

Kolory czasu

SŁAWOMIR SIKORA

*Trzeba mieć wiele doświadczenia, by poznać
smak codzienności.*

Jean Guitton

Dobry początek powinien wprowadzać w sedno sprawy, a przynajmniej ją sygnalizować. I tak właśnie się dzieje w dwóch filmach, którymi chciałbym się tu pokrótce zająć: w *Kolorach raju* Majida Majidiego (1999) i *Uniesie nas wiatr* Abbasa Kiarostamiego (1999). Na pierwszy rzut oka te dwa ciekawe filmy irańskie wydają się całkowicie odmienne. Przede wszystkim za sprawą potraktowania fabuły. O ile w pierwszym mamy do czynienia z prostą i po trosze, można by rzec, baśniowo-mitologizującą historią, o tyle drugi – patrząc z tradycyjnego punktu widzenia – jest niemal pozbawiony fabuły, nie ma w nim jasnej akcji, podporządkowanej przyczynowo-skutkowej linii rozwoju. Że filmy te mają sporo wspólnego, postaram się ukazać dalej.

Kolory raju otwiera czarny ekran. Po apostrofie: *W imię Boga miłościwego, objawionego i ukrytego...* z offu słyszymy inne głosy: fragmenty odtwarzanych z taśm piosenek i pytania o to, do kogo należy dana kaseta. Dopiero chwilę później – już widząc obrazy – pojmujemy, czyje były owe głosy i co owo „misterium niewidzenia” oznaczało, zaczynamy rozumieć sens sceny. Ów początek w jasny sposób ma przekierunkować nasz „sposób widzenia”. Ma nas uczulić na inną perspektywę postrzegania rzeczywistości, rzecz dzieje się bowiem w szkole dla niewidomych chłopców. Konieczność zmiany percepcji jeszcze mocniej podkreśla jedna z kolejnych scen.

Samotny ośmioletni Muhammad siedzi na ławce w parku, czekając na ojca, który jako jedyny z rodziców nie przybył na czas, aby odebrać syna po zakończeniu roku szkolnego. Intensywne dźwięki otaczającej przyrody dla nas są jedynie tłem, w którym nic się nie dzieje albo może raczej dzieje się nazbyt wiele; są chaosem. W pewnej chwili chłopiec podnosi się z ławki i kieruje w stronę zarośli. Przyzwyczajeni do fabularnych intryg i tym razem nie od razu orientujemy się, o co chodzi, nie rozumiemy jeszcze, że przyroda jest właśnie sceną pojedynczego „dramatu”. Chłopiec po omacku, z wyciągniętymi rękami wchodzi pomiędzy drzewa: ruchy głowy pozwalają mu na zorientowanie się w audiosferze. Pojawiający się kot, przyciągając naszą uwagę, ogniskuje również uwagę chłopca. Muhammad odgania go i podąża dalej, schyla się i na czworakach przeszukuje dłońią ściółkę. W końcu odnajduje wypadek z gniazda pisklę. Z trudem, po omacku wspina się na drzewo, powoli, kierując się słuchem i dotykiem odszukuje gniazdo i wkłada do niego pisklę. Świat, w którym żyje chłopiec, choć poznawany jedynie za pomocą zmysłu słuchu

i dotyku, istnieje prawdziwie. I Muhammad bierze aktywny udział w tym dramacie istnienia.

Tej scenie, uwrażliwieniu na otaczający świat, mimo jego wizualnej nieobecności (co dla nas jest niemal równoznaczne z jego nieistnieniem), silnie przeciwstawia się kolejna, która najprawdopodobniej rozgrywa się wkrótce potem. Chłopiec stale przebywa w tym samym miejscu, nadal czekając na ojca, który w końcu się pojawia. Po raz pierwszy widzimy go, kiedy z pewnej odległości przez jakiś czas patrzy na syna, lecz miast doń podejść, odwraca się i kieruje do szkoły, by oznajmić nauczycielowi, że chciałby chłopca zostawić, ponieważ nie może się nim zajmować.

