

Krystalizacja uczuć w obrazie filmowym

O *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza

PAULINA KWIATKOWSKA

Film Kazimierza Kutza *Nikt nie woła*, zanim jeszcze wszedł na ekrany kin w roku 1960, wywołał pewne poruszenie w polskim środowisku filmowym, był szeroko i głośno dyskutowany, nie tylko zresztą na łamach prasy specjalistycznej. Z perspektywy czasu trudno o jednoznaczną ocenę tamtych sporów, tym bardziej że w dużym stopniu zaciążyła na nich napięta sytuacja polityczna, którą Kutz zwięźle diagnozuje w swojej książce: *wygaszono 1956 rok i wszystko, co nadało się do piętnowania, było partii na rękę*¹. W trakcie partyjnych spotkań oraz kolaudacji szczególnie krytycznie na temat *Nikt nie woła* wypowiadali się Jerzy Toeplitz i Aleksander Jackiewicz, co dla Kutza było tym trudniejsze do zaakceptowania, że obaj byli jego profesorami w łódzkiej szkole filmowej. Niezależnie jednak od tego, kto miał decydujący czy najbardziej destruktywny głos w krytycznej dyskusji wokół *Nikt nie woła*, faktem jest, że film został dość brutalnie, nawet jak na ówczesne czasy, oceniany, a już po premierze zebrał skrajnie sprzeczne recenzje. Po twórcy, który asystował przy *Pokoleniu* i *Kanale* Wajdy, który zadebiutował nowelowym, utrzymanym w duchu „ludowego emocjonalizmu” *Krzyżem Walecznych*, spodziewano się przede wszystkim zachowania polemicznego tonu wobec romantycznej tradycji szkoły polskiej i kontynuowania autorskiej koncepcji zaangażowania społecznego. Tymczasem Kutz wyreżyserował film, który przychylniejsi mu krytycy ocenili jako awangardowy, eksperymentalny i formalnie wysmakowany, mniej przychylni zaś określili mianem *niezrozumiałej, zgeometryzowanej abstrakcji* lub – jeszcze dosadniej – uznali za *plody zdegenerowanej wyobraźni*². Niejednoznaczny ton, ale i wyraźną nerwowość, by nie powiedzieć histerię, które towarzyszyły dyskusji wokół filmu Kutza, świetnie spointował Bolesław Michałek w artykule pod znamienym tytułem *Znowu awantura o polskie filmy: Krytyka zachowuje się wobec polskich filmów jak nieszczęśliwy kochanek, który oscyluje między szaloną miłością a gwałtowną nienawiścią. (...) Co do „Nikt nie woła” przeważała tonacja „kocham cię”, choć słychać też było głosy nienawiści*³.

Scenariusz filmu przygotował Józef Hen na podstawie swojej powieści pod tym samym tytułem, która mimo licznych wcześniejszych prób wydania ukazała się drukiem dopiero w 1990 roku. Akcja książki opartej na wojennych przeżyciach autora rozgrywa się na rozległych obszarach azjatyckiej części Związku Radzieckiego, przede wszystkim w Uzbekistanie, a w drugiej części powieści niemal wyłącznie już w Samarkandzie. Główny bohater, Bogdan Bergen, to mło-

dy polski Żyd z Warszawy, który próbuje się odnaleźć, a przede wszystkim przetrwać w wielokulturowym chaosie czasu wojny. W planie psychologicznym dominują: poczucie bezdomności, wyobcowania w nieznanych, często wrogich i niebezpiecznych przestrzeniach, dojmująca samotność i młodzieńcza, pełna pasji potrzeba przeżycia pierwszej miłości. Sentymentalny refren stanowi powracający – zaczerpnięty wprost z *Sonetów krymskich* Mickiewicza, do których nawiązuje tytuł powieści – motyw romantycznej tęsknoty za ojczyzną, za bliskimi, o których losach w okupowanej Warszawie Bożek nie ma żadnych wiadomości. Jawna niechęć władzy do poruszania, choćby w zawołany sposób, problematyki związanej z wojennymi losami Polaków na wschodzie zmusiła Henę do zarzucenia idei wydania powieści drukiem oraz do znacznego i znaczącego zmodyfikowania głównych jej treści na potrzeby filmu.

Tadeusz Lubelski szczegółowo analizuje drogę, jaką przeszli fikcyjni bohaterowie *Nikt nie woła* z Samarkandy do Bystrzycy Kłodzkiej, gdzie kręcono film, i wskazuje na dwa rozwiązania, które miały decydujący wpływ na ostateczny kształt scenariusza filmowego. *Po pierwsze, scenariusz ograniczał się do fabuły drugiego tomu powieści, czyli „W butach”. Po drugie, żeby opisany tam romans mógł wybrzmieć, musiał toczyć się w warunkach odosobnienia. Wymyślił więc [Hen – dop. P. K.] z Konwickim Ziemię Odzyskaną. Sądził nawet, że pomoże to w skierowaniu filmu do realizacji, ponieważ ówczesny szef kinematografii, minister Zaorski, marzył o filmie o Ziemiach Odzyskanych*⁴. Komisja Ocen Scenariuszy obradowała nad *Nikt nie woła* 7 kwietnia 1959 roku i nie bez pewnych kontrowersji zaakceptowała przedstawiony scenariusz do realizacji, podkreślając przede wszystkim polityczną prawomyślność głównego bohatera, który zrywa z działalnością w podziemiu i – co dostrzeżono już na tym etapie – obiera inną (słuszejszą) drogę niż Maciek Chełmicki w *Popiele i diamentach* Wajdy. Ostatecznie zatem struktura fabularna scenariusza koncentrowała się wokół wątku miłosnego wzbogaconego o pewne odniesienia do realiów polityczno-obyczajowych Ziemi Zachodnich, które mogły zostać rozwinięte i pogłębione podczas pracy nad filmem, zgodnie z estetyczną i narracyjną praktyką stosowaną w największych dziełach szkoły polskiej.

Kazimierz Kutz i Jerzy Wójcik, operator *Nikt nie woła*, postanowili jednak odczytać scenariusz wbrew oczekiwaniom politycznym, wbrew zastanej estetyce, a jak twierdzą niektórzy krytycy, również wbrew logice samego tekstu. Twórcom zależało przede wszystkim na odkryciu i wykorzystaniu w praktyce nowego języka, nowego sposobu mówienia obrazami. Kutz w wywiadzie, którego udzielił jeszcze w trakcie pracy nad filmem, mówił: *...ten film jest studium niuansów, których się normalnie nie pamięta. (...) Jest to film antyfabularny. Nie interesuje mnie anegdota, jest ona gdzieś na drugim planie... Jest to świadoma próba wyjścia poza fabułę*⁵. *Nikt nie woła* miał się stać przede wszystkim wyrazem buntu artystycznego; śmiały gest zerwania z fabularną logiką wydarzeń sprawił, że film przestał opowiadać historię miłości, a koncentrował się na poszukiwaniu nowych sposobów pokazywania kolejnych etapów miłości.

Nikt nie woła nie jest filmem psychologicznym w dosłownym rozumieniu – nie posługuje się pogłębionymi analizami psychologicznymi, nie operuje klasyczną narracją fabularną opartą na powiązaniach przyczynowo-skutkowych i bogactwie psychologicznych motywacji. Równie mało użyteczny i nieadekwatny

w procesie interpretacji *Nikt nie woła* okazuje się zarówno klucz realistyczny, jak i symboliczny, tak chętnie wykorzystywany w ramach estetyki polskiej szkoły filmowej, zwłaszcza przez Andrzeja Wajdę. W *Popiele i diamencie*, którego operatorem był również Jerzy Wójcik, obraz filmowy często jest budowany wokół pewnych elementów czy zespołów motywów nadających całej kompozycji wymiar symboliczny. W *Nikt nie woła* wymiar ten został zredukowany do minimum i zastąpiony kompozycjami graficznymi, które sugerują przede wszystkim interpretację estetyczną i filozoficzną. Skoro zatem nie możemy tropić symboli i metafor, a jednocześnie sposób prezentowania rzeczywistości jest daleki od filmowego realizmu, skoro nie uda nam się również odnaleźć przejrzystych struktur narracyjnych, pozostaje interpretowanie złożonych i wielopoziomowych konstrukcji obrazowych. Konstrukcją nadrzędną, deklarowaną przez Kutza⁶ wprost, jest ta, która została zbudowana wokół teorii „krystalizacji uczuć” zaczerpniętej ze studium Stendhala *O miłości*.

Stendhal traktuje miłość jak złożony proces rozgrywający się w indywidualnej świadomości osoby zakochanej, w ramach którego można jednak odkryć i wskazać pewne powszechne prawidłowości, pewien miłosny schemat. Autor wyróżnia i szczegółowo charakteryzuje kolejne stadia narodzin miłości, które jednocześnie wyznaczają nie tyle anegdotyczną, ile właśnie wyłącznie emocjonalną chronologię wydarzeń w *Nikt nie woła*. Warto wymienić tutaj omówione przez Stendhala etapy krystalizacji uczuć, bo pozwalają one na możliwie dokładne przybliżenie tematyki filmu Kutza.

