

Pamiętać kinem: *Kres długiego dnia* Terence'a Daviesa

MICHAŁ OLESZCZYK

*Jego umysł, pogrążony we wspomnieniach,
był niby wyspa pośród czasu, wyspa oblana
morzem przeszłości¹.*

Truman Capote

Autobiografia opiera się na pamięci – to oczywistość. Artysta porządkuje swoje doświadczenie, przywołuje obrazy, które utkwiły w jego świadomości, a następnie prezentuje je czytelnikowi bądź widzowi tak, by mogli mieć wyobrażenie o sposobie, w jaki nadawca doświadczał własnej przeszłości. Można też ująć to następująco: każda autobiografia ma na celu podzielenie się swoją pamięcią; uczynienie tego, co najbardziej własne, czymś wspólnym za pomocą aktu komunikacji artystycznej.

Istnieją różne sposoby opowiadania własnej pamięci. W niniejszym tekście (stanowiącym fragment większej całości²) chcę się skupić na sposobie zastosowanym przez brytyjskiego reżysera Terence'a Daviesa w ostatnim ogniwie jego autobiograficznego cyklu: *Kresie długiego dnia* (*The Long Day Closes*, 1992). Bohaterem filmu jest mniej więcej dziesięcioletni chłopiec Bud (Leigh MacCormack) – *alter ego* reżysera – zmagający się z odkrywaniem właśnie homoseksualizmem i znajdujący ucieczkę od problemów w magii kina i w miłości do matki (Majorie Yates). Konstrukcja fabularna filmu jest niezwykle luźna; będę się do niej odnosił dokładniej w dalszej części tekstu.

Jeśli zastosować do *Kresu...* typologię filmów autobiograficznych zaproponowaną przez Tadeusza Lubelskiego, należałoby film Daviesa przyporządkować do kategorii „zdarzenia autobiograficznego”. Lubelski pisze tak: *Chodzi o grupę filmów rekonstruujących zdarzenie bądź pewien ograniczony ciąg zdarzeń z biografii autora. Bywa, że ta autobiograficzna proveniencja sugerowana jest w tekście filmu, zdarza się też jednak, że można się o niej dowiedzieć jedynie ze społecznego tekstu biografii. „Rekonstrukcja” to zresztą określenie przesadne; zwykle fabuła takich filmów powstaje z przemieszania zdarzeń rzeczywistych ze zmyślnymi. Szczególnie często przedmiotem „rekonstrukcji”, czy może raczej „fabularyzacji”, bywają zdarzenia z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości (...)*³.

Autobiograficzna strategia Daviesa nie skupia się na wyliczeniu faktów z życia reżysera. Na podstawie cyklu nie można byłoby sporządzić szczegółowego życiorysu jego autora. Niezwykłość dokonania Daviesa na tle innych filmów

autobiograficznych polega także na tym, że jedynym filtrem, jaki posłużył mu do selekcji materiału, jest wrażliwość głównego bohatera. Istnieją bowiem dzieła – przykładem *Amarcord* (1973) Federico Felliniego i *Złote czasy radia* (*Radio Days*, 1987) Woody'ego Allena – które programowo rezygnują z autobiografizmu rozumianego jako kronika istotnych faktów z życia twórcy. Fundamentem tych filmów (oraz innych im podobnych) jest nostalgia i ostentacyjne zanurzenie w czasie minionym, który nie był ważny ze względu na doniosłość wydarzeń, ale ze względu na sam fakt swej przemijalności i ulotności. W *Amarcordzie* pupa Gradiski, za którą w niemym zachwycie podążają wszystkie miasteczkowe urwisy, jest równie ważna jak defilada na cześć *duce* i wyprawa na powitanie transatlantyku. Pamięć uświęca przeszłość i zrównuje wydarzenia, które z pragmatycznego punktu widzenia należałoby wprawdzie podzielić na istotne i nieistotne, a następnie zrezygnować z portretowania tych drugich.

Wyjątkowość *Kresu długiego dnia* polega na tym, że doprowadza ową, by tak rzec, antypragmatyczną strategię do krańcowej postaci. Subiektywizacja materiału, jaką proponuje Davies, jest całkowita (by użyć słów Jana Olszewskiego: *odrzucono wszelkie obiektywne kryteria wyboru*⁴). O ile na podstawie *Amarcordu* widz mógł wysnuć wiele wniosków na temat życia w faszystowskich Włoszech (parady, brutalne przesłuchania etc.), a po obejrzeniu *Złotych czasów radia* wyobrazić sobie z większą niż dotychczas precyzją, jak wyglądała reakcja odbiorców na legendarne słuchowisko *Wojny światów* Orsona Wellesa z 1938 roku, o tyle w przypadku *Kresu długiego dnia* odbiorca może się skupić wyłącznie na tym, jak mały Bud doświadcza samego siebie i otaczającego go świata, oraz całkowicie zrezygnować z klucza biograficznej (czy historycznej) doniosłości.

Istniało mnóstwo tematów – nazwijmy je ogólnie społeczno-historycznymi – które Davies mógł poruszyć w swoim filmie (na przykład trudna sytuacja materialna brytyjskiej klasy robotniczej, echa wojny o Kanał Sueski bądź problemy żywnościowe, jakie w połowie lat 50. wciąż nękały Anglię). Nie zrobił tego jednak⁵ i skupił się wyłącznie na wrażliwości głównego bohatera. Co więcej, wyłączył tę wrażliwość (w dużym stopniu) z wrażliwości zbiorowej ludzi go otaczających. Raz jeszcze przywołajmy *Amarcord*: tam życie zbiorowe było ważniejsze od indywidualnego; film nie miał jednego bohatera, a najbardziej liczyły się chwile wspólnych zabaw, wygłupów i wydarzeń ważnych dla całego miasteczka. Tymczasem bohater Daviesa jest zawsze izolowany, także przez sam sposób kadrowania – często widzimy Buda otoczonego wyraźną ramą bądź oddzielonego od świata za pomocą krat.

Kres długiego dnia – na poziomie fabularnym, bo nie estetycznym – ma bardzo luźną strukturę. Gdyby pokusić się o dość jałowy w tym przypadku wysiłek spisania po kolei treści następujących po sobie sekwencji, wykaz taki musiałby wyglądać dość niepoważnie: Bud pomaga matce rozwiesić pranie; Bud idzie do kina; Bud patrzy przez okno; Bud przemierza ulicę; Bud pisze klasówkę; Bud siedzi w kinie; Bud spaceruje po jarmarku etc. Pierwsze tak zwane zdroworozsądkowe pytanie, jakie się nasuwa, brzmi następująco: dlaczego akurat te zdarzenia? Dlaczego nie obserwujemy chłopca w trakcie rozmów z kolegami? Czemu pokazuje się nam wizytę w kinie, ale nie pozwala bohaterowi na opowiedzenie o tym, czego tam doświadczył? Dlaczego Bud tak rzadko się odzywa? Dlaczego nie jest nam dane usłyszeć, co sądzą o chłopcu ludzie z jego otoczenia? Innymi słowy: czemu Davies unika klasycznych sposobów psychologicznej introspekcji?