To pierwsza, choć nie ostatnia scena silnie kontrastująca dwa zmysły: słuch i wzrok. W filmie pojawia się kilka momentów, kiedy ojciec patrzy na nieświadomego tego syna. Jego twarz często zdradza napięcie, podkreślone czasem paleniem papierosa. Bardziej patrzy i obserwuje chłopca, niż mu się przygląda. Słowo „przyglądać się” może nieść więcej życzliwej uwagi; patrzenie podkreśla dystans, chłodną obserwację i oddalenie, separację. Słuch pozostaje czuły na chwilę obecną, wrażliwy na otoczenie i czas teraźniejszy. Wzrok (w postawie ojca) skojarzony jest tu jednoznacznie z dystansem, intelektualnym oddaleniem, a przynajmniej z wahaniem i kalkulacją, co czasem przekłada się również na niemoc podjęcia decyzji, działania. Łączy się także z patrzeniem w przyszłość. Właśnie, w przyszłość można patrzeć, zdecydowanie trudniej jest ją usłyszeć. Te dwa zmysły inaczej osadzają podmiot w czasie. Słuch kładzie nacisk na bezpośredniość, wzrok na dystans. Słuchowi bliższa jest czasowa struktura narracji, wzrokowi – przestrzenność i obraz. Tę związaną ze wzrokiem skłonność do dystansowania się można także dostrzec w faktie, że słowa „teoria” i „teatr” etymologicznie wywodzą się od greckiego czasownika „patrzeć”, *theôrein*¹.

Już od tych pierwszych chwil postawa ojca jest silnie naznaczona wahaniem i niejednoznacznością. Ojciec w końcu jedzie do szkoły: patrząc na chłopca – można sądzić – stale jeszcze się waha. Ostateczną decyzję podejmuje, patrząc. Silnie wybiegające w przyszłość „patrzenie” ojca łączy się z jego planami ponownego ożenku. To na drodze do tego celu niewidome dziecko staje się zawadą. Można mniemać, że patrzenie (w przyszłość) zabija ojcowskie uczucia. Choć nie zostaje to nigdy powiedziane wprost, wydaje się, że ojciec zakłada, iż jego starania o żonę będą miały większe szanse powodzenia, jeśli pozbędzie się kalekiego dziecka.

Separacji zmysłów, tak wyraźnie zogniskowanej w postaciach (i postawach) ojca i syna, nie da się jednak pojmować esencjonalnie. A klucz do rozwiązania zagadki leży być może nie tyle w opozycji samych zmysłów, ile raczej w pojmowaniu czasu.

Te dwie postawy wiążą się bowiem z odmiennym stosunkiem do czasu. Chłopiec jest zatopiony w teraźniejszości. Nie jest to oczywiście jedyny czas, jaki „odezuwa”, niemniej chwile obecne są mu namacalnie dostępne. W takich też momentach widzimy go najczęściej: jadąc autobusem, chciałby schwytać wiatr, odlicza listki na gałązkach, ziarna w kłosach zbóż, dotyka ręki i twarzy bliskich, by ich rozpoznać („obejrzeć”), przesiewa piasek na plaży, poszukując Boga, który jest przecież niewidzialny, który jednak dzięki temu być może jest

dotykalny. Wszak nauczyciel powiedział, że Bóg jest wszędzie. Muhammad nieustannie go poszukuje. Dotykanie jest najbardziej bezpośrednią formą kontaktu ze światem, dzięki dotykowi jest się zawsze tu i teraz. Podobnie jest ze słuchem, który łączy się z posłuszeństwem, byciem posłusznym głosom otaczającej rzeczywistości: chłopiec zawsze podąża „za głosem” – tak dzieje się w historii z pisklęciem, tak też się dzieje, kiedy wiedziony głosami przyrody, „w zasłuchaniu”, porzuca polanę wypalaczy węgla drzewnego (na której pracuje ojciec) i samotnie oddala się do lasu ². W tym znaczeniu można twierdzić, że świat dotyku i słuchu jest światem pojedynczym i jako taki jest zawsze bliższy światowi mitologicznemu, zgodnie z rozróżnieniem Jurija Łotmana i Borysa Uspienskiego ³.

