

Przeczucie znaczenia – sekwencja inicjalna *Nie oglądaj się teraz*

ANDRZEJ PITRUS

Zrealizowany w 1973 roku thriller Nicolasa Roega *Nie oglądaj się teraz* (*Don't Look Now*) opowiada historię małżeństwa, Johna i Laury przeżywających stratę córki, która utonęła w stawie na skutek wypadku. Wkrótce po tej tragedii Baxterowie wyjeżdżają do Wenecji, gdzie John przystępuje do pracy nad renowacją kościoła św. Mikołaja. Tam przypadkowo spotykają dwie tajemnicze kobiety, które zapewniają Laurę, że mogą pomóc jej skontaktować się ze zmarłą córeczką. Zrozpaczona matka odrzuca zdrowy rozsądek, mając nadzieję, że Heather i Wendy w istocie potrafią komunikować się z zaświatami...

Filmy Nicolasa Roega zwykle charakteryzują się formalnym wyrafinowaniem i złożonością ocierającą się niejednokrotnie o manieryzm. *Nie oglądaj się teraz* jest arcydziełem sztuki montażu (autor – Graeme Clifford), a szczególną uwagę zwraca sekwencja inicjalna, która cechuje się nie tylko obecnością niezwykle efektownych wizualnie rozwiązań, ale także doskonałym powiązaniem pomysłów montażowych ze sferą znaczeniową filmu.

Początkowym napisom filmu towarzyszą ujęcia, w których nie znajdziemy jeszcze ani postaci, ani sytuacji związanych z treścią utworu. Pierwsze z nich, stanowiące tło dla tytułu, ukazuje wodę, kolejne natomiast – dekoracyjnie oszkło-
ne okno, przez które do wnętrza pomieszczenia wpada słoneczne światło. Drugi ze wspomnianych obrazów może budzić skojarzenia z witrażami, którymi zajmuje się John. Widz, nie wiedząc jeszcze nic o świecie przedstawionym ani o bohaterach, oczywiście nie może na tym etapie zbudować takiego odniesienia. Jest zaledwie świadkiem zestawienia wody i szkła. Zestawienie to okaże się znaczące już w kolejnych ujęciach sekwencji inicjalnej – tych, które następują po krótkim ściemnieniu oddzielającym towarzyszące napisom ujęcia od sekwencji ukazującej śmierć Christine. Roeg buduje bowiem zestawienia montażowe, opierając się z jednej strony na graficznych korespondencjach kolorów i kształtów, z drugiej zaś na konfrontacji przedmiotów, wykazujących pewne wspólne cechy fizyczne, ale jednocześnie różniących się w sposób zasadniczy. Tak właśnie jest w przypadku wody i szkła, zestawianych już w pierwszych dwóch ujęciach, ale także później. Woda i szkło mają wspólną cechę, którą jest przejrzystość. Inne cechy fizyczne odróżniają te substancje od siebie.

Pierwsze ujęcia po ściemnieniu ukazują dzieci bohaterów bawiące się w posiadłości Baxterów. Dziewczynka bawi się w rodzaj „wojennej gry”, imitując rozkazy dowódców i rzucając piłką niczym granatem, chłopiec zaś jeździ na



rowerze. Christine jest ubrana w charakterystyczny jaskrawoczerwony płaszcz przeciwdeszczowy, odcinający się wyraźnie od sinozielonego tła. Kolor jej ubrania jest jednocześnie elementem wprowadzającym drugą przestrzeń, w której na zasadzie równoległości odbywają się wydarzenia z Laurą i Johnem jako bohaterami. Rodzice są w domu – kamera przenosi się do wnętrza i ukazuje ogień w kominku układający się w plamę przypominającą płaszcz dziewczynki. Także wiele występujących później ujęć zestawianych jest na zasadzie dopasowania graficznego. Kamera przenosi się ponownie na zewnątrz domu. Zanim jednak ponownie zobaczymy Christine w jej jaskrawym stroju, w kadrze pojawia się slajd, ukazujący wnętrze kościoła, w którym ma pracować John. W jednej z ławek siedzi zakapturzona postać ubrana w sztormiak przypominający do złudzenia ten, który nosi córka Johna. A może to tylko skaza na kliszy fotograficznej?

