

W poszukiwaniu „trzeciego sensu”

Obraz filmowy w teorii (i praktyce)
Andrieja Tarkowskiego jako przyczynek do estetyki
Rolanda Barthes’a

PIOTR JAKUBOWSKI

*Tak, zgarnąć jedynie przejrzystość i prostotę
utraconych rajów: w jeden obraz.*

Albert Camus¹

I

Fotografia, wbrew powszechnemu naiwnie realistycznemu jej traktowaniu, jest przekazem kodowanym. Optyka fotograficzna – pisze Roland Barthes – *jest całkowicie podporządkowana perspektywie albertyńskiej (...) zaś wpisanie na kliszę przemienia przedmiot trójwymiarowy w wizerunek dwuwymiarowy*². W przestrzeni sprowadzonej do jednej płaszczyzny rozrasta się i równomiernie rozkłada kategoria bezpośredniości – tego, co kieruje się wprost ku odbiorcy. Podatne na dowolne gabarytowanie – od wielkości znaczka pocztowego do billboardu zasłaniającego cały blok – zdjęcie (nie tylko centralny jego punkt, ale i peryferia) jest niejako zwrócone i „całym ciałem” prostopadłe do odbiorcy. Przez zdjęcie można doświadczyć kontaktu z tym, co oddalone, w oddaleniu swym niedostępne, z tym wreszcie, co się opiera wszelakiej taktylności, czyli dotknąć nieba. Bezpośredniość (jako namacalność i prostopadłość) jest przynależna zarówno obrazowi malarskiemu, zdjęciu, jak i filmowemu kadrowi. „Odniesienie” fotografii zaś, niebędące rzeczą *względnie realną, do której odsyłają obraz* [malarski – przyp. P. J.] *czy znak, ale rzeczą koniecznie realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia*³, stawia między fotografią a innymi, nie tylko plastycznymi, metodami reprezentowania wyraźną cezurę. *Malarstwo może udawać realność* – pisze dalej Barthes – *nie widząc jej. Wypowiedź słowna może łączyć znaki, które oczywiście mają odniesienia, ale te odniesienia mogą być i najczęściej są „chimerami”*. W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku *Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że ta rzecz tam była*⁴. Konkretność rzeczy przedstawionej (w sztukach wizualnych), oddziela się od uwarunkowanego indywidualną wyobraźnią „obrazu” słowa (w literaturze). Konkretność ontologiczna i nienegocjowalna (mówię, trochę nostalgicznie, o epoce sprzed „Photoshopu”) odniesienia fotografii oddziela się od niezdeterminowanego pod tym względem malarstwa.

Światło obrazu stanowi zwieńczenie na wskroś zindywidualizowanych, estetycznych poszukiwań „kardynała strukturalizmu”. Porównując tę książkę z wcześniej-

szym jego tekstem (*Trzeci sens*), z łatwością można odnaleźć wspólny mianownik: Barthes odczuwa raczej boki niż centrum, przeżywa bardziej szczegół niż ogół. „Przeżywa” i „odczuwa” celowo zastępują „widzi”, „rejestruje” itp., stanowiąc tym samym kolejną warstwę tegoż mianownika. W dokonanym rozsunięciu fotografii i filmu, które są – jak stwierdza – *inną fenomenologią, a więc i inną sztuką*⁵, kryje się nie tylko usamodzielnienie częstokroć sprzęganych pól badawczych, lecz i utajona gradacja wymienionych sztuk, implikowana swoistą autokrytyką Barthes’a.

Przyjęte przez badacza pojęcia deskryptywne przybierają układ izomorficzny, postać struktury, rozumianej za Lévi-Straussem jako para opozycji binarnych: sens oczywisty (*obvious*) i sens otwarty (*obtus*) dla filmu, oraz *studium* i *punctum* dla fotografii. Pierwsze elementy wymienionych par stanowią pewną monotonną klarowność, z której wyłamują się elementy drugie. Sens oczywisty *jest to sens, który mnie szuka, mnie – adresata przekazu, podmiotu lektury (...) zdążający ku mnie, który staje przede mną*⁶, podobnie jak *studium* to *niewątpliwie obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną, studium odsyła zawsze do podstawowej informacji (...) i wszystkich znaków do tego należących*⁷. Sens otwarty to *jakiś dodatek, którego moja umysłowość nie jest w stanie od razu zaabsorbować, jednocześnie uparty i uciekający, śliski i nieuchwytny*⁸, *punctum* zaś to *znak kropki, wrażliwe miejsce, rana, znamię, a także uzdalenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi (...) to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, miażdży)*⁹. Jednakowoż *punctum* *wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie*¹⁰, sens otwarty zaś wręcz przeciwnie – ucieka, wyślizguje się. Naturalna jego dynamika zostaje skatalizowana i podbita dynamiką przekazu, forsującą sens oczywisty. Zepchnięty w przeszłość, w czas utracony, wychodzi z powrotem na scenę w wyższych artefaktach – kadrach, nazywanych przez Barthes’a „fotogramami”, ale – jak to w takich przypadkach bywa – nie „gra” już wtedy, lecz „jest” w niedynamiczny sposób. Wskutek różnicy w liczbie poziomów znaczenia filmu (3) i fotografii (2) następuje przesunięcie: migotliwe cząstki wyłamujące się z tła to sens otwarty (trzeci poziom filmu) i *punctum* (sytuujące się na poziomie drugim fotografii). Idealistycznie założony brak artystycznej obróbki (naturalność) zdjęcia sprawia, że tak jak prymarny komunikat filmu jest zawarty w narzuconym intencją reżyserską sensie symbolicznym (poziom drugi filmu), tak w przypadku fotografii jej oczywistością będzie *studium* (poziom pierwszy), niebędące wszak niczym innym niż czystą rzeczywistością. W filmie zaś rzeczywistość (konieczne, ale nieodsyłające do znaczeń istotnych stroje, dekoracje, rekwizyty) stanowi niewyraźny i beznamiętny pierwszy poziom: informacyjny lub też komunikacyjny. Artystycznie obrobiona, zagłuszona nadbudowaną na niej sygnifikacją nie jest w stanie absorbować swoim po prostu byciem.