Warto zauważyć, że samo „widzenie przyszłości” nie zawsze musi być naznaczone negatywnie. To raczej zabudowanie przyszłości własnym, można by rzec, egoistycznym celem (zważywszy na łączącą się z tym perspektywę zabudowania przyszłości drugiej osobie, tworzenia własnej przyszłości jej kosztem – ojciec zupełnie nie uwzględnia wszak ambicji i wyjątkowych uzdolnień syna) naznacza negatywnie wybieganie w przyszłość ⁴. Ową niemożność esencjonalnego łączenia widzenia przyszłości z wartością negatywną widać pewnie najwyraźniej w przejmującej scenie rozmowy ojca z własną matką, babką dziecka, po tym gdy oddał on syna na naukę rzemiosła do niewidomego stolarza. Jej niezgoda na to rozwiązanie łączy się z odejściem, najpierw fizycznym, potem „mentalnym”, a w końcu śmiercią. Nim jednak umrze, na słowa syna, żeby się nie martwiła o przyszłość chłopca, że będzie mu przecież dobrze i że nauka zawodu zapewni mu przyszłość, z jej ust pada zadziwiające i przejmujące stwierdzenie, że martwi się nie tyle o przyszłość wnuka, ile o los jego samego, jej syna. Ta szczególna i niezwykła umiejętność zobaczenia przyszłości ma tu odmienną naturę, wiąże się nie tyle z przewidywaniem, w sensie planowania przyszłości, ile niemal jasnowidzeniem, zrozumieniem, że próba podporządkowania świata własnym celom może skończyć się jedynie klęską. Wybieganie w przyszłość może być bowiem różne co do swojej istoty. Jeśli los człowieka jest w rękach Boga, to nie da się go zaplanować w sensie mocnym, jak to ma miejsce w przypadku planów ojca (szczególnie że dzieje się to kosztem drugiej osoby). Ta mimowolna pycha, *hybris*, sięgnięcie po cudze atrybuty, musi się zakończyć klęską. I tak się też dzieje. *Kolory raju* mają silny posmak greckiej tragedii – to człowiek wybiera swój los, jednak nad tym wyborem „czuwa” Los. W filmie ów mitologiczny wymiar obecności transcendencji, Obecności, znaku-przestrogi pełni tajemniczy, trudny do opisanego dźwięk, przypominający nieco skowyt psa z zaświatów. Jest on wyraźnie skierowany do ojca i chyba tylko on go słyszy, a pojawia się wówczas, kiedy relacja ojciec – syn zostaje nadwerężona, ulega zachwianiu, gdy ojciec postrzega syna jako zawadę na swej drodze. Po raz pierwszy słyszymy go w sytuacji, zdawałoby się, mało umotywowanej, kiedy ojciec goli się nad strumieniem. Patrzy w lusterko, które budzący przerażenie głos zaświatowej istoty „wytrąca” mu z dłoni. Rozbite lusterko sygnalizuje nadchodzące lata nieszczęścia. Jednak w tym przypadku istotniejsze jest pewnie to, że patrzenie w lustro ma silne znamię narcyzmu, zapatrzenia we własną osobę, chęci podobania i przypodobania się. Tak właśnie jest w tym przypadku – mężczyzna goli się z myślą o wizycie w domu narzeczonej. Można sądzić, że w po-

stawie ojca dominacja wzroku, zewnętrznej ułudy, łączy się z zatręceniem słuchu. Ojciec jest nieczuły⁵, nie czuje bogactwa rzeczywistości, wydaje się, że patrzenie (perspektywa przyszłości; łac. *perspicere* – przenikać wzrokiem) zabija w nim głos sumienia. Do separacji zmysłów tak naprawdę dochodzi w jego wnętrzu. Dlatego właśnie słyszy ów dziwny głos przestrogi. Nie ma zatem większego znaczenia, czy zostanie on zinterpretowany jako głos wewnętrzny czy też pochodzący z zaświatów. Kilkakrotnie pojawia się on jako ostrzeżenie przed „niewidzeniem”. Widzenie nie może się sprowadzać do powierzeń, do samych wygłądów, czyli pozorów, jak dawniej mówiono. Edyp przejrzał, gdy wykuł sobie oczy. Tejrzejasz widział, „jasno-widział”, bowiem był ślepcem. Ów głos pojawia się w chwili samozapatrzenia (co wiąże się z porzuceniem syna – historia z lusterkiem); gdy dziecko samotnie oddala się do lasu (ostrzeżony owym głosem ojciec patrzy i nie jest w stanie podjąć decyzji, wołałby – można sądzić – by chłopiec odszedł, przestał istnieć jako „problem”); i po raz ostatni, kiedy jest już (prawie) za późno, a wkrótce potem pod jadącym na koniu chłopcem załamuje się most nad rwącą rzeką (i tym razem ojciec długo z przerażeniem patrzy i podejmuje decyzję, kiedy jest już zdecydowanie zbyt późno...). Najszlachetniejszy ze zmysłów – według Kartezjusza – okazuje się też zmysłem najbardziej zawodnym, w tym również znaczeniu, że pozbawionego „słuchu”, „nieposłusznego” człowieka wiedzie do zguby.