Kolejne ujęcia ukazują dalszy ciąg zabawy dzieci. I w tym przypadku ujęcia często są łączone tak, by istniała między nimi szczególna zależność opierająca się na logicznym dopasowaniu zawartych w nich elementów. Kiedy Christine przebiega przez kałużę, powodując, że woda rozpryskuje się, jej brat przejeżdża rowerem przez leżącą na trawie szklaną tafłę. Następuje przywołanie zestawienia z dwóch pierwszych ujęć filmu: wody i szkła – przeciwieństw zawierających jednak wspólny element.



Chcąc zbudować wizualne dopasowania między montowanymi ujęciami, Roeg oraz montażysta Graeme Clifford postanowili także wykorzystać ruch. Rozwiązanie takie znajdziemy na przykład w dwóch sąsiadujących ze sobą ujęciach, z których pierwsze ukazuje gest dłoni zbliżonej do twarzy wykonywany przez Laurę, drugie zaś prezentuje analogiczny gest czyniony przez Christine. Ruch został zsynchronizowany także we wspomnianych ujęciach z dziewczynką przebiegającą przez wodę i chłopcem kruszącym szklaną tafłę kołami roweru. Roeg zadbał tu o poprowadzenie ruchu w jednej linii, tak by się wydawało, że jedna postać „przechwytuje” ruch zapoczątkowany przez inną. Zestrojenie ruchu odnajdziemy także w scenach rozgrywających się w dwóch odrębnych przestrzeniach – domu oraz otaczającego go ogrodu. Christine rzuca piłkę, zaś w kolejnym ujęciu John podaje paczkę papierosów Laurze. Kiedy zabawka wpada do wody, John przez nieuwagę potrąca szklankę, z której wylewa się ciecz, niszcząc slajdy rozrzucone na stole.

W kulminacyjnym momencie sekwencji inicjalnej Roeg ponownie wykorzystuje graficzne dopasowanie ujęć ukazujących dwie przestrzenie, w których rozgrywają się wydarzenia. Jednym ze slajdów zniszczonych niechcący przez Johna jest ten, który już wcześniej zwrócił jego (i widzów) uwagę obecnością tajemniczej postaci w czerwonym płaszczu. Czerwona plama rozlewa się na skutek kontaktu z wodą, John podrywa się z miejsca powodowany niejasnym przeczuciem. Okazuje się, że jego córka podczas zabawy wpadła do stawu. Zrozpaczony ojciec wskakuje do wody, by ratować dziewczynkę. Jaskrawa plama płaszcza Christine ponownie zostaje zestawiona z rozlewającym się coraz bardziej kształtem na slajdzie z kolekcji Johna. Niepokojący akcent muzyczny zapowiada tragedię, która wkrótce się spełni – Johnowi udaje się wyciągnąć Christine z wody. Próby reanimacji okazują się jednak nieskuteczne. Dziewczynka jest martwa.

Rozwiązania zastosowane przez Roega sprawiają, że *Nie oglądaj się teraz* fascynuje warstwą wizualną i wyrafinowaniem formalnym. Figury montażowe sekwencji inicjalnej nie stanowią jednak wyłącznie ozdobnika. Sposób ustrukturyzowania tego fragmentu oraz jego symbolika wprowadzają również wątki i znaczenia aktualizowane w późniejszych partiach filmu.

Zacznijmy od zestawienia wody i szkła. Woda jest w *Nie oglądaj się teraz* w sposób wyraźny kojarzona ze śmiercią. To ona przynosi tragedię rodzinie Baxterów, zabierając im Christine. Woda będzie także w dalszych partiach filmu scenerią śmierci. W Wenecji, mieście na wodzie, mieście pochłanianym nieustannie przez *aqua alta*, staniemy się świadkami kolejnych dramatycznych wydarzeń. Podczas pobytu Baxterów w tej przedziwnej metropolii pojawi się seryjny zabójca terroryzujący mieszkańców i skutecznie umykający policji. Szkło przywołuje pracę Johna. Zajmuje się on bowiem między innymi renowacją witraży. Szkło – co ciekawe – jest także kolejnym znakiem Wenecji, która kojarzy się przecież przede wszystkim z wypełnionymi wodą kanałami i szkłem z wyspy Murano. Z niego wykonuje się najróżniejsze przedmioty, których pełno w lokalnych sklepach z pamiątkami. Szkło i woda to znaki miasta na wodzie, miasta śmierci. Ale jednocześnie przeciwieństwa, nie tylko ze względu na swe fizyczne cechy, ale także z uwagi na dalsze ich symboliczne konotacje. Woda należy bowiem do porządku natury, nieznanego. Szkło jest zaś wytworem człowieka, reprezentuje porządek kultury.

