

Film i prawdziwy obraz rzeczy

Ryszard Ciarka

Oczywiście wiemy, że film zawierać może w swym przekazie wszystkie niemal formy artystycznej wypowiedzi, niektóre wykorzystując wprost — jak muzykę, inne potencjalnie wprost lub całkowicie przetwarzając — jak literaturę, wszystkie dostosowując do swych potrzeb. W tym przedziwnym, zawsze fascynującym śmietniku cytatów, bez trudu dogrzebiemy się wątków literackich, dramatu, poezji, malarstwa, czy choćby innych filmów. Ale także film, jako dzieło skończone, skłania nas i do takiej refleksji, iż znaczyć może niewiele więcej niż poza samym sobą. Film bowiem znaczyć może podobnie jak znaczyć rzecz: jedno i drugie nie musi przecież od razu apelować do naszego intelektu, przemawiać może natomiast, i zwykle tak jest, do naszej młoczącej zdolności rozszyfrowywania, rozumienia świata, oraz zdolności wyobrażania sobie współistnienia postrzeganych rzeczy, zjawisk i ludzi.¹

„W codziennym życiu — pisze Merleau-Ponty — istotnie, nie dostrzegamy owej estetycznej wartości najmniejszej postrzeganej rzeczy. Jest także prawdą, że nigdy w rzeczywistości postrzegana forma nie jest doskonała, zawsze istnieją jakieś nadmiary, skazy, coś w rodzaju efektu nadużycia materii. Dramat filmowy jest zawsze, by tak rzec, bardziej finezyjny niż dramaty realnego życia; dzieje się w świecie ściśle określonym, bardziej niż świat realny.”²

W jakie więc zdarzenia uwikłany może być film? W jakie zapożyczenia i cytaty; jako synteza czy antyteza rzeczywistości? Każde chyba dzieło sztuki istniejąc w kulturze, co znaczą, że jest odczytane, będzie też przeciwko lub ku czemuś skierowane. Jak to jest — pytamy dalej — że bardziej finezyjna i ściśle określona rzeczywistość filmu redukuje, a jednocześnie pogłębia rzeczywistość zewnętrzną?

Jeśli pamiętamy jeszcze film Andrzeja Wajdy *Niewinni czarodzieje*, to warto wspomnieć, że film ten nie otrzymał zbyt pochlebnych ocen krytyków. Z wyjątkiem kilku ciekawszych wypowiedzi, większość recenzentów zarzucała Wajdzie, iż film ten zbyt mało jest filmowy, a nade wszystko kwestionowano jego prawdziwość.³

Jak pamiętamy, ukazana w *Niewinnych czarodziejach* współczesna rzeczywistość jest bardzo drażniącą. Wyzywająca w swej lapidarności. Apatia i bierność młodych ludzi, pozbawionych ambicji „wdechów”, czyli spokojniejszej odmiany „beatników”, nie jest tu oceniana ani poddawana tym bardziej jakiegokolwiek negatywnej krytyce.

Istnieją. Słuchają jazzu. Z dnia na dzień grubieje na nich maska życia pozornego, iluzji. Nie poznamy ich, bo grają swoje „niewinne” role między sobą i wobec kontestowanej przez nich rzeczywistości. Nie poznamy ich, bo nawet uczucie, miłość jest tylko nieco bardziej wysublimowaną grą, grą zresztą przerwana, gdyż znany jej wynik zniechęca do dalszych posunięć.

„Nie wierzę w gorycz bohatera Wajdy — pisze Aleksander Jackiewicz — ani w sceptycyzm bohaterki. Trudno mi nawet uwierzyć w prawdopodobieństwo owej sytuacji w nocy, w kawalerskim pokoiku, w którym chłopiec i dziewczyna prowadzą platoniczną grę masek. Wolę traktować ten wątek *Niewinnych czarodziejów* jako metaforę, uogólnienie.”⁴