*Interesuję się, pociągają mnie fotografie filmowe (wywieszane przed drzwiami jakiegoś kina lub w periodykach filmowych), aby potem zgubić to, co odczytałem z fotografii (nie tylko zdobyć, ale i wspomnienie obrazu) wchodząc na salę*¹¹ [podkr. P. J.]. W statycznych fotogramach reklamujących dany film Barthes dostrzega pewną obietnicę, której tenże film później nie spełnia. Syntetycznie rzecz ujmując, zostaje dogoniony i przebity *punctum* (swoistego rodzaju dynamicznym trailerem „właściwej filmowości”), które w obrębie filmu zmienia

swój stosunek do niego i stanie się uciekającym sensem otwartym, którego nieuchwytność, ekstatyczność i ekstraktyczność będą warunkowane dialogicznym, mediacyjnym charakterem – tylko na tle artystycznych restrykcji poziomu symbolicznego (znaków przesasyconych narzuconym znaczeniem) może wyłonić się, przez kontrast, *znak bez znaczenia*. Stąd też bierze się trudność jego nazwania: *moje odczytanie jest zawieszone między obrazem i opisem, między zbliżeniem i definicją* – pisze Barthes¹². Przez wskazanie źródła i mechanizmu sensu, abstrahując jednocześnie od jego substancji, zostaje ustalona nienaruszalna, wyzwolona kategoria „potencjalności sensu”, gdzie *pragnienie nie przekształca się w spazm znaczenia*¹³. *Sens otwarty znajduje się poza językiem (artykułowanym)*. *Kiedy będziecie oglądać obrazy, o których mówię, wtedy poznacie ten sens: możemy się porozumieć co do jego tematu, powyżej „ramion” lub „na plecach” języka artykułowanego. (...) Potrafiemy obejść się bez mówienia, nie przestając się rozumieć*¹⁴.

Marzenie Barthes'a jest w swych korzeniach głęboko romantyczne, sprawdza się do tego, by zawezwać, przywołać nieskończoność przy pełnej świadomości niespełnienia, a nawet krzywdy, ujmy, jaką przyniosłaby realizacja tego w obrębie konkretności języka (*opisanie sensu* jest dla autora *Mitologii* sprzecznością w terminach). Akcentując zaś skrajnie indywidualny charakter owych przeżyć, Barthes nie może wskazać uniwersalnych punktów sensorodnych czy miejsc ułknięcia, może tylko – jak to ujmuje – *odstłonić się*. Nie tyle więc *kiedy będziecie oglądać obrazy, o których mówię, poznacie ten sens*, ile *poznacie to, co we mnie ustanawia się jako sens*, lub: *poznacie to, co jest w stanie rozrosnąć się w sens*. Nie możemy więc mówić nawet o performacji, a co najwyżej o swoistym drażnieniu, nakłuwaniu. Barthes nie udostępnia czytelnikom/widzom zdjęcia swej matki, gdyż dla nich będzie ono jednym z wielu innych. Gdy opisuje zaś te fotografie czy fotogramy, których obiektywizowane, pozabiograficzne oddalenie wytwarza dlań wspólny z czytelnikiem/widzem pułap, zawsze stawia pewien nawias; nie wie nie tylko, czy czytelnik/widz tym samym miejscem zostanie „ułkuty”, ale i czy – wskazując to miejsce – skutecznie mu (czytelnikowi/widzowi lub miejscu właśnie) tego nie uniemożliwi. Problem subiektywności lub obiektywności przeżycia jest u Barthes'a zawieszony. O ile w *Trzecim sensie* badacz *implicite* postuluje obiektywność („poznacie”), o tyle w *Świetle obrazu* nie kryje, że pisze przede wszystkim dla siebie (zwłaszcza gdy wyznaje, że jako temu, który nie dokonał prokreacji, po śmierci matki nie pozostaje mu już nic, oprócz pisania).

II

Na przeszkodzie ustanowieniu wspólnej płaszczyzny – przedstawionej tu przez dwa teksty i określonej jako estetyczne poszukiwania jednego, niezwykle wrażliwego¹⁵ i w swym indywidualizmie wielbiącego tę wrażliwość człowieka – lub raczej na przeszkodzie utożsamieniu pojęć-narzędzi w obu tych tekstach staje fakt, że w *Świetle obrazu* Barthes kilkakrotnie zaznacza, że efekty wywoływane zdjęciem są dla kina nieosiągalne. Jeśli istnieje korespondencja, niesprowadzająca się li tylko do wspólnego autora, ale pewna głęboka ciągłość myśli, trzeba przyznać, że *Światłem obrazu* Barthes poniekąd zaprzecza *Trzeciemu sensowi*, jakby zrozumiał, że to przez inny materiał, inną *fenomenologię*, a więc i inną *sztukę*¹⁶ skuteczniej objawia mu się istota przeżycia, dzięki czemu też skuteczniej może

ukazać ją innym. Barthes odsunął miejsca objawiające się w szczelinie dialogu między nadanym przez reżysera sensem oczywistym a efemerycznym sensem otwartym, stawiając na zawartą w fotografii szczelinę między respektowaną przez byt świadomością własnej zewnętrzności a samym bytem właśnie. *Niepowtarzalną cechą Fotografii (jej noematem) jest fakt, iż ktoś ujrzał odniesienie (nawet gdy chodzi o przedmiot) z krwi i kości, oraz że było ono we własnej osobie, kino zaś miesza ze sobą dwa rodzaje pozowania: „to-było” samego aktora i „to-było” jego roli*¹⁷. Nieuchronny artyzm filmu, zaraz obok właściwego mu pędu i płochliwości otwartego sensu, będzie dla Barthes’a główną przeszkodą w przywoływaniu najbliższego mu i najistotniejszego dlań doświadczenia. Dlatego też tak idealistycznie, posuwając się wręcz do szantażu, będzie bronił tego intymnego związku fotografii z rzeczywistością, któremu przyniosłaby kres sztuka: *...fotografia rzeczywiście może być sztuką, jeśli nie ma już w niej żadnego szaleństwa, gdy jej noemat ulega zapomnieniu i gdy skutkiem tego jej istota już na mnie nie działa. (...) Film może być szalony przez jakiś pomysł, przedstawiać kulturowe znaki szaleństwa, ale nigdy nie jest szalony ze swej natury (przez swój status wizerunku)*¹⁸. Ów status wizerunku to właśnie owoc artystycznej obróbki – film odsyła poza, podczas gdy fotografia istnieje niejako wewnątrz siebie.