1. Podziw⁷.

W *Nikt nie woła* tę fazę rodzącego się uczucia możemy obserwować w początkowych scenach, w których Lucyna imponuje Bożkowi i budzi jego narastające zainteresowanie swoją niezależnością (rozmowa na temat relacji z siostrą), zaradnością i samodzielnością (Lucyna sprząta, a właściwie radykalnie przekształca i „udomawia” wnętrze pokoju Bożka, zaskakuje go też umiejętnością gotowania, zorganizowania jedzenia). Również scena wspólnego picia wódki jest swego rodzaju testem na wytrzymałość, na siłę charakteru i woli, który Lucyna zdaje w oczach Bożka.

2. Fascynacja oparta na wyobrażaniu sobie przyszłej, hipotetycznej rozkoszy, której można zaznać u boku wybranej osoby.

Wzajemna fascynacja rodzi się już w scenie picia wódki, a jej narastanie możemy prześledzić w scenie na targu, gdy Bożek i Lucyna po raz pierwszy stają się sobie naprawdę bliscy.

3. Nadzieja.

W scenie pierwszego spotkania na tle murów Bożek wyraża swoje nadzieje związane z Lucyną, chce ją pocałować, na co ona reaguje ucieczką. Nadzieja powraca, gdy podczas następnego spotkania Lucyna i Bożek razem, boso idą na festyn.

4. Narodziny miłości.

Kochać znaczy znajdować rozkosz w widzeniu, dotykaniu, czuciu wszystkimi zmysłami, z tak bliska jak tylko można, istoty ukochanej i kochającej wzajem.

W filmie moment narodzin miłości jest pokazany w pięknie zharmonizowanych, symetrycznych zbliżeniach twarzy Bożka i Lucyny w scenie festynu na placu. Miłość rodzi się w ich spojrzeniach, w prostych gestach.

5. Pierwsza krystalizacja.

Krystalizacją nazywam czynność myśli, która we wszystkim, co widzi, odkrywa nowe przymioty ukochanej osoby.

Kolejne sceny filmu przynoszą obrazy krystalizującego się uczucia Bożka. W jego oczach Lucyna pięknieje i promienieje. Scena w deszczu, gdy Bożek pod kinem po raz pierwszy spotyka Zygmunta i wpada w panikę, pokazuje Lucynę jako najbliższą Bożkowi osobę, niemal z nim tożsamą. Wrażenie wzajemnej bliskości potwierdza scena pierwszego miłosnego zbliżenia między bohaterami oraz następna, w której widzimy Lucynę z niepokojem czekającą na powrót Bożka do domu.

6. Pojawia się zwątpienie.

Kochanek zaczyna wątpić o szczęściu, które sobie obiecywał; zaczyna brać krytycznie swoje mniemane nadzieje. Próbuje się rzucić w inne uciechy życia, nie znajduje w nich żadnego smaku. Chwyta go lęk przed strasznym nieszczęściem, a wraz z nim przychodzi głębokie skupienie.

Wątpliwości Bożka dotyczące jego uczucia, ale również obawy związane z wydarzeniami z przeszłości i lęk na myśl o przyszłości skupiają się w filmie w scenach naprzemiennych spotkań z Lucyną i nocy spędzanych w mieszkaniu Niury, nowej kochanki.

7. Druga krystalizacja, której diamentami są potwierdzenia tej myśli: Kocha mnie.

(...) Oczywistość tej prawdy, owa droga na krawędzi straszliwej przepaści, gdy drugą ręką dotykamy najwyższego szczęścia, daje tej drugiej krystalizacji wyższość nad pierwszą.

Dramatyczne wydarzenia, narastające napięcie psychiczne, ale i odzyskanie wiary w miłość Lucyny prowadzą Bożka do drugiej krystalizacji, której apogeum przypada na finałową scenę miłosną rozgrywającą się w mieszkaniu Zygmunta.

W *Nikt nie woła* pole tematyczne zostaje zatem radykalnie zwężone i ogranicza się do ukazywania i opisywania relacji miłosnych między parą głównych bohaterów. Kutz skoncentrował się przede wszystkim na procesie emocjonalnego dojrzewania do miłości, na często bolesnych i nieudanych próbach stworzenia bliskiej relacji, którą za Stendhalem reżyser charakteryzuje jako *własną kulturę uczuć. Własne spojrzenie, własny gest, własne słowo*⁸. Inspiracje Stendhałowskie sięgają jednak o wiele głębiej i decydują nie tylko o emocjonalnej logice i chronologii filmu, o kolejności wydarzeń, ale przede wszystkim o sposobach konstruowania ich obrazowych reprezentacji. Teoria krystalizacji uczuć gwarantowała twórcom zachowanie dystansu do psychologicznej i emocjonalnej zawartości filmu, chroniła ich przed ryzykiem popadnięcia w banalną uczuciowość i egzaltację filmowymi kliszami. Reporterka, która odwiedziła plan filmowy, tak opisywała twórczą praktykę Kutza i Wójcika, odnoszącą się zarówno do pracy z młodymi aktorami, jak i do budowania postaci w obrazie filmowym: *...realizatorzy wystrzegają się choćby cienia sentymentalizmu; w całym filmie nie będzie ani jednego „spojrzenia z miłością”*⁹.

Jednak to właśnie „spojrzenie” staje się jedną z dominant konstruujących obraz filmowy w *Nikt nie woła*. Spojrzenia wytwarzają skomplikowane pole wizualne, budują powierzchnię obrazu, ich kierunki wyznaczają linie, wzdłuż których organizują się emocjonalne relacje w czasoprzestrzeni filmu. Podstawowa oś spoj-

zenia jest wyznaczana przez relację oko kamery – postać głównego bohatera i jako taka okazuje się filmowym, technicznym rozwinięciem psychologicznej teorii krystalizacji uczuć. Tadeusz Sobołowski zauważył, że Stendhalowska rewolucja w powieści polegała przede wszystkim na subiektywizowaniu prezentowanej w niej rzeczywistości, na podporządkowywaniu jej konstrukcji postaci, co sprawiło, że opisywany świat był zawsze „czyimś światem”. *Nieraz zwracano uwagę na filmowość prozy autora „Pustelni parmeńskiej”, który pozwala nam oglądać świat razem z bohaterem, a więc zza jego pleców. (...) Bohater pozostaje uwięziony we własnych wrażeniach. Miłość, którą przeżywa, jest krystalizacją jego własnych wyobrażeń i oczekiwań. Świat tworzy się wokół niego, pod jego spojrzeniem, jest projekcją jego obaw i nadziei*¹⁰. W *Nikt nie woła* mamy do czynienia nawet z czymś więcej niż tylko z klasyczną techniką subiektywizacji narracji filmowej. Świat przedstawiony w obrazie filmowym nie tylko mówi widzowi o wewnętrznym świecie przeżyć bohatera, ale jest wprost projekcją tych przeżyć. Nie sposób wskazać granicy między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne; w przestrzeni świadomości kategorie te zostają przekroczone.

Odartą z konwencjonalnego, filmowego realizmu oraz z elementów symbolicznych czasoprzestrzeni w *Nikt nie woła* konstruuje się w nieustannej aktualności myśli i emocji głównego bohatera. Jego postać jest współtworzona wraz z czasoprzestrzenią, nie zaś wtórnie na nią nałożona. Choć Bożek jest obecny w przestrzeni kadru, a zatem widz nie może mieć wrażenia, że filmowa rzeczywistość jest ukazywana dosłownie z jego perspektywy, to jednak status tej postaci pozostaje wyjątkowy. Sposób jej pojawiania się w obrazie filmowym kojarzy się z sensnymi wizjami czy też projekcją marzeń i pragnień, w ramach których podmiot jest jednocześnie twórcą i elementem przedstawienia. Bożek lokuje samego siebie w projektowanych na własny użytek obrazach mentalnych. Wyjątkowy status tej właśnie postaci znajduje potwierdzenie w warstwie audialnej filmu – monologu Bożka towarzyszą z offu całości filmowego przekazu. Są szczególnym rodzajem komentarza, który ma moc performatywną, ustanawiającą i opisującą rzeczywistość myśli i uczuć. Wypowiedzi Bożka nawiązują oczywiście do pierwszoosobowej narracji w powieści Hena, a jednocześnie wprowadzają do filmu wrażenie niepokojącego dystansu: główny bohater w tym samym momencie pozostaje zanurzony w czasoprzestrzeni filmu i całkowicie wobec niej zdystansowany. Komentarz Bożka obecny w warstwie audialnej podkreśla jednocześnie wagę i wyjątkowość jego spojrzenia w warstwie wizualnej filmu, radykalnie oddziela tę postać od postaci Lucyny, która jest konstruowana przede wszystkim jako przedmiot oglądu, obiekt estetycznej i erotycznej kontemplacji.