Metaforą jest też chyba i cały film, tak jak szczególną

formą metafory i uogólnienia jest każdy ruch kontestacyjny, także i ten, który Wajda ukazuje. Każda kulturowa kontestacja przeciwstawia się zwykle wytworzonym przez siebie wizerunkom kultury dominującej, jej systemom wartości. Protestem wobec krytykowanych wartości może być np. sposób ubierania się i sposoby zachowań, które stają się bądź karykaturą owych wartości, bądź pod każdym względem alternatywnym sposobem bycia. Podobne zjawiska obserwować mogliśmy w kontestacyjnych ruchach lat siedemdziesiątych, podobne dają się zaobserwować i teraz. Dlatego też Bazyli, główny bohater filmu, nie decyduje się na porzucenie gry, na konsekwencje pozostania z dziewczyną. Nie jest on człowiekiem złym, wypaczonym; przecież jego marzenia o domu, dostatnim życiu nie odbiegają chyba od ówczesnej tzw. „przeciętnej krajowej”. Ale też każde odchylenie maski spowodować może nieodwracalny proces wtapienia się w dobrze znane tło otaczającej go rzeczywistości. Tuż za jego kawalerskim pokoikiem usadowił się przecież jeszcze bardziej zamaskowany świat, toczy się tam gra życia pozornego; codzienna szarość prześwietlona hasłami, pełnymi fałszywej jedności umysłów i serc.

Znamienny jest też i tytuł filmu, bo „niewinni czarodzieje”, to także część romantycznej wizji samotności, niemości w realizowaniu własnej odrębności, gdyż fałszywy świat zewnętrzny zmusza do zamknięcia się, przeczekania. Motyw ten nieustannie błąka się w twórczości Byrona, Mickiewicza, Słowackiego, wśród romantyków.

„Punktem wyjścia — pisze Juliusz Kleiner w szkicu *Romantyzm* — jest dla nich niezadowolenie z rzeczywistości teraźniejszej, z ustalonych stosunków społecznych, z rezultatów dotychczasowej kultury. Świat, do którego doprowadziła kultura europejska, wydaje się nienaturalny, zły, bezduszny, martwy. Trzeba od niego uciec lub trzeba go przekształcić, a nakładane przezeń więzy odrzucić w imię ideału wolności.”⁵

Co dzień z pamiętką nudnych postaci i zdarzeń
Wracam do samotności, do książek — do marzeń,
Jak podróżny, wśród dzikiej wyspy zarzucony,
Co rana wzrok i stopę niesie w różne strony,
Azali gdzie istoty bliźniej nie obaczy,
I co noc w swą jaskinię powraca w rozpaczy.

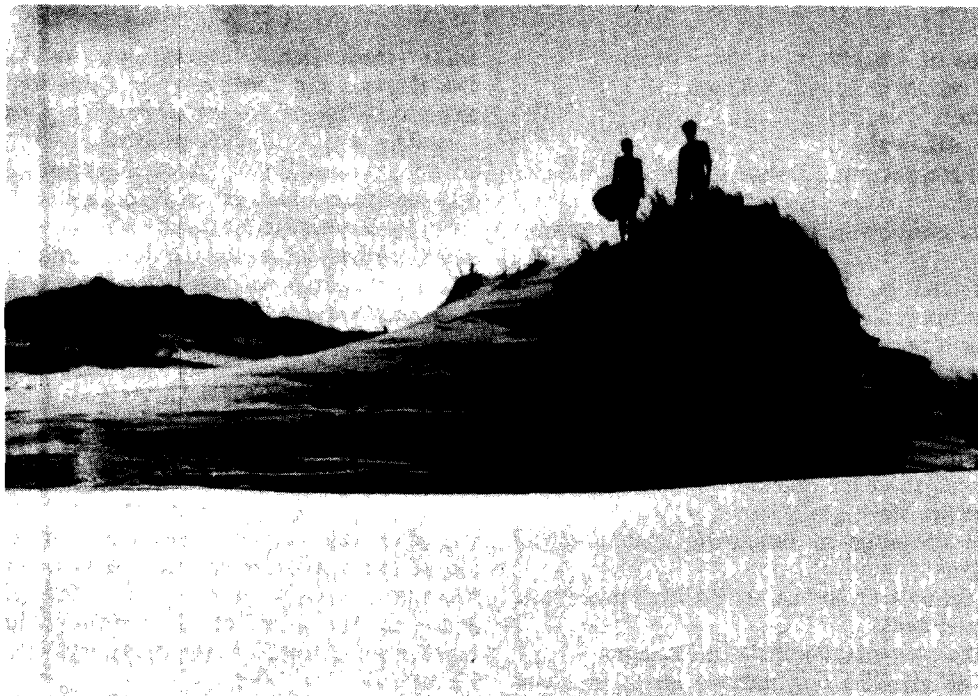
Szalony! niech ukocha swe samotne ściany
I nie targa łańcucha, by nie drażnić rany. —

Witajże, ma jaskinio — na wieki zamknij się,
Nauczmy się więźniami stać się z własnej chęci —
Czyż nie znajdziem zatrudnień? Mędrce dawnych
wieków

Zamykali się szukać skarbów albo leków,
I trucizn — my niewinni młodzi czarodzieje
Szukamy ich, by otruć własne swe nadzieje.
(...)

Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata
Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata.

(*Dziady Widowisko*, Część I)



Kadr z filmu Tadeusza Konwickiego „Ostatni dzień lata”

Świat ukazany w filmie Wajdy „okiem kamery”, jest rzeczywisty. Prawdziwe są kluby i kawiarnie, w których spotykali się bohaterowie filmu, spotykali się tam naprawdę podobni do nich młodzi ludzie w tak samo charakterystycznie za długich płaszczach i powyciąganych swetrach. Prawdziwe są zaułki i podwórka, gdzie włóczą się bez celu, organizując na oczekaniu jakieś mini-przedstawienia — „draki”. Prawdziwa jest też i ekstatyczna muzyka jazzowa, której słuchają i którą grają. To jednak sam film jako taki, właśnie ten film Wajdy, nie jest ani chłodnym dokumentem, zapisem ukazującym jedną z form ówczesnej kontestacji, ani też fabularną dykteryjką obdarzoną zgrabnym morałem. Jest natomiast przedziwnym tańcem pozorów, prawdziwie nierzeczywistą grą — każdy film jest grą o pozorach rzeczywistości — gdzie pełno jest niepotrzebnych ruchów i niepotrzebnych słów. To jakby film nie o rzeczach czy osobach, a o niewidzialnej w codziennym życiu przestrzeni między nimi. Jest to rzeczywistość filmowa, ale taka, gdzie istnieją jakieś nadmiary, skazy, coś w rodzaju efektu nadużycia materii.

„Nasze pojęcie o świecie — pisze Marleau-Ponty — uległoby odwróceniu, gdyby udało się nam zobaczyć odstępy między rzeczami jako rzeczy (na przykład przestrzeń między drzewami na bulwarze) i odwrotnie — same rzeczy jako tło (drzewa na bulwarze).”⁶

Czyż nie dostrzegamy owego odwrócenia właśnie w tym filmie? Ale też ukazujący się obraz, zarejestrowana rzeczywistość, nie mogą być obdarzone takimi właśnie cechami. Sam obraz, tym bardziej obraz filmowy, nie ma takiej możliwości bezpośrednio. Tak jak, w tym samym znaczeniu, słowem lub dźwiękiem nie mamy bezpośredniej możliwości oddać np. istoty ciszy. Możemy natomiast to zdarzenie opisać, dokonując rzecz jasną gwałtu na jego realności, wychodząc poza przypisaną mu strukturę.

Ostatni dzień lata Tadeusza Konwickiego, to film o spotkaniu dwojga ludzi na pasie ziemi niczyjej, jałowej pustyni, granicy, w najbardziej dosłownym tego słowa znaczeniu.

Ta filmowa opowieść toczy się wśród piaszczystych wydm, pomiędzy morzem i lądem, piaskiem i wodą, na granicy terytorialnej, której nieprzekraczalności pilnują patrolujące

niebo odrzutowce. Granicę „tworzy (...) węższy lub szerszy pas ziemi nieuprawnej znajdujący się w stanie dzikim lub półdzikim, który prawnie czy zwyczajowo jest wyodrębniony od przyległych obszarów.”⁷ Granica też, w sensie obrzędowym, jest najdalej położonym obszarem od miejsca sacrum. Ciekawa jest również współzależność owego sacrum i obszarów granicznych, otóż... „granice i miejsca święte noszą — każde ze swej strony — charakter obszarów, gdzie przejawia się nieskrępowana świętość. Pozostają one także i w bezpośrednich ze sobą stosunkach.”⁸ Na granicy włóczą się demony, duchy chowanych tam zwyczajowo zmarłych tragiczną śmiercią, pomyłonych i samobójców, nie narodzone dzieci, wszystkich „odrzuconych”. Granice są niebezpieczne, w podwójnym tego słowa znaczeniu, bowiem stykają się bezpośrednio z demonicznym światem zewnętrznym, jak i z tego powodu, że moc, która je charakteryzuje, równa jest tej jaka dominuje w świętym centrum.

W filmie tym również uległo odwróceniu formułowane wyobrażenie świata. Ale i tu odnajdziemy ten sam motyw samotności, niemocy i zamknięcia. I znów, w gmatwaniu pozornych gestów, w potoku słów, w subtelnej grze, w nadmiarze rzeczy, możemy dostrzec coś pomiędzy.

