

**Justyna Machaj**

ORCID: 0009-0009-7682-3832

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Martwe krajobrazy Roya Anderssona\*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.45.14>

### Still landscapes by Roy Andersson

#### Abstract

This article focuses on Roy Andersson's signature landscapes using the-  
atrical (theatre of the absurd) and painting (the *trompe d'oleil* effect, the  
aesthetics of *tableaux vivants*) motifs. The author presents the complex  
web of roles that landscape fulfils in the Swedish director's cinematography:  
the emotional landscape of the characters, the narrative frame of the film  
stories, and the position of the non-living actor. The author thus proves  
that for the Swedish director, landscape is not just a passive background  
for screen events, but an active co-creator and catalyst of meaning.

#### Keywords

Roy Andersson, landscape, *tableaux vivants*

*Bardziej wymowne od mowy okazuje się milczenie, bardziej  
wymowny od milczenia może być tylko obraz<sup>1</sup>.*

\* Analizując motyw krajobrazu w twórczości Roya Anderssona, odnosić się będą  
jedynie do filmów wchodzących w skład tzw. trylogii absurdu, tj.: *Pieśni z drugiego  
piętra* (2000), *Do Ciebie, człowieku* (2007) oraz *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla  
o istnieniu* (2014).

1 I. Górską, *Teatr absurdu — między słowem a obrazem*, [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy  
stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 237.

Twórczość Roya Anderssona jest jednym z najdosadniejszych przykładów wielopoziomowej totalności krajobrazu w procesie budowania struktury filmu. Uważam również, że ten wątek jest najbardziej skutecznym kluczem interpretacyjnym dla twórczości szwedzkiego reżysera, właśnie w konstruowaniu przestrzeni wewnątrzkadrowych ujawnia się bowiem istota jego filmowej wrażliwości. W przypadku Anderssona temat krajobrazu okazuje się sprawą niezwykle złożoną, gdyż nie jest on jedynie elementem estetyki jego filmów, lecz urasta do rangi nie-żywego aktora (równie istotnego jak żywi odtwórcy ról) oraz narratora historii (w znaczący sposób formatującego strukturę każdej produkcji). Dla reżysera krajobraz nie jest jedynie biernym tłem dla ekranowych zdarzeń, ale aktywnym współtwórcą i katalizatorem znaczeń. Krajobrazy filmów wchodzących w skład trylogii absurdu to złożone konstrukcje<sup>2</sup> będące wypadkową świetnie zrealizowanych teł, konkretnego typu oświetlenia (dającego efekt płaskiego obrazu), kadrowania nawiązującego do tradycji *tableaux vivants* oraz sformalizowanego typu aktorstwa. Największą siłą tych krajobrazów są głębia obrazu, szczegółowość<sup>3</sup> oraz wieloplanowość.

Poruszając tematykę krajobrazów w dziełach Roya Anderssona, będąc posługiwać się wymiennie pojęciami krajobrazu i scenografii, gdyż scenerie w dziełach Anderssona — nawet te, zdawałoby się, naturalne — zostały wykreowane w przestrzeni Studia 24, czyli olbrzymiej hali wybudowanej specjalnie na potrzeby produkcji jego filmów. Dodatkowo, powiązanie z teatrem<sup>4</sup> wiąże się z moim przekonaniem o bezpośrednim wpływie dziedzictwa teatru absurdu (i jego twórców, z Samuelem Beckettem na czele) na estetykę i filozofię twórczą reżysera. Roy Andersson — podobnie do absurdystów — sytuuje swoich bohaterów w czasie i świecie, który się skończył, a także stwarza dramaturgię, którą kształtują beczasowość, pustka przestrzeni oraz zastygłe w bezruchu postacie. Owszem, słowo „absurd” pojawia się już w samej nazwie omawianej trylogii, jednak wydaje mi się, że w powszechnym obiegu odnosi się ono jedynie do powierzchniowego aspektu jego dzieł. Tradycja teatru beckettowskiego nie tylko formatuje sytuację, w których

- 2 Warto również podkreślić, że specyficzny klimat scenerii i ich niepowtarzalny kolor nie zostały uzyskane w procesie kolorowania filmu, lecz właśnie dzięki charakterystyce, misternej scenografii i kostiumom. Tylko w filmie *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* wykorzystano technikę cyfrową (i to jedynie w dwóch scenach).
- 3 Każdy kadr zbudowany jest z niezwykle starannie dopracowanej scenografii i rekwizytów, których obecność i konkretne umiejscowienie nie są przypadkowe, lecz dokładnie przemyślane w kontekście formowania znaczeń obrazu.
- 4 Samo pojęcie tak zwanej teatralności w trafny sposób charakteryzuje filmowy styl Anderssona. Teatralność określa typ przedstawienia obrazowego otwarcie nawiązujący do formuły sceny teatralnej, wyłączającej widza z aktywnego udziału i traktującej go jako zdystansowanego i niezaangażowanego obserwatora. Taki sposób prezentowania się obrazu buduje efekt fizycznego i psychicznego oddzielenia.

wielokrotnie znajdują się bohaterowie, ale również wpływa bezpośrednio na estetyczny i filozoficzny kształt dzieł szwedzkiego reżysera. Andersson w każdym z omawianych w artykule filmów stawia sobie za zadanie — właśnie poprzez absurd — obrazować znany mu świat z bolesną i przenicowującą widza szczerością. I choć reżyser wielokrotnie konfrontuje widza z żartem (często bliskim humorowi ślapstickowemu), to pod pozorem ulgi i śmiechu przemycia odbiorcy poczucie winy i bolesnego rozpoznania statusu zamieszkiwanego świata. Z tego właśnie powodu, omawiając krajobrazy w dziełach Anderssona, będę posilkować się pracami z zakresu teatrologii<sup>5</sup>, dzięki którym namysł nad wyglądem jego światów zyska bardziej złożony kształt.