Drugie pytanie musiałoby dotyczyć samej formy filmu, która opiera się na bardzo pieczołowitej inscenizacji poszczególnych sekwencji, niestroniącej od niecodziennych ustawień kamery, skomplikowanych technicznie scen wizyjnych, elips montażowych i jawnie odrealnionej scenografii (jak np. w scenie wieczery wigilijnej). Wszystkie te elementy podważają wrażenie sytuacyjnego realizmu, który intuicyjnie przyjmujemy jako punkt wyjścia w każdej opowieści autobiograficznej. Czy Davies, decydując się na wprowadzenie tych rozwiązań, nie sprzeniewierza się swojej pamięci i – tym samym – nie sabotuje własnego przedsięwzięcia autobiograficznego?

Prawda wygląda całkiem inaczej. To właśnie owo częściowe zawieszenie realizmu pozwala na intensywniejsze przywołanie pamięci autorskiej. Uwaga widza zostaje rozpięta pomiędzy biegunami konkretnej rzeczywistości otaczającej Buda i jego głęboko osobistego przeżywania tej rzeczywistości (do którego przynależą także sny, fantazje i wyobrażenia). Strategia Daviesa przynosi efekt silnej identyfikacji odbiorcy z cudzą (autorską) pamięcią. Reżyser rezygnuje z linearności i wytrąca widza ze stanowiska „tego, któremu opowiadana jest historia”, umieszczając go na pozycji współuczestnika autorskiej pamięci. Jest to pozycja szczególna, pozwalająca w całej pełni odczuć, jak bardzo osobista wypowiedź jest kierowana do widza (Jan Olszewski nazwał dzieło Daviesa *najbardziej osobistym filmem w historii kina* ⁶). Nie daje ona również zapomnieć o nieustannej obecności autora, który niejako umożliwia odbiorcy ujrzenie jego wewnętrznego świata wspomnień. Doświadczenie obcowania z filmami Terence’a Daviesa dobrze podsumowują słowa Joanny Wojnickiej dotyczące późnej twórczości Luchino Viscontiego. Wojnicka, odwołując się do prac Alberta Laffaya i Warrena Bassa, pisze: „*Autor wewnątrztekstowy*” jest w tym kinie instancją nadrzędną wobec całego świata wykreowanego przez filmy. Jest kimś organizującym ów świat, kształtującym postaci, ich wzajemne relacje, kierującym emocjami widza (...). Ujawnia się jednak (...) na jeszcze innym poziomie, i to w bardzo specyficzny sposób. Ujawnia się on poprzez wyrażnie akcentowany subiektywny stosunek do świata przedstawionego, który wyrażony jest w sposobie samej prezentacji tego świata, w specyficznym rodzaju widzenia rzeczywistości. W przypadku późnych filmów Viscontiego widzowie mają wrażenie ciągłej obecności „czyjegoś” subiektywnego spojrzenia, a więc świadomość obecności „demonstratora obrazów” (...) ⁷.

Sukces Daviesowskiej strategii bierze się także z jej głębokiego zakorzenienia w samym mechanizmie pamięci autobiograficznej, która w psychologii jest rozumiana jako pamięć samego siebie w ciągu całego życia. Tomasz Maruszewski w książce poświęconej temu rodzajowi pamięci zwrócił uwagę na jej efemeryczny charakter, powołując się na analogię z obrazami francuskich impresjonistów: *Z drobnych kropek czy plam, a więc z danych zawartych w pamięci zdarzeń specyficznych, konstruuje się obraz jakiegoś zdarzenia czy jakiejś sytuacji. Zmiana jednej kropki czy zmiana plamy, albo nawet zmiana paru kropek czy plam, nie wywołuje dostrzegalnej zmiany obrazu. Analogicznie zmiana paru przywołanych faktów nie powoduje radykalnej zmiany wspomnienia. Całość pozostaje nietknięta mimo lokalnych zmian części składowych. Jeżeli zatem pewne zdarzenie specyficzne zostało przypomniane w sposób zniekształcony, albo nie zostało przypomniane w ogóle, to struktura przywoływanego zdarzenia może pozostać nietknięta* ⁸.

Dokładnie tak samo jest w filmie Daviesa. Wrażenie głębokiej i osobistej prawdy, jakie widz odnosi w trakcie oglądania, nie jest konsekwencją kronikarskiej dokładności w przywoływaniu możliwie największej liczby zapamiętanych z dzieciństwa szczegółów, ale raczej kwestią wierności impresjom, jakie pewne zdarzenia wywołały we wrażliwości autora-bohatera.

Warto teraz prześledzić, w jaki sposób intertekstualna i metaforyczna obecność kina w *Kresie długiego dnia* dodatkowo pogłębia problematykę pamięci w tym filmie.

* * *

Kino i pamięć są ze sobą blisko spokrewnione, i to zarówno ze względu na metodę „utrwalania rzeczywistości” (taśma filmowa rejestruje, przechowuje i przywołuje wyglądy rzeczy; podobnie pamięć), jak i – co istotniejsze – w sensie psychologicznym. Uczestnictwo w seansie filmowym pociąga za sobą złożoną relację z różnymi przejawami i pokładami pamięci. Jeśli widz już wcześniej oglądał dany film, pojawiające się na ekranie obrazy będą nieustannie konfrontowane (czasem ku zdumieniu i zaskoczeniu) z tym, co zapamiętane z poprzedniego seansu. Jeśli natomiast widz jest kinomanem bądź filmoznawcą, to najpewniej będzie w trakcie lektury przywoływał w pamięci dotychczasowy dorobek twórców lub to, co uprzednio udało mu się przeczytać o właśnie oglądanym dziele. Porówna wygląd aktorów w późniejszych rolach z ich młodzieńczymi wcieleniami (bądź wygląd młodzieńczy z dojrzałym, jeśli w takiej kolejności przyjdzie mu je poznawać). Ponadto może się zdarzyć, że któraś ze scen filmu była kręcona w miejscu znanym odbiorcy z własnego doświadczenia; jest wówczas więcej niż prawdopodobne, że będzie on zestawiał zapamiętany obraz tego miejsca z jego przedstawieniem obecnym na ekranie.

Kino tworzy również pamięć zbiorową. Wszyscy widzowie danego filmu stanowią grupę z przynajmniej jednym wspólnym doświadczeniem, do którego mogą się odwołać i które może stanowić podstawę słabszej bądź silniejszej identyfikacji zbiorowej (najmocniejsza występuje zdecydowanie w wypadku tzw. filmów kultowych). Osobnym przypadkiem jest ten, w którym wspólne nakręcenie amatorskiego bądź profesjonalnego filmu stanowi doświadczenie dzielone przez kilka lub kilkadziesiąt osób – każde kolejne obejrzenie gotowego dzieła będzie na nowo uobecniało nastroje i emocje towarzyszące procesowi twórczemu.

