

Tomasz Poborca

ORCID: 0000-0001-5560-0677

Uniwersytet Łódzki

Cyrkularne inscenizacje tożsamości. O jednoujęciowych filmach Shahrama Mokriego

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.10>

Identity stagings in circles. One-take films by Shahram Mokri

Abstract

The goal of this article is to reopen the debate over the relationship between aesthetics and ethics, using Shahram Mokri's innovative poetics as an example. The author employs structural, comparative, and ideological analysis methods to examine Iranian one-take films. He situates the director's filmography within the broader context of Iranian cinema history and provides a detailed description of the narrative loop tactics employed by Mokri in his works. Then he interprets the original style using Gilbert Simondon's ontological concept of individuation and Judith Butler's queer theory. Thus, he combines a look at the periphery of film production with an examination of the marginal position of entities resisting discursive hegemony. The author argues that the epistemic dissonance that results from the confrontation of a long take's apparent realism with *mise en abyme* narrative strategies and chronological aporicity has the potential to reflect the complex nature of identity lability without resorting to explicitly political or philosophical content.

Keywords

Iranian cinema, film narrative, one-take film

*Pewna dawka abstrakcji nabiera sensu dopiero wtedy,
gdy zostaje skonfrontowana ze spotęgowanym realizmem obrazu.*

André Bazin

*Jak myśl o czystym stawaniu się ustanawia wieczny powrót?
Wystarczy ta myśl, by przestać wierzyć w byt odrębny od stawania się [...].*

Gilles Deleuze

Analizując polityki narracyjne tekstów audiowizualnych, dociekamy nie tylko tego, o jakim świecie mówimy, lecz również — jak zmieniamy go samym aktem opisywania. W jaki sposób należy zatem opowiadać, aby filmowa narracja dawała wyraz zagadnieniom performatywnej inscenizacji ludzkiego podmiotu lub poruszała tożsamościowe problemy interselektywności, nie popadając w banał „niezależnego kina” i charakterystycznego dlań społecznego komentarza, oraz czy można wykorzystać w tym celu technikę długiego ujęcia?

W drugiej dekadzie XXI wieku mistrzem tej poetyki okazał się Shahram Mokri. Ekranowe narracje irańskiego reżysera, chociaż innowacyjne, zdają się być zadłużone zarówno wobec modernistycznych depozytariuszy tradycji długiego ujęcia, jak i uznanych reprezentantów narodowej kinematografii Iranu. Toteż elementy analizy porównawczej posłużą mi jako narzędzie pomocnicze do przedstawienia twórczości Mokriego, sytuującej się na marginesie nie tylko mainstreamowego kina, ale także kinofilskiej busoli. Ponowny ogląd perypetiów jednoujęciowej metody oraz szczegółowa analiza formalna i strukturalna jego filmów w kontekście aktualnych pytań o esencjalizm i historyczny determinizm tożsamości pozwolą na precyzyjny, a zarazem pierwszy na gruncie polskiego filmoznawstwa, opis jego stylu.

Niniejszy artykuł jest próbą przyciągnięcia dorobku Irańczyka w kierunku centrum zainteresowań zarówno narratologów, jak i badaczy zajmujących się problematyką tożsamościowego wykluczenia. Aby wykazać, iż choreograficzne pętle, które Mokri wprowadził do swojego repertuaru środków wyrazu, nie mają charakteru adiaforycznego — wręcz przeciwnie, należy je rozpatrywać w kategoriach etycznych — w końcowym fragmencie tekstu przeanalizuję styl reżysera według klucza ideologicznego. Pochylając się nad idiolektycznymi frazami filmowego języka, odwołam się do ontologicznej koncepcji indywiduacji Gilberta Simondona oraz do performatywnej optyki zaproponowanej przez Judith Butler dla wyartykułowania konfliktów genderowych.

Struktura narracyjna okazuje się bowiem szczególnie istotna wtedy, gdy chcemy być wierni określonym ideałom, na przykład tolerancji, ale

nie rozumianej jako egalitaryzm biernych jednostek, lecz jako akceptacja labilnych tożsamości, ruchomych asamblaży oraz cielesnych hybryd w bezustannie rekonfigurującej się strukturze interpersonalnej. Realizacja jedynościowych sekwencji i semantyczne implikacje tego wyboru tylko pozornie stoją w opozycji do stanowisk etycznych uosabianych przez wymienionych myślicieli, które charakteryzuje raczej afirmacja znaczeniowej polifonii niż homogenia przedstawień i zawężanie perspektywy — z czym najczęściej kojarzy się długie ujęcie.

Marsz z kamerą do utraty tchu

W świetle postawionego we wstępie pytania, tezy Jeana-Luca Godarda o „moralności jazd kamery” (*Les travellings sont affaire de morale*)², rzucanej nonszalancko w redakcyjnej dyskusji „Cahiers du Cinéma” tuż po premierze *Hiroszimy, mojej miłości* (*Hiroshima, mon amour*, reż. A. Resnais, 1959), nie sposób zbywać wyłącznie cynicznym uśmiechem. Mimo prowokacyjnego usposobienia Francuza warto przyrzeć się wnioskowi płynącemu z poszukiwania punktów styczności etycznej asymptoty (prostej nieosiągalnego ideału) ze zbiorem zagadnień plastycznych. Wybór akurat tego cytatu nie wynika wyłącznie z jego nośności. W akademickich publikacjach poświęconych długiemu ujęciu nazwisko autora *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, reż. J.-L. Godard, 1960) przywoływane jest również często, co w przypadku opracowań nowatorskiego montażu³.