Zatem jakie scenerie budują świat filmów *Pieśni z drugiego piętra* (2000), *Do Ciebie, człowieku* (2007) oraz *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* (2014)? Przede wszystkim zdegradowane, wyprane z kolorów i emanujące bezradnością. Świat Anderssona złożony jest z miejsc nieatrakcyjnych i banalnych (domy opieki, szkoły, toalety i poczekalnie), które przez swój charakter (a raczej jego brak) nie nadają się do życia, lecz do przetrwania. To kopie bez oryginału, „klisze pamięci”, fotografie martwego świata pozbawionego iskry życia<sup>6</sup>. „To świat w agonii, w którym wszystko ulega wyczerpaniu, następuje rozpad ruchu, działania, które niejako toczy się w kółko, pustoszeją wspomnienia, obumierają iluzje, zanika cielesność postaci teatralnych”<sup>7</sup>. Przestrzenie w filmach Anderssona są jednocześnie realne (reżyser nie pokazuje nam fantastycznych krain, lecz miejsca dobrze znane), ale i skrajnie artyficyjne (bo zbudowane z ręcznie przygotowanych scenografii). W filmach szwedzkiego reżysera każde ujęcie jest obrazem, a każdy krajobraz szczegółowo zaplanowaną scenografią. Nic nie jest

- 5 W przypadku twórczości Anderssona warto również pamiętać o innej kategorii teatralnej (której jednak nie będę rozwijać w swoim tekście ze względu na złożoność tematu), sformułowanej przez niemieckiego reżysera, Bertolda Brechta — a mianowicie o efekcie obcości. Kategoria ta oznacza wywoływanie u widza — poprzez określone środki teatralne — postawy nieidentyfikowania się z bohaterami scenicznymi. Według Brechta identyfikacja schlebia widzom, dając im przeżycia zastępcze i realizując fantazję o szlachetnej przemianie (gdy w rzeczywistości, tuż po wyjściu z teatru, wracają oni nieodmienieni do tej samej codzienności). Efekt obcości miał wytworzyć w widzu intelektualny dystans i ideową ocenę problemów ukazywanych w sztuce. W tym celu aktor musiał wyzbyć się psychologicznego realizmu na rzecz „pokazywania” postaci, nie „mówić tekstem”, lecz go cytować, nie „powoływać” swoją grą życia na scenie, lecz „powtarzać” jakieś zdarzenie. Głównym zadaniem teatru Bertolda Brechta (jak i kinematografii Anderssona) jest zatem rozbicie iluzji scenicznej (w przypadku Szweda — filmowej), a co za tym idzie — uniemożliwienie publiczności zaangażowania emocjonalnego na rzecz krytycznego namysłu.
- 6 Dokładnie taki świat przedstawiają w swych tekstach absurdyści. Przestrzenie ich dramatów wypełnione są bolesną pustką i ciszą.
- 7 J.L. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Warszawa 2010, s. 366.

„prawdziwe” — nawet wtedy, gdy pojawiają się elementy natury, są one sfalszowane. Reżyser nie daje nam nadziei ani choć chwili wytchnienia od sparaliżowanego szarzyzną i sztucznością świata. Gdyby wyjść ze studia i uchwycić okiem kamery realny krajobraz, byłby to ruch fałszywy, dający bohaterom Anderssonowskich opowieści złudną nadzieję na wyzwolenie od petryfikującego widma śmierci. W tym świecie żywe już dawno umarło<sup>8</sup>, dlatego jedyne, do czego dostęp mają ukazywani bohaterowie, to nie-miejsca<sup>9</sup>, wykreowane przez ludzącą zmysły scenografię.



Fot. 1. Bohaterowie filmów Anderssona są zatrzaśnięci w klaustrofobicznych klatkach swoich mieszkań. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

- 8 Podobne poczucie zawieszenia i pustki duchowej panuje w sztukach wywodzących się z teatru absurdu, gdzie „nie ma miejsca na dosłowną Śmierć, ale nie ma też miejsca na dosłowne Życie”, cyt. za: D.P. Klimczak, *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni „Misterium Mortis”*, Kraków 2006, s. 119.
- 9 Kategoria nie-miejsca wywodzi się z antropologicznej refleksji nad przestrzenią, którą najszerzej rozwinął francuski badacz Marc Augé. Koncepcja ta stanowi opozycję wobec obszarów historycznie określonych w danym miejscu i czasie. Nie-miejsca powstają w wyniku krzyżowania się z sobą ludzi i informacji z odległych od siebie terenów i środowisk. Pozbawione są swoistego, lokalnego kolorytu na skutek zniwelowania różnicy między tym, co bliskie, a tym, co dalekie, oraz między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe. Nie-miejsca są przestrzenią niczyją, jednak nie ze względu na brak właściciela, lecz z powodu braku emocjonalnego powiązania jej z ludźmi. Osoby przebywające w nie-miejscu znajdują się wszędzie i nigdzie zarazem.

