

Palimpsest Terence'a Daviesa

*Dalekie głosy, martwe natury*¹

MICHAŁ OLESZCZYK

Nikt chyba nie wątpi, że kicz upraszcza świat – sugeruje bowiem, że rzeczywistość jest nieskomplikowana oraz jednorodna i że nie ma w niej miejsca na niuanse czy rozterki. Można by sparafrazować Karola Irzykowskiego i powiedzieć, że tak jak *świat w kinie postawiony jest na swojej stronie optycznej, na której nigdy wyłącznie nie stoi*², tak świat „w kiczu” jest postawiony na swojej stronie estetycznej – i zarazem pozbawiony każdej innej. W tym sensie kicz jest filtrem, tak jak jest nim, zdaniem Irzykowskiego, kino³ – selekcjonuje materiał rzeczywistości, a to, co w tej selekcji odrzucone, spycha w niebyt. Milan Kundera pisze o tym tak: (...) *kicz eliminuje ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia*⁴. Kicz zatem – zaproponuję w tym miejscu własną definicję – po pierwsze fałszuje, po drugie zaś różuje.

W niniejszym tekście zastanawiam się nad istotą tak pojętego kiczu, obecnego w filmie brytyjskiego reżysera Terence'a Daviesa pt. *Dalekie głosy, martwe natury* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988). Jest to jedno z tych arcydzieł światowego kina, które – mimo że docenione i uhonorowane w kraju pochodzenia – za granicą nigdy nie dotarło do szerokiego kręgu odbiorców. Prestiżowy „Sight & Sound” uznał *Dalekie głosy...* za jedno z dziesięciu najwybitniejszych dokonań ostatniego ćwierćwiecza (jedyne film brytyjski na liście!)⁵. W Polsce jednak niewielu widzów miało szansę obejrzenia filmu Daviesa. Dlatego też wypada zacząć od krótkiego wprowadzenia w fabułę.

Od razu napotykamy jednak trudność cechującą niemal wszystkie filmy Daviesa (a na pewno wszystkie z pięcioczęściowego cyklu autobiograficznego) – dokładne zrekonstruowanie fabuły jest niewykonalne. W zetknięciu z Daviesowską formułą kina zawodzą tak pieczołowicie wypracowane i przydatne skądinąd metody, jak np. wydzielenie jednostek fabuły i jednostek schematu fabularnego⁶, ponieważ chronologia opowiadanych zdarzeń jest niemożliwa do ustalenia. Nie sposób twierdzić, że Davies najpierw zbudował pewną linearną opowieść, a później poprzysuwał jej fragmenty, burząc czasową ciągłość. To, co oglądamy na ekranie, to raczej strumień obrazów-wspomnień dotyczących losów katolickiej rodziny angielskiej w czasach przed, w trakcie i po II wojnie światowej. Trudno jednak o precyzyjne ustalenie konkretnych dat. Davies tak określił swą metodę we wstępie do książkowej edycji swych scenariuszy: (...) *żadna „historia” oparta na mechanizmach pamięci nie jest narracją w ogólnie przyjętym znaczeniu; jest z konieczności bardziej rozmyta i eliptyczna. Z tej przyczyny konwencjonalne oczekiwania, jakie towarzyszą zwykłej narracji, nie zostaną przez mój tekst zaspokojone* (...).

*Próbowałem stworzyć coś na kształt „sieci współzależnych, współistniejących chwil, które opierają się działaniu czasu”*⁷. Zasadą porządkującą tę „sieć” [pattern] są różne asocjacje (wizualne, emocjonalne, słowne, etc.) – najczęściej intuicyjne w swym charakterze i narzucone widzowi w sposób arbitralny⁸.

Całość opowiadana jest z perspektywy dzieci (syna i dwóch siostr) oraz matki rodziny. Wszyscy oni doświadczali przemocy domowej ze strony ojca-tyrana. Reżyser przede wszystkim porusza kwestię ceny, jaką płacą młodzi, wchodzący w życie ludzie, którzy wychowywali się w rodzinie dotkniętej przemocą. Co ważne, nie jest tak, że film stanowi gorzki akt oskarżenia czy zemsty na ojcu-despocie. Jest wręcz odwrotnie. Davies nikogo nie osądza, tylko stara się zrozumieć.