W *Kresie długiego dnia* kino jest jednak zrośnięte z pamięcią indywidualną. Owszem, obecność zbiorowego przeżycia jest zaakcentowana, zwłaszcza przez wprowadzenie postaci pocziwego sąsiada Curly’ego (Jimmy Wilde), nieustannie parodiującego głosy gwiazd kina (Edwarda G. Robinsona, Sidneya Greenstreeta, Jamesa Cagneya). Niemniej nie dowiadujemy się wiele na temat tego, w jaki sposób inni ludzie doświadczają kina. Film natomiast mówi wiele o tym, jak to doświadczenie wygląda u Buda. Chłopiec chodzi na coraz to nowe filmy, wyłudza od matki pieniądze na ten cel, kusi siostrę do wspólnych wypraw. Cały *Kres...* jest świadectwem kompletnego oddania odbiorczego, jakie jest możliwe tylko dla niektórych, a i oni mogą go doświadczać jedynie w tym szczególnym okresie – w dzieciństwie. Wyjątkowość tego czasu polega na tym, że kino (bądź inna pasja) może stać się rzeczywiście wszystkim; brak wielu zobowiązań charakterystycz-

nych dla dorosłego życia pozwala, by ogół myśli i skojarzeń dążył uparcie w jednym kierunku; by cały świat był organizowany przez jedną matrycę. Tego właśnie doświadcza Bud i w tym kontekście wypada przywołać nazwisko twórcy, który wydaje się niewidzialnym patronem *Kresu długiego dnia*, a mianowicie Marcela Prousta.

Film Daviesa – przynajmniej zdaniem piszącego te słowa – jest najdoskonalszym zbliżeniem się kina do Proustowskiego stylu i Proustowskiej wrażliwości. Bud przeżywa swoje spotkanie ze sztuką filmową tak samo silnie, jak Marcel z *W poszukiwaniu straconego czasu* doświadczał kontaktu z literaturą. Trudno się oprzeć wrażeniu, że następujące słowa Prousta-eseisty, otwierające szkic *O czytaniu*, oddają istotę pasji będącej udziałem także Buda, tyle że w kontakcie z innym medium: *Niczego bodaj w naszym dzieciństwie nie przeżywamy równie głęboko jak dni, którym pozwalamy przeminąć bez naszego udziału, poświęcając się ulubionej książce. Wszystko, co – jak się zdaje – wypełniało je dla innych, a co dla nas było jedynie pospolitą przeszkodą w boskiej przyjemności (...), wszystko to, co pochłonięci lekturą uznalibyśmy wyłącznie za nieznośne natręctwo, odciska w naszej pamięci tak słodkie wspomnienia (...), że jeśli zdarza się nam dziś przerzucać strony dawniej czytanych książek, to zaczynają one przypominać zachowane kartki z kalendarza, na których mamy nadzieję dostrzec odbicie nieistniejących już domów i stawów*⁹.

Dwie rzeczy są tu kluczowe. Po pierwsze sformułowanie: *dni, którym pozwalamy przeminąć bez naszego udziału*; po drugie zaś teza, zgodnie z którą intensywna lektura wiąże się z wchłanianiem i zapamiętywaniem *odbicia nieistniejących już domów i stawów*, dającego się przywołać po latach.

Intensywna, łapczywa, po dziecinnemu zachłanna lektura, o której pisał Proust i którą pokazał Davies, łączy się z całkowitym niemal roztopieniem samego siebie w akcie obcowania ze sztuką (dni mijają *bez naszego udziału*). To dlatego wobec szczególnie mocno przeżytych książek, poznanych w okresie młodości, używa się czasem terminu „lektura formacyjna”; wyciskają one na podmiocie tak silne piętno, że ich język i problematyka stają się organiczną częścią samorozumienia danej jednostki. To samo tyczy się filmu, który – choć to kwestia dyskusyjna – może zawłaszczać wyobraźnię jeszcze bardziej niż literatura (słynne stwierdzenie Rolanda Barthes’a, odwołującego się do Lacanowskiej triady: *Realne zna tylko dystans, Symboliczne zna tylko maski: jedynie obraz [Wyobrażone] jest bliski, jedynie obraz jest prawdziwy*¹⁰).

Filmy oglądane przez Buda stanowią dlań ucieczkę od problemów rzeczywistości, ale także stwarzają rzeczywistość inną, która – mimo że bardzo intensywna – nie jest samowystarczalna; zaczyna się i kończy wraz z seansem. Jej paradoksalna siła polega na tym, że rozpiera narzucane jej granice czasowe i przestrzenne, wylewa się z sali kinowej i zawłaszcza (albo lepiej: naznacza) przestrzeń codziennego doświadczenia.

Znakomicie widać to chociażby w scenie pisania szkolnej klasówki, w której Bud najpierw wyobraża sobie potężny okręt, a następnie – mocą imaginacji – postrzega całą klasę jako salę projekcyjną ze sobą jako jedynym widzem. W tej scenie najwyraźniej widać, że szara i wymagająca mocołu rzeczywistość, która otacza chłopca m.in. w szkole, jest podporządkowana chwilom należącym do spektaklu filmowego.

Drugi trop wskazany przez Prousta dotyczy owego odbicia *nieistniejących już domów i stawów*, które spoczywa gdzieś pomiędzy kartami przeczytanych w dzieciństwie książek i tylko czeka, by znowu zostało wyzwolone i raz jeszcze pochwycone.

Otóż cały film Daviesa – docieramy tu nareszcie do sedna tego, co wcześniej nazwałem metaforyczną obecnością kina – jest właśnie Proustowskim „odbiciem”. Nie chodzi tylko o oczywisty fakt, że *Kres...* jest utkany z obrazów i wizji przeszłości. Sprawa jest bardziej skomplikowana. Film ten stanowi ożywienie pamięci własnej Daviesa dzięki fenomenowi ruchomych obrazów i filmowej inscenizacji, przy czym zarówno ów fenomen, jak i inscenizacja stają się obiektem autorskiej kontemplacji – stają się tematami.

By lepiej to wyjaśnić, trzeba przeanalizować otwarcie *Kresu długiego dnia* i wskazać, w jaki sposób kino i pamięć zostają w nim ukonstytuowane jako tematy, a także w jaki sposób splatają się ze sobą. Kino staje się w tym otwarciu metaforą żywej pamięci, którą pozostaje już do końca filmu.