Krystalizacja uczuć zakłada szczególny rodzaj koncentracji uwagi, skupienia jej na obiekcie uczuć kosztem otaczającej rzeczywistości. José Ortega y Gasset w eseju interpretującym teorię miłości Stendhala, ale i polemicznym wobec niej, tak rozwija tę koncepcję: *Przedmiot skupiający uwagę jest dla nas (...) znacznie realniejszy, pełniejszy życia od wykluczonego z pola koncentracji naszej świadomości anemicznego i prawie niewidzialnego tła, jakie błąka się gdzieś na krańcach ludzkich myśli. Ów realniejszy wymiar pozwala obiektowi zdobyć większe poważanie, wyższą wartość i znaczenie, a także kompensuje nam pozostałą w mroku resztę świata*¹¹. Choć komentarz ten odnosi się wprost do tekstu Stendhala, to wydaje się, że jednocześnie

dokładnie opisuje przestrzenne relacje emocjonalne, jakie możemy zaobserwować w filmie Kutza. Świadomość Bożka stopniowo, wraz z narastaniem uczucia i pogłębianiem się miłości do Lucyny, spycha na dalszy plan, usuwa z pola widzenia wszystko to, co z tym uczuciem nie ma związku. Tym samym z obrazu filmowego zostaje wyrugowany niemal cały kontekst polityczny, społeczny i obyczajowy. Wydarzenia są selekcjonowane pod kątem ich związku z obiektem miłości, co w konsekwencji prowadzi do zerwania ciągłości fabularnej. Na plan pierwszy wybija się ciągłość emocjonalna, obrazowanie kolejnych etapów miłości. Fabuła *Nikt nie woła* może się zatem wydawać niebezpiecznie fragmentaryczna, niejasna, zagmatwana czy wprost nielogiczna jedynie z perspektywy pewnych, w tym wypadku nieumotywowanych, nawyków narracyjnych. Jeśli uwzględnimy krystalizację uczuć jako jedyny narracyjny (oczywiście również estetyzujący) rygor, okazuje się, że film jest doskonale zrytmizowany, nie ma w nim żadnych luk fabularnych ani też nadmiaru, zbędnych i pozbawionych treści scen.

Konsekwentne przekładanie wszystkich treści niewizualnych (literackich, psychologicznych, filozoficznych) na obrazowy język filmu przybrało w filmie Kutza formę szczególnie radykalną, o której sam reżyser mówił: *Cały kontekst psychologiczny przetłumaczyliśmy na grafikę, ale jakby w przeciwieństwie do obrazu. To, co w warstwie psychologicznej konstruowało, w plastyce rozpadało się. Szło w taszyzm*¹². Procesowi rozpadu w *Nikt nie woła* ulegają przede wszystkim kategorie przestrzeni i czasu, choć w różnym stopniu i na nieco odmiennych zasadach. Przestrzeń rozpada się na to, co w niej płaskie, dwuwymiarowe, silnie estetyzowane, oraz na ledwie zaznaczoną, niepokojącą, wdzierającą się głębię obrazu. Czas natomiast zyskuje dwa wymiary. Pierwszy to umowne, zamrożone, zindywidualizowane „teraz”, nieruchomy czas „krystalizacji uczuć”. Drugi wymiar natomiast jest związany z trwaniem, z poczuciem ciągłości przepływu czasu, ze współistnieniem „pokładów przeszłości”, które aktualizują się w pamięci. Strukturą dominującą pozostaje w *Nikt nie woła* mentalna czasoprzestrzeń „tu i teraz”, w ramach której jest konstruowana, a właściwie „współkonstruowana”, postać głównego bohatera, i która wtórnie determinuje również konstrukcję postaci Lucyny jako obiektu miłości.

Przestrzeń w *Nikt nie woła* jest komponowana z jednej strony zgodnie z zasadami narzuconymi przez wybór koncepcji krystalizacji uczuć, z drugiej zaś – zgodnie z operatorską filozofią i praktyką Jerzego Wójcika. Teoria Stendhala zakłada wyizolowanie i szczególne psychiczne unieruchomienie w emocjonalnej przestrzeni uczucia. Rodząca się miłość sprawia, że uświadamiana przez głównego bohatera przestrzeń ogranicza się do tej wyznaczonej przez obecność lub, co równie istotne, chwilową nieobecność obiektu uczucia. Bożek znajduje się, jak pisał Ortega y Gasset, *na terenie zamkniętym, skąd nie ma wyjścia w świat zewnętrzny. Nic z zewnątrz nie jest w stanie przeniknąć i umożliwić ucieczkę*¹³. A mówiąc ściślej: kategoria tego, co zewnętrzne, staje się tożsama z kategorią psychicznego wnętrza, a momentalne ujawnianie się obcej, wrogiej zewnętrzności budzi lęk i narastające napięcie emocjonalne bohatera. W filmie można dokładnie wskazać moment, w którym dochodzi do całkowitego zwężenia perspektywy przestrzennej, a pole widzenia i zainteresowania kamery ogranicza się już wyłącznie do postaci Bożka. Gdy w jednej z początkowych scen bohater

wraz z innymi przyjezdnymi przechodzi przez most na rzece i zbliża się do opuszczonego domku, który ostatecznie wybierze jako swoją przestrzeń życiową, w warstwie audialnej filmu dochodzi do całkowitego niemal wyciszenia. Znikają gdzieś ludzkie głosy, rozplywa się gwar tłumu, a kamera koncentruje się na postaci głównego bohatera. W kadrze nie widzimy już innych ludzi, ich głosy zastępuje niepokojąca muzyka Wojciecha Kilara, która potęguje wrażenie wyizolowania i osaczenia przestrzennego. Ta sama muzyka konsekwentnie będzie powracać w trakcie całego filmu, stając się rodzajem emocjonalnego refrenu. W przeciwieństwie do sentymentalnych piosenek wyśpiewywanych przez Niurę czy grajka w dwukrotnie powtórzonej scenie w restauracji muzyka Kilara jest niediegetyczna, nie tyle nawet tworzy nastrój danej sceny, ile raczej ustanawia rytm wewnętrznych przeżyć głównego bohatera. Dopowiada to, czego nie ujawnia monolog wewnętrzny Bożka. Słysząc w niej przyspieszony, nerwowy, dudniący rytm jego serca, hałaśliwy i chaotyczny pęd myśli, wrzaskliwą, nieznosnie napastliwą burzę uczuć i niepokojów.

Kiedy przyglądamy się konstrukcji przestrzeni w *Nikt nie woła*, zwraca uwagę przede wszystkim jej granicząca z ascezą przejrzystość kompozycyjna, zamierzony minimalizm. Redukcja wydaje się podstawową zasadą selekcji estetycznej materiału. Wybierane są jedynie scenerie i przedmioty absolutnie niezbędne dla klarowności emocjonalnego wywodu oraz dla dopełnienia konstrukcji postaci. Taki sposób obrazowania jest nie tylko efektem fascynacji reżysera koncepcją krystalizacji uczuć, nie tylko dyskretnym nawiązaniem do pisarskiej praktyki Hena, który w powieści *Nikt nie woła* również ogranicza do minimum opisy świata zewnętrznego, koncentrując się na dialogach oraz wewnętrznych przeżyciach i refleksjach bohatera. To również wynik konsekwentnie doprecyzowywanych poszukiwań operatora na gruncie estetyki obrazu filmowego. *Zawsze bardziej interesowało mnie odejmowanie. Odrzucam od siebie rzeczy, nie zbieram ich, nie dodaję. Nie buduję filmu z dodawania, tylko z odejmowania*¹⁴ – deklaruje Wójcik, a jego deklaracje znajdują oczywiste potwierdzenie w rozwiązaniach formalnych zastosowanych w kolejnych scenach *Nikt nie woła*.

Warto w tym miejscu podsumować pewne ogólne założenia estetyczne, które decydowały tu o kompozycji i plastyce przestrzeni. Opierają się one przede wszystkim na sygnalizowanych już związkach między przestrzenią współtworzącą postać a stanem świadomości bohatera. Relacje te można za Cioranem ująć nieco metaforycznie: *Gdy jesteś pochwycony w wewnętrzną szamotaninę, gdy zżera cię duchowy dramat i przeżywasz swoje życie pod znakiem beznadziejnej nieodwracalności – bytujesz w rejonach, gdzie wszelka jasność i przejrzystość staje się iluzoryczna*¹⁵. Wrażenie iluzoryczności, czyli nierealności i umowności przestrzeni, jest osiąganе przede wszystkim przez nieustanne spłaszczanie obrazu, celowe pozbawianie go głębi. Choć od czasu pierwszych eksperymentów kinematograficznych braci Lumière jednym z założeń, jakie przyświecały twórcom kina, było oddanie w maksymalnie realistyczny sposób trójwymiarowej przestrzeni w filmie, to Kutz i Wójcik postawili z premedytacją na osiągnięciu abstrakcyjnego niemal efektu dwuwymiarowości obrazu. Temu właśnie celowi służą niemal wszystkie zabiegi formalne, ruchy i ustawienia kamery, wybór tła, operowanie światłem i barwą.