Jednak – warto jeszcze raz podkreślić – to rozseparowanie zmysłów łączy się z zupełnie odmiennym stosunkiem do czasu. Czasu, w którym można zamieszkiwać, i czasu, którym można próbować manipulować.

Na pierwszy rzut oka *Uniesie nas wiatr* Kiarostamiego jest filmem zdecydowanie odmiennym, przede wszystkim z uwagi na wpisana do niego szczególną afabularność. Do małej górskiej wioski przyjeżdża ekipa, która chce zrobić reportaż z tradycyjnego pogrzebu. Przybywa po otrzymaniu informacji, że niebawem umrze tam stara kobieta. Przyjeżdżają na kilka dni, może tydzień... Jednak śmierć w kulturach tradycyjnych pozostaje zawsze sprawą mocy wyższych i ludzkie przewidywania nie na wiele się tu zdają. Tak jest i tym razem – śmierć odwleka się...

Także w tym przypadku pierwsza scena uczyła nas na różnicę sposobu postrzegania. Kiedy kamera śledzi z oddali samochód jadący po górskiej nieutwardzonej drodze, z offu słyszymy rozmowę podróżujących nim ludzi na temat miejsca, gdzie na ekipę ma czekać chłopiec-przewodnik. Owa rozmowa sygnalizuje zderzenie dwóch perspektyw postrzegania rzeczywistości: „uniwersalnej” i lokalnej. Chłopiec ma czekać przy drodze, kiedy miną już duże samotnie stojące drzewo. Z perspektywy siedmusetkilometrowej podróży z Teheranu opis taki wydaje się zdecydowanie niewiele mówiący. Czy mijane drzewa są już właśnie tym drzewem? Ten, wydawałoby się, mało znaczący początek jest ciekawym „wejściem” w inną krainę, w rzeczywistość rządzącą się odmiennymi prawami percepcji. To, co z punktu widzenia kultury lokalnej jest oczywiste, co można by rzec, jest opisem wystarczająco „gęstym”, dla ludzi z „zewnątrz” okazuje się opisem, co najmniej „rzadkim”⁶. Niemniej ekipa trafia na miejsce. W tym filmie reżyser w ciekawy sposób koncentruje się na temacie, którym jest przemiana Behzada, głównego bohatera i szefa ekipy. Nie poznajemy jego towarzyszy. Na-



Kolory raju, rež. Majid Majidi (1999)

wet kiedy – jak w tej pierwszej scenie – słyszymy ich głosy, pozostają zawsze ludźmi spoza kadru i pierwszego planu, nie znamy nawet ich wizerunków. Pozostają też ludźmi ukierunkowanymi na cel, którym jest rejestracja obrzędu. Odwlekanie się spodziewanej śmierci, celu wizyty, rodzi jedynie frustrację. Tylko Behzad, choć też nie bez oporów, potrafi się odnaleźć w nowym otoczeniu. Chociaż w jego postępowaniu nie brak ironii, to jednak na jego postawie silnie znamię odciska przede wszystkim zainteresowanie (*inter-esse*, „być pomiędzy”, znaczy w tym przypadku „wychodzić naprzeciw”). To ono pozwala mu otworzyć się na inną rzeczywistość. Mimo że początkowo codziennie pyta o zdrowie babki Malek, co należy raczej uznać za eufemistycznie-życzeniowe pytanie o jej śmierć, to jednak w jego zachowaniu przejawia się również zainteresowanie lokalnością. Jego uwagę przyciąga płaczące dziecko, próbuje nawiązywać drobne, „lokalne” rozmowy, na przykład z rozwieszającą pranie kobietą, w której nie rozpoznaje sąsiadki z naprzeciwka, która poprzedniego dnia była jeszcze w zaawansowanej ciąży. Tę postawę przejścia od ciekawości w stronę autentycznej ciekawości może również symbolizować fakt (dwukrotnego) pozostawienia, „zapomnienia”, aparatu fotograficznego w miejscowej herbaciarni.