Różnica między halucynacją fotografii a iluzją filmu sprowadza się do pośrednictwa (między medium a odbiorcą) jakiegoś języka, od którego ta pierwsza jest wolna, druga zaś na nim bazuje. Sens otwarty jest potencją, której nie sposób wyczerpać przez realizację (wszystko to zaś zawiera się w obrębie języka), *punctum* zaś sytuuje się już stopień wyżej: jest doświadczeniem, którego nie sposób bezpośrednio tknąć sensem w jakimkolwiek języku, bowiem znajduje się zawsze przed nim (językiem, a więc sensem), w sferze intymnego kontaktu bez szczelin. *Filmowość jest ukryta (...) w tym miejscu, gdzie język artykułowany występuje tylko w przybliżeniu i gdzie zaczyna się jakiś inny język, którego „nauką” nie byłaby już lingwistyka*¹⁹ [podkr. P. J.]. Musi to więc być język, gdyż rzeczywistość w filmie już jest zaabsorbowana swoją redundancją. Barthes kończy *Trzeci sens* dość pesymistycznie, z uczuciem pewnego niedosytu, jeśli nie klęski. Skoro *mimo niezliczonej ilości wyprodukowanych filmów* odnalazł zaledwie kilka miejsc sensu otwartego (co ciekawe, wszystkie u Eisensteina), skoro do należytej im kontemplacji był zmuszony zniwelować film, unieruchamiając obraz, musi przyznać, że film *jeszcze nie istnieje i teoria fotogramu jest konieczna*.

Nieprzekraczalne ramy, jakie film wyznacza kadrowi, podsycają jego dynamikę – fotogram jest w *środku fragmentu*, który też jest w *środku* jakiegoś fragmentu i tak, mnożąc flanki, dojdziemy do filmu, który już się nie da rozciągnąć. Ciśnienie filmu jest ukierunkowane na widza, rekompensuje mu unieruchomienie i związane z wszelką biernością ciążenie czasu. Dlatego też *fotogram wnosi przymus czasu filmowego, a jest to przymus dość silny*²⁰. Film narzuca się przez fotogram. Fotografia zaś, harmonijnie współgrając z czasem realnym – płaszczyzną wzajemnego odnajdywania się odniesienia i odbiorcy zdjęcia – jest pod tym względem delikatna. Film (reprezentowany przez naczelny sens oczywisty) jest agresywny, natrętny, Barthes – by doświadczyć tego, czego pragnie – musi stawiać mu opór, abstrahować, a i to nie przynosi żadnej gwarancji sukcesu. W przypadku fotografii – przeciwnie – wystarczy jej się poddać, a jeśli nic nam nie daje (składa się z samego *studium*), bezboleśnie odrzucić i spojrzeć na następną. Foto-

grafia jest łatwiejsza i bezpieczniejsza, ale to niejedyny powód, by ją wybrać. Fotografia jest bowiem bardziej wolna – pozbawiona sensu uzależnionego od artystycznej kreacji, choćby wspólnego języka wyrażenia. Barthes w pewnym momencie nie tyle zapomina o „kodzie” fotografii, ile traktuje go transparentnie, jest urzeczony zdjęciem, a przywołana na początku tego tekstu bezpośredniość, jeszcze podsyca tę więź. „Kod” fotografii nie narzuca języka, nie otwiera *pola znaczeniowego całkowicie, tzn. nieskończenie* ²¹, lecz przynosi doświadczenie samo w sobie, przywołuje noumen – rzekłbym – nie fenomen.

Fotografia była naturalnym, dalszym etapem „poststrukturalistycznej” wędrówki, która zawiodła Barthes’a do (choćby i jego własnej) Japonii, ku – najogólniej rzecz ujmując – tropieniu i piętnowaniu przymusów i ograniczeń (w tym usuwaniu autorstwa poniekąd), a pozytywnie: ku czystej otwartości.

Przejsie od filmu do fotografii, odrzucenie filmu w tym sensie, w jaki starałem się powyżej wykazać, jest kwestią odpowiedzialności, a konkretniej: decyzji, wyboru. To również akcentuje indywidualizm Barthes’a. Przyjęte, zaakceptowane zostały pewne rodzaje zdjęć (nie tyle te, które mają *punctum*, ale te, które przez naśladownictwo schematów artystycznych, głównie malarskich, nie pretendują do miana sztuki) przeciwko filmowi (pomimo Eisensteina) rozumianemu totalnie. Co jednak, gdy film dąży do wytłumienia warstwy drugiej, sensu oczywistego, którego miejsce, wskutek naturalnej niezgody na próżnię, będą zajmować poziomy pierwszy i trzeci, każdy na swój sposób – w imię obranego ideału – ponętny? Andriej Tarkowski dostarcza idealnego przykładu, który może pomóc odpowiedzieć na powyższe pytanie.