Film obfituje w plany bliskie, które zamykają postaci głównych bohaterów w kadrze, ograniczają ich pole manewru, izolują. Podobny sens ma obsesyjnie



częste wprowadzanie dodatkowych ram w postaci okien, drzwi, fragmentów murów. Ściany zrujnowanych domów są najczęściej powracającym tłem, na którym, jak zauważa Andrzej Szpulak, *para kochanków filmowana jest w wyraziście opracowanym układzie choreograficzno-mimicznym i plastycznym*¹⁶. Ich ruchy są dopracowane, precyzyjne, niemal hieratyczne, zorganizowane ściśle horyzontalnie, w linii równoległej do płótna ekranu. Efekt sztuczności jest w pełni zamierzony: takie ustawienie postaci względem kamery sprawia, że obraz filmowy staje się płaski, nawiązuje do kompozycji malarskiej czy wręcz fotograficznej. Podobną funkcję pełnią wertykalne ruchy kamery, które w żaden sposób nie dynamizują obrazu, ponadto wyjątkowo rzadko mogą być uznane za odpowiedź na percepcyjne przyzwyczajenia widza, oczekującego, że każdy ruch kamery będzie służyć wprowadzeniu nowych, użytecznych informacji na temat postaci i przestrzeni filmowej. W *Nikt nie woła* zastosowano co prawda różne ustawienia kamery, jednak konsekwentnie pozostaje ona stabilna, daje iluzję nieruchomości i pełnego zdystansowania wobec prezentowanej, wykreowanej rzeczywistości. Nawet w sytuacji, gdy widzimy niezwykle rzadkie panoramy i szersze plany, wydają się one sztuczne, umowne, dalekie od realistycznego prezentowania przestrzeni w filmie.

Innym zabiegiem formalnym stosowanym w celu ograniczenia perspektywy, manipulowania głębią obrazu jest plastyczne operowanie światłem i całym wachlarzem szarości. Wójcik wykorzystuje w pełni tę rozpiętość i szczególną ambiwalencję tej barwy, która relatywizuje napięcia między czernią a bielą. Przestrzeń obrazu filmowego, oczyszczona z wszystkich zbędnych elementów, staje się doskonale czytelna i pozwala obserwować harmonijną grę szarości toczącą się w całym bogactwie eksploatowanych w filmie faktur. Komponowanie szarości niezwykle często opiera się na sugerowaniu kontrastu między czernią a bielą, który w praktyce okazuje się jedynie dyskretnym rozróżnieniem kolejnych odcieni i stopni szarości. Stopniowa przemiana intensywności szarości w filmie, zastępowanie ciemniejszych elementów konstrukcji przestrzennych jaśniejszymi są ściśle powiązane ze zmianą sytuacji bohatera, z ewolucją jego uczucia i świadomości. Jednak w całym filmie dominuje praktyka wytracania głębi obrazu w rozmytej, zamglonej szarości, w szczególnie gęstej perspektywie powietrznej, która sprawia, że potęguje się wrażenie dwuwymiarowości przestrzeni.

Operowanie światłem w *Nikt nie woła* przynosi nieco odmienne efekty, choć służy przede wszystkim zintegrowaniu struktur obrazowych ze strukturami mentalnymi i podkreśleniu umowności przestrzeni. W związku z tym, że sceny plenerowe są filmowane w ogromnej mierze w planach bliskich, koncentrujących się na postaciach głównych bohaterów oraz na radykalnie selekcjonowanych elementach tła, zazwyczaj z pominięciem nieba, wykorzystano w nich oświetlenie rozproszone. Dzięki temu przez niemal cały film nie możemy precyzyjnie określić pory dnia, a brak cieni rzucanych przez postaci utrudnia dokładne ustalenie złożonych relacji przestrzennych. Takie oświetlenie sprawia, że wszystkie elementy wydają się równie bliskie, równie płaskie i skondensowane w sobie, obraz filmowy traci przestrzenną dynamikę i dramaturgię głębi ostrości. Sceny rozgrywające się we wnętrzu domku Bożka są natomiast oświetlone niezwykle kontrastowo, przy użyciu jaskrawego, sztucznego światła, co dało efekt innego typu obrazowania. *To była nadwidzialność, niemająca nic wspólnego z logiką światła, która została po prostu pominięta. Było to niejako włożenie w jasność człowieka, który*

*jest w ogromnym konflikcie ze światem. Chciałby się skryć, chciałby mieć własny kąt. Ale znalazł się jakby na stole operacyjnym: światło pali się z każdej strony, aby można było zobaczyć to, co trzeba operować*¹⁷ – komentuje Wójcik swoje dzieło. W końcowych scenach filmu to kontrastowe, mocne, dramatyczne światło zostało zastosowane również w ujęciach plenerowych, jednak wtedy cała struktura przestrzenna ma już nowy sens, wyrażający gwałtowną i nieuniknioną przemianę wewnętrzną bohatera. Większość zabiegów formalnych, jakim poddano w *Nikt nie woła* przestrzeń filmową, ma na celu uwypuklenie procesów emocjonalnych. Cały czas musimy pamiętać, że przestrzeń świadomości głównego bohatera stopniowo, ale nieuchronnie zaczyna ograniczać się jedynie do postaci Lucyny. Wszystko, co mogłoby Bożka odrywać od obiektu miłości, co mogłoby zakłócać proces krystalizacji uczuć, zostaje usunięte z pola jego zainteresowania. Głębia obrazu jest zbędna, jest rejonem niepewnym, mrocznym, niezbadanym, który podlega ciągłemu wypieraniu ze świadomości. W filmie jest dosłownie kilka momentów, gdy możemy mówić o uaktywnieniu się filmowego tła, o jego dramaturgii. Perspektywa otwiera się, na poziomie wizualnym i audialnym płaską przestrzeń obrazu dynamizuje wrażenie głębi. W scenie, w której Bożek pyta w urzędzie o pracę dla siebie, w perspektywie okratowanego okna widzimy walczących na ulicy mężczyzn. Gdy Lucyna i Bożek stoją przed kinem, z wnętrza dobiegają fragmenty kroniki omawiającej aktualną sytuację społeczno-polityczną, zachęcającej do osiedlania się na Ziemiach Zachodnich. Na drewnianych drzwiach pociągu, którym przesiedleńcy przyjeżdżają na Ziemię Odzyskane, można dostrzec patriotyczne napisy. Najbardziej charakterystyczny jest jednak sposób, w jaki w przestrzeni filmu zjawia się postać Zygmunta, towarzysza Bożka z AK, a teraz już tylko przerażająca zjawia z minionych czasów. Zygmunt wkracza w plastycznie zorganizowaną, powoli harmonizującą się przestrzeń Bożka i Lucyny jako ktoś z zewnątrz, kto próbuje zakłócić ich spokój. Widzimy go za oknem, gdy zagląda do mieszkania Bożka. Jego pojawienie się oznacza, że dalsze trwanie w wykreowanej przestrzeni uczuć nie jest możliwe, że obecność tego, co zewnętrzne, sygnalizowana już wcześniej w warstwie obrazowej, jest nieuchronna i ma siłę wyroku.

Wyrok na Bożka został wydany w przeszłości, gdy odmówił on wykonania rozkazu przełożonych i zabicia wroga w imię racji, których już nie pojmował. Wyrok ten ciąży nad nim, a teraźniejszość, w ramach której buduje swój związek z Lucyną, pozwala na jedynie chwilowe odroczenie jego wykonania. Świadomość jego nieuchronności uruchamia w filmie kategorię przyszłości, którą intensyfikuje pojawienie się w czasoprzestrzeni filmu postaci Zygmunta. Gdyby jednak udało się zanegować przeszłość, odciąć się od niej, przedłużyć trwanie w abstrakcyjnej teraźniejszości, to możliwe byłoby również zawieszenie przyszłości. Próba zahibernowania czasu ma w filmie uzasadnienie na poziomie słabo zarysowanej fabuły, ale przede wszystkim w przywołanej już wielokrotnie teorii krystalizacji uczuć. I to właśnie z tej perspektywy ujawnia się prawdziwy tragizm losów głównych bohaterów, którzy zanurzeni w aktualności uczucia nie dostrzegają jego kruchości i nietrwałości.

Konstrukcja czasu w filmie Kutza jest tak wyjątkowa przede wszystkim dlatego, że dzięki zastosowaniu środków jedynie filmowych udaje się na przestrzeni całego niemal dzieła utrzymać iluzję beczasowości. Jak odnotowuje Ewa Strzelczyk: „*Nikt nie woła*” jest zawieszony w próżni czasowej, rekwizyty określające

*czas są nieobecne. (...) Czas u Kutza jest zasadniczo konstruktem zbędnym, gdyż jego naczelną funkcję – strukturalizowania fabuły – pełni rytm. Czas prawie nie płynie, sytuacja bohaterów jest wciąż ta sama*¹⁸. Taki efekt jest możliwy do osiągnięcia przede wszystkim dzięki konsekwentnemu stosowaniu powtórzenia. Powtórzenie, w różnych wymiarach i na różnych poziomach, decyduje o pozornej hibernacji czasu, ustanawia „teraz” jako gwarancję trwałości uczucia. W *Nikt nie woła* powtarzają się całe sceny, często w sposób niemal identyczny (Niura pod prysznicem, spotkanie z Burmistrzem nad rzeką). Wielokrotnie powracają pewne całości kompozycyjne (postaci Bożka i Lucyny na tle obdrapanych murów), niektóre z nich stają się wręcz specyficznym refrenem kompozycyjnym (otwieranie drzwi w momencie wchodzenia do domku Bożka, co podkreśla szczególną rolę tej właśnie przestrzeni w obrazowych strukturach filmu). W filmie Kutza przestrzeń integruje się z czasem szczególnie mocno dzięki zastosowaniu ograniczonego, nieustannie powtarzanego repertuaru ustawień i ruchów kamery. Stają się one po pewnym czasie niemal przewidywalne, działają „hipnotycznie”, ustanawiają doskonałe continuum czasoprzestrzenne.