Scenerie wszystkich trzech filmów są na ogół miejskie. Miejsca te charakteryzują się konsumpcją (bary, restauracje, sklepy), cyrkulacją (stacje kolejowe, przystanki autobusowe, ulice), spektaklem (uroczystości, przedstawienia muzyczne lub magiczne) oraz anonimowością (kliniki, szpitale, domy wypoczynkowe). Korzystanie z takich miejsc naznacza los człowieka, skazując go na wieczną samotność. Przestrzenie te są zróżnicowane pod względem swojej przestronności. Czasami bohaterowie zostają zatrzaśnięci w klaustrofobicznych klatkach swoich mieszkań (fot. 1), aby później gubić się w przytłaczających swym ogromem krajobrazach (fot. 2). W obu przypadkach krajobrazy Roya Anderssona to abstrakcyjne i uniwersalne przestrzenie istniejące w niekończącej się teraźniejszości, pozbawione historii oraz wypełnione znakami ulotnej tymczasowości. „Andersson nie stroni także od kreowania sytuacji szkatułkowych, gdy bohaterowie, wzajemnie



Fot. 2. Krajobrazy miejskie przytłaczają bohaterów i wprowadzają ich w stan egzystencjalnego zagubienia. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

siebie obserwując, tworzą wewnętrzne spektakle życia codziennego. Tak jakby pozycja widza była istotą spektaklu, a widz kinowy, będąc widzem teatru wewnątrz świata filmowego, był swoim własnym spektaklem”<sup>10</sup>. Co najważniejsze, niezyciowość tych miejsc rozciąga się także na przestrzeń

10 F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studia” 2018, nr 15, s. 72.

domową, sygnalizując moralną deformację mieszkających w niej ludzi. Dom jest przecież przestrzenią intymną, w której powinniśmy czuć się bezpiecznie i swojsko. W filmach Anderssona jest inaczej — ogniska domowe stają się epicentrum niezrozumienia, frustracji i smutku<sup>11</sup>. Niespieszny montaż (często kilkuminutowych) segmentów uwydatnia niezręczność scen, wpychając widzów w poczucie skrajnego dyskomfortu i smutku. Poza tym niedobór dekoracji wewnątrz sprawia, że filmowe domy pozbawione są jakichkolwiek cech indywidualności (w rezultacie każde wnętrze wydaje się takie samo). W ten sposób miejsca, w których ludzie powinni budować swoją tożsamość, są nieodwracalnie wadliwe i sugerują niepokojące połączenie stref życia publicznego z domowym (sale szpitalne czy zakłady pogrzebowe równie dobrze mogłyby pełnić funkcję czyjś domu). Ponure scenerie domowe w płynny sposób wtapiają się w bezosobowe lokalizacje (puby, restauracje i przedziały kolejowe) (fot. 3). W ten sposób dochodzi do ujawnienia napięcia pomiędzy tajemnicą a obnażeniem, prywatnym światem scenografii domowych pomieszczeń a spojrzeniem zewnętrznym, przynależnym do publicznych widowisk dnia codziennego.



Fot. 3. Postacie płynnie wtapiają się w ponure i bezosobowe lokalizacje. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* – reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

11 Jest to najbardziej widoczne w interakcjach między parami, które są całkowicie pozbawione czułości.

Dodatkowym elementem inscenizującym rzeczywistość bohaterów, wprowadzającym ich w stan permanentnego grania przed nieistniejącą widownią, są wszelkiego rodzaju obramowania — lustra, uchylone lub otwarte drzwi, duże okna czy wiaty autobusowe. Taki podział przestrzeni umożliwia intensywną grę w widzialne i niewidzialne, prowadząc wzrok widza przez szereg progów głęboko inscenizujących scenę. Jednak ostatecznie to od reżysera zależy, które pomieszczenia zobaczymy, a które pozostaną nieprzeniknione dla naszego spojrzenia (fot. 4). Stałym elementem filmowych krajobrazów są również przestrzenie liminalne, czyli miejsca przejściowe, będące jedynie przystankiem w drodze do celu (korytarze, hostele, windy). W takich miejscach trudno się zakorzenić, osadzić. Nawet prywatne mieszkania bohaterów zdają się oziębłe i pozbawione cech charakterystycznych. Świat w dziełach Anderssona nie nadaje się do życia, a każdy dzień przestacza się w walkę z ponurą i absurdalną rzeczywistością. Nie ma tutaj miejsca na spełnienie. „Faktem jest bytowanie w drodze, bez konkretnego celu. Tutaj celem samym w sobie jest droga, »owe popychanie do końca« i otwartość wybiegania ku Śmierci»<sup>12</sup>.