III

Barthes pisze: *otwiera się ku bezgraniczności języka* ²², Tarkowski zaś: *zmierza do nieskończoności i prowadzi do absoliutu* ²³. Barthes: *gdyby (...) mógł być opisany (...), miałby wówczas w sobie coś z japońskiego haiku, z anaforycznego gestu pozbawionego treści znaczącej* ²⁴, Tarkowski: *ma tym większą wartość, im trudniej jest go zamknąć w zrozumiałej, logicznej formule. Czytając haiku, trzeba rozpuścić się w nich jak w naturze, pograć się i zatracić w ich głębiach jak w bezkresnym kosmosie* ²⁵. A oto przemilczane podmioty – właściwości sensu otwartego Barthes’a pokrywają się z uczynioną przez Tarkowskiego charakterystyką obrazu filmowego.

Istnieje korespondencja między samym pojęciem obrazu filmowego a jego desygnatem, korespondencja, która również spowinowaca je z „trzecim sensem” – wymykają się one wszystkim słownej definicji. Można je raczej kontemplować, nabożnie obchodzić, a nie dotknąć. Bliżej nich (ciągle jednak w nienamacalny sposób) jest język poetycki niż analityczny. *Obraz jest rodzajem równania określającego stosunek między prawdą a naszym ograniczonym przez przestrzeń euklidesową poznaniem. Choć nie możemy odczuwać pełni wszechświata, obraz zdolny jest tę pełnię wyrazić. Obraz – to wrażenie prawdy, na którą dane nam było spojrzeć naszymi niewidzącymi oczami. Powołany do życia obraz będzie prawdziwy, jeżeli zostaną w nim zawarte powiązania wyrażające prawdę i czyniące go wyjątkowym i niepowtarzalnym na wzór życia w jego nawet najprostszych przejawach* ²⁶ [podkr. P. J.]. I dalej: *nie trzeba „poddawać” widzowi żadnej myśli – jest to zadanie niewdzięczne i bezsensowne. Widzowi należy pokazać życie, sam zdoła je ocenić* ²⁷. Głosa do powyższych słów może być krótka charakterystyka

zadań, jakie Tarkowski stawia aktorowi: *najważniejsze jest to, aby aktor w sposób naturalny, zgodnie z własną strukturą emocjonalną i intelektualną, wyraził w ramach złożonych okoliczności sobie tylko właściwy stan emocjonalny (...) uważam, że nie mam prawa narzucać aktorowi form wyrazu, jeśli przeżywa określony stan rzeczywiście i zgodnie ze swoją osobowością*²⁸. W tych kilku zdaniach reżyser Stalkera chyba zadowalająco odpowiada na formułowaną (*implicite* i *explicite*) przez Barthes’a krytykę kina.

Radykalną kością niezgody jest Sergiusz Eisenstein. Barthes i Tarkowski charakteryzują go skrajnie odmiennie. Dla pierwszego stanowi on źródło upragnionego przeżycia i tym samym antidotum, wybawienie od natręctwa filmów dwupoziomowych, a więc płytkich. Dla Tarkowskiego z kolei *kino montażowe, wraz z jego zasadami (...) nie pozwalają filmowi przekroczyć ram ekranu, a więc nie pozwalają widzowi nałożyć własnego doświadczenia na prezentowaną mu rzeczywistość. Kino montażowe jest dla widza jakby rebusem lub zagadką (...) odwołuje się do doświadczenia intelektualnego. Każda z tych zagadek ma rozwiązanie pozwalające się sformułować werbalnie. (...) Sposób konstruowania obrazu staje się wtedy celem samym w sobie, autor atakuje widza w sposób totalny, narzucając mu swoje indywidualne stanowisko wobec prezentowanych wydarzeń*²⁹. Słowa powyższe wspaniale puentowałyby pesymistyczną wykładnię *Trzeciego sensu*, gdyby jego autor wcześniej nie powołał reżysera *Pancernika Potiomkina* na patrona narodzin upragnionego, prawdziwego filmu. Jak więc, wobec takiej zgodności między Barthes’em a Tarkowskim, ten sam artysta może dla pierwszego z nich być cudownym odstępstwem od ponurej zasady (*sens oczywisty paraliżuje potencję sensu* lub, w swej idei synonimicznie: *interesowność reżysera niszczy obraz*), dla drugiego zaś najbardziej radykalną artykulacją tej zasady?

Analogicznie odmiennie jest rozumiany w *Trzecim sensie* i *Czasie utrwalo-nym* symbol. Dla Barthes’a sens symboliczny jest synonimem oczywistego. Symbol na ekranie odnosi się wprost i jedynie do reżyserskiej intencji znaczeniowej. Dla Tarkowskiego zaś jest on w swym działaniu tożsamy z obrazem. Refleksję o symbolu Wiaczesława Iwanowa Tarkowski odnosi właśnie do obrazu: *...symbol tylko wtedy jest prawdziwym symbolem, kiedy jego znaczenie jest niewyczerpane i nieograniczone, kiedy wyraża swoim tajemniczym (hieratycznym i magicznym) językiem aluzje i sugestie dotyczące tego, co niewyraźne i nieodpowiednie dla nazywającego słowa (...) Symboli nie można objaśnić, pozostajemy bezradni wobec ich zakrytego tajemnicą sensu*³⁰. Obraz filmowy jest w tym sensie symbolem, w jakim odsyła do jednej tylko rzeczy – nieskończoności. Różnica między Barthes’owskim symbolem „zamkniętym” (przyporządkowanym) a symbolem „otwartym” Tarkowskiego nakłada się na różnicę między zagadką a tajemnicą. Tę ostatnią możemy – za Greimasem – określić jako to, co jest, a nie jawi się (dociera do nas poza świadomymi drogami percepcji, stanowi postulat wrażliwości). Niemożliwość zwerbalizowania jest niejako symetrycznym odbiciem (odpowiedzialną odpowiedzią) tajemnicy, której niejawnienie się jest niemożliwością werbalizacji właśnie (to nie tajemnica nie może się zwerbalizować, ale język nie potrafi jej osiągnąć, nie mówiąc już o wyczerpaniu). Cecha ta, w pełni naturalna dla tajemnicy, jest dla tych, którzy podążają za „romantycznym marzeniem”, świadomie przyjętą strategią, której warunkiem koniecznym, oprócz wrażliwości, jest właśnie żyłka analityczna, Logos i jego wielkość, której przejawem jest zdolność do abdykacji („wiem, że nic nie wiem”) –

intelektualne odkrycie miejsc, w których należy zawiesić intelektualność. Zagadka zaś jest parodią czy raczej nieudaną symulacją tajemnicy. Zagadka polega na maskowaniu jawienia się, które to jawienie jest nieuniknione, jeśli poprzedza je akt kreacji. Zagadka jest obrazoburczym targnięciem się na sacrum tajemnicy.