W tym miejscu warto dodać, że film ma charakter w dużej mierze autobiograficzny, co jest zresztą często podkreślane. Sam reżyser zwracał uwagę na brak potępienia postaci brutalnego ojca przy okazji innego swego filmu podejmującego ten temat – *Neonowej Biblii* (1995): (...) *nienawidziłem mojego ojca, ale mimo wszystko, był on moim ojcem. Jestem przekonany, że kochał mnie jakoś, po swojemu, mimo że był potworem*⁹. Wsłuchując się w tę deklarację, można łatwo popełnić błąd interpretacyjny i zlekceważyć fakt, że *Dalekie głosy...* opowiadają o wydarzeniach, których Davies nie mógł być świadkiem. Urodzony w 1945 roku w Liverpoolu nie mógł widzieć nalotów bombowych, a mimo to takie sceny znalazły się w filmie.

Czy to znaczy, że „pamięciowy” charakter filmu jest tylko perfekcyjnym falsyfikatem? Jedynie do pewnego stopnia. Davies tak to wyjaśnia: *„Dalekie głosy, martwe natury” to bardziej skomplikowany przypadek, jako że tematem są tu wydarzenia, które poznawałem z relacji mojej matki, dwóch starszych siostr i brata. Opowiadali mi o ojcu i jego zachowaniu; te opowieści były tak obrazowe, że ich wspomnienia stały się w końcu moimi*¹⁰.

W przypadku dzieła Daviesa pojęcie kiczu wydaje się dziwnym kluczem interpretacyjnym. Aby dowieść zasadności takiej próby interpretacyjnej, należy w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na te elementy diegezy i ikonografii, które wprost odwołują się do modelowych przedstawień kwalifikowanych jako kicz. W *Dalekich głosach...* są to: (1) przedstawienia uroczystości rodzinnych w konwencji nawiązującej do pozowanych fotografii; (2) piosenki wykonywane przez bohaterów; (3) stylizacja obrazu sprawiająca, że banalne sytuacje wydają się i „większe”, i piękniejsze niż samo życie (co się wiąże z charakterystycznym mitologizowaniem przeszłości).

Zarówno życie bohaterów, jak i sama struktura filmu są „punktowane” przełomowymi uroczystościami rodzinnymi, takimi jak pogrzeb ojca, śluby córek i syna czy chrzciny dzieci. Wszystkie te uroczystości podsumowują i zamykają pewne etapy rozwoju bohaterów, a także stanowią układ lejtmotywów, wokół których organizowane są kolejne obrazy-wspomnienia. Nas interesuje sposób, w jaki te uroczystości są przedstawiane na ekranie. Davies zawsze filmuje je tak, by zasugerować widzowi, że perspektywa kamery jest równoważna z perspektywą, jaką przyjmuje zazwyczaj na podobnych uroczystościach zawodowy fotograf. Modelowym przykładem jest ujęcie z początku filmu – matka, dwie córki oraz syn z narzeczoną na chwilę przed opuszczeniem domu i udaniem się do kościoła (jest to dzień ślubu syna). Wszyscy stoją przodem do kamery, ustawieni w zwartą grupę. Widz może tylko oczekiwać okrzyku: „Uśmiech, proszę!” i błysku flesza.

Jednak nic podobnego nie następuje. W pokoju nie ma żadnego fotografa, a jedna z zasad kina klasycznego – jaką jest zakaz frontalnego spojrzenia w oko kamery – zostaje zuchwale złamana, mimo że w pierwszym momencie widz nie zdaje sobie z tego sprawy. Z podobnym rozwiązaniem formalnym spotykamy się w filmie kilkakrotnie: wszystkie kolejne śluby, chrzciny i urodziny filmowane są tak, że skojarzenie z upozowaną fotografią jest nieuchronne. Również spojrzenie wprost w kamerę powtarza się w filmie wielokrotnie. Mamy tu więc do czynienia z przemyślanym chwytem artystycznym.

Czy upozowane zdjęcie rodzinne można zakwalifikować jako kicz? Jeśli przyjąć definicję kiczu zaproponowaną na początku, gdzie kluczowe są kryteria zafałszowania i uróżowania, to takie przyporządkowanie będzie zasadne. Każda rodzina boryka się z różnorodnymi problemami, niesnaskami, pretensjami, czasem wręcz z nienawiścią (jak to jest w filmie Daviesa). Na rodzinnej fotografii wszystko to znika – trudna rzeczywistość zostaje wypchnięta poza jej zawartość znaczeniową. Znanе powiezenie, że z rodziną wychodzi się dobrze tylko na zdjęciach, kryje głęboką gorycz i implikuje nazwanie owych „zdjęć” właśnie zafałszowaniem i uróżowieniem rzeczywistości. Ponieważ zgodziliśmy się, że są to znamiona kiczu, nie ma wątpliwości – do tej właśnie estetyki odwołuje się Davies.