Pas rzeczywistej ziemi niczyjej, granicy, wtapia w swój obszar dwoje ludzi, samotnych, w sensie dosłownym, chociażby z tego względu, że są jedynymi bohaterami filmu. Śledzimy ich grę na tle mocno konkretnej, statycznej przestrzeni. W tej grze słowa nieczęsto będą miały coś wspólnego z gestem, będą się dopełniały, ale tylko po to, aby ukazać niewidzialny obszar znaczeń między nimi.

„...Mężczyzna poczyna machinalnie strzepywać piasek z pleców kobiety.

Mężczyzna: — Chcę ci tylko powiedzieć, że jestem zupełnie sam.

Zbliżenie pleców kobiety. Ręka chłopca strzepuje drobne ziarenka piasku.

Mężczyzna: — I nic mi się nie udało w życiu.

Chłopiec zaczyna gładzić czystą przestrzeń jej pleców. Wodzi końcami palców wzdłuż kręgosłupa. Plecy kobiety poczynają drżeć ledwo dostrzegalnie.

Kobieta: — A co tu robisz?

Mężczyzna: — Nic. Włóczę się... szukam...

Kobieta: — Chcesz uciec?

Milczenie. Głos czkawki.

Mężczyzna: — Przepraszam... Dokąd można uciec? Może ty wiesz?

Kobieta odtrąca gwałtownie jego rękę. Poprawia stanik. Wstaje.

Kobieta: — Przystań. Nie lubę tego.⁹

Ich spotkanie i zbliżenie jest przypadkowe i nietrwale. Niepewne, tak jak wygrzebana jama na wydymie z koszulą rozpostartą na krzaku, gdzie schronią się, aby przeczekać deszcz. Nie jest to już ani jaskinia dogodna do ucieczki, ani mieszkanie, gdzie można by bezpiecznie prowadzić grę „niewinnych czarodziejów”, ale licha namiastka domu wśród wydym i otaczających ich duchów wspomnień. I znów słowa, a właściwie gra słów, gra gestów.

„... Mężczyzna obejmuje ją ramionami, jakby chciał uchronić od deszczu.

Mężczyzna: — Schowaj się głębiej, trzeba jakoś przetrwać. Mamy przynajmniej dach.

Kobieta: — Taka pustynia, zupełnie zmokniemy.

(...) Wsuwają się głęboko pod gałęzie, kładą się obok siebie. Oddychają jeszcze szybko. Kobieta patrzy mu w oczy. On obejmuje ją ramieniem. (...)

Kobieta: — Och, taki deszcz, straszna ulewa, popatrz, chyba w ogóle nie przejdzie... w końcu utoniemy oboje.

Zbliżenie twarzy kobiety, na której policzek spada ciężka kropla. Patrzy z przestachem w kierunku chłopca i mówi szybko, bezładnie, żeby zażegnać sytuację, której się obawia...¹⁰

I znów przestrzeń, którą obejmuje kamera, jest jak najbardziej rzeczywista. Prawdziwe są wydmy, morze, przelatujące odrzutowce. Prawdziwi są i ludzie, w ciągłym tańcu pozorów, gestów, dotykania, rozmów. Gdyby zrytmizować ten taniec i nadać mu jeszcze większą przejrzystość przez powtarzanie tych samych fraz, to byłoby to z pewnością

Salto, inny film Konwickiego, w którym Kowalski-Malinowski prezentuje taniec z figurami, gestami, które na parkiecie nic nie znaczą, a czy w ogóle mogą coś znaczyć?

Istnieje w tych filmach jakaś niedostrzegalna przestrzeń między rzeczami, której obecność sprawia, iż rzeczywistość oglądana na ekranie, cały realizm zdarzeń zmienia się w grę pozorów. Zmusza to niejako do poszukiwania dodatkowych treści, bardziej zrozumiałych dopowiedzeń, gdzieś już poza filmowym kadrem, poza tym nawet o czym film opowiada.

„Kamuflowanie — pisze Marleau-Ponty — jest sztuką maskowania jakiejś formy, polega na wprowadzeniu głównych linii, które tę formę określają w innych, bardziej agresywnych formach.”¹¹ Ale przecież film, obraz filmowy, to nie tylko wewnętrznie zakamuflowana forma i treść istniejąca na zewnątrz; to przede wszystkim obraz, jakby środek tych dwóch skrajności.

