

# Fundament pamięci – o „fotograficznej powieści” Chrisa Markera

ANDRZEJ PITRUS

Ruch jest tym wymiarem dzieła filmowego, który stosunkowo rzadko staje się osią analizy i interpretacji. Wynika to być może z faktu, że – w swej najbardziej podstawowej formie – ruch wydaje się absolutną oczywistością, choć paradoksalnie właśnie w tym oczywistym wymiarze opiera się on w największym stopniu na iluzji, spowodowanej niedoskonałością aparatu percepcyjnego człowieka. Film oferuje nam bowiem ruchome obrazy, które w istocie, na poziomie materialnej bazy, są zestawem statycznych kadrów wyświetlanych z prędkością 24 klatek na sekundę. Oczywiście w większości utworów filmowych znajdziemy takie rozwiązania, które sprawiają, iż ruch manifestuje swą obecność. Efekt ruchu powstaje nie tylko na skutek przemieszczania się obiektów w kadrze, ale także zmiany pozycji kamery czy nawet rozwiązań montażowych.

Niektóre gatunki filmowe w sposób szczególny akcentują znaczenie ruchu, na przykład musical, w którym układy choreograficzne nie zawsze są tylko zapisem tańca, ale stanowią – jak w realizacjach Busby’ego Berkeley’a – samoistne układy plastyczne przemawiające kształtem, a przede wszystkim właśnie ruchem. Ruch traci swoją „oczywistość” także w filmach dokonujących jego zakłócenia. Nieme komedie oglądane po latach stają się tym bardziej zabawne, że postaci poruszają się w nich z nadmierną szybkością. Wynika to wszakże nie z intencji twórców, ale z uwarunkowań technicznych. Często jednak artyści z rozmysłem dokonują manipulacji ruchem, by uzyskać dodatkowy efekt znaczeniowy. Po rozwiązania takie sięga na przykład Stanley Kubrick w *Mechanicznej pomarańczy* (*A Clockwork Orange*, 1971), ukazujący akty przemocy w zwolnionym tempie, a erotyczne podboje młodocianego bohatera filmu w sposób przyspieszony.

*Pomost* (*La Jetée*, 1962) Chrisa Markera to jeden z tych utworów, które z zakłócenia ruchu uczyniły zasadę obowiązującą w całym dziele. O ile bowiem w przypadku filmu Kubricka mamy do czynienia z kilkoma scenami, w których ruch odbywa się w trybie przyspieszonym lub spowolnionym, o tyle Marker w całym swoim utworze dokonuje daleko idącej dekonstrukcji przyzwyczajęń widza. Radykalizm *Pomostu* polega na niemal całkowitym odrzuceniu ruchu w jego klasycznym rozumieniu. Cały film został bowiem skonstruowany ze statycznych kadrów. Wyjątkiem jest jedno, trwające zaledwie kilka sekund ujęcie, w którym kamera rejestruje ruch w sposób ciągły. Jednak również w tym przypadku nie mamy do czynienia z niczym gwałtownym. Obserwujemy statyczną postać, drgnienie powieki, subtelnie zmieniający się układ draperii w tle. Co

więcej, ujęcie to następuje po serii montażowej, wprowadzającej – dzięki zastosowaniu przenikania oraz zestawień podobnych kadrów – efekt pozornego ruchu, osłabiający zaskoczenie widza, niespodziewającego się zapewne obecności w filmie ujęcia nakręconego w klasyczny sposób.

Film z 1962 roku jest w dorobku francuskiego reżysera przedsięwzięciem niezwykłym, chociażby dlatego, że jest to jego jedyny utwór fabularny. Marker znany jest bowiem przede wszystkim jako dokumentalista oraz twórca oryginalnego wariantu eseju filmowego, będącego połączeniem formy dokumentalnej z modelem kina kreacyjnego, nastawionego na autorefleksję, wątki samozwrotne, kreowanie subiektywnej wizji rzeczywistości. *Pomost*, choć opowiada fikcyjną historię z pogranicza fantastyki naukowej, podejmuje wątki obecne także w najsłynniejszych utworach Chrisa Markera, takich jak *Bez słońca* (*Sans soleil*, 1983) czy *Grób Aleksandra* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993). Wśród najważniejszych powracających tu tematów należy wymienić pamięć, fascynację obrazami, wyobcowanie, podróż wyobraźni.