Trzeba zwrócić uwagę nie tyle na zagadnienie realizmu w ogóle, który determinowany jest wieloma założeniami *a priori*, ile na wykorzystanie kognitywnego poczucia realizmu związanego z trwaniem ujęcia w celach innych niż wyłącznie estetyczne. Utopijne obietnice nowego świata związane z unikatową poetyką — zdolną odkryć odwieczne sekrety ludzkości czy oddać specyfikę społecznych relacji w sposób niewzruszony upływem czasu — są oczywiście również kuszące, co niebezpieczne. Twierdzenie, że „formy filmowe nie są polityczne same przez się”⁴, można próbować obalić, natomiast badacz nie powinien wierzyć w pozornie oczywiste dogmaty poznawcze. Wskazuje na to również Ewa Mazierska, kiedy przygląda się

- 1 Pomysł Andrégo Bazina, jakoby najlepszym filmem miał być film bez montażu, ponieważ w naturze montaż nie występuje, Alain Robbe-Grillet nazwał absurdalnym. Zob. *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, red. A.N. Fragola, R.C. Smith, Carbondale 1992, s. 99.
- 2 *Hiroshima, notre amour* (transkrypcja dyskusji redakcyjnej), „Cahiers du Cinéma” 1959, nr 97, s. 5.
- 3 Zob. J. Gibbs, D. Pye, *Introduction 1: The Long Take — Critical Approaches*, [w:] *The Long Take. Critical Approaches*, red. J. Gibbs, D. Pye, London 2017, s. 11.
- 4 E. Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków 2010, s. 156.

rewolucji semiotycznej zastępującej staroświeckie perspektywy estetyczne: „Zwracając uwagę, że żadne przedstawienie rzeczywistości nie jest naturalne, czy neutralne, że między artystą a światem zawsze stoi język będący konstruktem kulturowym, semiotyka w najwyższym stopniu stanowiła wyzwanie dla realistycznej ontologii i estetyki kina”⁵. Posługujący się archaicznym konceptem „dialektycznego postępu w historii języka filmowego” i nieco ironicznie przywołany przeze mnie w motcie André Bazin jest tego dobrym przykładem. Francuz nie miał racji, gdy pisał, że „montaż [w przeciwieństwie do długiego ujęcia — T.P.] w samej swej zasadzie jest sprzeczny z wyrażaniem wieloznaczności”⁶.

Jeśli z kolei spojrzeć na długie ujęcie — preferowane przez Shahrama Mokriego — z perspektywy materialistyczno-historycznej, zauważymy, że jego znaczenie w składni filmowego języka zmieniało się z biegiem lat i w zależności od kierunku ideologicznego wiatru. Sposób, w jaki włączano omawiany zabieg do produkcji filmowej, był również warunkowany przez techniczne ograniczenia (na przykład długość taśmy zamieniona na pojemność pamięci w dobie cyfrowej rejestracji obrazu)⁷. W tekście poświęconym metodom zerwania z państwowym monopolem produkcji audiowizualnej w Iranie⁸ Mokri wyraźnie zaznacza rolę kamer wideo i rewolucji cyfrowej (sprzęt wideo był zakazany aż do 1994 roku i również później funkcjonował jako towar dużego ryzyka ze względu na możliwość zmian legislacyjnych w przyszłości⁹) w procesie narodzin nowego pokolenia filmowców: „wszystkie spółki produkcyjne mogły działać tylko za zgodą państwa, a dostęp do wszelkiego sprzętu filmowego — kamer, statywów, oświetlenia, taśmy filmowej czy w końcu laboratoriów — gwarantowała wyłącznie współpraca z publicznym systemem biurokratycznym”¹⁰. Widać na tym przykładzie, jak polityka dystrybucji środków produkcji, za którą stoją określone cele ideologiczne i strategia kulturalna, wpływa na wymiar estetyczny realizowanych utworów audiowizualnych.

Trudno natomiast upatrywać w tych zmianach porządku teleologicznego. Przywołany Godard wielokrotnie sięgał po rozwiązania diametralnie

- 5 E. Mazierska, *Od estetyki i etyki do hermeneutyki kina. Wartości estetyczne i moralne kina w perspektywie historii teorii i praktyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29, s. 227.
- 6 A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, przeł. B. Michałek, [w:] *Film i rzeczywistość*, red. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 72.
- 7 Zob. S. Neale, *Introduction 2: The Long Take — Concepts, Practices, Technologies, and Histories*, [w:] *The Long Take...*, s. 27–38.
- 8 Zob. S. Mokri, *A Shadow for Invisible Films: A Way to Break the Monopoly of Image Production in Iran*, [w:] *Counter-Memories in Iranian Cinema*, red. M. Wittmann, U. Holl, Edinburgh 2021.
- 9 *Ibidem*, s. 219.
- 10 *Ibidem*, s. 217.

odmienne, na przykład przestając się „martwić” i porzucając montażową fragmentaryzację na rzecz wertykalnej jazdy kamery wzdłuż sklepowych kas we *Wszystko w porządku* (*Tout va bien*, reż. J.-L. Godard, 1972). Między regałami pełnymi towarów rewolucyjna myśl jednocześnie konstituowała się, sprzedawała swe ideały i powstawała z kolan, by ostatecznie znowu upaść¹¹ — w przestrzeni Carrefoura skondensowana została pomajowa Francja. Owa cykliczność przemian historycznych i pesymizm wynikający ze świadomości kajdan czasu były często problematyzowane właśnie za pomocą długich ujęć. Zresztą idiolekt Mokriego — „bezustanne krążenie w przestrzeni, łańcuchowa zależność wydarzeń oraz ich czasowe zapętlenie w celu wywołania duchów i nakładania się temporalnych pokładów”¹² — odnalazł w młodej irańskiej widowni odbiorców zdolnych do odkodowania podobnie zawilej sieci znaczeń za pomocą odwołań do narodowych kontekstów społeczno-politycznych: „doświadczamy [...] [w filmie — T.P.] zawłaszczania sfery publicznej”¹³.