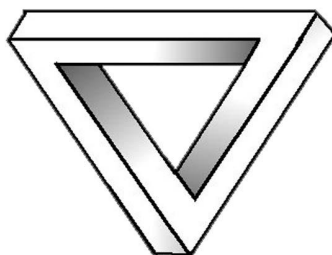
Dlaczego więc – spytałby Tarkowski Barthes'a – tajemnica miałaby się objawiać w dialogu z zagadką, dlaczego skazujemy ją na rogi ekranu, mignięcia, mrugnienia, będące przecież też jawieniem się i to na upośledzonych zasadach zagadki? Czy trzeba sprowadzać istotę filmu do jego peryferii? Alternatywa przedstawiona przez Tarkowskiego (obraz filmowy) jest niebezpieczna i genialna w swej wielkości, ogarnia wszystko, a nie daje się ogarnąć niczym. Tarkowski, nie definiując obrazu, nie zwężając jego pola semantycznego i nie krępując konotacji, postuluje, by był on wszystkim, co potrafimy widzieć (obejmować). Stosunek obrazu do „filmowości” jest odwrotnie proporcjonalny. Jeśli bowiem obraz miałby być czymś unieruchomionym, ustalonym, wtedy im bardziej coś jest konkretne i połączone, im bardziej jest obrazem, tym mniej w tym filmie (kadr, jako pełny obraz przy powstrzymanym czasie, jest więc niejako poza filmem). Im bardziej zaś jest filmem (pojedynczy, wyodrębniony film, nazywany czasem przecież obrazem, później jego mniejsze jednostki strukturalne: układy scen, sceny, ujęcia...), tym większemu ulega rozmyciu, mgławicowości i rozproszeniu.

IV

Jurij Łotman wymienia dwa rodzaje powtórzeń, jakie stosuje się w montażu filmowym. Pierwsze z nich porównuje do powtórzenia jednego i tego samego leksemu (możemy go zrozumieć pragmatycznie, jako granicę – miejsce, od którego pewna nazwa przestaje obowiązywać, gdyż obiekt przechodzi w inny obiekt lub w tło) w różnych kategoriach gramatycznych (w praktyce polega to na tym, że jeden stały obiekt jest filmowany z różnych punktów widzenia). Drugie zaś porównuje do powtórzenia tej samej kategorii gramatycznej przez różne leksemy (w tym wypadku stała jest perspektywa, zmieniają się natomiast uchwycone obiekty)³¹. W *Zwierciadle* Tarkowskiego możemy spotkać olśniewające w swojej przewrotności połączenie obu tych zabiegów. Mowa tu o ujęciu, które jest częścią dłuższej, enigmatycznej sceny rozpoczynającej się obrazem przebudzonego chłopca wołającego „Tata!” W sąsiednim pomieszczeniu mężczyzna płucze kobietę włosy, potem znika i więcej się nie pojawia. Kobieta – możemy w niej rozpoznać Matkę/Natalię³¹² – podnosi głowę znad balii i rozpoczyna dziwaczny taniec, jej twarz jest zasłonięta pasmami zmoczonych włosów. Następnie widzimy to samo pomieszczenie, tym razem puste. To, co się w/z nim dzieje, najlepiej chyba określiłby czasownik zwrotny „rozmywa się”. Oderwane, jakby pod ciężarem nagromadzonej w nich wody, elementy sufitu i ścian spadają na podłogę. Nie sposób odróżnić gruzu od kaskad z nieznanego źródła. Potem znów widzimy kobietę, drobne elementy spadająco-spływające z boku kadru łączą ten obraz z poprzednim ujęciem. Twarz kobiety odzwierciedla *numinosum* – prerażenie łączy się w niej z uniesieniem, ból z rozkoszą. Tu zaczyna się ujęcie, któremu chciałbym dokładniej się przyjrzeć. Kamera podąża w lewo, skupiając się na kobiecie (kobieta 1) rozczesującej palcami mokre włosy. Kobieta 1 w pewnym momencie zatrzymuje się, kamera jednak nie przerywa swego ruchu. Znikanie kobiety 1 za prawą krawędzią ekranu jest z idealną wręcz synchronią równoważone pojawia-

niem się jej odbicia w lustrze (kobieta 2). Kamera kontynuuje ruch. Lustro i kobieta 2 również znikają za prawą krawędzią ekranu. Potem widzimy już tylko ciemną wilgotną ścianę. Kamera przesuwa się wzdłuż niej, podąża w miejsce, w które „spogląda” kobieta 2. Kiedy ściana się kończy, widzimy ponownie tę samą kobietę (będzie to kobieta 3). Stoi ona znów przodem do nas. Jej włosy są już suche, szyję ma owiniętą ręcznikiem.

Ustalmy relacje przestrzenne między kobietami. Kobieta 1 stoi przodem do nas, a tyłem do kobiety 2, swego odbicia w lustrze, które jednak jest odwrócone do niej bokiem. Kobieta 3 lewym bokiem jest skierowana do prawego boku kobiety 1, kobiety 1 i 3 stoją więc równolegle do siebie, jakby w rozstrzelonym rzędzie. Kobieta 2, czyli lustrzane odbicie, jest łącznikiem między kobietami 1 i 3, jeśli jednak „stoi” ona bokiem do kobiety 1, a przodem do kobiety 3, które stoją równolegle do siebie, to układ postaci w tej scenie odpowiada narożnikom tzw. trójkąta niemożliwego (nazywanego też niesamowitym) ³³.