Omawiając techniczny aspekt „wytwarzania” krajobrazów (sformułowanie to wydaje mi się bardziej adekwatne niż „obrazowanie” czy „filmowanie”) w dziełach reżysera, warto przywołać dwa pojęcia z historii sztuki<sup>13</sup>: technikę *trompe-l'oeil* oraz tradycji *tableaux vivants*. *Trompe-l'oeil* to rodzaj iluzjonistycznego zabiegu, wywołującego u widza wrażenie kontaktu z prawdziwą trójwymiarową przestrzenią lub przedmiotem<sup>14</sup>. Widz w rzeczywistości wciąż obcuje z dwuwymiarowym obrazem, jednak jest on na tyle realistyczny, że wywołuje zwodnicze wrażenie głębi. Stworzenie przekonującego efektu trójwymiarowości wymaga od artystów szczególnych umiejętności, dlatego przygotowanie scenografii do filmów Anderssona

12 D.P. Klimczak, *Medytacja nad pustką. Konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach” Samuela Becketta*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 345.

13 Rodowodu filmowych krajobrazów można doszukiwać się także w innych rejonach historii malarstwa. Wydaje się, że najważniejszą osobą dla estetyki Anderssona jest amerykański artysta, Edward Hooper. Co łączy styl Anderssona z twórczością Hoopera? Aby dostrzec podobieństwa, wystarczy porównać kadry z filmów Szweda z obrazami, na przykład *Nighthawks* (1942), *Office at night* (1940) czy *Rooms by the sea* (1951). Wspólnym mianownikiem dla tych dwóch artystów są melancholia, samotność, głębia obrazu oraz przytłaczające scenerie. Kompozycje obrazów Hoopera często odzwierciedlają stan psychiczny bohaterów, poczucie izolacji i odosobnienia (nawet w towarzystwie). Mimo pozornej prostoty i огоłocenia przestrzeni, obrazy obu tych twórców mają swoją dramaturgię oraz przedstawiają życie zwyczajnych ludzi (obywateli USA i Szwecji).

14 Zabieg ten był stosowany przede wszystkim przez malarzy od późnego gotyku do realizmu XIX wieku.

zajmowało realizatorom nawet kilka miesięcy. Natomiast *tableaux vivants* — będące formą parateatralną z pogranicza teatru i malarstwa — określają kompozycję figuralną przedstawiającą postać lub postacie zastygłe w ekspresyjnej pozie. Filmowe kadry nawiązujące do tej tradycji stają się swoistymi mikrokosmosami, samodzielnymi jednostkami wizualnymi wchodzącymi w strukturę całego filmu. Obserwacja postaci pochłoniętych przez akcję i wchodzących w interakcję w ramach statycznego ujęcia (ułożonego jakby na płótnie, fotografii czy teatralnej scenie) wytwarza zarówno określony rodzaj widowni (oparty na dystansie utrzymywanym pomiędzy widzem a ekranem), jak i szczególnie związek pomiędzy postaciami, obiektami i przestrzenią, które wydają się być ściśle powiązane w ramach obrazu. „*Tableau* jako elastyczny szablon w filmie balansującym między życiem a sztuką potrafi paradoksalnie pogodzić immersję z abstrakcją, minimalizm zabiegów formalnych z wielozmysłowym estetyzmem”<sup>15</sup>.



Fot. 4. Obramowanie bohaterów poprzez framugę okna inscenizuje ich rzeczywistość oraz zmusza do gry w widzialne i niewidzialne. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

Prawie wszystkie *tableaux vivants* Anderssona są obramowane w ten sam sposób, z zachowaniem bardzo precyzyjnych zasad kompozycji, w celu wprowadzenia głębi do dwuwymiarowości obrazowej. Przestrzeń

15 Á. Pethő, *Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu*, „Film and Media Studies” 2015, nr 11, s. 43.



wizualna w trylogii Anderssona jest wyobrażona, ale mimo to opiera się na naturalnym sposobie postrzegania świata przez widza. Frontalność ujęć wraz z nieruchomym ustawieniem kamery zapewniają swoisty punkt widokowy, z którego wzrok widza może postrzegać obraz jako inscenizację teatralną, ekspozycję czy obiekt muzealny. Postacie poruszają się w kadrze jak po scenie „chwijającej się między dwoma światami, który jest zawsze równocześnie bohaterem i obserwatorem, widowiskiem i widzem”<sup>16</sup>. W ten sposób widz nie zostaje ukierunkowany przez reżysera na konkretne elementy świata przedstawionego, lecz otrzymuje percepcyjną wolność wyboru (która w przypadku kina Anderssona dość szybko może przeistoczyć się w emocjonalną udrękę). Widz, aby nawiązać komunikację z obserwowanym światem, musi na swój własny sposób uruchomić osobiste siły integracyjne umysłu. Musi chcieć „podjąć trud scalenia tego jakby schizofrenicznego świata, zaangażować swoją odwagę stawienia czoła tej kreatywnej propozycji rozstępującego się ładu świata”<sup>17</sup>.