O ile słynna *Rosyjska arka* (*Russkij kowczeg*, reż. A. Sokurov, 2002) doczekała się wielu esejów poświęconych wędrówce przez salony petersburskiego Ermitażu¹⁴, o tyle filmy Irańczyka pozostają w cieniu — nawet pośród festiwalowych „wyjadaczy” i entuzjastów perskiej kultury. Fakt ten ma prawo zaskakiwać, bowiem *Fish & Cat* (*Mahi va gorbah*, reż. S. Mokri, 2013) nagrodzono za innowacyjność podczas festiwalu w Wenecji w 2013 roku, a trzy lata później reżyser został uhonorowany w Iranie nagrodą im. Abbasa Kiarostamiego. Należy zweryfikować zatem, czy „wielki problem kina”, którym według Godarda był — co prawda, bardziej etyczny niż techniczny — dylemat: „gdzie i kiedy zacząć ujęcie oraz gdzie i kiedy je zakończyć”¹⁵, jest w ogóle adekwatnym pytaniem przy ocenie takich zjawisk, jak twórczość Shahrama Mokriego¹⁶.

- 11 Zob. K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 359.
- 12 M. Wittmann, *Towards an Impure Memory: An Archeology of Counter-Memories through Telescoping Lenses*, [w:] *Counter-Memories...*, s. 135.
- 13 *Ibidem*, s. 134.
- 14 Natasza Korczarowska-Różycka także zadawała pytanie: „Czy wybory dokonane przez reżysera mogłyby stanowić świadectwo przekonania, że ponad sztuką i kinem lokuje się... polityka?”. Zob. *eadem*, *Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 53.
- 15 J.L. Godard, *Pierrot mon ami*, „Cahiers du Cinéma” 1965, nr 171, s. 17. Pytanie powtarzane przez Godarda wielokrotnie, szczególnie w serii „Historia/e kina” [taki zapis jest dokładnym tłumaczeniem, ale w literaturze polskojęzycznej przyjęło się pisać „Historie kina”, *vide* Kita, Mazierska, Mościcki, Kluszczyński] (*Histoire(s) du cinema*, reż. J.-L. Godard, 1988–1998).
- 16 John Gibbs i Douglas Pye podają w wątpliwość przydatność takich terminów, jak ujęcie (ang. *shot*) i długie ujęcie (ang. *long take*), w kontekście „technicznie wyzwolonych” jednocjęciowych filmów. Zob. *idem*, *Introduction 1...*, s. 11.

Zabawa w kotka i rybkę

Pierwszy pełnometrażowy film zrealizowany całkowicie w jednym ujęciu Mokri enigmatycznie tytułuje nazwami udomowionych zwierząt. Różnica między popularną wersją gry z myszką w roli uciekiniera a jej akwaticzną odmianą jest taka, że bohaterka pierwszej ma dokąd uciec — do dziury, za szafę, w pole. Ostatnim ratunkiem jajorodnej szkarady wydaje się optyczna iluzja szklanej kuli, która potrafi nierzadko zmylić czyhającego drapieżnika. Właśnie to złudzenie konfundowało małą dziewczynkę w *Białym baloniku* (1995) Jafara Panahiego, uruchamiając tym samym dramatyczne poszukiwania zagubionego banknotu w labiryncie teherańskich ulic. Figura kreteńskiego więzienia jest zresztą kluczowa dla opisanego narracyjnej struktury filmów Mokriego.

Obok wspomnianych już Panahiego i Kiarostamiego, ważną postacią w historii perskiego kina jest z pewnością Mohsen Makhmalbaf. Irańscy autorzy przywoływani są w tym miejscu nie tylko ze względu na przenikliwe spojrzenie i analizę kulturowych absurdów¹⁷ oraz autorefleksyjny język filmowej ekspresji, z którego słyną, ale z powodu roli w kształtowaniu reżyserskiej wizji Mokriego. Zamiłowanie autora *Dywanu* (*Gabbeh*, reż. M. Makhmalbaf, 1996) do motywu re-konstrukcji wydaje się szczególnie istotne, co objawia się często w zaburzonej chronologii jego utworów oraz przyjęciu repetycji za kluczowy element narracji. W obrazach Mokriego zauważalne są także magiczno-realistyczne ślady *Czasu miłości* (*Noubat-e aszeghi*, reż. M. Makhmalbaf, 1995), którego fabularny schemat przypominał *Przypadek* (1981) Krzysztofa Kieślowskiego — był „ilustracją świeżo odkrywanego relatywizmu”¹⁸ — czy też osobistej spowiedzi z *Chwili niewinności* (*Nun o Goldun*, reż. M. Makhmalbaf, 1996), gdzie kat i ofiara mierzą się z własnymi wspomnieniami podczas prób rekonstrukcji przeszłych wydarzeń. Z kolei w *Granicy kręgu* (*Mahdude-je Dajere*, reż. S. Mokri, 2005), jednym z wczesnych krótkich metraży, Mokri przejmuje pałeczkę w sztafecie innowacyjności formy, jaką zaprezentował Panahi w otwierającej *Krąg* (*Dajere*, reż. J. Panahi, 2000) sekwencji — długim ujęciu zmieniającym perspektywę w chwili spotkań diegetycznych bohaterów, przeskakującym co rusz na ramię nowo napotkanej osoby. Zagmatwany czas, komplikowany za pomocą labiryntowej narracji i jednocześnie aktualizowany ciągłością ujęcia, stał się znakiem rozpoznawczym młodego reżysera.

- 17 O dekonstrukcji absurdów społecznej sprawiedliwości postulowanej przez islamskich teoretyków traktował chociażby *Rowerzysta* Mohsena Makhmalbafa. Zob. M. Kucharczyk, E. Wiącek, *Kino irańskie we władzy Ajatollahów*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, Kraków 2019, s. 654–655.
- 18 G. Arata, *Klan Makhmalbafów: filmowa sztafeta pokoleń*, „Kino” 2004, nr 5, s. 38.