Pierwszorzędny jednak efekt, widoczny bez wdawania się w pokrewne powyższym drobiazgowo analizy, jest wywołany czym innym. Krótki interwał czasowy pomiędzy obecnością kobiety 1, przedłużoną jeszcze przez kobietę 2, a pojawieniem się kobiety 3, wypełniony płynnym przejściem kamery z jednego punktu do drugiego w obrębie tego samego pomieszczenia, sprawia, że odnosimy wrażenie, iż kobieta 1 i kobieta 3, będące oczywiście tą samą postacią (osobą), znajdują się w tej samej chwili w dwóch różnych miejscach, oddalonych od siebie o trzy, może cztery metry.

Mamy tu do czynienia z naruszeniem logiki zdania. Ten sam obiekt nie może wystąpić po dwukropku dwa razy. Predykat wieloargumentowy nie może łączyć tej samej nazwy indywidualnej. Teoretycznie można (w sensie – jest możliwe, a nie dozwolone) czynić to, orzekając o nazwach ogólnych. Zrozumiemy zdanie: krowa i krowa pasą się obok siebie. Komunikatywne, choć niepoprawne, będzie: na ławce siedzi mężczyzna i mężczyzna. Pomyślimy jednak, że chodzi o różne krowy i różnych mężczyzn. Jednak gramatyka jednakowo traktuje uniwersalia i imiona własne, sprowadzając je do roli rzeczownika. Język najczęściej odgórnie, przewencyjnie broni się przed możliwością denotowania obecności tego samego obiektu w dwóch różnych miejscach w tym samym czasie. Prawidłowa forma brzmi: dwaj (w domyśle – różni) mężczyźni siedzą na ławce, albo stosujemy ich imiona własne i mówimy: Jan i Marcin siedzą na ławce. Jeśli zaś obaj mają na imię Jan, albo obaj nazywają się Jan Kowalski, wtedy i ta druga forma zawodzi. Musimy poddać się i rzec: dwóch (w domyśle – różnych) Janów Kowalskich

siedzi na ławce. Scena ze *Zwierciadła* narusza konstrukcję gramatyczną tak (tak konkretnie), jak język nie byłby w stanie tego uczynić. Fernando Pessoa, analizując zasady swej poetyki, zauważył, że jej podstawa opiera się na zrozumieniu, i *gramatyka jest instrumentem, nie prawem*³⁴. Być może język filmu, gdzie to, co nowe powstaje przez przekształcenie struktur filmu i przekształcenie struktur życia, byłby – jak chciał Łotman – właśnie takim językiem, za pomocą którego da się pisać tylko poezję.

(Jeśli granice naszego języka są granicami naszego świata i jeśli kość naszej czaszki jest granicą kosmosu, to naruszenie języka jest rozwarciem czaszki, bolesnym i namacalnym).

Teza ta jednak na pierwszy rzut oka rozmija się z rzeczywistością. Film bowiem przede wszystkim opowiada historie, jest więc adresowany do tych, których Umberto Eco nazywa czytelnikami pierwszego stopnia. Będąc dla niektórych ostatecznym biegunem realistycznego (w najprostszym rozumieniu realizmu) przedstawiania, dziedziczy to miano zdecydowanie po prozie, nie poezji. Nauczysz się czytać film, uważamy za poniekąd naturalne i traktujemy neutralnie elementy w rzeczywistym naszym postrzeganiu świata nieobecne (dla najprostszego przykładu: ramę ekranu i montaż). Łotman zauważa, że kadr filmowy zawsze zawiera zarazem język i metajęzyk, film zaś – dodam – może być „opowiadany” w jednym z nich, co odpowiadałoby dwóm przeciwstawnym tendencjom: realizmu (gdzie środki filmowe powinny w miarę możliwości w ogóle nie zakłócać przekazu) i poetyzmu (ten byłby realistyczny w rozumieniu Robbe-Grilleta, zgodnie z którym realistyczne jest właśnie to, co ujawnia konwencję). Wskutek równoległości języka i metajęzyka film „realistyczny”, jak i „poetycki” muszą pozostać typami idealnymi. Ten pierwszy bowiem jest skazany na naruszający czasoprzestrzeń rzeczywistości montaż (próbą wyjścia byłyby filmy robione w jednym ujęciu lub filmy w czasie teraźniejszym) i obramowanie (znoszą je na przykład wideoinstalacje panoramiczne). Kino „poetyckie” zaś jest z językiem komplementarne, wręcz na nim bazuje. „Mallarmé kina” byłyby w pewnym sensie wybrakowane. Bowiem treść generowana samą konkretnością odniesienia nie tyle wypełnia formę, ile ją otacza, jest istotna jako to, co się usuwa, odsłania pole, znaczy je i znaczy przez nie. Większość reżyserów „poetyzujących”, z Tarkowskim na czele, mianuje się jednak „realistami”, tłumacząc, że właśnie w ten sposób widzą świat, takim go znajdują. Pomiedzy poetycką (literacką) metaforą „pokój rozmywa się”, a poetycką (filmową) metaforą „pokój rozmywa się” istnieje zasadnicza różnica, którą stanowi jednostkowa (w przeciwieństwie do typowej) realność samego pokoju i samego rozmywania się.