Struktury czasowe w *Nikt nie woła*, dążąc do pełnego wyabstrahowania w teraźniejszości, zdają się ignorować chronologię i linearność. Dzięki zastosowaniu twardego montażu dochodzi do radykalnej segmentacji czasu, który podlega rozbiciu na poszczególne, aczasowe „punkty teraźniejszości”; mają one objętość, ale nie mają dynamiki. Kolejne sceny w znikomym stopniu wiążą się ze sobą, a zanegowanie powiązań przyczynowo-skutkowych prowadzi do utraty poczucia ciągłości i upływu czasu. Ciągłość często jest wręcz sztucznie zrywana przez radykalne zmiany strojów i charakterystyk głównej bohaterki. Manipulacje strukturami czasowymi prowadzą do tego, że widz nie tylko nie jest w stanie określić, ile czasu faktycznie upłynęło między następującymi po sobie zdarzeniami, ale wręcz zaczyna wątpić o ich kolejności. Czas zatem przestaje być kategorią obiektywną, staje się maksymalnie zindywidualizowany, poddany rytmowi przemian w świadomości i emocjonalności bohatera. Kolejne wydarzenia, tracące swoją realną „wydarzeniowość” w efekcie przeniesienia w wymiar mentalny, rozgrywają się w momentach-poza-czasem. Czas uniezależnia się od ruchu, zyskuje wymiar dominanty strukturalnej, podporządkowując sobie przestrzeń.

Pomiędzy pierwszą a ostatnią sceną filmu bohaterowie, a wraz z nimi widz, pozostają unieruchomieni w krystalizującej się czasoprzestrzeni uczucia, w ramach której konstruuje się postać głównej bohaterki, Lucyny. Nie ulega wątpliwości, że – przynajmniej wyjściowo – jest ona całkowicie podporządkowana nadrzędnej konstrukcji, jaką stanowi postać Bożka. Relacja nadrzędności na poziomie fabuły ujawnia się już w drugiej scenie filmu, gdy na zatłoczonej stacji dochodzi do pierwszego zetknięcia Bożka i Lucyny. Trudno jeszcze w tym momencie mówić o spotkaniu; jest to właśnie przypadkowe zderzenie całkowicie obcych sobie osób. Przypadkowość, ale i pewną nieuchronność tego zetknięcia podkreśla sposób, w jaki postać Lucyny pojawia się po raz pierwszy w obrazie filmowym. Gdy Bożek błądzi i kluczy w masie ludzkiej poddanej wspólnemu rytmowi, któremu ulega również kamera, w warstwie audialnej słyszymy wyraźnie wyodrębnione nawoływanie – to Alicja, siostra Lucyny, próbuje odnaleźć ją w tłumie. Najpierw zatem poznajemy Imię, a dopiero później, jakby to jedynie zasugerowane bycie musiało się w konsekwencji ucieleśnić, w war-

stwie obrazowej poznajemy również Osobę. Jednak to pierwsze pojawienie się postaci Lucyny jest ledwie zasygnalizowane. Wydaje się, że Bożek jedynie mimochodem ją dostrzega; nie przyciąga ona jeszcze jego uwagi. Jednak jej imię niewątpliwie zapada w mu w pamięć i od tej pory będzie drażnić jego świadomość, tworząc stopniowo przestrzeń dla uobecnienia się ciała.

Stendhalowska teoria krystalizacji uczuć nie tylko zakłada wyjątkowy rodzaj koncentracji świadomości, jaki jest udziałem osoby zakochanej, ale przede wszystkim rozwija koncepcję miłości jako nieprzerwanej afirmacji obiektu uczucia. Choć nie wiemy, dlaczego Bożek wybiera Lucynę, choć w warstwie fabularnej filmu możemy prześledzić jego rozterki związane z tym wyborem, jego wątpliwości, które prowadzą go wprost do rozwijania niejasnych relacji z Niurą i ze Stareńską, to niewątpliwie postać Lucyny pozostaje w centrum obrazu filmowego, a jej rola wzrasta. W świadomości osoby zakochanej obiekt miłości zaczyna dominować nad innymi aspektami rzeczywistości, zaczyna dosłownie niemal przysłaniać świat, a przede wszystkim pięknieje i staje się coraz bardziej wyjątkowy i niepowtarzalny. Jak komentował Ortega y Gasset: *Rzeczywista podobizna kobiety przenika do męskiej duszy i stopniowo zostaje upiększona wyobrażeniową nadbudową, przykrywającą nagi, pierwotny obraz coraz to wymyślniejszymi doskonałościami*¹⁹. A zatem w stanie zakochania nie liczy się prawdziwy wygląd czy tym bardziej zindywidualizowany, charakterystyczny portret psychologiczny osoby kochanej, ale jedynie cały kompleks wyobrażeń, które na jej temat wytwarza osoba kochająca. Postać Lucyny jest konstruowana przede wszystkim jako czysty wizerunek, jako płaska i nieprzenikniona projekcja obrazowa pragnień Bożka. Staje się tym samym celowo bezcielesna, co w tym przypadku oznacza, że jej ciało traci swoją materialność, potencjalny żywioł ciała zostaje zamknięty i unieruchomiony pod gładką powierzchnią obrazu filmowego. Postać kobiety jest konstruowana w spojrzeniu mężczyzny, w ciasnych ramach przestrzennych jego wyobrażeń, które skazują ją na dwuwymiarowość²⁰.

Postać Lucyny ma w strukturach plastycznych obrazu filmowego charakter wyraźnie inny niż postać Bożka. Jej szczególne unieruchomienie jest podkreślone w sposobie gry aktorskiej. Radykalne ograniczenie repertuaru środków aktorskich, jakimi posługiwała się na planie Zofia Marcinkowska, daje w filmie efekt pełnego wyobcowania. Choć brzmi to paradoksalnie: postać Lucyny w obrazie jest, a jednocześnie jakby jej nie było; jest to dokładne formalne rozwinięcie paradoksu cienia, odbicia, zwierciadła, ale również paradoksu fotografii. Zawieszenie ekspresji aktorskiej w czasoprzestrzeni filmowej przekłada się na pozabawienie ciała ekranowego niemal całej jego ekspresywności. W najbardziej dla całego filmu charakterystycznych scenach, rozgrywających się na tle popekanych, obdrapanych murów, szczególnie wyraźnie widać, w jak odmienny sposób są konstruowane na poziomie aktorskiej, ale i cielesnej ekspresji postaci Bożka i Lucyny. Obecność dziewczyny wydaje się jedynie potencjalna, warunkowana intensywnością emocji głównego bohatera. Nie dysponuje ona swoją przestrzenią ani swoim ciałem, które zdaje się poruszać czysto mechanicznie, jakby Lucyna była jedynie marionetką w świecie fantazji Bożka, jakby przemieszczała się poddawana ruchowi jego myśli. Postać Lucyny w bardzo ograniczonym stopniu wchodzi w interakcje z otaczającą ją rzeczywistością filmową. Jej gesty jakby się rozmiękały z przestrzenią, jej głos brzmi sztucznie, jakby dobiegał z zupełnie in-

nych rejonów, jej spojrzenie jedynie się błąka, niczego nie widząc i niczego nie przeszywając. Ciało zakłète w obraz, którego nie sposób przeniknąć.

Zmiany dotyczące warstwy plastycznej, które zachodzą w budowie postaci Lucyny, są zatem związane z aktywnością świadomości Bożka; ona sama – przynajmniej w początkowych scenach filmu – pozostaje całkowicie pasywna. Narastająca koncentracja miłości Bożka wywołuje stopniowe estetyzowanie i wyjaskrawianie płaskiego wizerunku Lucyny. Początkowo Lucyna jest, jak mówiła w wywiadzie Zofia Marcinkowska, *kanciasta, szorstka, toporna*²¹. Należy dodać, że jest również celowo pozbawiona wyjątkowości czy jakiegokolwiek indywidualności; jest jedną z wielu kobiet, które przyjechały pociągiem wraz z Bożkiem i które zlewają się w jego umyśle w spójną, nieodróżnialną masę. Gdy jednak Lucyna, z nieznanых bliżej przyczyn, wkracza w czasoprzestrzeń świadomości Bożka, wówczas zyskuje nowe cechy. Jej fizyczność zostaje wyeksponowana, co staje się możliwe po pierwsze dzięki narastającej koncentracji uwagi kamery na jej postaci (jest fotografowana coraz częściej, coraz dłużej i w coraz bliższych planach), po drugie zaś dzięki zmianie charakterystyki. Dla Marcinkowskiej przygotowano aż siedem różnych charakterystyk²², opierających się na strojach (coraz bardziej kobiecych, a pod koniec filmu całkowicie nierealnie, jak na warunki powojenne, eleganckich), a przede wszystkim na zmianie makijażu, który staje się coraz bardziej intensywny, podkreśla oczy, eksponuje krągłość i przejrzystość twarzy. To wszystko sprawia, że możemy odnieść wrażenie, iż Lucyna pięknieje, promienieje pod wpływem rozwijającej się wzajemnej miłości.