Na samym początku jest czołówka. Eleganckie literonstwo napisów, klasyczny menuet Boccheriniego (op. 11, nr 5a) w tle, po lewej stronie ekranu staranna kompozycja kwiatowa. Ujęcie to emanuje schludnością i taktem, jednak zawarta jest w nim sugestia wielkiego oszustwa, jakim jest (jakim może być) piękno. Kwiaty bowiem więdną, tracą płatki, żółkną na naszych oczach. Natomiast kwartet Boccheriniego w kontekście klasycznego kina brytyjskiego jest kojarzony jako znak kamuflażu – to właśnie ten utwór odtwarzała z płyty szajka „profesora” Marcusa (Alec Guinness) z *Jak zabić starszą panią* (*The Ladykillers*, reż. Alexander MacKendrick, 1955) w celu oszukania tytułowej bohaterki i wmówienia jej, że nowy lokator jest zapalonym muzykiem. Utwór ten pojawiał się w filmie MacKendricka kilkakrotnie, zawsze wywołując uśmiech na twarzy widza, zwłaszcza wówczas, gdy w warstwie obrazowej towarzyszyły mu spoczywające na krzesłach instrumenty nieistniejącej „orkiestry”. Gdyby ktoś miał wątpliwości co do tego tropu, już w niecałe dwie minuty po rozpoczęciu *Kresu długiego dnia* usłyszy bezpośredni cytat z *Jak zabić starszą panią*: upiorny głos Aleca Guinnessa pytający: *Pani Wilberforce...? Rozumiem, że wynajmuje pani pokoje...*¹¹

A zatem otrzymujemy sugestię, że piękno jest pozorem. Kwiaty zachwycają, ale zaraz zwiędną i nic nie przywróci im dawnego wyglądu. Muzyka zachwyca, ale kojarzy się z oszustwem i manipulacją. Czołówka się kończy. Co dalej?

Oto rozpoczyna się kolejne ujęcie, bardzo długie, bo niemal dwuminutowe. Widzimy ceglany mur, kamera panoramuje w prawo i odsłania nocny pejzaż zalanej deszczem ulicy, po czym kontempluje ją przez długie kilkadziesiąt sekund. Ale właśnie: czy jest to rzeczywiście ulica...? Czołówka delikatnie i nie wprost zasugerowała, byśmy pamiętali o pozorności pewnych zjawisk. I rzeczywiście: przyglądając się uważnie, nagle dostrzegamy, że w istocie nie mamy do czynienia z ulicą, tylko z ogromną, zdewastowaną dekoracją filmową, dodatkowo odrealnioną przez lejący się strugami deszcz oraz intensywne oświetlenie. Co to może znaczyć?

Zwróćmy uwagę na szczegóły: mur widziany na samym początku znika trochę jak kurtyna przesuwana na naszych oczach. A zatem wskazówka: mamy do czynienia ze spektaklem. Ta sama sugestia pojawia się także na ścieżce dźwiękowej, z której najpierw dobiega nas dwukrotne uderzenie w gong (znak firmowy wy-

twórni Arthura R. Ranka), następnie cytat z *Najlepszych lat twego życia* (*The Happiest Years of Your Life*, reż. Frank Launder, 1950) wypowiedziany głosem Margaret Rutherford (*Stuknij, Gossage, powiedziałam – stuknij! Nie zapowiadasz jakiegoś filmu...!*), a jeszcze później fanfara wytwórni 20th Century Fox skomponowana przez Alfreda Newmana. Dodatkowo na murze znajdują się zniszczone skrawki plakatów filmowych, z których jeden można zidentyfikować i reklamuje on (a raczej: reklamował za czasów swej świetności) film Henry'ego Kostera pt. *Szata* (*The Robe*, 1953) – pierwszą w historii produkcję korzystającą z szerokoekranowego formatu CinemaScope¹². Dostojeństwo Rankowego osiłka (to on uderza w legendarny gong, znany z tylu czołówek filmowych), podniosłość amerykańskiej fanfary, szeroki ekran *Szaty*, rozmiary dekoracji – wszystko to zmierza do podkreślenia mocy spektaklu filmowego jako takiego; oto przed naszymi oczami roztoczy się świat cudów! A jednocześnie pojawia się kontrpunkt w postaci cytatu z *Najlepszych lat...* (pełne pobożania *Stuknij, Gossage...*). Do tego dochodzą: opłakany stan dekoracji i muru, zdrapane plakaty, strugi deszczu, stosy połamanych desek i brunatna blacha walająca się po ziemi. Czołówka podsunęła właściwy trop – oto bowiem znów jesteśmy zawieszeni pomiędzy wspaniałością a pozorem.

Kamera długo, niemal minutę, pozostaje prawie nieruchoma (w istocie wykonuje bardzo powolną jazdę do przodu). W kadrze nie ma żadnego ruchu, jeśli nie liczyć bezustannie padającego deszczu. Z offu dobiega pierwsza połowa piosenki Mitchella Parisha i Hoagy'ego Carmichaela pt. *Stardust* (*Gwiazdny pył*) w wykonaniu Nata „Kinga” Cole'a. Jej słowa mają okazję wybrzmieć bardzo wyraźnie:

*And now the purple dusk of twilight time
Steals across the meadows of my heart.
High up in the sky the little stars climb,
Always reminding me that we're apart.*

*You wandered down the lane and far away.
Leaving me a song that will not die.
Love is now the stardust of yesterday,
The music of the years gone by*¹³.

I nagle kamera znów zaczyna się wyraźnie poruszać. Wykonuje obrót w prawo, a następnie nurkuje do zdewastowanej dekoracji udającej dom mieszkalny. Widzimy na poły zburzone schody, po których leją się strugi wody; widzimy też zerwane tapety i zawalony dach, po czym następuje przenikanie. Ta sama dekoracja staje się na naszych oczach prawdziwym (?) mieszkaniem: schody są wyłożone wzorzystą wykładziną, a na nich siedzi mały chłopiec i skrupulatnie liczy zgromadzone w garści monety. Cięcie ujawnia, że w tle krząta się jego matka. Oto znaleźliśmy się w samym centrum ożywionej na naszych oczach pamięci.

Jest to moment, który trudno zapomnieć. Davies dokonuje operacji podwójnej: po pierwsze, rekonstruuje swą pamięć, po drugie, czyni tę rekonstrukcję tematem swojego filmu. Służy mu do tego metaforyzacja kina jako mechanizmu umożliwiającego ożywienie przeszłości (jest ono jak „muzyka lat, które przemięły”), ale jednocześnie będącego jednym wielkim pozorem („gwiazdny py-

łem” z przytoczonej piosenki). Słowa pisarza Victora F. Perkinsa doskonale oddają tę dialektyczną migotliwość: *Jak w prozie Willi Cather, jak w kinie Maxa Ophülsa, przeszłość jest podawana właśnie jako przeszłość, ponieważ jawi się jako niedostępna, mimo że właśnie jest na naszych oczach rekonstruowana*¹⁴. A nie są to bynajmniej słowa napisane w odniesieniu do *Kresu długiego dnia*! Przytoczony fragment pochodzi z analizy *Wspaniałości Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) Orsona Wellesa i każe nam uruchomić kontekst obecności intertekstualnej kina.

Na ścieżce dźwiękowej *Kresu długiego dnia* zostają przywołane aż trzy fragmenty filmu Wellesa. Dwoma pierwszymi zajmę się za chwilę, trzeci przynależy do tematu przemijania i jego interpretacji podjąłem się w innym miejscu¹⁵. Teraz jednak pragnę zwrócić uwagę na szczególne podobieństwo, jakie zachodzi pomiędzy analizowanym przed chwilą otwarciem *Kresu długiego dnia*, pierwszym ujęciem *Wspaniałości Ambersonów* oraz pewną figurą stylistyczną obecną w musicalu Vincente’a Minnellogo *Spotkamy się w St. Louis* (*Meet Me in St. Louis*, 1944) – cytat ze ścieżki dźwiękowej tego filmu pojawia się w *Kresie...* później.