Czy zatem badając obraz filmowy, analizując go pod względem formy i treści, czyli badając to, co głęboko ukryte, i to, co na zewnątrz, mamy na myśli powstające i umykające, brutalne w swym konkretnym obrazie filmowe? Czy w pogoni za treścią i formą nie gubimy tej wartości, która w filmie jest najbardziej istotna, a której do samego obrazu zredukować się nie da?

Nie ubierając nadto myśli w słowa stwierdzić możemy, że obraz filmowy jest zawsze prawdziwy: tyle samo zawartej w nim jest cierpliwości scenografa, koncepcji reżysera, gry aktora, ile przypadkowo wdzierającej się rzeczywistości. Jest czymś, co w istocie jednak nie istnieje, czymś, co raz zarejestrowane na taśmie filmowej lub magnetycznej nie da się już powtórzyć, zmienić, a tylko odtworzyć.

Obraz filmowy nie jest obrazem statycznym, nie tylko przez fakt, że jest ruchomy, ale również przez to, że fragment sfilmowanej rzeczywistości tam zawarty poddany jest dynamizacji, w znaczący sposób nacechowany rytmem następujących po sobie ujęć. Prawdą jest, że rytm taki zgodny jest na ogół z następstwem logicznym znanym i rozumianym w codziennym doświadczeniu, ale ta nowo wykreowana rzeczywistość z rzeczywistością codzienną nie ma już nic wspólnego.



Kadr z filmu Tadeusza Konwickiego „Ostatni dzień lata”

„To, co rytm ogarnął — pisze Leśmian — nieśmiertelnie i prawom ziemskim wymyka się bezwiednie. Przedmioty, strumienistym prądem rytmu porwane, wiedzą czym jest nagła i niespodziewana nieśmiertelność.”¹²

Dotykamy tu, jak sądzę, bardzo ciekawego problemu. Do najbardziej bowiem, moim zdaniem, interesujących rozważań nad filmem należą próby, których celem jest poszukiwanie różnic i części wspólnych pomiędzy obrazem filmowym i rzeczywistością.¹³ Pomiędzy materiałem, który zdolny jest przenieść, najlepiej jak dotąd, rzeczywistość i pojawiającymi się dokładnymi wizerunkami rzeczy.

„Nie wiemy, co myśleć o związku między fotografią a tym, co znajduje się na fotografii — pisze Stanley Cavell. — Obraz ten nie jest podobizną, ale nie jest także repliką ani reliktem, ani cieniem, ani też duchem (jakkolwiek we wszystkich tych propozycjach znajdujemy pewien uderzający rys fotografii, a mianowicie jakąś związaną z nimi aurę magiczną). (...)

Nie jesteśmy przyzwyczajeni oglądać rzeczy niewidzialne, nieobecne dla nas, nieobecne wśród nas. Lub też nie jesteśmy przyzwyczajeni do świadomości, że możemy to czynić (z wyjątkiem snów). Ontologicznie rzecz biorąc, wydaje się, że kiedy patrzymy na fotografię, zdarza się właśnie taki fakt: widzimy rzeczy, które nie są obecne. (...)

Fotografia przekroczyła subiektywność (...) na drodze automatyzmu, usuwając czynnik ludzki z procesu reprodukcji. Lecz to, co fotografia zyskała, nie jest obecnością. Uzyskała świat, zgoda, lecz tylko jedną z jego możliwości. (...) Na fotografii realność jest obecna dla mnie, podczas gdy ja nie jestem obecny dla niej: poznaję i oglądam świat, dla którego niemniej nie jestem obecny, a który jest (...) światem minionym.”¹⁴

Czyż nie przypomina to, jednej z pouczających lekcji, jakie otrzymała Alicja podróżując po Krainie Czarów?

„Widziałam już koty bez uśmiechu — pomyślała Alicja — ale uśmiech bez kota widzę po raz pierwszy w życiu, to doprawdy nadzwyczajne!”¹⁵

Uśmiech, który pozostał na gałęzi drzewa, należał jeszcze przed chwilą do kota, to czy i teraz do niego należy, czy jest już tylko po prostu uśmiechem? Jeżeli zaś tak, to jest już jakimś uśmiechem uogólnieniem, jego istotą, a jednocześnie tym, co realnie istnieć nie może.