Przyjrzyjmy się bliżej scenie, w której Lucyna i Bożek kupują na targu buty. Scena ta jest wyjątkowa ze względu na konstrukcję postaci bohaterki, gdyż przynosi pierwsze zbliżenie jej twarzy. W momencie gdy wzrok Lucyny pada na parę butów, my widzimy jej twarz. Na chwilę znika gwar rozmów, w którym wcześniej byli zanurzeni bohaterowie. Kamera, a zatem spojrzenie Bożka, wychwytuje i zapamiętuje delikatny uśmiech bohaterki. Gdy po chwili twarz Bożka kompozycyjnie dopełnia to ujęcie, obraz filmowy potwierdza ich pełną izolację w przestrzeni, intymność ich relacji, w którą nie można już wątpić. Ten zabieg wyciszenia i jednoczesnego skoncentrowania uwagi nieruchomej kamery na twarzach sugeruje, że w tej właśnie chwili stają się oni dla siebie całym światem.

Plastycznym dopełnieniem i rozwinięciem tej sceny jest scena festynu z cyrkiem kombatantów. Lucyna i Bożek wchodzą w maksymalnie spłaszczoną i odrealnioną przestrzeń placu. Kamera filmuje ich niemal pionowo z góry, a jej obrotowy ruch sprawia, że przestrzeń traci głębię i perspektywę, stając się jednolitą, szarą płaszczyzną, którą początkowo ogranicza równa linia wyznaczona przez nogi publiczności oglądającej spektakl, potem zaś granica sceny cyrkowej, a ostatecznie ściana wyłaniającego się w tle budynku. Postaci głównych bohaterów w następnym ujęciu są pokazywane w półzbliżeniu, w zacieśnionej przestrzeni kadru. Z tyłu ogranicza ją mur z ciemną wnęką okna stwarzającą kolejną ramę kompozycyjną, w którą graficznie wpisują się postaci. Z przodu zaś, na pierwszym planie, postacie Lucyny i Bożka są oddzielone od powierzchni ekranu przez twarze przypadkowych widzów przecięte na pół ramą kadru, wkomponowane abstrakcyjnie czy niemal surrealistycznie²³. Obecność tych postaci jest konsekwentnie marginalizowana; nie mają one dostępu do przestrzeni miłości, która otwiera się w centrum kompozycji kadru. Dośrodkowość budzącego się

w Lucynie i Bożku uczucia potwierdza się w ich doskonale symetrycznym ustawieniu względem siebie i skupia się w ciemnym kwadracie okna za ich twarzami. Warto zauważyć, że zachowanie Bożka, który oddaje Lucynie buty, by mogła patrzeć na występ ponad głowami widzów, ma na celu przede wszystkim ustanowienie pełnej harmonii kompozycyjnej. Na tak zorganizowanej płaszczyźnie obrazu każdy gest, każde spojrzenie i uśmiech stają się przesadnie wyraźne, podkreślone aż po wrażenie sztuczności. Twarze głównych bohaterów zyskują walor ściśle graficzny, kosztem ekspresji aktorskiej.

Następna scena filmu przynosi drugą już próbę ukazania relacji emocjonalnych Lucyny i Bożka na płaszczyźnie obdrapanych murów, które stanowią najbardziej charakterystyczne tło całego filmu. Również ten element filmowej rzeczywistości ma pierwowzór w tekście powieści Hena, który stosując narrację pierwszoosobową, tak opisuje miejsce spotkania Bogdana i Leny: *Znajdowaliśmy się w wąskim, pustym zaułku, między ślepyimi gliniastymi ścianami kibitek. Jak w ciemnym labiryncie*²⁴. W filmie ów labirynt jest dodatkowo skomplikowany, kolejne sceny, które rozgrywają się na tle szarych, zniszczonych ścian, w wąskich, opuszczonych zaułkach, nie przynoszą spójnej wizji konstrukcji przestrzeni. Stają się powierzchnią, na której rozgrywa się dramat uczuć, i jako takie mówią obrazowo przede wszystkim o zagubieniu bohatera w zawłościach własnych emocji. W odniesieniu do konstrukcji postaci Lucyny należy podkreślić przede wszystkim jej wyobcowanie w tej przestrzeni, która jest ściśle przyporządkowana postaci Bożka. Ściany stają się przede wszystkim ekranem, na który świadomość Bożka projektuje kolejne płaskie wizerunki Lucyny. Płaszczyzny pełne załamań, plam, zacieków, linii, które oddzielają od siebie postaci bohaterów i komponują je w układy graficzne, są niczym mapa świadomości Bożka. Mapa, na której odnajduje on coraz to nowe i coraz piękniejsze obrazy twarzy i ciała ukochanej. Aparat psychiczny bohatera wykonuje czynność podobną do pracy projektora, który wprawia w ruch i na płaskie powierzchnie rzutuje zamknięte w swoim wnętrzu, bezcielesne, jedynie widmowe wizerunki. Postać Lucyny jawi się zatem jako taka właśnie projekcja, krystaliczna, przezroczysta, nałożona wtórnie na istniejącą wcześniej płaszczyznę.

Powierzchnie zrujnowanych murów są również rodzajem więzienia, z którego żadne z bohaterów nie może się wydostać. Dla Bożka te wrogie przestrzenie są szczególnie ważne na poziomie fabuły, do pewnego momentu są jego ostatnim schronieniem, w którym próbuje stworzyć rzeczywistość uczucia. Stopniowo jednak, mimo unieruchomienia w czasie, w jego świadomości zachodzi przemiana. Rozumie że próba zaszycia się w mroku, próba ucieczki od przeszłości i krycia się przed przyszłością są skazane na niepowodzenie. Po przypadkowym spotkaniu z Zygmuntem pod kinem, w scenie, która rozgrywa się w ulewnym deszczu, bohater pojmuje faktyczną (lub może czysto irracjonalną) groźbę swojej sytuacji. Znajduje ona potwierdzenie w obrazie filmowym: faktury ścian są pełne ostrych kontrastów, cięć, linii wyznaczających nieprzekraczalne podziały. Jednocześnie w tej scenie dochodzi do najpełniejszego jak do tej pory na poziomie konstrukcji zbliżenia postaci Bożka i Lucyny. Deszcz wydobywa z nich ukryte wcześniej podobieństwo, a ogromne napięcie i lęk skazują ich na siebie i ostatecznie izolują. Postać Lucyny w tych nowych warunkach, w momencie gdy świadomość Bożka ulega rozpadowi, a przynajmniej dramatycznemu zdekonstruowaniu, zyskuje

możliwość pewnej samodzielności. Rozpoczyna się stopniowy proces uwalniania postaci Lucyny, do tej pory hermetycznie zamkniętej w obrazie filmowym. Jej cielesność zaczyna się konkretyzować, jej gesty i ekspresja emancypują się, a twarz nie tylko pięknieje, co jest związane z krystalizacją miłości, ale również zyskuje nowy wyraz dzięki stopniowemu wydobywaniu głębi i siły jej spojrzenia.

Unieruchomienie postaci Lucyny, tak charakterystyczne dla sposobu, w jaki myśli o niej Bożek, wywala narastający w filmie właściwie od początku żywioł fotograficzności. Bohater targany sprzecznymi pragnieniami: niepokojem o swoją przyszłość, brakiem pewności co do uczuć Lucyny, potrzebą ucieczki i jednocześnie pokusą, by schronić się w opiekuńczych ramionach nowej, mniej wymagającej kochanki, decyduje się przeprowadzić do Niury. W tym czasie, którego długości naturalnie nie jesteśmy w stanie nawet w przybliżeniu określić, spotyka się z Lucyną dwukrotnie w restauracji. Sceny te uzupełniają się kompozycyjnie, a są zbudowane na zasadzie harmonijnego i symetrycznego odwrócenia. Za pierwszym razem Lucyna wchodzi później, a Bożek czeka na nią przy zastawionym jedzeniem stole; dziewczyna siada po jego prawej stronie. Za drugim razem to samo miejsce czeka wolne, teraz jednak Bożek przychodzi jako drugi i siada obok Lucyny, zaś stół jest pusty. Jednak tym, co czyni te sceny doskonale paralelnymi, jest wyeksponowana w nich fotograficzność ujęcia postaci²⁵. Nieruchoma kamera jest usytuowana frontalnie, a Bożek i Lucyna siedzą przodem do płaszczyzny ekranu, wzdłuż tego samego boku stołu. Jest to całkowicie niefilmowy sposób pokazywania postaci, charakterystyczny natomiast dla konwencjonalnej fotografii portretowej. Jak dowodził Roland Barthes, fotografia w przeciwieństwie do filmu zakłada inny rodzaj czasowości i inny rodzaj trwania. W filmie mamy do czynienia z następstwem ruchomych obrazów, które przepływają, nim zdążą faktycznie zaistnieć w świadomości. Film jest nieuchronnie, zdawałoby się, zanurzony w strumieniu świadomości. Podczas gdy na fotografii *przedstawione osoby nie ruszają się (...), nie wychodzą z kadru: są zatrute i przypięte jak motyl*²⁶, film oddaje im do dyspozycji całą złożoną przestrzeń diegetyczną. W *Nikt nie woła*, jak już ustaliliśmy, przestrzeń diegetyczna jest wyjątkowo ograniczona i segmentowana, zaś czas hibernuje się w „punktach teraźniejszości”. Taka konstrukcja czasoprzestrzenna umożliwia wprowadzenie do filmu struktur obrazowych bliskich ujęciom fotograficznym. Wykorzystanie ich w scenach restauracyjnych – w tym właśnie momencie filmu, gdy Bożek oddala się od Lucyny, jednocześnie desperacko chcąc ją zatrzymać – sprawia, że postać dziewczyny zostaje dodatkowo unieruchomiona. Bożek pragnie zamknąć jej postać w fotograficznych ramach, wyizolować i zatrzymać we wspomnieniach, które przybierają formę zdjęć albumowego.