Drugim – zapewne najistotniejszym – elementem, który w *Dalekich głosach...* wydaje się skażony kiczem, są popularne piosenki z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych. Większość z nich śpiewana jest przez samych bohaterów, a właściwie – bohaterki (mężczyźni śpiewają tu sporadycznie), a tylko niektóre słyszymy z offu. Kobiety śpiewają piosenki o miłości, młodości, pięknie, ale i o zdradzie, smutku czy nostalgii. W tych znanych przebojach charakterystyczne dla kiczu zafałszowanie i różowanie ma szczególny charakter. Już nie jest tak, jak w przypadku fotografii – złe strony życia zostają nie tyle zatuszowane, ile upoetyzowane. Męska podłość i niestałość, przemijanie, starość wydają się w słowach tych piosenek bardziej akceptowalne niż w rzeczywistości. Zafałszowanie i różowanie jest w ich przypadku subtelniejsze, ale wciąż istnieje, bo pozwala w sposób łatwy wyrażać to, co trudne i bolesne.

Liczne sceny „śpiewane” czynią z *Dalekich głosów...* film w gruncie rzeczy muzyczny, jednak Davies nadaje temu określeniu zupełnie nowy wymiar: jest to film o ludziach, którzy często śpiewają, bo znajdują w tym przyjemność i – co ogromnie charakterystyczne – ucieczkę od trudnej rzeczywistości. To również film o ludziach, którzy filtrują swoją rzeczywistość przez kicz piosenki, by łatwiej im było ją udźwignąć. W tym miejscu należy też koniecznie zaznaczyć, że podobnym „kiczowym filtrem” jest dla bohaterów kino – co w *Dalekich głosach...* zostaje jednak tylko zasygnalizowane, a rozwinięcie znajduje w innym autobiograficznym filmie Daviesa, *Kresie długiego dnia* (1992).

Trzeci zabieg „kiczowy” stosowany w *Dalekich głosach...* to filmowanie banalnych faktów w taki sposób, by nie tyle „wydobyć ich ukryte piękno”, ale by to piękno po prostu wykreować. Ta kreacja wiąże się z jednym z naczelných Daviesowskich tematów – z analizą mechanizmów ludzkiej pamięci. Jak wiadomo, nasza pamięć – Marcel Proust opisał to najdokładniej – wyluskuje z odnětu przeszłości pewne obrazy i nadaje im charakter tym intensywniejszy, im wcześniejszego etapu życia te obrazy dotyczą. Cóż może być zachwycającego w wido-



ku kobiety w zgrzebnej sukience, która siedząc na parapecie, czyści okno od zewnętrznej strony? Otóż bardzo wiele – wszystko przecież zależy od obserwatora. Pewne jest jednak, że jeśli tym obserwatorem jest dziecko, a ponadto cała sytuacja wiąże się u niego z pewnym napięciem emocjonalnym, to obraz ten utkwí w jego pamięci i będzie przywoływany w pewnych odstępach czasu przez całe życie. Na dodatek pamięć przyda mu kształt, którego dana sytuacja nie mogła w rzeczywistości przybrać. Davies dokładnie to pokazuje: scena mycia okna należy do najpiękniejszych w całym filmie (również – do najbardziej wstrząsających, o czym za chwilę). Rama okienna jest filmowana z wnętrza długiego korytarza. Kamera zbliża się w stronę pracującej matki. Korytarz jest ciemny, szyba rozjaśniona prawie do białości, matka na tym tle wygląda niemal jak postać świętej otoczona nimbem. Obserwując ją dzieci proszą w duchu: *Mamo, nie spadnij! Tylko nie spadnij!* a zza kadru dobiega rzewna piosenka Elli Fitzgerald *Taking a Chance on Love*.

Jest to najwyraźniejszy przykład trzeciej wskazanej przeze mnie tendencji, która sugeruje, że pamięć ludzka w pewnym sensie „miłuje” kicz. Film Daviesa pokazuje, jak kicz osiąga hegemonię w kształtowaniu pejzażu naszych wspomnień i sprzyja ich mitologizowaniu.

W *Dalekich głosach...* „upiększona” rzeczywistość z ludzkiej pamięci zyskuje wyłączność i staje się priorytetem. W całym 80-minutowym filmie nie znajdziemy sceny, która zrywałaby z owym „pamięciowym sztafżem”: fakty (nawet te brutalne) obserwujemy nie takimi, jakimi widziałaby je kamera reżysera-realisty, ale takimi, jakimi widzi je w swojej pamięci narrator (lub któraś z postaci, bo – jak już napisałem – klucz autobiograficzny bywa w przypadku Daviesa zawodny). Inna rzeczywistość niż pamiętana, nie ma dostępu do świata tego filmu. Dlatego też uprawnione jest nazwanie go palimpsestem – patrząc na obrazy „upiększone” przez pamięć, musimy domyślać się ich pierwotnego, „nagiego” kształtu.