Andersson świadomie „oczyszcza” swoje kino z wszelkich — zdawałoby się kluczowych dla budowania kinowej immersji — środków filmowej stylistyki. Trylogia absurdu charakteryzuje się minimalizmem: od dramaturgii po przestrzeń. Ruch zostaje celowo spowolniony. I chociaż André Bazin uważał długie ujęcia za bardziej naturalne i życiowe, wykorzystanie ich przez Anderssona znacznie wykracza poza Bazinowską odmowę przerwania akcji. W rzeczywistości praktyka szwedzkiego reżysera jest sprzeczna z pierwszym z postulatów Bazina, bo — choć Andersson nie tnie świata na drobne fragmenty (jak Bazin rozumie klasyczny montaż) — jest on jednym z reżyserów, którzy pokładają wiarę w obraz, a nie w rzeczywistość. „Jego styl jest bardzo wymyślny, gdyż naśladuje przede wszystkim obrazowość, podkreślając fakt, że rzeczywistość nigdy nie jest przedstawiana taka, jaka jest”<sup>18</sup>. Najbardziej odczuwalny dla widza — przyzwyczajonego przez klasyczne kino do zmienności planów — jest brak zbliżeń. Utrudnia to zarówno nawiązanie bliskości z bohaterem, jak i płynne wejście w stan immersji. Filmy wchodzące w skład trylogii absurdu zostały konsekwentnie zbudowane jedynie z planów ogólnych. W celu zanurzenia się w opowiadaną historię widz musi pokonać dzielącą go od bohaterów odległość oraz — kolejne utrudnienie — zaakceptować brak linearnej historii. Narracja w filmach Anderssona jest bowiem efektem powtórzeń (tematycznych, wizualnych, muzycznych i werbalnych) symbolicznych obrazów i metafor. Zamiast spójnej fabuły i klarownego układu przyczynowo-skutkowego otrzymujemy ciąg epizodów połączonych nastrojem i tematem. W takiej sytuacji dzieło

16 *Ibidem*, s. 45.

17 J.L. Krakowiak, *Absurd...*, s. 358.

18 F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic...*, s. 82.

staje się swego rodzaju bytem efemerycznym, trudno uchwytnym i wymagającym od widza dużych pokładów cierpliwości. „Akcja zredukowana zostaje do zredukowanych obrazów. Są one najczęściej niemal nieruchome, ukazują zastój, trwanie, oczekiwanie”<sup>19</sup>. Widz Anderssona dość często zostaje zmuszony do oglądania nie-wydarzenia (zdarzenie się skończyło, lecz ujęcie trwa dalej bądź zdarzenie zasadnicze dzieje się w przestrzeni pozakadrowej). „Czas martwy odpowiada również za martwą przestrzeń i w konsekwencji za postrzeganie metaforycznie martwej ludzkości”<sup>20</sup>. Andersson wykonuje zatem niezwykle odważny gest twórczy, wymagający olbrzymiej pewności swych reżyserskich kompetencji. Nie dość, że rezygnuje z klasycznie pojmowanej fabuły<sup>21</sup> (logicznej i przyczynowo-skutkowej), redukuje ruchy kamery i montaż do minimum, to dodatkowo pozbawia film głównej osi emocjonalnej, czyli aktywnego i interesującego dla widza bohatera. Znosi bowiem jawny podział na plan ożywiony i nieożywiony. Bohaterowie — choć poruszają się i mówią — zlewają się z monochromatycznymi krajobrazami, a ich podmiotowość zostaje zredukowana na rzecz wytwarzania obrazu. Stają się — wykorzystując metaforę malarską — jednym z kolorów nakładanych przez artystę-Anderssona na płótno-kadr. „Zamiast dramatycznych akcji, wszyscy oni są uchwyceni głównie w statycznych, malarskich pozach, z dialogami przywołującymi sytuacje sceniczne”<sup>22</sup>.

Mimo iż w tekście nie zajmuję się politycznym aspektem twórczości Anderssona i jego rozliczeniowym charakterem, należy wspomnieć o pojawiających się w trylogii absurdu krajobrazach historycznych. Wprowadzają one do sekwencji „codziennych” między innymi bohaterów historycznych (w *Gołębiu, który przysiadł na gałęzi* pojawia się Karol XII wraz z oddziałem konnym, a także czarnoskórzy niewolnicy wprowadzani do rozpalonego kotła przez kolonialistów), senne mary pełniące funkcję wyrzutów sumienia (w *Pieśniach z drugiego piętra* jest to rosyjski żołnierz ze sznurem na szyi) czy odrealnione sekwencje wojenne (ostatnią sceną filmu *Do Ciebie, człowieku* jest nalot bombowców Boeing B-52 — wykorzystywanych podczas wojny w Wietnamie, w bombardowaniu Jugosławii i Afganistanu — na szwedzką przestrzeń powietrzną). Krajobrazy te są o tyle intrygujące, że nie stanowią oddzielnych sekwencji, lecz w płynny sposób wdzierają się w dotychczasowy charakter opowieści — rosyjski żołnierz śledzi bohatera o imieniu Kalle na dworcu kolejowym (fot. 5), a Karol XII zamawia piwo

19 I. Górka, *Teatr absurdu...*, s. 237.

20 F. Chinita, *Roy Andersson's Tableau Aesthetic...*, s. 81.

21 Ponowny zwrot ku tradycji teatru absurdu, który opierał się na zerwaniu z charakterem konwencjonalnych sztuk, uciekał w stronę antyrealizmu, alogiczności oraz irracjonalności ludzkiego doświadczenia.