Czym więc jest obraz filmowy? Odbiciem istniejącej rzeczywistości, czy może odślonieniem jej istoty? Wszak dopiero sam uśmiech, choć to wydaje się paradoksalne, daje nam możliwość przeżycia istoty uśmiechu jakby „samego w sobie”. Wszak dopiero np. obraz filmowy, a właściwie to wszystko, co obraz ten znaczy, może uzmysłowić nam, choć dla tego obrazu nie jestem obecny, jakąś cechę przeżywaną rzeczywistości.

Równie paradoksalny fakt daje się odczytać w dziedzinie badań nad filmem: ujawnienie bliskości z takimi zjawiskami kultury, jak mit, myślenie symboliczne, bajka, rytuał, obrzęd godzić wypada niekiedy z techniką rejestracji, z techniczną możliwością wywoływania prawdziwego obrazu rzeczywistości. Oniryczność, a z drugiej strony mechaniczna, chłodna dokumentacja.

Być może kino — jak pisze Pasolini — opiera się na przekazie „lingwistycznym typu irracjonalnego” — „i to tłumaczy głęboką oniryczność kina, ale także absolutną i nieuniknioną konkretność, powiedzmy, przedmiotową.”¹⁶

Obrazoznaki, według tej ciekawej propozycji, to jedność oparta na bardzo znaczącej opozycji: dopełnień archetypicznych i widzialnej rzeczywistości. I znów niezwykłość obrazu filmowego ukazuje się w całej swej złożoności. Możemy znać, to znaczy ponazywać, wszystkie jego elementy. Możemy

przypuszczać z czego się składa, ale wciąż wymyka się nam jego znaczenie. Nie potrafimy jeszcze określić nawet jego funkcji, ani tego w jakiej rzeczywistości istnieje. Przypomina to nieco zadanie lingwistyczne, które polegać ma na próbie odczytania zdania w nieznanym języku, a do dyspozycji mamy jedynie słownik pozwalający na odczytanie słów bez znajomości zasad gramatyki, ani wiedzy o potencjalnych możliwościach występowania idiomów. A obraz filmowy taką właśnie postać przybiera najczęściej.

Przywołując tu terminologię związaną z sensem zdań, idiomów, spróbujmy teraz nasze rozważania poszerzyć o związki obrazu filmowego z poetyką. To przecież film, nie poprzez dobrane słowa i trafną, jakby przez prawo ustanowioną miarą, spowodował wytworzenie się wizerunków rzeczywistości, „prawdziwych obrazów rzeczy”.

Nawiązałem tu, parafrazując cytaty, do jednego z kanonów starożytnej i renesansowej poetyki, spróbujemy bowiem porównać film, obraz w filmie, do zasady *rerum simulacra*, istoty sztuki, niedościgłej idei poezji. Stanowi to przecież cechę filmu nieodłączną, a paradoksalnie rzecz ujmując, właściwość filmu przyrodzoną, „techniczną naturę”.

„To jest funkcją poety — czytamy w jednym z renesansowych wykładów poetyki — by mową i wierszem — splecionymi w ozdobną i bogatą całość — odtworzyć ludzkie zachowania, działania, dokonania oraz miejsca na ziemi, wspólnoty ludzi, położenia krajów, rzeki, obiegi gwiazd, naturę świata; by znakami o przenośnym znaczeniu odzwierciedlać stany umysłu i poruszenia serc...”¹⁷

Wnikając głębiej w samo znaczenie łacińskiego *rerum simulacra* odczytać możemy, iż *rerum* (res-, rei-) to rzecz, przedmiot, coś, a także świat, wszechświat, natura; *simulacra* (simulacrum) zaś to obraz, portret, ale także widziadło senne, cień umarłego, obraz charakteru, zjawisko, mara, pozór.

Rację ma oczywiście Kracauer i Benjamin twierdząc, że w obrazie filmowym przeważa fizyczny i materialny obraz świata, wszak wytworzony został prawdziwy obraz rzeczy. Ale rację ma również Morin i Susan Langer porównując film do snu, lub do archaicznych malowideł naskalnych. Rację ma również i Pasolini, kiedy wypowiada się na temat śmierci, filmu i montażu.

