnych ludzi* do westernu, ja widziałbym raczej wpływ filmów Andrieja Zwiagincewa, który odkrył dla nastrojowego kina drogi rosyjski pejzaż, wyzyskując z niego nie tylko rozmiar, zmienność i dzikość, lecz także przydatną thrillerom nieuchwytną tajemniczość.

I to właśnie ujęło Bartasa, który opowiedział — to słowo wydaje się po raz pierwszy adekwatne w jego wypadku — gangsterską historię czwórki przestępców (w tym dziewczyny), którzy po kradzieży auta w jednym z miast udają się w podróż po bezkresnych przestrzeniach Rosji i wschodniej Ukrainy. Zatrzymują się w przydrożnych barach, skręcają ku ubogim osadom, unikają policji. W pewnej chwili odłącza się od nich prawdopodobny przywódca gangu — odtąd główny bohater filmu — ale i tak w końcu wszyscy spotykają się w wiosce, w której z mieszkańcami urządzają alkoholową libację, strzelają do siebie i w większości giną.

Bartas opowiedział film obrazem, gestem, twarzami bohaterów i precyzyjnie dobranym rekwizytem określającym specyfikę ubogiej, postsowieckiej prowincji. Stąd w pamięci widzów zostają: bar, w którym jako danie główne podaje się miejscową wódkę, skorodowana wołga jeżdżąca po polach żyta i pszenicy, rozpadające się chaty zamieszkałe przez zniszczonych od alkoholu i marazmu chłopów, błotnisty staw, w którym kąpią się nastoletni chłopcy. Ale użył także dialogu — w większej ilości, niż to uczynił we wszystkich poprzednich filmach razem wziętych. W charakterystyczny dla siebie sposób szkicował antynomie płciowe, przywołał archetyp powrotu do domu, wzbudzał uczucia między mężczyzną a zostawionymi przed laty kobietami (żoną, córką, matką), na sekwencję finalną wybrał zaś długą popijawę,

w której trakcie melancholijne pieśni przeplatały się z opowieściami o niedokonanych lub dokonanych w przeszłości wyborach.

Siedmiu niewidzialnych ludzi znajduje się więc w rozkroku między kinem komercyjnym, niezbyt tu atrakcyjnym zważywszy na szkicowość intrygi, a kinem artystycznym — rozczarowującym i banalnym. Jeszcze większy przechył w stronę kina akcji nastąpił w wypadku ostatniego, jak dotąd, dzieła Bartasa — *Euroazjaty* (*Indigène d'Eurasie*, 2010). W płaszczyźnie fabularnej, a zwłaszcza formalnej, reżyser nie zaproponował niczego ciekawego, uciekł wręcz w konwencje kina akcji, nieporadnie inscenizując pojedynki między bohaterami i narcystycznie prowadząc siebie w roli melancholijnego gangstera, zdradzanego przez przyjaciół i niegdyś zakochane w nim kobiety. W wielu scenach filmu na plan pierwszy zdawała się wychodzić co najwyżej kontemplacja nagiego kobiecego ciała — dość charakterystyczna dla Bartasa, ale tu już funkcjonująca na zasadzie taniego fetysza.



Fot. 1. Kadr z filmu *Euroazjata* (2010)

Jedyną wartością filmu pozostaje owa tytułowa euroazjatyckość, dosadnie ukazany kontrast między biedą, gwałtownością, korupcją i prymitywizmem Rosji a elegancją świata zachodniego — reprezentowanego tu w równym stopniu przez Paryż i Wilno. Można oczywiście postawić pytanie, czy Bartasowi zależało na podkreśleniu zachodniej orientacji Litwy i pokazaniu Rosji jako kraju osuwającego się w gangsterski trzeci świat. Być może, zwłaszcza gdy zauważymy,

że motywacją wszystkich bohaterów, którym nie powiodło się w zdominowanej przestępczością Moskwie, jest pragnienie ucieczki na Zachód i chęć zerwania ze wschodnimi regułami postępowania: wulgarnością, sadyzmem, nikczemnością i podejrzliwością — prymarnymi własnościami zdegenerowanego państwa. Nigdy postkolonialny klimat degradacji sowieckiego imperium nie miał u Bartasa tak dosłownej realizacji.

*Siedmiu niewidzialnych ludzi* i *Euroazjata* jednak rozczarowują. Przed laty Šarūnas Bartas należał do ciekawszych twórców kina autorskiego, własnego, narracyjnie i światopoglądowo przemyślanego, osobnego, choć oddziałującego już wówczas na innych reżyserów. Dziś, poszukując widza, stał się on reżyserem niezbyt atrakcyjnej komercji, trywialnej scenariuszowo i nieciekawej formalnie. Szkoda, bo akurat dziś neomodernistyczne kino stałoby się dla Bartasa oparciem, wyczekując typowej dla niego gorzkiej nostalgii, alegorycznej narracji i dramatycznego minimalizmu, który odczuciem odrętwienia i izolacji zastąpiłby działanie się, emocje i słowo.

## SHARUNAS BARTAS — IN ISOLATION

### Summary

The author analyzes the works of Sharunas Bartas — a Lithuanian avant-garde filmmaker, one of the core persons of the neo-modernist trend in contemporary art cinema. Syska describes the origins of the unique aesthetics and idiosyncratic elements of film style which allow Bartas to create one of the most convincing models of cinematic melancholy. The topic of the time, the past, subjectivity and decay as well as youth destroyed by the history, alienation and poverty are the most visible in his films. Syska also highlights these elements of film narration which present Bartas as a representative of Slow-cinema, underlying the use of post-colonial methodology in description strategies.

*Translated by Rafał Syska*