Dopiero po scharakteryzowaniu owych trzech typów obecnych w filmie przedstawień kwalifikowanych jako kicz możemy przejść do sedna sprawy – do prawdziwie oryginalnego rysu Daviesowskiej wizji. Chodzi tu o zabieg kluczowy dla całego filmu, a mianowicie o podważenie kiczu. Inaczej: o uchylenie hegemonii „kiczowego filtra”. Dopiero ten chwyt umożliwił Daviesowi stworzenie przejmującej, drgającej od skrywanych emocji, dialektycznej wizji, głęboko przenikniętej tragizmem.

Najlepszym i najwyrazistszym przykładem owego chwytu artystycznego jest wspomniane pierwsze frontalne ujęcie rodziny przygotowującej się do wyruszenia na ślub syna. Upozowanie postaci wcześniej zostało zakwalifikowane jako kicz. Podważenie kiczu odbywa się natomiast w warstwie dźwiękowej. Jedna z córek mówi w duchu o nieżyjącym już ojcu: *Chciałabym, żeby tata tu był*. Kamera robi wówczas delikatny najazd na twarz drugiej z córek – wciąż trwającej ze sztucznym, wymuszonym, „fotograficznym” uśmiechem na twarzy – w tle natomiast słyszymy jej niemą odpowiedź: *A ja tego nie chcę. To był drań i nienawidziłam go*. Następuje cięcie i obserwujemy pierwszą z licznych scen przemocy ojca wobec dzieci.

Zabieg Daviesa wydaje się genialny w swej prostocie: widzimy rodzinę w jednym z najuroczystszych dni, jakie można sobie wyobrazić – w dniu ślubu jedynego syna. Wszyscy wydają się szczęśliwi, co sugeruje fotograficzna stylizacja,

a jednak pamiętają o krzywdach, jakie wyrządził im ojciec-despota. Kicz zostaje zdemaskowany, nazwany i podważony – wizja ojca okładającego córkę miotłą, żyje w sercu bohaterki nieustannie, niezależnie od zewnętrznych uwarunkowań. Davies – jak się wydaje – sugeruje, że przestrzeń rodzinnych relacji raz skażona przemocą już nigdy nie odzyska pierwotnej harmonii. Jeśli ją osiąga, to tylko za cenę zafałszowania i uróżwienia, a zatem – za cenę zamienienia samej siebie w kicz. Tylko pozując do fotografii, na której pojawia się zafałszowana wizja świata, tylko śpiewając uproszczony i banalny szlagier możemy uczestniczyć w świecie porządku, ciepła i bezpieczeństwa. „Na zewnątrz”, „poza kiczem” jest tylko przemoc i cierpienie. Dlatego też nasza pamięć nieustannie przetwarza obrazy prawdziwe w obrazy z piętnem kiczu, co obserwujemy w scenie z myciem okna. Bolesna prawda okazuje się jednak nie do przezwyciężenia – „zmitologizowany” obraz matki-świętej w okiennej ramie zestawiony jest ze sceną jej brutalnego pobicia przez męża. *Podświadomość przecieka*¹¹, jak napisał Piotr Wojciechowski – od prawdy nie ma ucieczki. Oryginalny „tekst cierpienia” wciąż prześwituje, mimo że tak bardzo staramy się nadać palimpsestowi naszego życia kształt „tekstu szczęśliwego i jedynie istniejącego”.

Czy można sobie wyobrazić bardziej ponurą i krańcowo pesymistyczną konstatację, bardziej przygnębiającą wizję świata? Przemoc i cierpienie z jednej, fałszywe raje z drugiej strony – prawdziwy koszmar. A jednak nie jest to w filmie Daviesa konstatacja ostateczna. Wydaje się, że przeprowadza on w *Dalekich głosach...* nie jedną, ale dwie operacje o kapitalnym znaczeniu. Pierwsza to wspomniane już podważenie kiczu. Druga, która pozwala na dostrzeżenie w filmie elementów optymistycznych, to swoista rehabilitacja kiczu jako źródła pocieszenia. Brzmi to w pierwszej chwili paradoksalnie, ale jest faktem: „fałszywe raje” piosenek, kina, rodzinnych fotografii nie zostają przez Daviesa potępione. Pokazuje on wprawdzie, że skrywają za sobą piekło, ale nawet jeśli rozpoznaje je tylko jako fasady, zasłony, to i tak w ostatecznym rachunku dokonuje ich swoistej sakralizacji. Wspólny śpiew, uczestnictwo w świeckich i religijnych uroczystościach, czerpanie z zasobów własnej „upiększającej pamięci” – to wszystko ma u Daviesa swoją wartość, swoje piękno, swą świętość samo w sobie.