„Dopóki nie umrę — pisze Pasolini — nikt nie może być pewien, że zna mnie naprawdę, to znaczy, że może nadać sens mojemu działaniu, które jako moment językowy jest trudne do odszyfrowania. Trzeba więc koniecznie umrzeć, bo dopóki żyjemy, brak nam sensu, a język naszego życia (którym się wyrażamy i któremu przypisujemy najwyższe znaczenie) jest nieprzetłumaczalny. Jest chaosem możliwości, pozbawionym ciągłości poszukiwaniem związków i znaczeń. Śmierć dokonuje błyskawicznego montażu naszego życia: czyli wybiera jego momenty naprawdę znaczące (i już nie podlegające zmianom pod wpływem innych momentów sprzecznych i niekonsekwentnych) i ustawia je w pewne następstwo — zmieniając naszą teraźniejszość nieskończoną, nietrwałą, niepewną, a więc nie dającą się opisać językowo, w przyszłość jasną, stałą, pewną, a więc opisywalną językowo. (...)

Montaż dokonuje się na materiale filmowym (utworzonym z fragmentów wielu bardzo długich i nieskończone krótkich planów sekwencji, pojmowanych jako nieskończone możliwości subiektywnych punktów widzenia) tego samego zabiegu co śmierć dokonuje na ludzkim życiu.”¹⁸

A więc „to, co rytm ogarnął nieśmiertelnie...”, jak pisał Leśmian. „Każdy ma w sobie — dopowie Różewicz — zwinętą taśmę kolorowych i bezbarwnych filmów. Każdy film jest zmontowany wyłącznie w pamięci jednego człowieka.

Ginie razem z nim. Nieśmiało próby opowiedzenia za życia, wyświetlania po śmierci są skazane zawsze na niepowodzenie. Falsywne są światła, ujęcia, plany, dialogi.”¹⁹

O ileż ciekawiej wobec tych przykładów można np. zinterpretować sens pamiętnej, wielominutowej chyba, ostatniej sekwencji filmu *Zawód reporter*, pozbawionej cięć montażowych. Kamera dokonuje przecież nieprawdopodobnego salta, „wychodzi” z pokoju „przeciskając” się przez kraty i „powraca” drzwiami do tego samego miejsca już po śmierci bohatera filmu.

Powróćmy jednak do naszych głównych rozważań dotyczących istoty, znaczenia i możliwości interpretacyjnych obrazu w filmie. Wszystkie wymienione tu sądy na temat natury czy specyfiki obrazu filmowego, choć odmienne, doskonale mieszczą się w poszerzonej, pod względem znaczenia, formule *rerum simulacra*. Albowiem filmowy prawdziwy obraz rzeczy posiada w sobie przecież tyle samo doskonale odbitych przedmiotów, rzeczy, obrazów, co cieni, pozorów, widziadeł sennych, tyle samo obrazów świata, natury, ile różnorodnych, mitycznych i mitologicznych koncepcji na temat ich istnienia.

Ale prawdziwy obraz rzeczy, nie jest zbiorowiskiem owych przedmiotów, ani cieni, nie da ich się po prostu oddzielić.

„Nie dosyć bowiem — pisze uczony Renesansu, Conradus Protucius Celtis — pewną ilość sylab ująć w określonej miarę, jeśli w tym metrum — przy pomocy różnorodnych i stosownych figur — [piszący] nie wyraził prawdziwego obrazu rzeczy, nie odmalował go pięknie tak, by w samych słowach była żywość i by niosły one za sobą jakby moc obdarzającą rzeczy życiem, i by się wydawało, że przez pisanie — rzeczy na nowo zaczynają istnieć. W tym więc będzie największa chwała piszącego: jeśli sprawi on wrażenie, że pisząc — tworzy i wywodzi na światło rzecz, która dotąd jakby nie istniała.”²⁰

O ile jednak piszący, poeta, sprawić musi poprzez dobrane słowa, by rzeczy, jakby dotąd nie istniejące, na nowo zaczęły istnieć, o tyle twórca filmu staje wobec sytuacji innej; wykorzystuje fotograficzną naturę dzieła, wymagającą już innego rytmu, logiki, innego sposobu tworzenia „prawdziwego obrazu rzeczy”.

Próbowałem opisać na wstępie tego szkicu dwa filmy, świadomie poszukując porównań do zjawisk istniejących na zewnątrz obrazu filmowego, do symboliki romantycznej, do antropologicznej koncepcji przestrzeni, do innych filmów

czy problemów współczesnej kultury masowej, nie twierdząc jednakże, iż bez owych dopowiedzeń treść filmu, życie tam istniejące jakby już poza naszym światem, nie mogło być odczytane czy zrozumiane. Czy jednak, wobec zarysowanej tu tylko złożoności obrazu filmowego, odszedłem w istocie od tego, co przed chwilą zostało nazwane „prawdziwym obrazem rzeczy”?