22 Á. Pethő, *Between Absorption, Abstraction and Exhibition...*, s. 46.

w barze odwiedzanym przez współczesnych bohaterów (fot. 6). Ponownie to konsekwentnie budowany przez Anderssona krajobraz jest nadrzędny względem narracji — nawet zaburzenia na linii czasu czy senne omamy (nie zawsze jesteśmy pewni statusu ontologicznego wprowadzanych sekwencji) nie są w stanie wpłynąć na typowy dla Anderssona typ krajobrazu.



Fot. 5. Młody rosyjski żołnierz uosabiający wyrzuty sumienia narodu szwedzkiego śledzi bohatera filmu, Kallego. Kadr z filmu *Pieśni z drugiego piętra* — reż. Roy Andersson, 2000, © Roy Andersson Filmproduktion AB.

Szczegółowa analiza krajobrazów w filmach wchodzących w skład trylogii absurdu byłaby zadaniem satysfakcjonującym, lecz niezwykle trudnym. W związku z faktem, iż Andersson nie tworzy filmów fabularnie i narracyjnie spójnych, lecz konstruuje je na zasadzie dodawania przeważnie samodzielnych scen/obrazów, drobiazgowo rozważania na temat przestrzeni w jego dziełach wymagałyby wyodrębnienia i opisanie każdej sceny (scenografii jest bowiem mnóstwo). Trylogia składa się z trzech filmów, których konstrukcja opiera się na określonej liczbie *tableaux* — *Pieśni z drugiego piętra* to czterdzieści pięć scen, *Do Ciebie, człowieku* to pięćdziesiąt sześć scen, a *Goląb przysiadł na gałęzi* to trzydzieści dziewięć scen. Zaprezentowany wcześniej wzór estetyczny w wyczerpujący sposób charakteryzuje klimat i funkcję krajobrazów w twórczości szwedzkiego reżysera, jednak warto pokusić się o adnotację. W każdym z trzech omawianych dzieł pojawiają się bowiem sceny w znaczny sposób różniące się od typowego dla Anderssona stylu. Wprowadzają wizualny i estetyczny oddech do ciągu klaustrofobicznych scenerii miast i mieszkań (nie zmienia się przy

tym sposób ich kreacji — wciąż obcujemy z misternie przygotowanymi scenografiami). Pozostają one oczywiście w znaczącej mniejszości i nie zmieniają całościowego wydźwięku filmów, jednak właśnie ze względu na ich wyjątkową odmienność warto zwrócić na nie uwagę.



Fot. 6. Złączenie teraźniejszości z historią — Karol XII zamawia piwo we współczesnym barze. Kadr z filmu *Gołąb przyśiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

W *Pieśniach z drugiego piętra* jest to scena poświęcenia dziecka, współczesnej Ifigenii, której śmierć ma oczyścić szwedzkie elity (ekonomiczne i intelektualne) z piętna zgnilizny (którą same na siebie sprowadziły). Obraz obfituje w kolory — błękit, zieleń i czerwień, a dziewczynka ma na sobie śnieżnobiałą szatę — oraz plany wyznaczone przez zgromadzonych świadków zdarzenia. Jednak Andersson, mimo kadru uwalniającego od dotychczasowego zaduchu, nie pozwala sobie na złudną nadzieję. Owszem, daje swoim widzom wizualny odpoczynek, jednak wydźwięk sceny jest na tyle przytłaczający, iż odbiera oglądającym możliwość oczyszczenia.

W kolejnej produkcji, czyli *Do Ciebie, człowieku*, widzimy parę (o imionach Uffe i Mia) siedzącą na ławeczce na skraju parku (fot. 7). Owszem, w tle przedzierają się znane nam budynki i żelazny most, ale zieleń trawy i drzew oraz śpiący przy właścicielach niewinny pies, ponownie, pozwalają nam na moment wyciszenia. Jest on jednak pozorny. Choć bohaterów otacza natura i życiodajne kolory, ich relacja naznaczona jest smutkiem i zgorzknieniem. Nie potrafią się porozumieć, odtrącają się i ranią swoje uczucia. Chcielibyśmy, aby zwykły krajobraz pozwolił oglądanym postaciom na miłość i czułość,

jednak zbyt uparcie trzymają się oni zakodowanego w nich cierpienia. Pozwalają resztkom otaczającej ich natury zaniknąć w przytłaczającej fali żalu.



Fot. 7. Choć bohaterów filmu otacza natura i życiodajne kolory, ich relacja naznaczona jest smutkiem i zgorzknieniem. Kadr z filmu *Do Ciebie, człowieku* — reż. Roy Andersson, 2007, © Roy Andersson Filmproduktion AB

Ostatni film z cyklu, *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, przynosi nam aż dwa wyjątki od Anderssonowskiej reguły. Ich odmienność podkreślona została przez montażowe zderzenie z epickimi sekwencjami historycznymi, w których występuje postać Karola XII (w świetle przedbitewnej chwały i w królewskim upadku). Pierwsze *tableaux* jest niezwykle proste — szczęśliwa matka i radośnie kwilące w wózku dziecko odpoczywają w parku, oddalonym od wyblakłej scenerii miasta (fot. 8). Drugie *tableaux* jest koncepcyjnie identyczne — dwójka zakochanych leży na plaży w miłym uścisku. Można by pomyśleć, że tym razem Andersson uchyla się od ponurej refleksji i osłania swój świat przed widmem śmierci. Jednak zabieg montażowy polegający na zderzeniu radości mikroświata z okrucieństwem wojny przynosi ponure wnioski. Przebłyski prostej miłości nie są w stanie uratować świata przed piekłem międzynarodowych konfliktów i ogromu ofiar poległych na frontach. Zatem przytoczone obrazy różnią się wizualnie od wcześniejszych, martwych krajobrazów, lecz na poziomie semantycznym nie zmieniają statusu filmowej rzeczywistości. Roy Andersson sytuuje swoich bohaterów w czasie, który się skończył, w świecie, którego już nie ma, a z którego pozostał jedynie śmietnik.