Kluczowym impulsem do twórczych poszukiwań Mokriego okazały się także holenderskie grafiki Mauritsa Cornelisa Eschera. Jego krystalograficzne, parkietazowe obrazy, wywołane potrzebą wyrażenia nieskończoności w ograniczonej plastycznie przestrzeni, stanowią bezpośrednie źródło inspiracji wczesnych poczynań reżysera. Repetycja fabularnych okoliczności prezentowana z matematyczną precyzją w wielowariantowych konfiguracjach nadaje rytm tym transcendentnym poszukiwaniom. Transponując idiolektyczną poetykę Eschera na język filmu, Irańczyk mierzył się z podobnymi dylematami, co zachwycony grenadyjską arabską malarz¹⁹ — jak otworzyć zbudowaną na powtórzeniach architekturę, by pozwolić jej brnąć ku upragnionej nieskończoności i nie zamykać jej ramą obrazu ani figurą pętli.

Wydaje się, że uświadomienie autora *Inwazji* (*Hojum*, reż. S. Mokri, 2017) do amerykańskiego kina gatunkowego²⁰, świadome wykorzystanie jego klisz i elementów fantastycznych pozwoliły mu zerwać z realizmem diegezy, a przede wszystkim z temporalnym realizmem ciągłości ujęcia, które — przynajmniej teoretycznie — „niesie z sobą pewność niemanipulowanej całości”²¹. Irańczyk nie tylko odnalazł w cyrkularnych iteracjach wymagany pierwiastek abstrakcji, prowadzący do skopicznej dezorientacji, ale z pomocą samej struktury tekstu dokonywał jego hermeneutycznej transgresji. Mokri wprowadza w czyn wypowiedź jednego z bohaterów *Fish & Cat*: „Właśnie tak historie często stają się kompletne. Rzeczy się obracają i obracają, aż w końcu spotykają w jakimś punkcie styczności”. Jego narracyjne kręgi nie dążą jednak do nieskończoności w swych zewnętrznych granicach, ale w dwóch jednoczesnych ruchach (spiralnym ku centrum i wzdłuż linii prostopadłej do owej spirali) docierają do poznawczego limitu — nie po to, by zaprzestać progresji zdarzeń, lecz otworzyć ją na fantasmagorie i to, co racjonalnie niewytłumaczalne.

Zamach na pamięć

Shahram Mokri zapętała temporalne aporie powodowane diegetycznymi aberracjami, po czym bierze je za podstawowy wzór konstrukcyjny, który multiplikuje w Escherowskiej manierze arabski. Czyni to przy jednoczesnym

19 Escher ubolewał nad ograniczeniem się Maurów do geometrycznych wzorów, kiedy mogli — jak on to uczynił — pójść o krok dalej i wykorzystać realistyczne przedmioty lub żywe istoty. Zob. *idem, The Graphic Work of M.C. Escher*, New York 1971, s. 7.

20 Mokri przyznaje się do tego otwarcie w wywiadach. Zob. *The Filmmakers @ KVIFF 2018: Interview with Shahram Mokri*, <https://www.youtube.com/watch?v=zKxIg5yed9k> (dostęp: 2.03.2022).

21 J. Gibbs, D. Pye, *Introduction* i..., s. 8.

zachowaniu pozoru ontycznego trwania, osiągniętego dzięki ciągłości ujęcia. Nagrodzony w Wenecji *Fish & Cat* jest tego najlepszym przykładem. Podobnie jak w debiutanckim *Aszkan, angoshtar-e motebarek va dastan-haje digar*²² (reż. S. Mokri, 2008), Mokri korzysta z gatunkowej wielokodowości i przemycia filozoficzny багаż pod płaszczem krwawego horroru klasy B. Film rozpoczyna się kartami, które informują widza o zbrodniach, jakich mogą być świadkami w ciągu najbliższych 130 minut:

Oparte na prawdziwej historii. W 1998 roku w północnym Iranie zamknięto restaurację z powodu naruszenia przepisów sanitarnych. Mało zaskakująca nowina dla obywateli w tamtym czasie. Trochę później szefowie kuchni zostali aresztowani i odbyli karę więzienia za podawanie niejadalnego mięsa. Ta wiadomość trafiła na pierwsze strony gazet, bowiem plotka głosiła, że chodziło o ludzkie mięso. Mówiono, że po zniknięciu kilku studentów policja zaczęła podejrzewać właścicieli restauracji. Głównym zarzutem było wykorzystanie mieszanki mielonego mięsa krowiego i ludzkiego. Sprawa została powoli zapomniana pośród innych doniesień o morderstwach i rozlewach krwi.

Warto zwrócić uwagę na kluczowe kwestie poruszone w tym wstępie: rzekomy charakter historyczny prezentowanych wydarzeń, niepewność co do oskarżeń i pamięć — lub jej brak — jako czynnik istotny do oceny faktów. Już na początku projekcji sugeruje się widzowi refleksję na temat zagadnień dotyczących recepcji czasu i narratywizacji jego upływu.

W trakcie filmu kamera śledzi poczynania właścicieli restauracji oraz studentów, którzy zebrali się nad okolicznym jeziorem w celu przeprowadzenia profesjonalnego konkursu puszczania latawców. Te w sposób symboliczny wyrażają chęć uwolnienia się z pętli i zapowiadają transcendentalny finał, gdy wszystkie wzniosą się w powietrze. Profilmowy mikrokosmos łądząco przypomina leśną partyzantkę komunizujących kanibali z *Weekendu* (*Week-end*, reż. J.-L. Godard, 1967). Pojedyncze sytuacje i spotkania tych samych bohaterów wielokrotnie się powtarzają — to przy zachowaniu, innym razem przy zmianie perspektywy — a finezyjnie zsynchronizowana choreografia powoduje drobne zachwiania w temporalnych i przestrzennych relacjach między epizodami. Gdyby rozrysować