Oprócz realizmu rozumianego jako niezakłócanie treści formą w filmie mogą wystąpić elementy realizmu niejako wyższego stopnia, polegające na włączeniu zdjęć dokumentalnych (co możemy zaobserwować i w *Zwierciadle*). Jest to zabieg uwydatniający formę, a więc w naszym rozumieniu – poetycki. Film w ten sposób zarówno oddziela się od rzeczywistości (zauważalna jest różnica estetyczna między obrazem spontanicznym a zainscenizowanym³⁵), jak i przeplata z nią (w obrębie taśmy filmowej i trwania przekazu). Tu pojawia się paradoks – im bardziej jawnie poetyckie są pewne części (a za szczyt umowności możemy uznać właśnie realizm wyższego rzędu), tym bardziej realistyczne zdają się pozostałe. Wynika to ze swoistego korygującego mechanizmu, który wzywa język, gdy trzeba zapowiedzieć meta-język albo wypełnić jego przedstawienie. Mamy więc dwa zabiegi: cykliczną

naprzemienność części realistycznych i poetyckich oraz wywołaną przez to skrajną ich polaryzację: umowne już było, teraz czysta prawda. I potem eskalacja prawdy, aż do ostatecznej wytrzymałości taśmy, aż do pęknięcia, jak w *Personie* Bergmana.

Cykliczność występuje też w opisywanej tu scenie. 1) Fragment realistyczny – budzi się chłopiec, mężczyzna polewa głowę kobiecie. 2) Łącznik – kobieta zaczyna się dziwnie poruszać, jej twarz jest zasłonięta. 3) Fragment poetycki – sufit „spływa” na podłogę. 4) Łącznik – kobieta rozczesuje włosy, początkowo z prawej strony widać jeszcze spadające elementy „sufito-wody”. Niepokojąca muzyka pojawia się w części drugiej i stopniowo zanika w czwartej, dlatego też spodziewamy się, że część piąta będzie realistyczna i rzeczywiście, tak się zaczyna. Muzyka cichnie, widzimy ponownie kobietę. I potem: niemożliwy trójkąt, bilokację... Część piąta, która powinna równoważyć część trzecią, wyłamuje się z rytmu na zasadzie synkopy: „przebiera się za samą siebie”, a potem zrzuca kostium, pasuje, ale i narusza.

W scenie tej łączą się zarówno dwie strategie montażu, jak i dwa podejścia do kina. Ukazywanie jednego obiektu z różnych punktów widzenia (poetyckie) jest immanentnie splecione z ukazywaniem różnych obiektów z jednego punktu widzenia (realistyczne). Trudno bowiem orzec, czy ślimacze, kilkumetrowe najwyżej przesunięcie obrazu to nadal ten sam, czy może już inny punkt widzenia. Podobnie kobieta 1 i kobieta 3 może być uznana za jeden – nazwijmy to – obiekt bądź za dwa obiekty (choć nie za dwie różne kobiety, ale za tę samą kobietę w innym czasie). Konfuzja jest koniunkcją dwóch niedookreśleń nawzajem wykluczających się. Sytuacja jest antynomiczna, gdyż nawet arbitralne zadecydowanie o właściwym rozwiązaniu stawiałoby wobec nierozwiązywalnych dylematów: jeśli jest to jedno miejsce, dlaczego są w nim różne (znajdujące się w innym punkcie czasu) kobiety, jeśli zaś są to różne miejsca, dlaczego jest w nich ta sama kobieta? Stwierdzenie, że jest to zarówno jedno miejsce, jak i jedna kobieta, albo że są to różne miejsca i różne kobiety, wydawałoby się niezgodne nie tylko z Łotmanowskimi schematami montażu, ale i z duchem samej sceny, która raczej ewokuje niejasność, niż kusi przygodą jej rozwiązania. To tajemnica, właśnie tak, właśnie ona.



Zwierciadło, reż. Andriej Tarkowski (1975)

Tylko więc poezja filmowa, w której metafora jest sprzężona z pojedynczym, konkretnym obrazem, jest w stanie niejako tę metaforę wywrócić na drugą stronę. To znaczy o ile w języku metafora rozsadza rzeczywistość, naruszenie gramatyki wywaha szlaban na granicy świata, o tyle w filmie rzeczywistość może rozsadzić metaforę. Istota tego nie sprowadza się bynajmniej do ograniczenia jej, spłaszczenia, przyporządkowania li tylko podanym obrazom. Nazwałbym to raczej naruszeniem zasad naruszenia. Trudno to uchwycić, dopóki zgadzamy się, że metaforyzacja rzeczywistości to rozszerzenie, a urealnienie metafory to redukcja. Poezja rozsadza granice świata. Przez całkowite usunięcie szlabanów otwiera nieskrępowaną perspektywę. Interpretacja – w stylu „co ten wiersz naprawdę znaczy” – sprowadzając nieznanie do znanego, ponownie włącza to, co uwolniła poezja, w stare ramy. Metafora filmowa z kolei anektuje (czystym obrazem) terytorium na nowej, wcześniej niedostępnej przestrzeni.

V

Łotman wskazuje niebezpieczeństwo, które czyha na osoby poznające języki pokrewne swemu ojczystemu. Paradoksalnie, o wiele prościej nauczyć się języka zupełnie obcego, gdyż przyswojenie tysiąca całkowicie neutralnie brzmiących słów jest w rzeczywistości czymś „łagodniejszym” dla umysłu niż przetłumaczenie sobie, że „czerstwy” znaczy „świeży” (a tak to wygląda w języku czeskim), a „zaraz” znaczy „teraz” (w ukraińskim). Działanie kina zaś, przez łudzące podobieństwo do rzeczywistości, sprawia, że doskonale zauważamy drobne różnice, możemy natomiast przeoczyć różnice radykalne i jednakowo zrozumieć opozycje. Jest to pokrewne działaniu lustra. Istnieje powszechna skłonność do neutralizowania lustra jako przekątnika. Utożsamiamy komunikat (obraz) nadawany z komunikatem (obrazem) odbieranym. Uznajemy, że odbijający się jest taki sam jak odbity, z odbitego czytamy właściwości odbijającego się, na odbitym oceniamy efekty poczynionych przekształceń odbijanego, przekształceń uczynionych przede wszystkim na jego podstawie. Natomiast prawa strona odbijanego jest lewą stroną odbitego, lewa zaś prawą. Jedną z podstawowych opozycji, a dodatkowo jakże silnie nacechowaną deologicznie, zostaje w akcie czytania lustra zneutralizowana.