Bohaterem *Pomostu* jest człowiek, który przeżył wojnę nuklearną. Uwięziony w podziemiach przez oprawców, mieniących się zwycięzcami konfliktu, staje się wbrew swojej woli królikiem doświadczalnym w eksperymencie mającym pomóc odbudować zniszczony świat. Misja bezimiennego mężczyzny ma polegać na podjęciu podróży w czasie, która pozwoli na zdobycie źródła energii, potrzebnego, by zakłady przemysłowe mogły ponownie zacząć działać. Bohater zostaje wybrany z powodu jego szczególnej zdolności zapamiętywania szczegółów: oprawcy dowiadują się o powracających w jego pamięci wyrazistych obrazach z przeszłości. Ich wizualizacja otwiera film Markera.

Pierwsze sceny ukazują sytuację z dzieciństwa bohatera. Chłopiec znajduje się na pomoście lotniska Orly. Widzi twarz nieznajomej kobiety, która przykuwa jego uwagę. W chwilę później powstaje nieoczekiwane zamieszanie – przypadkowy mężczyzna zostaje zamordowany... Kolejne podróże w czasie pozwalają bohaterowi lepiej poznać kobietę, której wizerunek pojawił się w jego wspomnieniu-wizji. Oprawcy zgadzają się na jego „spotkania” z nieznajomą z przeszłości, licząc, że uda im się doprowadzić do sytuacji, w której podróżujący w czasie będzie zdolny nie tylko oglądać obrazy z przeszłości i przyszłości, ale także w pełni uczestniczyć w alternatywnym porządku rzeczywistości. Niestety, kiedy taki moment nadchodzi, odcięta zostaje droga w przeszłość. Bohater ma teraz ruszyć w przyszłość, by przekonać następne pokolenia, że powinny przyczynić się do „uratowania własnej przeszłości”. Udaje mu się uzyskać upragnione źródło energii, co jednocześnie skazuje go na śmierć z ręki oprawców, którym nie jest już do niczego potrzebny. Wybawienie przychodzi w ostatnim momencie – mieszkańcy świata przyszłości, którzy znacznie sprawniej poruszają się w czasoprzestrzeni, oferują mu możliwość kolejnej wędrówki w czasie. Bohater jednak rezygnuje z możliwości zamieszkania w utopijnym świecie pokolenia jego prawnuków i życzy sobie przenieść się do czasów, w których pozostawił nieznajomą kobietę. W ostatniej scenie wraca do sytuacji zapamiętanej z dzieciństwa. Okazuje się, że był świadkiem własnej śmierci z rąk oprawców, którzy – chcąc zlikwidować niewygodnego świadka eksperymentów – ruszyli za nim w pościg poprzez czas.

Chris Marker nie określał *Pomostu* mianem filmu. Wolał używać wymyślonego przez siebie terminu „photo roman”, czyli „powieść fotograficzna”<sup>1</sup>. W istocie

jego dzieło ma wiele wspólnego zarówno z literaturą, jak i z fotografią. Do pierwszego obszaru zbliża je komentarz zastępujący dialogi, drugi zostaje przywołany bezpośrednio. Widz ma bowiem wrażenie nie tyle oglądania filmu, ile przeglądania albumu fotograficznego, w którym z setek statycznych fotografii została stworzona opowieść o podróżniku w czasie.

Reżyser nie rezygnuje jednak z ruchu w filmie w sposób całkowity. Marker odrzuca wprawdzie ten aspekt, który wydaje się podstawowy – świat *Pomostu* nie reprodukuje rzeczywistości, nie stwarza iluzji jego ciągłości, ujawniając granice zarówno technologii kinematograficznej, jak i możliwości percepcyjnych człowieka. Zawiera jednak wszystkie te rozwiązania wprowadzające do filmu ruch, które mają charakter jawny.

Pozorny efekt ruchu reżyser uzyskuje poprzez zastosowanie figur montażowych. Druga scena filmu, ukazująca ogrom zniszczeń, jakie pozostały po wojnie atomowej, wykorzystuje przenikanie sprawiające, że statyczne kadry układają się w bardziej dynamiczną całość. W wielu innych fragmentach fazy ruchu przedstawione na kolejnych fotografiach są na tyle bliskie, że widz odnosi wrażenie, iż oglądane na ekranie obrazy niemal się poruszają. Nadal jednak pozostaje wrażenie, że ruch nie jest „naturalny”, że jest konstruktem kinowej maszyny. Podobnie jest w przypadku ruchów kamery. Bezruch pejzaży i wnętrz ukazywanych z ruchomej kamery upewnia nas jednak po raz kolejny, że Marker nie pokazuje miejsc, lecz ich obrazy.