Stylizowanie obrazu filmowego na obraz fotograficzny jest w *Nikt nie woła* obecne w bardzo wielu scenach; można wręcz stwierdzić, że jest dominującą praktyką estetyczną. Krytycy i teoretycy zwracali uwagę na ten szczególny zabieg, dostrzegając na przykład, że *para głównych bohaterów przesuwają się monotonnie wzdłuż murów i parkanów miasteczka na Ziemiach Zachodnich, często zatrzymuje się, pozując jakby do fotografii. (...) Film ten rodzi się z żywiołu fotografii i w nim ujawnia swoje najgłębsze znaczenie: zbliżanie się i oddalanie od siebie ludzi, całą jego wymęczoną i powolną fizyczność*²⁷. Żywioł fotografii determinuje jednak przede wszystkim sposób konstruowania postaci Lucyny, która zostaje przetworzona w nieruchomy, beczasowy i bezcielesny obraz. Jej wi-

zerunki są izolowane i fragmentaryczne, nie układają się w jednorodną i plastyczną całość. Jest to nieuchronną konsekwencją samej istoty fotografii, która, zdaniem Christiana Metza, *jest cięciem wewnątrz odniesienia (referenta), odcina z niego kawałek, fragment, obiekt częściowy i wysyła go w długą, nieruchomą podróż bez powrotu*²⁸. Szczególnie wyraźnie tendencja ta zaznacza się w drugiej scenie w restauracji: Lucyna jest ubrana w białą, mocno odznaczającą się na szarym tle sukienkę, co powoduje, że jej postać staje się jeszcze bardziej świetlista i odrealniona. Gdy w pewnym momencie wstaje zza stołu i pociąga za sobą do góry Bożka (również ubranego na białą), kamera konsekwentnie pozostaje nieruchoma, wskutek czego przez chwilę widzimy w kadrze ich postaci pozbawione głów i nakładające się na siebie, zlewające w jedną. Postać Lucyny wydaje się absolutnie widmowa, pozbawiona fizyczności, a przede wszystkim w świadomości Bożka tożsama z nim samym. Jesteśmy świadkami powolnej śmierci miłości, rozpadu struktur mentalnych głównego bohatera, któremu pozostaje już tylko pamięć i wspomnienie. Żywioł fotograficzności daje mu złudną nadzieję na zatrzymanie ulotnego, fragmentarycznego wizerunku ukochanej w niezmienionej formie; jest swego rodzaju *kompromisem między zachowaniem a śmiercią*²⁹.

W kolejnej scenie postać Lucyny podejmuje piękną, formalną polemikę z konstrukcyjnymi ograniczeniami obrazu fotograficznego. Próbuje wyzwolić się z płaskiej przestrzeni obrazu, odzyskać utraconą ciągłość, a wraz z nią cielesność o rozbudowanej i zindywidualizowanej ekspresyjności. Widzimy zbliżenie jej twarzy, która wypełnia niemal cały ekran. Lucyna stoi za szybą, rama okna podkreśla jej zamknięcie na płaszczyźnie obrazu. Dziewczyna dotyka dłonią szyby, opiera o nią czoło, a widz ma wrażenie, jakby opierała się o ekran, jakby próbowała zbadać jego grubość, zmierzyć wytrzymałość. Materia jej twarzy jest napięta i skupiona, ale wzrok jeszcze nie podejmuje próby przebicia tej błony, która ogranicza ekspresję jej ciała. Próbę tę Lucyna podejmie dopiero w scenie, w której wraz z Zygmuntem i Alicją przyjdzie powiedzieć Bożkowi, że upomniała się o niego jego przeszłość. Scenę tę otwiera ujęcie Lucyny idącej wzdłuż murów, jednak tym razem jej postać jest konstruowana w ramach odmienionej struktury przestrzennej. Zmieniły się przede wszystkim proporcje (dziewczyna jest filmowana w planie ogólnym, zdaje się, że ściana ją przytłacza ogromem swojej powierzchni) oraz kolorystyka i oświetlenie.

W scenie dyskusji Zygmunta z Bożkiem Lucyna stoi z boku, później jednak razem z ukochanym przybliży się do kamery, by odbyć rozmowę, która może być ich ostatnią. W zbliżeniu widzimy tył głowy Lucyny, która powoli odwraca się, ustawiając się frontalnie do kamery. W tym właśnie momencie jej wzrok po raz pierwszy przesywa płaszczyznę ekranu. Lucyna patrzy wprost w kamerę, wprost w widza, a jednocześnie prosto w oczy Bożka, pod którego spojrzeniem przez cały niemal film jej postać była konstruowana. Chłopak nie wytrzymuje ciężaru, siły jej wyzwolonego już spojrzenia i opuszcza wzrok. Jednak odchodząc ze świadomością, że być może nigdy już nie zobaczy Lucyny, odwraca się i próbuje po raz ostatni zbudować dla siebie jej obraz. Również ta scena, pełna wizualnego napięcia, ma ekwiwalent w tekście powieści: *Przyglądałem się Lenie, jej oczom, cerze, falistym włosom, odszedłem trochę, żeby ogarnąć wysmukłą postać dziewczyny, która zostanie mi zabrana. Zostań taka, modliłem się w duchu, zostań, nie chcę, żeby mi cię zabrał Czas*³⁰.

Próba powstrzymania upływu czasu nie może się jednak powieść. W finale filmu bohaterowie coraz bardziej rozpaczliwie walczą o powstrzymanie rozpadu izolującej ich w bezpiecznym kokonie czasoprzestrzeni, a tym samym końca ich miłości. Scena miłosna rozgrywająca się w domu Zygmunta (znaczący, choć fabularnie niczym nieuzasadniony wybór) jest niezwykle dynamiczna, wyraża cały tragizm głodu spełnienia. Choć została brutalnie okrojona przez cenzurę (w założeniu była pierwszą w polskim filmie sceną pokazującą nagie ciała kochanków; niestety, kopia została zniszczona), najpełniej wyraża złożoność relacji między Lucyną i Bożkiem, ich potrzebę bliskości i lęk przed obcą, zewnętrzną, nienaznaczoną ich obecnością przestrzeni i wrogim, anonimowym i wiecznie zmiennym czasem.

Scena ta jest zbudowana na kontrastowej, mocnej grze światła, na dynamicznym montażu wzmocnionym niemal ekstatyczną muzyką Kilara, a przede wszystkim na do tej pory tłumionej ekspresji cielesnej. Lucyna prowadzi Bożka do pokoju, z którego Zygmunt w pośpiechu wynosi śpiące dzieci. Na pomalowanych na czarno ścianach, prześwietlonych nierealnym, białym światłem, rysują się wyraźne cienie Lucyny i Bożka, podwajając graficznie konstrukcje ich postaci. Powieściowy Bożek tak opisuje to rozpaczliwe pożądanie, które wyznacza koniec ich miłości: *...napięcie dwojga młodych spragnionych ciał powinno zelektryzować półmrok, rozdrzeć go błyskawicami, ściany powinny się rozkołysać od naszych oddechów obejmujących się pożądliwie i rżących z rozkoszy*³¹. Choć w scenie tej nie ma ujęcia ukazującego moment zbliżenia Bożka i Lucyny, choć w warstwie obrazowej ich ciała pozostają odseparowane, to przecież gwałtowna, niemal historyczna kompozycja światła i ciemności, bieli i czerni mówi wszystko o ich pragnieniu przekroczenia dystansu. Dzięki plastycznej dynamice tej błyskawicznej sceny możemy oglądać jedną z ciekawszych filmowych wizualizacji pożądania i spełnienia.

Scena w domu Zygmunta ma ogromny ekspresyjny, niemal halucynacyjny ładunek, a jednocześnie wprowadza do obrazu filmowego materialną cielesność. Na tle czarnej ściany Lucyna rozbiera się, zdzierając z siebie białą sukienkę. Patrzy na Bożka, niknąc w części pokoju pogrążonej w ciemności, zlewając się z własnym cieniem. Wraz ze wzrostem dynamiczności konstrukcji montażowych, przyspieszeniem rytmu, ruchliwością kamery i postaci rośnie również ekspresyjność filmowanego ciała. Niewątpliwie gdyby udało się zachować tę scenę w filmie w nieocenzurowanym kształcie, ta współzależność mogłaby zostać mocniej wydobyta. Jednak nawet w obecnej formie sugeruje niemal nieograniczoną żywiołowość ciała, które może rozsadzać struktury obrazowe i które jawi się jako immanentne zagrożenie. Lucyna śmiało pogrąża się w mroku, Bożek mruży oczy, stojąc w jaskrawym świetle. Zbliża się do okna, które zalewa pokój nieznośnym blaskiem, by gwałtownym szarpnięciem opuścić ciemną żaluzję. Gest ten zrywa rytm sceny, zawiesza jej dynamiczną frazę, otwiera przestrzeń wizualnej abstrakcji.