Warto zwrócić uwagę, że Daviesowski stosunek do kiczu jest zupełnie odmienny od Kunderowskiego. W *Niezdolnej lekkości bytu* czeski pisarz stwierdzał z niesmakiem, że w *krainie kiczu panuje dyktatura serca*¹². Davies patrzy z innej perspektywy – dla niego „serce” nie jest dyktatorem, który narzuca ludziom niemiłe ich naturze *ess muss sein!* (tak musi być!). Brytyjczyk rozumie je jako jedyny ratunek dostępny człowiekowi na tym świecie. Kicz w tej wizji pomaga o „sercu” nie zapominać i wierzyć, że jest ono „instancją” godną zaufania.

W pewnym sensie Davies dokonał niemożliwego – włączył kicz w obręb prawdy; stał się alchemikiem. Zespolił ze sobą kiczowe zafałszowanie i uróżwienie z jednej strony oraz funkcję kiczu jako duchowej podpory z drugiej strony, uzyskując jedyny w swoim rodzaju dialektyczny splót, czyli prawdę samą w sobie, która wkracza na antypody kiczu – do sfery sacrum.

Podkreślając tę dialektykę, Davies sugeruje, że – pomimo wszelkich małości, nienawiści, aktów przemocy i wzajemnego poniżenia – rodzina z Liverpoolu stanowi jednak wspólnotę współcierpiących ludzi. Do tej wspólnoty reżyser zalicza również ojca-despotę. Gdy starsza córka wychodzi za mąż, zanosi się płaczem

i woła: *Ja chcę do taty!* Również ostatnie ujęcia filmu sugerują istnienie rzeczywistej więzi. Odchodząca w dal rodzina to pojawia się, to niknie w gęstniejącym mroku. W tle słyszymy pieśń religijną. W tym momencie nie ma żadnych wątpliwości: nawet jeśli to nie są „nagie fakty”, jeśli to tylko owoc pracy „filtrującej kiczowej pamięci”, to ten jeden element wydaje się autentyczny – ludzie, których właśnie obserwujemy, są razem.

MICHAŁ OLESZCZYK

¹ Film nie był rozpowszechniany w Polsce, a w literaturze i telewizji funkcjonuje pod nieszczęśliwie przetłumaczonym tytułem *Dalekie głosy, spokojne życie*. Zdecydowałem się na „martwe natury”, jako że jest to podstawowe znaczenie angielskiego sformułowania *still life*, na które zresztą wskazywał sam Davies: zob. T. Davies, *O doświadczeniu przemijania*, rozm. przepr. A. Kołodyński, „Kino” 1997, nr 10, s. 19.

² K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977, s. 198.

³ Zob. tamże.

⁴ M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 2002, s. 187.

⁵ *Modern times*, „Sight & Sound” 2002, nr 12, s. 20-23.

⁶ Zob. Ł. Plesnar, *Organizacja struktury fabularnej „Obywatela Kane” Orsona Wellesa*, w: *Analizy i interpretacje: film zagraniczny*, red. A. Helman, Katowice 1986, s. 44-58.

⁷ T. Davies, *A Modest Pageant. Children, Madonna and Child, Death and Transfiguration, Distant Voices, Still Lives and The Long Day Closes. Six Screenplays with an Introduction*, London – Boston 1992, s. 74 [ten i następny fragment *A Modest Pageant* w przekładzie moim – M.O.].

⁸ Specyficzną metodę narracyjną Daviesa dokładniej analizuję w tekście *Gorycz wygnania. O autobiograficznych filmach Terence’a Daviesa*, który ukaże się w antologii prac studenckich pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego w roku 2006. W tym samym tekście rozwijam liczne wątki, które w niniejszym tylko zasygnalizowałem.

⁹ T. Davies, *Kocham kobiety*, rozm. przepr. J. Orzechowska, „Film” 1997, nr 8, s. 59.

¹⁰ T. Davies, *A Modest Pageant*, dz. cyt., s. xi.

¹¹ P. Wojciechowski, *Spalone domy pani Nagiko*, „Film” 1996, nr 11, s. 82.

¹² M. Kundera, dz. cyt., s. 188.