We *Wspaniałości Ambersonów*, kiedy tylko znika napis czołowy, widzimy czarny ekran i słyszymy głos narratora (Orsona Wellesa oczywiście), który wypowiada słowa: *Wspaniałość Ambersonów zrodziła się w roku 1873. Ów splendor przetrwał wszystkie lata, w trakcie których ich miasteczko rozrosło się w miasto*. Gdy rozpoczyna się kolejne zdanie, pojawia się pierwszy obraz filmu: długie, nieruchome, frontalne ujęcie domu utrzymanego w stylu amerykańskiego gotyku. Kompozycja kadru wyraźnie dzieli się na dwa plany. Pierwszy ukazuje ludzi i powozy przemieszczające się ulicą, przy której stoi dom. Drugi plan wypełnia sam budynek. Fizyczna odległość pomiędzy obiektami pierwszego i drugiego planu jest znaczna, ale dzięki użyciu głębi ostrości zostaje zniwelowana, co podkreśla sztuczność i – by tak rzec – upozowanie owego pierwszego ujęcia, które stanowi ostentacyjną ilustrację do komentarza zza kadru, w taki sam sposób, w jaki zdjęcie z rodzinnego albumu może stanowić ilustrację gawędy dumnego posiadacza fotografii. Owa ilustracyjność przejawia się także w tym, że czynności, jakie widzimy na ekranie, dokładnie powtarzają słowa narratora; niejako wypełniają podyktowaną zza kadru treść jej obrazowym ekwiwalentem. Narrator powiada tak: *W tamtym miasteczku za starych czasów wszystkie kobiety noszące jedwabie i aksamity znały wszystkie pozostałe kobiety noszące jedwabie i aksamity; wszyscy znali też nawzajem swoje powozy. Jedynym transportem publicznym był zaprzęg: dama gwizdała nań z okna, powóz zatrzymywał się i czekał aż ta zamknie okno, założy kapelusz i płaszcz, zejdzie ze schodów, znajdzie parasol, powie służącej, co zrobić na obiad, i wyjdzie na zewnątrz. Za wolno jak dla nas, bo im szybciej się przemieszczamy, tym mniej mamy czasu do stracenia*.

Zdarzenia ekranowe podążają za tym opisem bardzo wiernie. Kiedy słychać słowa: *Jedynym transportem publicznym był zaprzęg*, na pierwszy plan zajeżdża właśnie zaprzęg i sytuuje się dokładnie w centrum kadru, zupełnie jakby chodziło o wykonanie fotografii reklamującej któregoś z przewoźników. Gdy dowiadujemy się, że pragnąca skorzystać z zaprzęgu *dama gwizdała nań z okna*, w wieżycie budynku pojawia się dama właśnie i woła na woźnicę, by ten się zatrzymał¹⁶. Następnie zaś wszyscy pasażerowie czekają na nową towarzyszkę podróży z taką samą naturalną cierpliwością, o jakiej opowiada narrator.

Jest to jedno z najbardziej wyrafinowanych ujęć inicjalnych w historii filmu, między innymi dlatego, że – podobnie jak to z *Kresu długiego dnia* – już na wstępie tematyzuje kino jako środek służący przywoływaniu czasu minionego. Autotematyzm u Wellesa objawia się w szeregu zastosowanych przezeń środków filmowego wyrazu. Po pierwsze, z wyjątkiem krótkiego okrzyku kobiety dobiegającego z okna, analizowane ujęcie jest nieme – nie towarzyszą mu żadne dźwięki diegetyczne, a jedynie dyskretna muzyka smyczkowa i słowa narratora. Stanowi to odwołanie do pierwotnej formy uczestnictwa w kinowym spektaklu, któremu zawsze towarzyszyła muzyka, a bardzo często także narracja czytana przez lektora. Po drugie, krańce kadru są lekko przyciemnione, co tworzy efekt diafragmy irysowej, charakterystyczny dla kina niemego i sprawiający wrażenie, jakby widz miał do czynienia z materiałem archiwalnym. Po trzecie, „filmowość” ujęcia podkreśla opisywana przeze mnie wcześniej relacja przestrzenna pomiędzy planami, a także perfekcyjnie symetryczna kompozycja kadru (w pierwszej chwili zza obydwu bocznych jego krawędzi wyjeżdżają jednocześnie dwa powozy, a gdy znikają, pojawia się powóz trzeci i zatrzymuje się dokładnie w środku obrazu).

Innymi słowy, Welles przywołuje kino jako metaforę pamięci: pozwala ono bowiem na re-kreację czasu przeszłego. Równocześnie jednak, przez zwrócenie uwagi na mechanizm reprezentacji filmowej, wysyła sygnał w stronę widza, że iluzja oferowana przez spektakl filmowy może być niezwykle silna i wierna pamięci, ale jest co najmniej w równym stopniu ulotna.

Czytelnik dostrzegł na pewno, że powyższy akapit można by w zasadzie odnieść bez większych zmian do *Kresu długiego dnia*. Wpływ *Wspaniałości Ambersonów* na wyobraźnię Daviesa jest nie do przecenienia. Równie silna jest w *Kresie...* obecność musicalu przede wszystkim zaś wspomnianego już *Spotkamy się w St. Louis*, w którym Vincente Minnelli zastosował zabieg bardzo podobny do tego z Wellesowskiego arcydzieła, tyle że mniej wyrafinowany.

Spotkamy się w St. Louis jest jednym z najpopularniejszych musicali w dziejach kina, a przy tym – paradoks – dość nietypowym pod względem fabularnym. Film jest kroniką jednego roku z życia zamożnej rodziny prawnika z St. Louis, pana Smitha. Niecodziennosc filmu polega przede wszystkim na fragmentarycznej konstrukcji i luźnej strukturze fabuły. Nie ma jednego wątku, który spajałby cały film; rozmaite pytania postawione przed widzem (dotyczące zaręczyn córek Smithów, a także planowanego wyjazdu rodziny do Nowego Jorku) nie wysuwają się na pierwszy plan i nie konkurują między sobą o uwagę odbiorcy. Siłą tego filmu – poza olśniewającą inscenizacją Minnellego – bierze się ze skwapliwości reżysera w portretowaniu rodzinnego życia: niewolnego od zmartwień, pełnego małych i większych radości, ale nade wszystko bogatego w drobne zdarzenia, będące tak naprawdę głównym tematem całego dzieła. Minnelli pokazuje kolejne epizody spokojnie i nie stara się ich sztucznie udratyzować.