22 Debiutancki film pełnometrażowy Mokriego to gangsterska komedia, której osiłą fabularną jest napad na jubilera przez dwóch ślepych mężczyzn. Powtarzając narracyjny zabieg z krótkometrażowego *Tufan-e Sanjaghak* (reż. S. Mokri, 2002), Irańczyk w niechronologiczny sposób opowiada historię wielu podmiotów zamieszanych tego dnia w przestępstwo.

mapę ośrodka i przeprowadzić linię ruchu kamery, ta zataczałaby kolejne kręgi pomiędzy namiotami uczestników imprezy i drzewami w przydrożnym lesie, oddzielającym teren campingu od restauracji. Z kolei podczas zmiany perspektyw, to jest zmiany przedmiotu śledzenia przez podmiot fokalizujący (jak w otwarciu *Kręgu* Panahiego), powtarzalność postaci A, B, C itd. po kilku iteracjach zaczyna wyłamywać się z granic przestrzennej kalkulacji, do której przyzwyczajeni są widzowie. Pojawienie się w obiektywie kamery konkretnych bohaterów w konkretnych sytuacjach przeczy ustalonej wcześniej chronologii i topografii terenu. Wymaga zatem konstytuowania diegetycznych sobowtórów A', B', C', a także A'', A''' itd., przecinających stratygraficzne warstwy rzeczywistości filmowej²³. Proces nadpisywania diegezy nad diegezą wcześniej ustaloną odbywa się przy zachowaniu ciągłości ujęcia, a wysiłek, do którego Mokri zmusza uważnego widza, wydaje się być pokrewny Framptonowskiej nostalgii za obrazem minionym i antycypacji obrazów przyszłych.

Wracając jednak do zagadnienia tożsamości²⁴, ten sam proces relatywizacji czasu, przestrzeni i podmiotowości z jednej strony zdaje się podkreślać kwestię dyskursywnych czynników terytorializujących osoby przez ich ciała i konstrukcje społeczne, takie jak instytucje prawa. Z drugiej strony „nie istnieje podmiot wcześniejszy niż jego konstrukcja, ani też ta konstrukcja nie determinuje podmiotu”. Jak twierdzi Judith Butler, „to zawsze się, nie-przestrzeń kulturowego zderzenia, w której żądanie zmiany znaczeń albo powtórzenia kluczowych pojęć ustanawiających »my« nie może ani zostać odrzucone w całości, ani ślepo spełnione”²⁵. Ten czytelny wyraz antyesencjalizmu zakłada pewną temporalną ambiwalencję, w którą uwikłane są zarówno istniejące normy, jak i akty konstytuującego się przez inscenizację narratora jednostkowego.

Przekraczanie granic i wychodzenie z walizki

W świetle tak ujętej podmiotowości nie dziwi cytowanie przez feministkę różnicy filozoficznych rozpraw Fryderyka Nietzschego²⁶, dla którego

- 23 O scenach w filmie Alaina Resnais'go, w których bohaterowie w sposób niemożliwy zajmują dwa miejsca w tej samej przestrzeni, wspomina Paulina Kwiatkowska. Zob. *eadem*, *Niekończące się korytarze. Paradoxy architektury w filmie „Zeszłego roku w Marienbadzie” Alaina Resnais'go*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109, s. 43.
- 24 W *Fish & Cat* wątek tożsamości przywołany jest bezpośrednio w dialogu między dwójką bohaterów na temat podszywania się pod fałszywe konto na jednym z portali społecznościowych.
- 25 J. Butler, *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panopticon” 2004, nr 3, s. 145.
- 26 Zob. *ibidem*, s. 143.

afirmacja stawania się w aktywnym procesie wiecznego powrotu była fundamentalna²⁷. Z kolei choreograficzne pętle Mokriego, zacierające wejściowe i wyjściowe granice fabularne (poza kartami początkowymi), problematyzują kwestię istnienia sfery przeddyskursywnej jako kategorii, która daje trwały fundament konstytucji podmiotu.

W profilmowy świat *Inwazji*, kolejnego jednouięciowego filmu Irańczyka, wprowadza następująca treść:

Ciemność nastąpiła trzy lata temu, a światło słoneczne całkiem opuściło niektóre partie świata. W celu uniknięcia nielegalnych migracji wszędzie postawiono ogrodzenia. Mnóstwo chorób zaczęło się rozprzestrzeniać w szybkim tempie. Jedna stanowi oczko w głowie organów władzy. Ali został aresztowany za morderstwo swojego przyjaciela Samana. Policjanci przywieźli go na miejsce zbrodni w celu rekonstrukcji haniebnego aktu.

Pierwszym obrazem jest natomiast gwiaździste niebo, które opanował fantastyczny spiralny portal. Na wstępie sugeruje gatunkowość dzieła, symbolizuje cyrkularny ruch kamery oraz wskazuje na kosmiczny wymiar pozornie nieistotnego kryminalnego śledztwa. Kolejne 95 minut to jednouięciowa eksploracja korytarzy sportowego kompleksu odbywana w towarzystwie oskarżonego o zabójstwo Alego. Althusserowska interpelacja²⁸ skierowana w jego stronę jest paradoksalnie aktem częściowo oswoadzającym, ale wyłącznie w ramach władczego imperatywu. Fraza „rozkujcie go” to przyzwolenie na inscenizację podmiotu, ale performatywność wiąże się tutaj z cytowaniem i powtarzaniem istniejących norm — „ma charakter formatywny, [...] właśnie dlatego, że inicjuje jednostkę w pod-dany status podmiotu”²⁹. Ali świadomie akceptuje swoją pozycję wobec instancji formujących jego podmiotowość: „Rekonstruowanie sceny zbrodni jest jak dziecięca zabawa, ale zrekonstruję to morderstwo i będę miał święty spokój. Zakończę te męczarnie. Powiem im wszystkim, że zabiłem Samana”.