Cały film jest próbą ukazania zderzenia różnych kultur. Z początku owo spotkanie jest podporządkowane metaforze „poznania” (rejestracja obrzędu), potem jednak ów cel odchodzi stopniowo i niepostrzeżenie na drugi plan i zastępuje go metafora spotkania i współbycia. „Wchodzenie w teren”⁷ nie odbywa się bez mniejszych czy większych gaf i nieporozumień, ani też bez pewnej bezceremonialności właściwej „człowiekowi z zewnątrz”, który próbuje żyć zgodnie z własnymi prawami. Ów uprzedmiotowiający stosunek wobec otaczających go ludzi i rzeczywistości napotyka jednak opór. Właśnie ów opór sprzyja temu, że Behzad otwiera się i docenia odmienną tę kulturę. Kobieta prowadząca herbaciarnię nie pozwala się sfotografować (co zapewne wiąże się z islamską tradycją zakazu portretowania) i odchodząc stamtąd, Behzad pozostawia na stole „nieprzydatny” aparat fotograficzny, ów symbol ciekawości ludzi zachodniej cywilizacji (zainteresowanie instrumentalne zastępuje ludzka ciekawość). Chłopiec-przewodnik stale podkreśla, że musi się uczyć do nadchodzących egzaminów i często odmawia poświęcania własnego czasu bezceremonialnemu przybysowi. Ten nieznaczący, wydawałoby się, fakt podkreśla również, jak sędzę, właściwą kulturom tradycyjnym esencjonalność traktowania czasu. *D a n e g o* czasu nie można „wypełnić” inną czynnością, czas nie jest „pusty”. *Wszystko ma swój czas* – powiada Eklezjastes – *i jest wyznaczona godzina na wszystkie sprawy pod niebem: jest czas rodzenia i czas umierania (...) czas burzenia i czas budowania, czas płaczu i czas śmiechu...* Czas ma zdarzeniowo-materialny wymiar, bez którego trudno o nim myśleć, trudno go sobie wyobrazić. Wszystko w wiosce dzieje się normalnie. Ludzie pracują, mały przewodnik chodzi do szkoły i z rzadka „znajduje” więcej czasu dla przybysza. Od tego wzorca odstaje zdecydowanie tylko czas Behzada. Oczekiwanie na cudzą śmierć jest dla niego dziwnym czasem zawieszenia, po trosze nie-czasem. Przybysz błąka się wydawałoby się bez celu – a jedynym organizatorem jego czasu, poza podziałem na dzień i noc, jest telefon. Czasami ktoś dzwoni do Behzada, który w celu uzyskania dobrego odbioru musi wyjechać samochodem z wioski na znajdujące się nieopodal cementarne wzgórze. Śledzimy każdorazowo całą trasę, bieg do samochodu, samochód

biorący te same zakręty, podskakujący na tych samych wertepach – są to więc ważne dla reżysera szczegóły. Te podróże ironicznie podkreślają zderzenie różnych czasów: ontologicznie pełnego, naznaczonego trwaniem i działaniem czasu tradycyjnego oraz czasu „pustego”, podporządkowanego przypadkowym (i w rezultacie niewiele znaczącym) rozmowom telefonicznym (telefon komórkowy, *mobile*, jako symbol cywilizacji współczesnej, „współczesnego nomadyzmu”, staje się również symbolem zburzenia tradycyjnej czasoprzestrzeni, przełamania lokalności). Fakt, że rozmowy te odbywają się na cmentarzu, jest również znaczący. Jeśli czas pełny, trwanie wiąże się z życiem, wówczas „ruchomy”, czas „pusty”, który można wypełnić czymkolwiek (np. rozmowami telefonicznymi), wiązałby się ze śmiercią.