Film jest podzielony na cztery części odpowiadające następującym po sobie porom roku. Pierwszy rozdział to „Lato 1903”, a ostatni – „Wiosna 1904”. Każdy z nich zaczyna się nieruchomą fotografią domu Smithów umieszczoną w ozdobnym *passe-partout*. Jeśli pominąć ozdoby i skupić się na samym widoku domu, można dostrzec, że nie tylko jest on utrzymany w takim samym stylu architektonicznym (w końcu akcja filmów Minnellego i Wellesa rozgrywa się w podobnym czasie), ale że na dodatek na wszystkich czterech obrazach

ze *Spotkamy się w St. Louis* znajduje się także konny powóz znany ze *Wspaniałości Ambersonów*.

Główne podobieństwo pomiędzy przytoczonymi fragmentami zasadza się jednak na motywie ożywiania rzeczywistości przedstawionej przez ruch. Istota zabiegu zastosowanego przez Minnellego polega na tym, że w każdym z czterech rozdziałów kamera zbliża się do nieruchomej fotografii, która nagle ożywa – i oto znajdujemy się już w centrum przestrzeni diegetycznej.

Innymi słowy, Minnelli, tak jak Welles – i nie zapominajmy, Davies! – również tematyzuje kino jako środek obdarzający życiem czas przeszły. Robi to może najmniej subtelnie, ale nie sposób zaprzeczyć, że strategia zarówno jego, jak i ta Wellesowska wywarły potężny wpływ na Daviesowską wyobraźnię wizualną i styl reżyserski (świadczą o tym również bezpośrednie cytaty z obydwu dzieł występujące w tekście *Kresu...*). Także Davies otworzył bowiem swój film obrazem nasyconym wiarą w kino jako wehikuł pamięci, a zarazem sugerującym kruchość tego wehikułu. Co więcej, pojawiająca się w otwarciu *Kresu...* tabliczka z nazwą ulicy pozwala stwierdzić, że znajdujemy się przy Kensington Street – Smithowie ze *Spotkamy się w St. Louis* także tam mieszkali (i byli, choć nie zostało to mocno zaakcentowane u Minnellego, rodziną katolicką, tak samo jak Daviesowie¹⁷).

Czas przywołać cytaty ze *Wspaniałości Ambersonów*, które posłużą za dodatkowy kontekst umożliwiający zrozumienie zastosowania takich, a nie innych środków filmowego wyrazu wybranych przez Daviesa.

Głos Wellesowskiego narratora rozbrzmiewa mniej więcej w połowie *Kresu długiego dnia* i ilustruje sceny przedstawiające zabawę sylwestrową. Kamera przemieszcza się na wózku od lewej do prawej strony, początkowo ukazując rodzinę Daviesów świętującą przy otwartych drzwiach domu, a następnie – niejako ich porzuciwszy – panoramuje dalej opustoszałą kamienicę. W tle brzmi głos Wellesa: *W tamtych czasach ludzie mieli czas na wszystko: na kuligi, bale, wieczorynki, kotyliony, domy otwarte w Nowy Rok*. Gdy jazda kamery kończy się zanurzeniem w pełnym mroku, następuje niewidoczne cięcie i kontynuowana jest rozpoczęta wcześniej jazda z lewej do prawej. Widzimy tłum zebrany na miejskim rynku, tańczący i wykonujący tradycyjną pieśń noworoczną. Kamera, wyłowiwszy bawiących się Daviesów, na chwilę się zatrzymuje i spogląda na nich, by zaraz rozpocząć jazdę w przeciwnym kierunku po obranym uprzednio torze (czyli od prawej do lewej). A zatem: znów mrok, znów zakamuflowane cięcie, znów kamienica – i Daviesowie powracający z zabawy. W momencie, w którym następuje płynne przejście pomiędzy ujęciami, raz jeszcze odzywa się narrator ze *Wspaniałości Ambersonów*: *A to widowisko było ostatnim z wielkich balów, o którym mówili wszyscy*.

Narrator Wellesa jest narratorem nostalgicznym, idealizującym przeszłość i podkreślającym, że jej utrata jest czymś bardzo dotkliwym (*ostatni z wielkich balów*). Dokładnie na tym samym polega stosunek Daviesa do przywoływanego czasu minionego, co znajduje przedłużenie nawet w owej jeździe kamery towarzyszącej cytowanym słowom Wellesa. Jazda kamery to środek obdarzony w obrębie *Kresu długiego dnia* szczególnym i bardzo subtelnym znaczeniem, które należy teraz przeanalizować.

By dostrzec, na czym polega specyfika zastosowania tej figury stylistycznej w filmie Daviesa, trzeba uświadomić sobie, do jakich celów jazda kamery jest

zazwyczaj wykorzystywana w kinie. Otóż stanowi ona środek wyrazu służący najczęściej dwóm funkcjom: informacyjnej i dynamizującej. O funkcji informacyjnej możemy mówić wówczas, gdy przemieszczająca się kamera wyławia z jakiejś większej całości przestrzennej drobne elementy pozwalające widzowi poszerzyć swą wiedzę o bohaterach bądź fabule. Dobrym przykładem jest tu czwarte w kolejności ujęcie *Okna na podwórze* (*Rear Window*, reż. Alfred Hitchcock, 1954). Kamera najpierw kontynuuje rozpoczętą uprzednio ekspozycję tytułowego podwórza, następnie nurkuje do mieszkania głównego bohatera, ukazuje go śpiącego na wózku inwalidzkim, zbliża się do jego nogi w gipsie (widnieje na nim napis: *Tu leżą połamane kości L. B. Jeffriesa*), skręca w stronę roztrzaskanego aparatu fotograficznego, a potem pokazuje kolejno: oprawione w ramki fotografie niebezpiecznych zdarzeń, zestaw kilku aparatów fotograficznych i lamp błyskowych, negatyw zdjęcia uśmiechniętej modelki i wreszcie stosik kilkunastu egzemplarzy pisma „Paris Fashions” z pozytywowym odpowiednikiem oglądanego chwilę wcześniej portretu. Kiedy ujęcie się kończy, widz już wie, że główny bohater filmu uległ wypadkowi, że – zważywszy na żartobliwy charakter napisu na gipsie – nie jest przykuty do wózka na resztę życia, a ponadto, że jest fotografem wziętym (ekskluzywne pismo) i ambitnym (wymagające ryzyka reportaże z wojen i wyścigów samochodowych). Jazda kamery zastosowana przez Hitchcocka umożliwiła zawarcie wszystkich tych informacji w niecałej minucie filmowej projekcji, bez choćby jednej linijki dialogu.

O dynamizującej funkcji jazdy kamery możemy mówić, kiedy służy ona nadaniu scenie ubogiej w ruch wewnątrzkadrowy dodatkowej dynamiki. Bardzo często zdarza się na przykład, że sceny dialogowe, ze swej natury bliższe statycznym rozwiązaniom teatralnym, inscenizuje się w taki sposób, by – dajmy na to – bohaterowie prowadzili rozmowę w trakcie spaceru. Jazda kamery (bądź specyficzna jej odmiana, jaką jest travelling) dynamizuje wtedy obraz (wiele przykładów tej strategii można odnaleźć w filmach Woody’ego Allena).