Przestrzeń, w której dokonuje się rekonstrukcja, będąca sama w sobie tematem metafilmowej fabuły, wypełnia wielobarwny dym. Ulotność mgły to nie tylko sposób na procesualną organizację narracji i sztuczka pozwalająca na większą swobodę w przemieszczaniu aktorów podczas skomplikowanego procesu zdjęciowego. To także interpretacyjna wskazówka, wiodąca na tereny efemerycznych tożsamości ciał będących efektem ścierających

27 Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 73–76.

28 Zob. J. Butler, *Critically Queer*, [w:] *eadem*, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, London 1993, s. 225.

29 J. Butler, *Gender Is Burning...*, s. 143.

się dyskursów, a „nie niezmienną i integralną całością”³⁰. Kiedy mleczna poświata wpada w odcienie zieleni, paleta barw przypomina zmartwychwstanie Madeleine i nekrofilski pocałunek w *Zawrocie głowy* (*Vertigo*, reż. A. Hitchcock, 1958). Pigmalionowski motyw kształtowania osobowości poprzez ingerencję w czyjś wygląd zewnętrzny i sposób materialnej ekspresji zdaje się łączyć oba filmy.

Świat przedstawiony w *Inwazji*, a przede wszystkim sportowa mikrospołeczność zdominowana przez zuniformizowanych mężczyzn, jest po części egzemplifikacją Butlerowskich postulatów dotyczących ideologicznej subwersywności queerowych postaw. Na ścianach wiszą plakaty z przekreśloną heteroseksualną parą — czyżby chodziło o strefy wolne tylko dla LGBT? Konstruowanie siebie za pomocą makijażu, ubioru i czynności niewpisujących się w zachodni *heteromatrix* jawi się jako wyraźny bunt wobec mitycznych wzorców — sprzeciw, którego namacalność podważa esencjalizm konstruktów płci. W tak silnie zmaskulinizowanym środowisku męski podmiot ubrany w „głośne kolory” — zupełnie jak *drag* — „swoją inscenizacją (*performance*) gra na rozróżnieniu między anatomią wykonawcy bądź wykonawczynie i odgrywaną przez niego/nią kulturą płci”³¹.

Nie tylko kostiumy i scenografia sugerują interpretację filmu według tego klucza. W trakcie pierwszych kilkunastu minut okazuje się, że na scenie rekonstrukcji obecna jest siostra bliźniaczka zamordowanego Samana — łudząco podobna, z wylupiastymi oczami i srebrną fryzurą. Zresztą wszyscy zebrani na stadionie wydają się mieć całkiem sporo cech wspólnych, toteż późniejsza zamiana ról w procesie śledczej rekonstrukcji sprawia wrażenie płynniejszej. Jeśli ich umęczone twarze to efekt uboczny panującej zarazy, która okaże się być chytrym planem samego denata, to najwyraźniej nie odczuwają tych dolegliwości detektywi. Znamienne jest natomiast, że reprezentujący wykonawcze ramię władzy są nie tylko starzy, ale wręcz kalecy — jeden z nich porusza się o kulach. To w pewnym sensie dowód na ich konserwatywną impotencję w zetknięciu z nowym przeciwnikiem.

Podobnie jak w *Fish & Cat*, po wyczerpaniu się pojedynczej iteracji ograniczonej jednostkową perspektywą, Mokri przenosi akcję na kolejny poziom ontycznego zapisu, będący zwierciadlanym odbiciem poprzedniego. Fabularnie ukazana zostaje jakby rekonstrukcja rekonstrukcji. Co ważne, Irańczyk ponownie zachowuje ciągłość ujęcia. Fundamentalną różnicą w stosunku do wcześniejszego filmu jest natomiast zmiana perspektywy uczestnika przedstawienia, przy jednoczesnym ograniczeniu się do postaci Alego. Cała *Inwazja* to bardzo długi proces śledzenia kamerą jednego

30 J. Mizieleńska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 55.

31 J. Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. K. Karuska, Warszawa 2008, s. 248.

aktora — w rzeczywistości produkcyjnej i w ramach diegetycznej repliki dochodzeniowej. To nie obiektyw opuszcza na chwilę głównego bohatera, by sportretować wydarzenia odbywające się w poprzednim cyklu gdzieś poza ramami kadru — jak miało miejsce w *Fish & Cat* — ale bohater „wskakuje” w rolę innego uczestnika rekonstrukcji.

Aplikując ontologię Gilberta Simondona do rozważań z obszaru teorii *gender*, Stephen D. Seely zaznacza: „seksualność jest czymś więcej niż częścią indywidualizacji psychosomatycznej jednostki: jest częścią fundamentalnej relacji między jednostką a powiązaniem z nią środowiskiem lub przedindywidualną potencjalnością”³². W filmie Mokriego mamy do czynienia z analogicznie procesualnym konstytuowaniem się podmiotów postrzeganych jako wynik ścierania się pewnych wektorów sił diegetycznego świata, które jedynie na moment osiągają stan równowagi lub stan gęstości, pozwalający na akt performatywny. Siły te próbują wypracować formę tymczasowego konsensusu w procesie indywiduacji³³ — w tym przypadku są wystarczająco trwale, aby przejść pojedynczy cykl inscenizacji, ale nie na tyle, aby go raz na zawsze przerwać. Jak wskazuje Simondon, indywiduacja istoty żywej nie wyczerpuje się w pojedynczej iteracji, lecz nosi piętno permanentnej rekurencji³⁴, a więc jest czymś na wzór bezkresnej produkcji czasami wykluczających się osobowości — aktorów w „teatrze indywiduacji”³⁵. Z następną pętlą jednoogniskowej narracji *Inwazji* odkrywane są zatem kolejno kulisy pierwotnego morderstwa oraz nowego morderstwa, które odbywa się w trakcie rekonstrukcji i wobec ponownych interpelacji (Deleuzjańskie „JA to nakaz”³⁶).