PRZECZUCIE ZNACZENIA

To rozróżnienie jest bardzo ważne dla filmu, który opowiada o zetknięciu racjonalności i porządku nadprzyrodzonego. Śmierć dziewczynki powoduje, że rodzice – zwłaszcza zaś Laura – szukają pociechy w sferze nieracjonalnej. Spotkanie z dwiema tajemniczymi kobietami o zdolnościach mediumicznych sprawia, że rzeczywistość, która wydawała się im jasna i zrozumiała, nabiera cech przejmujących ich niepokojem. Nic nie jest już takie, jakie się wydawało.

Wątek ten zostaje także zasygnalizowany w sekwencji inicjalnej w scenie rozmowy Johna i Laury. Co ciekawe, scena ta jest w zasadzie jedynym fragmentem, w którym słowa mają istotne znaczenie – cała sekwencja opiera się bowiem na obrazach. Laura dzieli się w niej z Johnem swoimi wątpliwościami wynikającymi z pytania, jakie zadała jej Christine: *Jak to się dzieje, że ziemia jest okrągła, a jednocześnie powierzchnia zamrożonego jeziora jest płaska?* Odpowiedź okazuje się inna niż można się spodziewać – Laura znajduje w encyklopedii informację na temat wygięcia powierzchni jeziora Ontario: nic nie jest takie, jakie się wydaje.

Montażowa konstrukcja sekwencji inicjalnej bardzo wyraźnie akcentuje podwójność świata przedstawionego filmu. Mamy tu do czynienia z dwiema przestrzeniami: zewnętrzną, którą możemy utożsamiać ze światem natury, światem zaludnionym przez dzieci, posługującą się własną, nie zawsze zgodną z racjonalnością dorosłych logiką, i wewnętrzną – przestrzenią domu, będącą obszarem wiedzy, w którym wszystko podlega możliwości racjonalnego wyjaśnienia.

Jednak te dwa światy otwierają się na siebie wzajemnie. To dlatego Roeg tak silnie akcentuje przeciwieństwa, a jednocześnie wskazuje na wspólne cechy przeciwstawnych elementów. Trzaskające płomienie w kominku zostają zestawione z kolorystyką przeciwdeszczowego płaszczyka chroniącego przed wodą. Zabawka, kojarząca się ze światem dzieciństwa, zostaje zderzona z paczką papierosów – przyjemnością dorosłych. A jednocześnie obydwa przedmioty stają się – dzięki zastosowaniu efektu analogiczności ruchu – swoim wzajemnym „przedłużeniem”. Podobnie jest we fragmencie, w którym John potrąca szklankę z wodą. Zostaje on umieszczony w bezpośrednim sąsiedztwie ujęcia, w którym widzimy wpadającą do wody piłkę. I w jednym, i w drugim przypadku zauważamy rozpryskującą się ciecz. W pierwszym przypadku jednak woda wylewa się ze szklanki, w drugim zaś do wody wpada przedmiot.

Wszystkie te nieraz trudne do jednoznacznego zrozumienia zestawienia montażowe mają na celu doprowadzenie do tego najważniejszego, w którym rozlewająca się plama na slajdzie zostaje zderzona z ciałem tonącej dziewczynki.