Fot. 8. Żłudna ucieczka od piętna śmierci i szarości miasta. Kadr z filmu *Gåtåg przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

W rozważaniach nad krajobrazem w kinematografii Anderssona skupię się także nad wizualną i mentalną konstrukcją bohaterów. Nie będzie to odejście od tematu, gdyż bohaterowie przywołanych już filmów nie są — względem otaczającej scenerii — bytami autonomicznymi, lecz jej ruchomym przedłużeniem. Analiza ich charakteru, wyglądu i funkcji będzie zatem kontynuacją rozważań na temat głównego tematu. Zaczniemy zatem od konstrukcji postaci, których głównymi cechami są: mechaniczność, automatyzm, nieautentyczność, dezyndywidualizacja oraz redukcja przejawów życia psychicznego. To larwy ludzkie, „ludzie z podziemia”, którzy przejawiają niepewność ontologiczną i cierpią na wyobcowanie. Dodatkowo nie mogą skryć się w cieniu, gdyż są nieustannie wystawieni na działanie bezlitosnego światła. Zachowania postaci mieszczą się poza regułami prawa i logiki, co skutkuje śmiesznością i groteskowością działań. Podobnie jak omówione już krajobrazy, zlewają się w oczach odbiorców w jedną, bezimienną i wypłowiałą masę. Postacie zdają się krążyć nieustannie w tej samej scenerii, ich ruch jest kołowy<sup>23</sup>, a przez schematyczność scenografii — bezcelowy

- 23 Reżyser podkreśla, że w budowaniu kadru niezwykle istotna jest choreografia postaci, ich sposób poruszania się i ustawienia. Na planie jego filmów nie ma miejsca na improwizację i przypadkowy ruch. Wszystko jest zaplanowane w taki sposób, aby materia ożywiona i nieożywiona mogły — w akcie złączenia — wytworzyć pożądany efekt estetyczny.

i monotony. To poczwarki żyjące na śmietniku świata, przekupne i zastraszone, których istnienie trudno nazwać heroicznymi zapasami z Fatum, to raczej mimowolne płynięcie z prądem śmiertelności. Reżyser, tworząc swoich bohaterów, ucieka od indywidualizmu w kierunku uogólnienia, pobielone twarze postaci ujednolicają ich doświadczenia. Niewielu z nich ma swoje imiona, najczęściej zredukowani zostają do wykonywanych zawodów — obwoźny handlarz, barmanka (*Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*), taksówkarz, nauczycielka (*Pieśni z drugiego piętra*) czy muzyk, urzędnik (*Do Ciebie, człowieku*). „Postać ludzka spada do roli atrapy, marionetki, manekina będącego pod władzą przeciętności i opinii publicznej, czyli czegoś nieautentycznego”<sup>24</sup>. Zatrzaśnięci w nie-miejskach, blakający się bez celu między kolejnymi sceneriami, stają się raczej kolejnymi zmiennymi w obrazowym równaniu Anderssona. „Tożsamość zostaje zawieszona na powtarzalnych wspomnieniach albo tylko na fragmentach, wrywkach, skrawkach osobistych opowieści”<sup>25</sup>. Jedynymi momentami, w których mogą opowiedzieć widzom o swoich uczuciach, są teatralne monologi kierowane wprost do kamery. Jednak nawet w tych rzadkich momentach bliskości — na skutek mechaniczności ich wypowiedzi i braku mimicznej ekspresji — nie dochodzi do zawiązania relacji. To nie są ludzie, lecz manekiny, których monologów można wysłuchać, ale nie da się ich poczuć czy zrozumieć. Andersson „teatralizuje ciało, wystawia je nieustannie na scenę, czyni nieswoim i nieprzejrzystym dla niego samego, spłaszcza je, uśmierca jego ekspresywność, zaprzecza jego skończoności i poczuciu człowieczeństwa”<sup>26</sup>. Poczucie obcowania z nie-ludźmi, a raczej obiektami w groteskowym teatrze śmierci, wzmagają pobielone twarze pełniące funkcję masek (fot. 9). „O masce wiadomo przede wszystkim, że nie jest twarzą, choć właśnie do niej najczęściej pragnie się upodobnić”<sup>27</sup>. Bohaterowie Anderssona to nie-żywi ludzie posiadający nie-twarze, a przecież to właśnie twarz jest emanacją charakteru postaci, w niej odczytać możemy emocje i myśli. Nałożenie na oblicza farby staje się dla widzów kolejnym wyzwaniem, które muszą podjąć, jeśli chcą choć trochę przybliżyć się do oglądanych na ekranie ludzi. „Rozważania dotyczące maski podejmowane są po to, by pod »udanym«, »przybranym«, »sztucznym«, odnaleźć »autentyczne«,

24 J.L. Krakowiak, *Absurd...*, s. 359.

25 P. Dobrowolski, *Szary pył słów: projekt performatywnego odbioru w twórczości Samuela Becketta*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2011, nr 1 (5), s. 80.