Przyszłą filmową ofiarą ma być Negar, siostra Samana, również przejawiająca wampiryczne skłonności, zaspokajane krwią kolegów z drużyny. Jednak ich niejednorodne tożsamości zaczynają się scalać w jeden cudowny byt, potrafiący w magiczny sposób przekraczać nie tylko granicę między fabularnymi sferami cienia i światła, ustanowionymi w apokaliptycznej rzeczywistości filmowej, ale także granicę życia i śmierci. Z kolei następnymi mężczyznami wcielający się w rolę mordercy funkcjonują jak *zombie* — martwe tożsamości zagubione w pamięci po przeszłych inscenizacjach własnego „ja”. Nękają powracającą rzeczywistość i rozluźniają napięcie między wyobrażeniem

32 S.D. Seely, *Individuation, Sexuation, Technicity*, „Theory, Culture & Society” 2021, nr 38 (4), s. 32.

33 Zob. G. Simondon, *The Genesis of the Individual*, [w:] *Incorporations (Zone 6)*, red. J. Crary, S. Kwinter, New York, 1992.

34 Zob. *ibidem*, s. 303–304.

35 G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*, Paris 2013, s. 27.

36 G. Deleuze, *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 99.

siebie a swoim materialnym przedstawieniem. Tak skonstruowane widma znów ewokują Framptonowską nostalgię. W kontekście formowania podmiotu w procesie transindywiduacji (czyli indywiduacji przeniesionej na kolektywny grunt społeczny i techniczny) ten powidok można interpretować jako Butlerowski „rozziew między nakazem dyskursu a efektem przystosowania do niego”³⁷.

Terrorystyczny plan martwego Samana (później wskrzeszonego w niewytlumaczalny sposób) i tytułowy atak objawiają się w instalowaniu monstrialnych pluskiew, które wysysają życie ze sparaliżowanych ofiar³⁸. Widz dowiaduje się tego wraz z Alim, kiedy ten ogląda nagrania z monitoringu. Wampiryzm mózgu tej operacji polega na tym, że sam jest spersonifikowaną odmianą tego kosmicznego organizmu, będącego produktem ubocznym moralnego zepsucia ludzkości. Jak w poprzednich filmach Mokriego, tak w *Inwazji* gatunkowy rysunek wizualny jest istotną częścią Escherowskiej architektury i stanowi fabularne przyzwolenie na transcendentalny finał w punkcie największego stężenia — w liminalnym centrum narracyjnej kompozycji. Po wyczerpaniu finalnej iteracji Saman unosi się ku niebu, a Ali i Negar prawdopodobnie uciekają do magicznej walizki, która imituje działanie „TARDIS”³⁹.

Filmowe rodzeństwo reprezentuje odmienne postawy wobec przymusowego powtarzania norm pod czujnym okiem władzy. To niejako dwie manifestacje tej samej osobowości w innych warunkach dyskursywnych. Jednak ani poszukiwanie archetypicznej miłości i wiara w naturalną dobroć człowieka, ani stosowanie przemocy, która przynosi innym ból i smutek, ale stawia też skuteczny opór opresyjnym uwarunkowaniom — strategie stosowane przez brata i siostrę — nie wyłaniają „prawidłowej” formy kształtowania się podmiotowości. Albowiem „nie ma jednego sposobu samookreślenia się podmiotu”⁴⁰, natomiast „jedność [ciała — T.P.] jest jednością zjawiska wielorakiego”⁴¹.

37 J. Butler, *Gender Is Burning...*, s. 144.

38 To kolejny film Mokriego, którego fragmenty ewokują *Pieśni Maldorora* de Lautréamonta, *vide* godardowska sekwencja w *Fish & Cat*.

39 Budka policyjna z serialu telewizyjnego *Doctor Who*. Rozwinięcie skrótu brzmi: *Time And Relative Dimension(s) In Space*. Dokładnie tym nazewnictwem posługuje się bohaterka *Inwazji*, sugerując podobieństwo filmowej rzeczywistości z popkulturową siecią znaczeń potencjalnego odbiorcy.

40 A. Jagusiak, *Rola ciała w praktykach performatywnych. O materialności płci w twórczości Judith Butler*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10, s. 162.

41 G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia...*, s. 46.

Podsumowanie

Dzięki narracyjnemu przekształceniu homogenicznej i nierozciąglej przestrzeni ograniczonej indywidualną perspektywą w hybrydyczny taniec cząstek Shahram Mokri oddaje naturę zjawiska symultanicznie jednorodnego i wielorakiego. Rozciąga plan inscenizacji i konstytuuje podmiotową tożsamość w nieskończonej ulotności chwili. Analizy porównawcze instrumentarium środków stylistycznych i rozwiązań narracyjnych, jakimi operuje Irańczyk, wskazują zarówno na zakorzenie w osobliwej specyfice audiowizualnego przemysłu Iranu, jak i na stylistyczny dług wobec twórców hollywoodzkiego kina gatunków i modernistycznych utworów perskich lub europejskich, aczkolwiek oryginalność jego wizji jest niezaprzeczalna — operuje na całym spektrum dychotomii Hitchcock–Tarkowski, która miała nawiedzać irańską kinematografię w drugiej połowie XX wieku⁴². Niepodważalny w twórczości Mokriego wydaje się także performatywny i niestabilny status podmiotu w środowisku konstruowanym i rekonstruowanym przez ideologiczny dyskurs. Szczegółowa analiza formalna jego filmów odsłania, w jaki sposób reżyser buduje semantyczną głębię ideologicznej krytyki.

Na tle filozoficznego aparatu Gilberta Simondona oraz Judith Butler można odczytać intencje artysty, wzywającego do tolerancji bez posiłkowania się nachalną dydaktyką. Długość ujęcia w filmach Mokriego konstytuuje zatem nie tylko dyskursywną rzeczywistość podmiotu, ale także, co szczególnie istotne, nadaje faktyczną realność ciału. Pierwiastek abstrakcji w postaci irracjonalnej choreografii i kompozycyjnego otwarcia sprawiają zaś, że opisana organizacja *mise en scène* stanowi doskonale środowisko dla prezentowania labilnych i chimerycznych tożsamości na ekranie. To audiowizualny idiolekt Irańczyka, a nie treść jego filmów, oddaje naturę opisywanej przez Butler symultaniczności opozycyjnych sił, będących w stanie nieustannej wymiany: „Osoba jest, oraz była, we władzy, sprzeciwiając się jej; transformując ją, jest przez nią formowana”⁴³.