Umieszczenie obrazu rozlewającej się czerwonej plamy – w sposób oczywisty kojarzącej się z krwią, z obrazem wypadku, jakiemu uległa Christine – służy zbudowaniu nastroju grozy. Intencję tę wzmacnia użycie muzyki wprowadzającej element niepokoju. Roeg kreuje tu jednak także inny efekt. Umieszczenie wspomnianej pary obrazów (nie są to bowiem pojedyncze ujęcia) w kontekście ciągu wspomnianych wcześniej figur montażowych tworzy wrażenie niejasności i nieoczywistości znaczenia. Obrazy te należą bowiem do różnych porządków – jeden w sposób względnie realistyczny ukazuje próby ratowania dziewczynki, drugi prezentuje wymiar nierealistyczny. Slajd ukazujący wnętrze kościoła i postać w czerwonym płaszczu okazuje się *nie tym, czym się wydawał*. Ważne jest też, że w momencie kiedy plama zaczyna się powiększać, John – powodowany niejas-

nym przecuciem – wybiega z domu i rzuca się córce na ratunek. Slajd *daje mu znak* – nieoczywisty, ale jednocześnie w przedziwny sposób czytelny dla Johna. Następuje spotkanie rzeczywistego i nadprzyrodzonego.

Interesujący jest także pomysł polegający na wyłączeniu z bezpośrednio przedstawionej rzeczywistości samego obrazu wypadku. Choć wydarzenia go poprzedzające oglądamy w sposób dający całkiem sporo informacji o świecie przedstawionym, to jednak to, co wydaje się najważniejsze, pozostaje poza kadrem. Utonięcie dziewczynki widzimy więc tylko niejako poprzez równoległą rzeczywistość, w której bezpośrednia reprezentacja zostaje zastąpiona obrazowaniem symbolicznym. Strategia przyjęta przez Roega w sekwencji inicjalnej zapowiada więc ponownie logikę całego filmu. Także później bohaterowie, a razem z nimi widzowie, będą patrzeć na świat przez pryzmat rzeczywistości nadprzyrodzonej. To wyraźna modyfikacja zamysłu Daphne du Maurier – autorki literackiego pierwowzoru filmu – w której opowiadaniu większy nacisk został położony na elementy dające się racjonalnie wyjaśnić.

Nie oglądaj się teraz to film o spotkaniu z tajemnicą. To także utwór opowiadający o kapitulacji racjonalisty stojącego twarzą w twarz z tajemniczymi i dzikimi siłami. John musi się zmierzyć nie tylko z przeszłością, ale także z przyszłością. Od Heather i Wendy dowiaduje się, że grozi mu niebezpieczeństwo. Wydarzenia, które następują później, rodzą wątpliwości, ale jednocześnie dają mu iluzję kontroli nad sferą tajemnicy. Najpierw informacja o wypadku, jakiemu uległ syn, który pozostał w Wielkiej Brytanii w szkole z internatem, okazuje się przesadzona. Następnie John wychodzi cało z opresji, kiedy urywa się lina podtrzymująca rusztowanie podczas oględzin mozaiki w restaurowanym kościele. W finale jednak John ginie zamordowany przez przerażającego karła ubranego w czerwony płaszcz, niemal identyczny z tym, który nosiła w dniu swojej śmierci mała Christine. John pada ofiarą demonów przeszłości; pada także ofiarą pychy, która każe mu wierzyć, że świat można zrozumieć w kategoriach racjonalnych.

Znaczenia filmu, budowane oczywiście przez cały czas trwania utworu, zapisane są w pewnym sensie w analizowanej tu sekwencji inicjalnej. Choć ostateczny sens zostaje odkryty dopiero po obejrzeniu całości, uświadamiamy sobie, że w istocie to nieuchwytnie „przecucie znaczenia” towarzyszyło nam już podczas oglądania początkowych scen filmu. Co ciekawe, Roegowi udało się skonstruować podstawowe relacje obecne w filmie za pomocą środków czysto filmowych – przede wszystkim zaś przy użyciu przemyślanych figur montażowych, zapowiadających spotkanie z tajemnicą, którą możemy rozpoznać tylko w pewnym zakresie. *Nie oglądaj się teraz* nie przestaje bowiem fascynować obszarem, który nie poddaje się zrozumieniu. Bezradność interpretacyjna, jaka może stać się udziałem widza po obejrzeniu dzieła Roega, jest jednak wpisana w intencję twórcy.

ANDRZEJ PITRUS