Jedynie ujęcie przynoszące ze sobą iluzję ciągłego ruchu przedstawia bohaterkę z przeszłości o poranku, kiedy po raz pierwszy tego dnia otwiera oczy. Została ona tak ukazana, że widz może utożsamić punkt widzenia kamery z subiektywną perspektywą bohatera. Mężczyzna jest świadkiem jej podwójnego przebudzenia: jest to po prostu przebudzenie ze snu, ale także rodzaj „przebudzenia do życia”. To właśnie podczas tej podróży bohater poczuł, że nie jest już gościem w przeszłości, że może pozostać w niej na zawsze i uczynić ją swoim domem.

By lepiej zrozumieć zamiysł reżysera, należy pamiętać, że wszystkie „podróże” odbywane przez bohatera miały w istocie charakter mentalny. Ciało bohatera pozostawało unieruchomione w podziemnym laboratorium, podczas gdy jego umysł przenosił się w czasie i przestrzeni. Wyprawy w przeszłość nie miały charakteru ani cielesnego, ani nawet zmysłowego. By podkreślić, że obrazy przeszłości są wytworami umysłu, Marker zasłonił oczy swojego bohatera rodzajem gogli odcinających jego wzrok od bodźców świata zewnętrznego.

Pozbawienie świata przedstawionego elementu kinetycznego nie jest więc tylko zabiegiem formalnym, ozdobnikiem. Reżyser tworzy tu raczej rodzaj korespondencji pomiędzy sytuacją bohatera, unieruchomionego w sensie dosłownym i metaforycznym, a walorami samego obrazu. Świat bez ruchu nie daje możliwości uczestnictwa – nawet jeśli nie tego prawdziwego, to przynajmniej takiego, jakiego ramy wyznaczają mechanizmy kinematograficznego spektaklu. Jedynie ujęcie odzwierciedlające naturalny ruch zostało zaś umieszczone w momencie zwiastującym możliwość wyrwania się ze świata, w którym doświadczenie musiało zostać zastąpione eskapadami umysłu. Iskierka nadziei gaśnie jednak bardzo szybko. Nieuważny widz być może nawet nie zwróci uwagi na delikatny ruch powiek Hélène Chatelain, na ulegającą naporowi jej ciała materię pościeli.

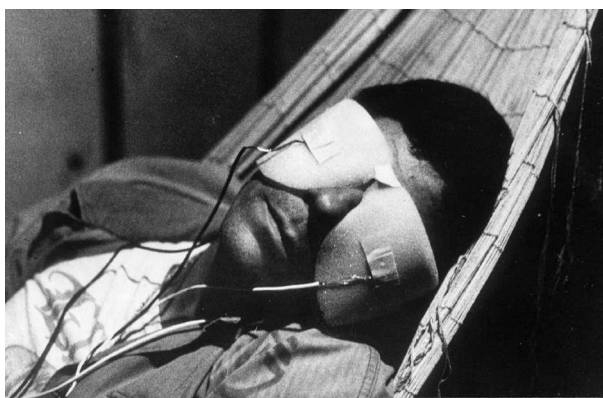
*Pomost* niewątpliwie przywołuje problem pamięci obecny w różnych wariantach w wielu filmach Markera od podpisanego przez Alaina Resnais (Marker był asystentem reżysera), przerażającego dokumentu o holokauście *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, 1955), po osadzony w kontekście nowoczesnej technologii traktat o zbiorowej pamięci *Poziom piąty* (*Level Five*, 1997). Rezygnacja z ruchu naturalnego także na tym poziomie znajduje uzasadnienie. Reżyser nie tylko ukazuje bohatera żyjącego w świecie wspomnień, czy też skazanego na istnienie w takim wymiarze, ale jednocześnie rekonstruuje mechanizmy pamięci jako takiej. Odrzucenie ruchu, a może po prostu ujawnienie, że ruch w filmie nie tyle jest, ile jest skonstruowany, podobnie jak czas czy przestrzeń, prowadzi reżysera ku zatracanym korzeniom kina. Ku fotografii.

Film, nazywany przecież często żywą czy też ożywioną fotografią, wiele zawdzięcza sztuce, z której wyrósł. Opiera się bowiem w dużej mierze na tej samej technologii, pozwalającej zapisywać świetlne fantomy na kliszy. Ale jednocześnie film, w przeciwieństwie do fotografii, jest przede wszystkim sztuką teraźniejszości, daje wrażenie obecności i uczestnictwa, między innymi za sprawą ruchu. Obraz fotograficzny jest zawsze głosem czasu minionego, przywołuje rzeczywistość zatrzymaną na zasadzie podobnej do tej, którą możemy zaobserwować, przyglądając się mechanizmom naszej pamięci: obrazy z dawnych lat to często raczej zatrzymane kadry niż dynamiczne sekwencje.