26 A. Rejniak-Majewska, *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 393.

27 *Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 185.



Fot. 9. Pobielane twarze aktorów wzmagają poczucie obcowania nie z ludźmi, ale z obiektami w groteskowym teatrze śmierci. Kadr z filmu *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* — reż. Roy Andersson, 2014, © Roy Andersson Filmproduktion AB

»pierwotne«, »naturalne«, które jest »nami«<sup>28</sup>. Istotnym pytaniem jest, czy pod wspomnianymi maskami znajdziemy cokolwiek autentycznego i prawdziwego, czy napotkamy jedynie ziejącą pustkę. Może maska niczego nie ukrywa i nie pojawiła się jako skutek życia w wymarłym świecie? Czyżby narodziny w świecie Anderssona były automatycznie naznaczone śmiercią? Ponury to wniosek, ponownie pozbawiający nas złudzeń i nadziei, że ten świat — nawet jeśli nie ma już perspektyw na odrodzenie — był kiedyś żywy. To „mitologia osnuta wokół wrastania maski w twarz, zagarniania, przywłaszczania twarzy przez maskę, która całkowicie przestaje być zewnętrzną. Jej nowa wewnętrzność polega na tym, że ona nie tyle zastępuje twarz, ile jest — wbrew woli właściciela twarzy — jego twarzą właśnie”<sup>29</sup>. Taka interpretacja statusu ontologicznego bohaterów Anderssona utwierdza nas w przekonaniu, że trylogia absurdu jest — na każdym poziomie — panoramą zapaści społecznej. Chłodny, bezradny świat jest zamieszkiwany przez widmowe istoty, które prawdopodobnie nigdy nie poznały smaku życia. Zdaje się, że, według reżysera, sensem nowoczesności jest nicność. Brak to wyraz kondycji naszej cywilizacji, która zgubiła swój ślad, otoczenie i ciało. „W przedstawionym wymiarze rzeczywistości nie

28 *Ibidem*, s. 157.

29 *Ibidem*, s. 191.



ma już natury, a przynajmniej nie ma takiej jej formy, która mogłaby jeszcze stwarzać, płodzić, powoływać do istnienia; brak jej siły witalnej, nie jest to natura konstruująca czy budująca cokolwiek, płodna i owocująca<sup>30</sup>. Niemniej w bohaterach Anderssona objawia się pewien paradoks — są charakterystyczni w swym braku charakterystyczności. Ich wygląd, a także nienaturalny, sformalizowany sposób poruszania się w kadrze wyróżniają ich na tle realistycznych przedstawień z filmów głównego obiegu.

Andersson w swych filmach tworzy propozycję nowego, dramatycznego stanu niepewności. To twórca odważny, który nie boi się obrazować świata pozbawionego sensu i wypełnionego cierpieniem. Krajobrazy w jego filmach to kopie bez oryginału, „klisze pamięci”, swoiste fotografie martwego świata. Andersson to reżyser-kreator silnie wierzący w siłę obrazu. To mistrz mistyfikacji i wizualnej wirtuozerii. To konstruktor niezwykle detalicznych, złożonych i koncepcyjnie przemyślanych filmów, które nie łudzą widza atrakcyjną fabułą czy rozrywkowym montażem, a zapraszają do trudnej, lecz satysfakcjonującej podróży po muzeum ponurych osobliwości. Krajobraz w kinie szwedzkiego reżysera jest przykładem wizualnego manifestu estetycznego. Andersson to malarz, myśliciel i reżyser w jednej osobie. Oczywiście, można uznać, że szwedzki filmowiec jest powtarzalny i autotematyczny. Myślę jednak, że taki rodzaj determinacji w powoływaniu charakterystycznych światów jest wyrazem artystycznej i filozoficznej konsekwencji tego reżysera.

30 P. Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011, s. 85.

## Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Chinita F., *Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*, „Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studie” 2018, nr 15, s. 69–86.
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
- Dobrowolski P., *Szary pył słów: projekt performatywnego odbioru w twórczości Samuela Becketta*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2011, nr 1 (5), s. 65–81.
- Górska I., *Teatr absurdu — między słowem a obrazem*, [w:] *Teatr absurdu. Nowy czy stary teatr?*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Klimczak D.P., *Medytacja nad pustką. Konteksty buddyjskie w „Końcówce” i „Szczęśliwych dniach” Samuela Becketta*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 337–367.
- Klimczak D.P., *Śmiertelnicy. Teatr Absurdu Samuela Becketta w przestrzeni „Misterium Mortis”*, Instytut Wydawczy „MAXIMUM”, Kraków 2006.
- Krakowiak L.J., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Scholar, Warszawa 2010.
- Maski*, red. M. Janion, S. Rosiek, t. 2, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Pethő A., *Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu*, „Film and Media Studies” 2015, nr 11, s. 39–76.
- Rejniak-Majewska A., *Doświadczenie obramowane. „Pochfonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiżewska, Universitas, Kraków 2006, s. 389–400.