Zrozumiawszy to wszystko, od razu dostrzeżemy, że jazda kamery w *Kresie długiego dnia* nie spełnia funkcji pierwszej, a drugą – zaledwie śladowo. Dzieje się tak, ponieważ Davies sprzęga ze sobą poruszającą się kamerę z mechanizmem pamiętania.

By wyjaśnić powyższe stwierdzenie, przywołam najbardziej złożoną sekwencję *Kresu*, która wykorzystuje jazdę kamery. Mam na myśli łańcuch jedenastu ujęć połączonych wspólnym tłem dźwiękowym: pieśnią *Ae Fond Kiss* Roberta Burnsa (w polskim przekładzie Jana Kasprówicza jej tytuł brzmi: *Raz tylko daj się pocałować*, co zachęca do interpretowania całości jako erotyku i zatraci religijny wydźwięk oryginału). Zawartość obrazowa tych ujęć przedstawia się następująco:

1. Matka i Bud kończą modlitwę w kościelnej ławce.
2. Kościelna figura Matki Boskiej Bolesnej.
3. Matka i Bud idą ulicą.
4. Bud podaje matce oranżadę.
5. Matka, Bud, ukochane synów i siostra Helen siedzą na ganku.
6. Starsi synowie rodziny Daviesów, ich ukochane i Helen siedzą na ganku.
7. Szkolni prześladowcy Buda rozmawiają ze sobą.
8. Bud i matka stoją na ganku; patrzą w przeciwnych kierunkach.
9. Kevin i jego dziewczyna żegnają się przy zachodzącym Słońcu.

10. John i jego dziewczyna spacerują ulicą.

11. Matka rozwiesza pranie.

O specyficznym kształcie tej sekwencji nie przesądza zawartość każdego ujęcia z osobna, ponieważ – jak udowadnia powyższy wykaz – jest ona dość niejednorodna (już sam skład osobowy kolejnych scen nieustannie się zmienia). Podstawowym środkiem ekspresji ujednolicającym jedenaście kolejnych obrazów (poza pieśnią Burnsa) jest właśnie jazda kamery, obecna w ujęciach (2), (3), (4), (6), (7) i (8). Ruch kamery jest zorganizowany przez Daviesa w taki sposób, że jego tory z poszczególnych ujęć wzajemnie się uzupełniają i sprawiają wrażenie, jakby wszystkie prezentowane sceny koegzystowały obok siebie w jakiejś nowej, trudnej do uchwycenia i zdefiniowania przestrzeni. Na przykład zapatrzonej w prawo Bud z ujęcia (8) zdaje się spoglądać na swoich szkolnych prześladowców z ujęcia (7) i tęsknić do ich poczucia wspólnoty – taka interpretacja może się zrodzić w głowie widza właśnie dzięki ruchowi kamery z lewej do prawej strony, ruchowi, który ujednolica zawartość obydwu ujęć zupełnie różnych pod względem treści.

Istotą zastosowanego przez Daviesa chwytu jest potraktowanie jazdy kamery jako procedury umożliwiającej podróżowanie po obszarach własnej pamięci. Podróżowanie owo – taka jest natura kina – zakłada reprezentację tej pamięci i dlatego postuluję, by przywołane środki rozważać w kontekście metaforycznej obecności kina. Kamera i jej ruch nie są u Daviesa przezroczyste ani neutralne. Przez nietypowe ich zastosowanie reżyser zwraca na nie uwagę widza i dodaje swemu dziełu dodatkowy autotematyczny wymiar.

Skoro zatem przemieszczająca się kamera natrafia na coraz to nowe obrazy, które pozornie nie mają ze sobą wiele (bądź nic) wspólnego, najprawdopodobniej istnieje jakaś inna od geograficznej topografia; jakaś czasoprzestrzeń, w której wszystkie te obrazy koegzystują i tylko czekają na eksplorację, przywołanie i wskrzeszenie. Taką przestrzenią jest niechybnie pamięć. Dzięki wyrafinowanym środkom użytym przez Daviesa (z jazdą kamery na czele) pamięć uzyskuje nową jakość: zwartość i jednolitość. Jeden obraz naprowadza na kolejny, jedno wspomnienie rodzi wiele następnych. Kamera natomiast ślizga się po nich wszystkich i umożliwia nowe ich przeżywanie.

Warto zauważyć jeszcze jeden – niezwykle subtelny – aspekt jazdy kamery łączącej Daviesowskie obrazy. Jest on dobrze widoczny w sekwencji jarmarcznej, kiedy to najpierw widzimy przemieszczających się z lewa na prawo Helen (Ayse Owens), matkę i Buda, a następnie (w nowym ujęciu) strzelających z wiatrówek braci: Johna (Nicholas Lamont) i Kevina (Anthony Watson). Od strony technicznej wygląda to następująco: bohaterowie z pierwszego ujęcia przemieszczają się, kamera razem z nimi (posuwa się – tak jak i oni – z lewej do prawej). Jednak ostatecznie wyprzedza ona bohaterów; przyspieszając, nieco gubi ich w tyle. W drugim ujęciu jest to jeszcze bardziej ewidentne: John i Kevin stoją w miejscu, a kamera (kontynuując ruch z lewej do prawej z ujęcia poprzedniego) zbliża się do nich, ale tylko po to, by – nie zatrzymując się nawet – minąć ich i podążać dalej. Dokąd? Odpowiedź jest tylko jedna i jak najbardziej metaforyczna: ku zapomnieniu. Jest bowiem tak (i tu dochodzimy do sedna Daviesowskiej strategii), że poszczególne wydarzenia zapisane w pamięci wyłaniają się z niej tylko na chwilę, ich przeblyski są ulotne i kruche, po czym pamięć przechodzi do wspomnień kolejnych, porzucając poprzednie.

Inaczej mówiąc, Daviesowska pamięć przypomina lustro wody, do powierzchni którego co rusz zbliżają się nowe obiekty, by na powrót pograć się w niewidocznych głębinach. Jeśli utożsamimy owo lustro z ekranem, zrozumiemy jeszcze lepiej, jak kluczowa jest w *Kresie...* ta obecność kina, którą nazwałbym metaforyczną. Ekran jest przestrzenią, na której ożywa przeszłość, a jednocześnie uświadamia on, że przeszłość owa stanowi tylko zbiór świetlnych refleksów. Również ta metafora powraca w filmie Daviesa: kiedy nocą Bud nie potrafi zasnąć, spogląda na ścianę i na drobne cienie rzucane przez spływające po szybie krople deszczu (gładzi je podobnie jak milczący chłopiec z prologu *Persony* /reż. Ingmar Bergman, 1966/ gładził obraz swojej matki, co może stać się przyczynkiem do osobnej interpretacji). W chwilę potem kamera długo wpatruje się w dywan i śledzi pełzające po nim, zmieniające się z sekundy na sekundę światło. Jeszcze później matka Buda śpiewa piosenkę Ala Jolsona pod znamienym tytułem *Me and My Shadow* (*Ja i mój cień*). Davies przypomina w ten sposób odbiorcy o naturze spektaklu kinematograficznego (spektaklu cieni), który rozgrywa się na oczach widza, ale także – przez analogię – o naturze innego „spektaklu”, jakim jest pamięć. Obydwa spektakle są tyleż intensywne, ile ulotne; niby triumfują nad przemijaniem, a tak naprawdę tylko umacniają jego potęgę.