Niniejszy artykuł rozpoczęła wypowiedź Jeana-Luca Godarda i tak też powinien się on zakończyć, jeśli przyjąć cyrkularne narracje Mokriego za strukturalny drogowskaz. Tym bardziej, że Francuz przez lata kariery zdołał przeobrazić się wielokrotnie, szukając za każdym razem nowych metod produkcji obrazu, które wpisywały się w zmiany nastrojów politycznych i sposób funkcjonowania przemysłu filmowego. Tłumacząc amerykańskim studentom w 1972 roku wyższość statycznych planów i nieruchomej kamery (w procesie portretowania majowych wydarzeń) nad panoramą i transfokatorem, po raz kolejny zwracał uwagę na moralny

42 Zob. S. Mokri, *A Shadow for Invisible Films...*, s. 220–221.

43 J. Butler, *Critically Queer...*, s. 241.

aspekt wybranej techniki. Zaznaczał, że „dziś, ci zwykli, prawdziwi ludzie poruszyli się, znajdują nowe formy walki przeciw tym, którzy ich uciskają. Nie można więc używać statycznego planu... Ważny jest społeczny użytek techniki, a nie technika *per se*...”⁴⁴.

Wyraz formalnego relatywizmu, epistemicznego sceptycyzmu i wiara w poliwalentny charakter filmowego języka otwierają przestrzeń do dyskusji z audiowizualną treścią. W świetle badań nad tożsamością podmiotu oraz komunikacyjnych różnic w dyskursywnej przestrzeni publicznej poetyka irracjonalnej (roz)ciągłości Shahrama Mokriego otwiera nowe obszary interpretacyjne, które — jeśli nie oferują poprawnych odpowiedzi — prowokują przynajmniej słuszne pytania. Parafrazując komentarz Konrada Eberhardta do stylu i moralności Jeana-Luca Godarda⁴⁵, można pokusić się o tezę, iż prawdziwe intencje Mokriego możemy wyczytać z techniki jego filmów.

44 *Godard i Gorin: zawsze aktywni* (wywiad z Jeanem-Lukiem Godardem), „Film” 1973, nr 32, s. 11.

45 Zob. K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, Warszawa 1970, s. 43.

Bibliografia

- Arata G., *Klan Makhmalbafów: filmowa sztafeta pokoleń*, „Kino” 2004, nr 5.
- Bazin A., *Ewolucja języka filmu*, przeł. B. Michałek, [w:] *Film i rzeczywistość*, red. B. Michałek, Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Butler J., *Critically Queer*, [w:] eadem, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, London 1993.
- Butler J., *Gender Is Burning: Dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, „Panopticon” 2004, nr 3.
- Butler J., *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Karuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2012.
- Deleuze G., *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Eberhardt K., *Jean-Luc Godard*, Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, red. A.N. Fragola, R.C. Smith, Southern Illinois University Press, Carbondale 1992.
- Escher M.C., *The Graphic Work of M.C. Escher*, Meredith Press, New York 1971.
- The Filmmakers @ KVIFF 2018: Interview with Shahram Mokri*, <https://www.youtube.com/watch?v=zklg5yed9k> (dostęp: 2.03.2022).
- Gibbs J., Pye D., *Introduction 1: The Long Take — Critical Approaches*, [w:] *The Long Take. Critical Approaches*, red. J. Gibbs, D. Pye, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Godard J.-L., *Pierrot mon ami*, „Cahiers du Cinéma” 1965, nr 171.
- Godard i Gorin: zawsze aktywni (wywiad z Jeanem-Lukiem Godardem), „Film” 1973, nr 32.
- Hiroshima, notre amour* (transkrypcja dyskusji redakcyjnej), „Cahiers du Cinéma” 1959, nr 97.
- Jagusiak A., *Rola ciała w praktykach performatywnych. O materialności płci w twórczości Judith Butler*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10.
- Klejsa K., *Filmowe oblicza kontestacji*, Trio, Warszawa 2008.
- Korczarowska N., *Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109.
- Kucharczyk M., Wiącek E., *Kino irańskie we władzy Ajatollahów*, [w:] *Historia kina*, t. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 2019.
- Kwiatkowska P., *Niekończące się korytarze. Paradoksy architektury w filmie „Zeszłego roku w Marienbadzie” Alaina Resnais’go*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 109.
- Mazierska E., *Od estetyki i etyki do hermeneutyki kina. Wartości estetyczne i moralne kina w perspektywie historii teorii i praktyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29.
- Mazierska E., *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Mizielińska J., *Płęć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.

- Mokri S., *A Shadow for Invisible Films: A Way to Break the Monopoly of Image Production in Iran*, [w:] *Counter-Memories in Iranian Cinema*, red. M. Wittmann, U. Holl, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021.
- Neale S., *Introduction 2: The Long Take — Concepts, Practices, Technologies, and Histories*, [w:] *The Long Take. Critical Approaches*, red. J. Gibbs, D. Pye, Palgrave Macmillan, London 2017.
- Seely S.D., *Individuation, Sexuation, Technicity*, „Theory, Culture & Society” 2021, nr 38 (4).
- Simondon G., *The Genesis of the Individual*, [w:] *Incorporations (Zone 6)*, red. J. Crary, S. Kwinter, Zone Books, New York 1992.
- Simondon G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et information*, Editions Jérôme Million, Paris 2013.
- Wittmann M., *Towards an Impure Memory: An Archeology of Counter-Memories through Telescoping Lenses*, [w:] *Counter-Memories in Iranian Cinema*, red. M. Wittmann, U. Holl, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021.