Wmontowane w tym miejscu zbliżenie wielkiej kropli smoły spływającej z dachu było interpretowane jako metafora zbliżenia seksualnego. Sugeruje ono jednak o wiele więcej, mówi o powolnym, ale nieuchronnym upływie czasu i odkształceniu przestrzeni, o nieredukowalności czasu do przestrzeni, o przemianie, jaka zaszła w świadomości głównego bohatera, o sile, z jaką wizerunek konstruowany w filmie odrywa się, odkleja od ciała...

W finale omawianej sceny można również dostrzec najbardziej jaskrawy przykład sposobu, w jaki jest konstruowana ostatecznie, a właściwie rekonstruowana,

postać Lucyny w *Nikt nie woła*. Po tym, jak Bożek zdejmując z siebie koszulę i pochyla się, schodząc poniżej dolnej linii ekranu, następne ujęcie ukazuje zbliżenie jego nagiego karku na czarnym tle ściany. Znad jasnego kawałka ciała, ułożonego w dolnym brzegu kadru, wyłania się powoli twarz Lucyny otoczona burzą rozświetlonych włosów. Twarz, która tylko z pozoru jest gładką, spójnym obrazem wyrażającym całe piękno zaspokojenia, ale i niepokój rozstania, niemal całkowicie wypełnia ekran. Spojrzenie kobiety początkowo przesuwając się po drżącej linii karku mężczyzny, by ostatecznie przeniknąć ekran i skierować się wprost na widza, radykalnie przełamując bezpieczny dystans. Jej twarz, podobnie jak cała postać, a przede wszystkim emocje, które wzbudza, sprawiają wrażenie, jakby niemal dosłownie przysłaniała Bożkowi rzeczywistość, spychała go w peryferyjne, marginalne rejony obrazu, jakby zaborczo anektowała, naznaczała swoją cielesnością struktury jego świadomości, w których do tej pory była izolowana. Sposób, w jaki została sfilmowana, odwołuje się do ujęć twarzy Meduzy w sztukach plastycznych. Wzrok Meduzy zmieniał ludzi w kamień, a to zabójcze spojrzenie można było odbić jedynie za pomocą zwierciadła. W finale *Nikt nie woła* zwierciadłem staje się ekran, który chroni widza. Nic już jednak nie chroni Bożka, którego spojrzenie utraciło moc kreowania postaci Lucyny. Pochylony kark może wyrażać poddanie się sile jej ciała, które w tej doskonale skomponowanej sekwencji uzyskało ostatecznie moc samostanowienia i potęgę swobodnej ekspresji.

Wyzwolenie się postaci Lucyny z determinującego jej konstrukcję żywiołu fotograficzności nieprzypadkowo zbiega się z momentem najwyższego napięcia i spełnienia seksualnego. Miłość namiętna (*amour passion*) była w koncepcji Stendhala z samej swej istoty jedynie chwilowa, przy całej żywiołowości porwijąco nietrwała, a przede wszystkim nienarracyjna. Jej celem nie mogło być stworzenie stabilnej relacji, która rozwijałaby się w czasie, ale właśnie doprowadzenie uczucia do postaci skrajnie ekstatycznej. Ortega y Gasset pisał: *Kulminacyjnym momentem miłości jest jej kres. Śmierć miłości to moment najwyższego napięcia emocjonalnego, które porównać można jedynie z miłosną ekstazą*³². Koniec miłości jest jednocześnie chwilą wyzwolenia. Rozpada się krystaliczna struktura emocjonalna, w ramach której osoba kochana nieuchronnie stawiała się przedmiotem miłości. Lucyna, odzyskując własną podmiotowość, odzyskuje również swoje ciało. Przestaje ono być jedynie widmowe, przejrzyste, estetyzowane i nieruchome. Nie ujawnia się tylko w spojrzeniu Bożka; w scenie finałowej bohater wskakuje na stopień odjeżdżającego pociągu i opuszcza obrazową czasoprzestrzeń krystalizacji uczuć, którą sam ustanowił, a którą Lucyna rozbiła, przywracając ich ciałom właściwą im materialność.

PAULINA KWIATKOWSKA

¹ K. Kutz, *Klasy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Znak, Kraków 1999, s. 316.

² E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz*, Iskry, Warszawa 1999, s. 24.

³ B. Michałek, *Znowu awantura o polskie filmy*, „Nowa Kultura” 1960, nr 47, s. 8.

⁴ T. Lubelski, *Z Samarkandy do Bystrzycy, czyli o perypetiach filmu „Nikt nie woła”*, w: *Szko-*

ła polska – powroty, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 87.

⁵ [Z. P.], *Szczęśliwa dwunastka*, „Odra” 1959, nr 36, s. 19.

⁶ *Pod patronatem Stendhala – mojego ówczesnego idola od krystalizacji uczuć – z aktorami pracowałem metodą „erotycznej” psychodra-*

- my; jako że był to film o pierwszej miłości młodziaków. Nieustanne, całodobowe pozostawanie w sferze uczuć spowodowało coś w rodzaju łagodnej epidemii erotycznej – czyli fascynację płcią przeciwną – która zaczęła ogarniać wszystkich, a z czasem przenosiła się nawet na zwierzęta (K. Kutz, *Nikt nie woła*, w: tegoż, dz. cyt., s. 221-222).
- ⁷ Wymienione w punktach stadia narodzin miłości oraz kolejne cytaty pochodzą z: Stendhal, *O miłości*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, tłum. T. Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 75-78.
- ⁸ K. Kutz, *Festiwal umysłowych atrakcji*, w: E. Baniewicz, dz. cyt., s. 166.
- ⁹ E. Smoleń-Wasilewska, *Dwoje młodych z Zielna. Reportaż z realizacji filmu „Nikt nie woła”*, „Film” 1959, nr 35, s. 10.
- ¹⁰ T. Sobolewski, *Kazimierz Kutz – plebejski romantyk*, w: *Kino Kazimierza Kutza*, red. J. F. Lewandowski, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1999, s. 12-13.
- ¹¹ J. Ortega y Gasset, *Szkice o miłości*, tłum. K. Kamyszew, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 44.
- ¹² E. Baniewicz, dz. cyt., s. 167 (podkr. P. K.).
- ¹³ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁴ J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Skorpion, Warszawa 2006, s. 33.
- ¹⁵ E. Cioran, *Entuzjazm jako forma miłości*, w: tegoż, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 113.
- ¹⁶ A. Szpulak, „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza – rewolucja słabo kamuflowana, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 116.
- ¹⁷ J. Wójcik, dz. cyt., s. 142.
- ¹⁸ E. Strzelczyk, *Percepcyjne i kontekstowe kryteria analizy stylu filmu „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, w: *Problemy poznania dzieła filmowego*, red. J. Trznadłowski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1999, s. 134-137.
- ¹⁹ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 30.
- ²⁰ Brak trzeciego wymiaru, który pozwoliłby na wydobyć głębi, plastyczności, giętkości ciała jest również jednym ze sposobów charakteryzowania bohaterki (nosi ona inne imię) w książce Hena: *Widziałem za firanką sylwetkę czeszącą się Leny: cień dziewczyny, nagi w swojej dwuwymiarowości* (J. Hen, *Nikt nie woła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 216).
- ²¹ Z. Marcinkowska, *O sobie*, „Zwierciadło” 1960, nr 48, s. 11.
- ²² Warto przypomnieć, że Stendhal w eseju *O miłości* wskazywał siedem kolejnych stadiów miłości; charakteryzacje Lucyny odpowiadają dokładnie tym stadiom.
- ²³ Trudno się oprzeć wrażeniu, że taka kompozycja obrazu jest nawiązaniem do malarskich dokonań Magritte’a, z jego fascynacją płaszczyzną obrazu i odniesieniem obrazu do rzeczywistości. Również wmontowane w tę scenę zbliżenie pary butów, które Bożek rzuca Lucynie pod nogi, ma podobny ładunek surrealistycznej malarskości.
- ²⁴ J. Hen, dz. cyt., s. 220.
- ²⁵ Warto przywołać dwa fragmenty powieści Hena. Autor również odwołuje się w nich do fotografii, która ma charakteryzować relację między głównymi bohaterami: *Lena oparła się leniwym ruchem o framugę drzwi. Dłonią podtrzymała opadające na ramiona włosy. Oglądałem ją ze zdziwieniem od stóp do głów, możliwe, że naprawdę widziałem ją po raz pierwszy. Jak gdyby pozowała do zdjęcia, pomyślałem zatrzymawszy wzrok na wypukłości lekko wypiętego biodra* (J. Hen, dz. cyt., s. 199); *W herbaciarni: – Ale szkoda, żeśmy się nie sfotografowali. Mielibyśmy pamiątkę. Przyglądała mi się w zamyśleniu – właśnie jakby chciała utrwalić mnie sobie zamiast fotografii* (tamże, s. 274).
- ²⁶ R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 98.
- ²⁷ W. Roszewski, *Marsz inscenizacji*, „Ekran” 1976, nr 43, s. 14.
- ²⁸ C. Metz, *Fotografia i fetyusz*, tłum. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 249.
- ²⁹ Tamże, s. 250.
- ³⁰ J. Hen, dz. cyt., s. 332.
- ³¹ Tamże, s. 171.
- ³² J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 24.