Położenie kobiety 1 w stosunku do kobiety 3 odpowiada położeniu osoby stojącej przed lustrem (konkretnie bokiem do niego), do swojego odbicia „wewnątrz” lustra. W tym wypadku nie mamy do czynienia ze zniwelowaniem opozycji przestrzennej (prawo/lewo), lecz z tajemniczym przejściem w obrębie czasu, sprowadzającym się do opozycji przed/po, co z kolei dałoby się sprowadzić do kolejnych: mokre/suche, w nieładzie/uporządkowane, pełne niepokoju/spokojne itp. Łącznikami między kobietą 1 a kobietą 3 są w tej scenie: kobieta 2, czyli lustro, a także ruch kamery, czyli czas. Kobieta 3 jest obserwowana przez kobietę 2, czyli odbita w lustrze kobietę 1, która w to lustro nie patrzy. Żadna z „realnych” kobiet się w nim nie przegląda, a jednak obie są w nim obecne. Kobieta 2 niejako panuje nad nimi (być może tak właśnie wygląda relacja człowiek-lustro). Odbija kobietę 1 wbrew jej woli i obserwuje kobietę 3, która o tym nie wie. Kobieta 1 nie ma żadnej łączności ani z kobietą 2, ani z kobietą 3. Podobnie ta ostatnia. Kobieta 2 ma zaś łączność z jedną i drugą. Granica między odbijającą się (kobietą 1) a odbitą (kobietą 3), czyli to, co powinno pełnić funkcję lustra, nie znajduje się w takim razie ani w lustrze, ani na środku czarnej ściany, ale w środku czasu, jaki potrzebuje kamera, by przejść od kobiety 1 do kobiety 3.

Czas ten byłby równoległy do czasu potrzebnego kobiecie 1, by mogła przejść do stadium kobiety 3, ale nie tożsamy z nim. Ten bowiem nie jest ukazany przez obraz, lecz „*explicite* w nim zawarty”. Dzieje się wtedy, kiedy na ekranie nic się nie dzieje. Względności upływu czasu nie da się uchwycić na gorąco. Dopiero bowiem ujrzawszy kobietę 3, można dokonać re-wizji całej sceny i odnaleźć w niej dwa poziomy upływu czasu. Pierwszy: spowalniający i łagodny (jak to było podczas bezpośredniej percepcji), drugi zaś popędzający oraz gwałtowny (tak stanie się *ex post* przez projekcję przejścia w obrębie biegunów opozycji).

Lustro zaś nie pełni już swojej funkcji, ale po prostu jest lustrem, denotuje swoje imię, jest bytem osobnym, przyłapanym na swej haniebnej właściwości, na swej obrazoburczej niezależności, zdemistyfikowanym. W tej właśnie scenie, pozabawiając je odruchowego odbicia, uwalniając od brzemienia nagminnej, ponadkoniecznej referencji, Tarkowski ukazuje właśnie Zwierciadło. We własnej postaci. Cokolwiek by tu powiedzieć, płonący, pełen pragnienia czy wręcz lubieżny, żarłoczny wyraz twarzy kobiety 2 będzie o wiele bardziej znaczący.

Sfera napięć znajduje się więc gdzieś „*pomiędzy*”. Jest ono – jak już wiemy – płynne i kruche zarazem.

PIOTR JAKUBOWSKI

¹ A. Camus, *Dwie strony tego samego*, w: tegoż, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 2004, s. 6.

² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 157.

³ Tamże, s. 137.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 140.

⁶ R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 38.

⁷ Tenże, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 49-48.

⁸ Tenże, *Trzeci sens*, dz. cyt. s.38.

⁹ Tenże, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 51-51.

¹⁰ Tamże, s. 51

¹¹ R. Barthes, *Trzeci sens*, dz. cyt., s. 41.

¹² Tamże, s. 40.

¹³ Tamże, s. 39.

¹⁴ Tamże, s. 40.

¹⁵ Pisze Barthes o czułości: *emocja ta nigdy nie jest przyczepna, jest to emocja, która wskazuje to, co się kocha i to, co chce się obronić*; *Trzeci sens*, dz. cyt. s. 39.

¹⁶ R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 140

¹⁷ Tamże, s. 140, 142.

¹⁸ Tamże, s. 208.

¹⁹ R. Barthes, *Trzeci sens*, dz. cyt., s. 41.

²⁰ Tamże, s. 41.

²¹ Tamże, s. 38.

²² Tamże.

²³ A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2007, s. 109.

²⁴ R. Barthes, *Trzeci sens*, dz. cyt., s. 40.

²⁵ A. Tarkowski, dz. cyt., s. 11.

²⁶ Tamże, s. 110.

²⁷ Tamże, s. 163.

²⁸ Tamże, s. 151.

²⁹ Tamże, s. 125.

³⁰ Tamże, s. 110.

³¹ J. Łotman, *Semiotyka kultury*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 106-130.

³² *Chociaż bardzo nam się podobała gra Margarity Tierechowej, kreującej rolę Matki Narratora, to jednak nie opuszczało nas wrażenie, że ta postać, opracowana w pierwotnej koncepcji filmu, nie wystarcza do zaprezentowania i wykorzystania olbrzymich możliwości aktorki. Dopisaliśmy nowe epizody i Margarity Tierechowa otrzymała jeszcze jedną rolę – Żony Narratora*, w: A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, dz. cyt., s. 139.

³³ „Bryła” stworzona przez angielskiego matematyka Rogera Penrose’a.

³⁴ F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernanda Soareza, pomocnika księgowego w Lizbonie*, tłum. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 80.

³⁵ Choć Tarkowski przyznawał niebywale zdolności artystyczne operatorowi zdjęć spod Stalingradu, tragicznej i symbolicznej postaci, zginął on bowiem jeszcze w tym samym dniu, w którym zarejestrował włączone do *Zwierciadła* ujęcia.