Jest jeszcze jedna metafora kina jako pamięci, która pojawia się w *Kresie długiego dnia* wprawdzie tylko raz, ale cechuje się dużą intensywnością. Chodzi o trik montażowy zastosowany w ujęciu kończącym sekwencję badania uczniów przez szkolną higienistkę. Badanie najwyraźniej dobiegło końca, chłopcy nie spieszą się jednak z powrotem do klasy. W milczeniu przyglądają się strugom deszczu za oknem. Dotychczasowa ikonografia *Kresu...* przyzwyczaiła nas, że to zazwyczaj Bud ma nos przyklejony do szyby, dlatego możemy odczuwać pewne zaskoczenie. Logika Daviesowskiej inscenizacji jest jednak nieubłagana: skoro w tej konkretnej scenie wszyscy chłopcy wpatrują się w okno, Bud będzie tym jedynym, który się w okno nie wpatruje. Siedzi na ławce po lewej stronie i patrzy przed siebie, czyli w kierunku przeciwnym niż pozostali. Jeszcze bardziej na lewo znajduje się kolejne okno, w którym nagle (za sprawą zabiegu zwanego z angielska *insetem*) pojawia się obraz jego samego, roześmianego i niejako spoglądającego na tego Buda, który siedzi na ławce. Ten zaś (oczywiście cały czas mówimy o jednym i tym samym chłopcu, tyle że „rozszczepionym” na dwa obrazy) powoli odwraca się w lewo i – by tak rzec – spogląda na samego siebie.

Ten bardzo ważny moment streszcza wszystkie dotychczasowe ustalenia dotyczące kina jako metafory pamięci. Oto Bud zostaje usytuowany naprzeciw okna-ekranu, w którym dane mu jest zobaczyć samego siebie. Jest to figuratywne przedstawienie sytuacji, w jakiej znajduje się reżyser filmowy tworzący dzieło o charakterze autobiograficznym. Dzięki magii ruchomego obrazu wizja samego siebie i własnych wspomnień, jaką reżyser przechowuje w swej pamięci, może zostać przekształcona i rzucona na powierzchnię ekranu. Ów ekran zaś staje się tym samym przestrzenią, na której ożywa przeszłość i która tę przeszłość współtworzy: od tej pory przynależy ona i do autora, i do widza.

MICHAŁ OLESZCZYK

- ¹ T. Capote, *Inne głosy, inne ściany*, tłum. B. Zieliński, Muza, Warszawa 2001, s. 146.
- ² Tekst niniejszy jest fragmentem mojej pracy magisterskiej pt. „*W kinie, gdzieżby indziej*”: Obecność kina w „*Kresie długiego dnia*” Terence’a Daviesa, będącej z kolei podstawą powstającej właśnie monografii reżysera. Dla porządku należy wymienić poprzednie ogniw Daviesowskiego cyklu: *Dzieci* (*Children*, 1976), *Madonna z dzieciątkiem* (*Madonna and Child*, 1980), *Śmierć i przemienienie* (*Death and Transfiguration*, 1983), *Dalekie głosy, martwe natury* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988).
- ³ T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Wydawnictwo UAM, Poznań 1991, s. 91.
- ⁴ J. Olszewski, *Martwa natura*, „Film” 1997, nr 8, s. 60.
- ⁵ Nie spodobało się to wielu krytykom, zarzucającym Kresowi... eskapizm. Wendy Everett, autorka monografii twórczości Daviesa, zdaje szczegółowo sprawę z krytycznej recepcji Kresu... w Anglii, wyliczając rozmaite formułowane pod adresem filmu zarzuty (zob. W. Everett, *Terence Davies*, Manchester University Press, Manchester 2004, s. 88–90). Można dowodzić, że zaznaczenie kwestii uprzedzeń rasowych w reakcji rodziny Daviesów na niespodziewanego czarnoskórego przybysza w jednej ze scen filmu ma charakter komentarza historycznego; znamienne jednak, że nie zostanie ono rozwinięte czy nawet szczególnie mocno podkreślone. Epizod z czarnoskórym gościem jest jednym z pamiętanych wydarzeń, równorzędnym z innymi i przywołanym dlatego, że oparł się zapomnieniu podobnie jak pozostałe.
- ⁶ J. Olszewski, dz. cyt.
- ⁷ J. Wojnicka, Świat *umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Rabid, Kraków 2001, s. 30–31.
- ⁸ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 14.
- ⁹ M. Proust, *O czytaniu*, tłum. M. P. Markowski, w: tenże, *Pamięć i styl*, tłum. M. Bieńczyk, J. Margański, M. P. Markowski, Znak, Kraków 2000, s. 73.
- ¹⁰ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Wydawnictwo UJ, Kraków 1993, s. 159. (Cytując fragment tekstu Barthes’a, idę za sugestią tłumaczki, Łucji Demby, która w rozmowie ze studentami filmoznawstwa UJ stwierdziła, że słowo „Rzeczywiste” pojawiło się w wyniku błędu redakcyjnego, a na jego miejscu winno znajdować się słowo „Realne”. W cytacie uwzględniłem tę sugestię – M. O.)
- ¹¹ Wszystkie cytaty z filmów podaję w tłumaczeniu własnym.
- ¹² Zob. K. Thompson, D. Bordwell, *Film History: An Introduction. Second Edition*, McGraw Hill, New York 2003, s. 329.
- ¹³ *Tak oto czerwony zmierzch / Zakrada się na łąki mojego serca. / Małe gwiazdki wspinają się wysoko w niebo, / Przypominając mi, że już nie jesteśmy razem. / Odeszłaś w dal ścieżką / I zostawiłaś pieśń, co nigdy nie umrze. / Miłość jest dziś gwiazdowym pyłem dnia wczorajszego; / Muzyką lat, które przeminęły.*
- ¹⁴ V. F. Perkins, *The Magnificent Ambersons*, w: *British Film Institute – Film Classics*, vol. 1, red. E. Buscombe, R. White, BFI Publishing – Fitzroy Dearbon, London – New York 2003, s. 488.
- ¹⁵ Zob. przyp. 2.
- ¹⁶ Rozziew pomiędzy słowami narratora twierdzącego, że dama na powóz „gwizdała”, a ścieżką dźwiękową, na której słychać wyraźne „zawołanie”, stał się okazją do bardzo subtelnych i ciekawych rozważań przywołanego wcześniej Victora F. Perkinsa. Wypada do nich odesłać dociekliwego czytelnika – postanowiłem bowiem owego rozziewu nie uwzględniać w swoim wywodzie; zob. V. F. Perkins, dz. cyt.
- ¹⁷ Zob. G. Kaufman, *Meet Me in St. Louis*, w: *British Film Institute – Film Classics*, dz. cyt., vol. 2, s. 658.