Nie sposób jednak owej rzeczywistości, zawartej w obrazie filmowym przełożyć raz jeszcze na terminologię konkretną, opisać znów jakimś zewnętrznym językiem obrazów. I tu bowiem również dokonać musimy — użyję tu słowa o przeciwnym znaczeniu — montażu otaczającej nas rzeczywistości obrazów tym razem filmowych, poszukać planów odniesienia, które dopiero sprawią, że świat „prawdziwych obrazów rzeczy” zaistnieje jako narzędzie poznania.

„Otóż, (...) obrazy — pisze Mircea Eliade — z samej swej struktury są wielowartościowe. Jeżeli umysł posługuje się obrazami, aby ująć ostateczną rzeczywistość, to właśnie dlatego, że owa rzeczywistość przejawia się w sposób wewnętrznie sprzeczny i wskutek tego nie daje się wyrazić konceptualnie. (...)”

Prawdziwy jest więc obraz jako taki, jako zespół znaczeń, nie zaś jedno z jego znaczeń bądź też jeden tylko z planów odniesienia.

Przełożę obraz na terminologię konkretną, sprowadzając go do jednego tylko z planów odniesienia, to gorzej niż go kaleczyć, to zniweczyć go, unicestwić jako narzędzie poznania.”²¹

Oczywiście lepiej powiedzieć, iż wiemy, że film zawiera w swym przekazie wszystkie niemal formy artystycznej wypowiedzi. I że w tym przedziwnym, zawsze fascynującym śmietniku cytatów, kradzieży czy inspiracji, bez trudu dogrzebiemy się literatury, dramatu, malarstwa, poezji, czy po prostu innych filmów oraz, dodajmy to teraz, jakiegoś niepokojącego nadmiaru rzeczywistości.

„Nie można bowiem posługiwać się filmem w sposób niewłaściwy — pisze Merleau-Ponty; tak jak niewłaściwie, dodajmy, nie można posługiwać się obrazem filmowym podczas prób jego interpretacji — toteż raz wynaleziony instrument techniczny musi być jakby po raz wtóry wynaleziony przez artystę, zanim dojdzie się do robienia prawdziwych filmów” — tak jak, dodajmy, możemy mieć nadzieję, iż dojdziemy do opisu „prawdziwego obrazu rzeczy w filmie”.²²

PRZYPISY

¹ Por. Maurice Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, tłum. Marek Zagajewski, (w:) *Estetyka i film*; Studia z teorii filmu, pod redakcją Aleksandra Jackiewicza, tom IV, Warszawa 1972, s. 196

² Tamże, s. 196

³ Por. Barbara Mruklik, *Andrzej Wajda*, Warszawa 1969

⁴ Aleksander Jackiewicz, *Maski*, „Film” 1961, nr 1

⁵ Juliusz Kleiner, *Romantyzm*, (w:) *W kręgu historii i teorii literatury*; wybór i opr. Artur Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 185

⁶ Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, s. 185

⁷ Stefan Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, (w:) *Dzieła*, t. III, Warszawa 1956, s. 227

⁸ Tamże, s. 229

⁹ Tadeusz Konwicki, *Ostatni dzień lata*, (w:) *Scenariusze filmowe*, Warszawa 1966, s. 61—62

¹⁰ Tamże.

¹¹ Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, s. 185

¹² Bolesław Leśmian, *U źródeł rytmu*, (w:) *Szkice literackie*, opracował i wstępem opatrzył Jacek Trznadel, Warszawa 1959, s. 74

¹³ Wiele na ten temat (w:) Zofia Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Studia z teorii filmu t. IX, Wrocław 1983

¹⁴ Cytat za: Alicja Helman, *O dziele filmowym; Material — Technika — Budowa*, Wydanie drugie zmienione i uzupełnione, Kraków 1981, s. 27—28

¹⁵ Lewis Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. Antoni Marianowicz, Warszawa 1957

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Pisany język rzeczywistości*, (w:) Jerzy Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976, s. 135

¹⁷ Por. Conradus Protucius Celtis, *Sztuka wierszowania i układania wierszy*, (w:) *Poetyka okresu Renesansu*, wybór, wstęp i opracowanie Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 6

¹⁸ Pasolini, *Uwagi na temat planu-sekwencji*, (w:) *Kino Pasoliniego*, s. 167—168

¹⁹ Tadeusz Różewicz, *Morze*, (w:) *Proza*, Wrocław 1973, s. 79

²⁰ Conradus Protucius Celtis, *Sztuka wierszowania...* s. 8

²¹ Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 24—25

²² Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, s. 108