Markera interesuje także postrzeganie rzeczywistości. Jest nie tylko filmowcem, ale także fotografikiem – patrzy na świat okiem uzbrojonym. *Pomost* wydaje się więc w pewnym sensie wstępem do jego niewiele późniejszego filmu *Gdybym miał cztery dromadery* (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966), w którym zastanawia się między innymi nad możliwością poznania rzeczywistości za pomocą fotografii. Film ten zresztą również obywatel bez ruchu, w sposób znany już z *Pomostu*.

Susan Sontag pisała: Zdjęcia stanowią sposób „uwięzienia” rzeczywistości, pojmowanej jako oporna i niedostępna. Osadzają świat w miejscu albo też powiększają rzeczywistość, która odczuwana jest jako kurcząca się, pusta, znikająca, odległa. Nie można osiągnąć rzeczywistości, ale można mieć zdjęcia i być przez nie opętany, a jak twierdzi Proust, najambitniejszy spośród dobrowolnych więźniów – nie można co prawda osiągnąć teraźniejszości, ale można osiągnąć przeszłość<sup>2</sup>. Obsesja pamięci i przeszłości zbliża w pewnym sensie Markera do Prousta. Choć jednocześnie należy pamiętać, że autor *W poszukiwaniu straconego czasu* nie był entuzjastą fotografii: *Strategia proustowskiego realizmu opiera się na założeniu dystansu od potocznie przeżywaną rzeczywistości, obecności dla ożywienia tego, co normalnie dostępne jest tylko pod odległą i niejasną postacią – dla ożywienia przeszłości. Proust sądzi, że właśnie pod postacią przeszłości urzeczywistnia się teraźniejszość, że wówczas tylko, gdy teraźniejszość pochwycimy jako przeszłość, możemy ją osiągnąć naprawdę. Jeżeli Proust wymienia zdjęcia, czyni to lekceważąco: są dlań synonimem płytkiego, zbyt wzrokowego i praktycznego stosunku do przeszłości. Ich użyteczność jest znikoma w porównaniu z głębokimi odkryciami, jakie poczynić można reagując na wskazania dostarczane przez wszystkie zmysły (...)*<sup>3</sup>.

Marker, będąc człowiekiem kina, nie odrzucił wizualności jako „płytkiej i praktycznej”. Nie odrzucił jednak także niezwyklej zdolności człowieka do przywo-



*Pomost*, rež. Chris Marker (1962)

ływania szeregu obrazów za sprawą magdalenki zanurzonej w herbach. Zdjęcia *nie są (...) prostym narzędziem pamięci, lecz jej fundamentem* <sup>4</sup>.

Pamięć Markera nie przynosi jednak ukojenia, przypomina często o teraźniejszości. *Pomost* można interpretować w oderwaniu od konkretnego kontekstu społecznego i politycznego. Można jednak, nie narażając się na ryzyko nadinterpretacji, wpisywać ten film w obszar wyznaczany przez poglądy i zaangażowanie artysty. Jego dzieło ukazuje świat po atomowej apokalipsie i choć nie jest utworem w sposób prostoduszny pacyfistycznym, z całą pewnością prezentuje wizję „końca historii” – świata, w którym już nic się nie wydarzy, a wszystko zostało zaprzeczane. Można w tym świecie tylko oglądać stare fotografie – nieruchome obrazy przeszłości.

\*

Film Chisa Markera z całą pewnością pozostałby dziełem nieznanym szerszej publiczności. Zaskakujące jest, że do jego spopularyzowania przyczynił się hollywoodzki thriller zatytułowany *12 małp* (*Twelve Monkeys*, 1995), nakręcony przez Brytyjczyka Terry’ego Gilliama. Scenariusz filmu, dużo bardziej złożony, został zainspirowany pomysłem francuskiego eksperymentatora. Paradoksalnie jednak film, w którym ruch został zredukowany w tak dużym stopniu, stał się podstawą niezwykle dynamicznego spektaklu pełnego nerwowego ruchu.

ANDRZEJ PITRUS

<sup>1</sup> Nie należy tego mylić z gatunkiem powieści obrazkowej roman-photo lub cinéroman – były to zeszyty z fotosami ze znanych filmów ułożone w ciąg fabularny, popularny w latach 40. (przypis red.)

<sup>2</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. Sł. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 150.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże, s. 151.