Opisany powyżej opór, jaki „rzeczywistość” stawia bohaterowi, sprawia, że frapujący estetycznie świat nabiera etycznego wymiaru. Chłopiec nie odpowiada na „ironiczne gry słowne” Behzada. Słowa są jak rzeczy, mają określoną wartość. Ironiczny cudzysłów nie zawiesza prawdy. Dlatego miejscowy nauczyciel dowiaduje się od chłopca o prawdziwym celu wizyty ekipy (chciała ona to ukryć). Chłopiec nie potrafi kłamać, nie potrafi też relatywizować rzeczywistości. Kiedy zgniewany tym faktem Behzad nie chce, żeby dalej przynosił mu rano chleb, relacja zostaje zerwana. Wypowiedzianych słów nie da się łatwo odwrócić. Chłopiec odmawia skorzystania z podwiezienia samochodem, odmawia dalszej „bliskiej” relacji. Związki między ludźmi nie sprowadzają się do doraźnej polityki, mają esencjonalny wymiar. Dar – na co wskazywał już Marcel Mauss – musi być darowany, przyjęty i w końcu odwzajemniony⁸. Naruszenie któregośkolwiek z tych członów jest niemożliwe. Odmowa przyjęcia daru zrywa relację. Tej relacji nie udaje się już Behzadowi odtworzyć. Ale, jak się wydaje, wszystkie te potknięcia uczą Behzada szacunku i pokory, otwierają go na ten obcy świat, ów świat otwiera się dla niego. Choć w wiosce wszyscy mają mleko, to przez dłuższy czas nie może on go zdobyć. Możliwość ta pojawia się dopiero wtedy, gdy Behzad nawiązuje przypadkową relację z człowiekiem kopiącym dół pod słup przesyłowy. Mleko zostaje mu w końcu darowane, a przybysz tym samym zaczyna zyskiwać status gościa, przyjaciela kogoś bliskiego.

Jednak prawdziwy przełom w relacjach, ale także w rozumieniu, czym może być czas, pojawia się dopiero wtedy, gdy Behzad w trakcie w jednej ze swych „telefonicznych” wizyt na cmentarnym wzgórzu jest świadkiem zawalenia się wykopu. Sprowadzając pomoc do przysypanego w nim człowieka (z którym rozmawiał, lecz, co ciekawe, którego nigdy nie widział), „wchodzi” głębiej w społeczność. Wkrótce potem jedzie do pobliskiego miasteczka, by kupić leki dla umierającej babki Malek. Ta zmiana perspektywy, wybór życia w miejsce obserwacji (i czekania na śmierć), owocuje również gestami symbolicznymi. Behzad wrzuca do płynącej rzeki ludzką, zabraną z cmentarza kość, którą wcześniej woził za przednią szybą samochodu. Ten gest szacunku, w miejsce „atrakcji”, ma głębszą wymowę. Jest po pierwsze znakiem zwycięstwa życia nad właściwym kulturze Zachodu (tu reprezentowanej przez przybysza z Teheranu) posiadaniem i kolekcjonowaniem, jest też, można sądzić (co zresztą wiąże się z poprzednią sprawą) wyborem innej perspektywy czasowej. W miejsce urzeczowionego kontaktu, czasu zatrzymanego (robienie zdjęć, kość jako „pamiątka”,



Kolory raju, reż. Majid Majidi (1999)

„atrakcja” i „trofeum”) pojawia się otwartość na czas płynący, życie i działanie⁹. W *Sonetach do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego czytamy:

*I gdy pamięć ludzka cię wygania,
do milczącej ziemi powiedz: Płynę.
Do śpieszącej wody powiedz: Jestem*¹⁰.

Film nie kończy się jednoznacznie. Babka Malek umiera. O świcie Behzad, już z samochodu, robi z oddali kilka zdjęć konduktowi kobiet-żałobniczek i odjeżdża... Tak przynajmniej można sądzić.

Oba filmy są wielką apoteozą tradycji, tradycyjnego podejścia do życia i czasu. Czasu, w którym się zamieszkuje, a nie go „używa”. Oczywiście, koncentrując się na wybranych aspektach filmów, pominąłem z pewnością inne ciekawe i ważne sprawy.

Jedną z głównych różnic (poza stosunkiem do fabuły) wiązałyby się z tym, że o ile *Kolory raju* ciąży w stronę tragedii, o tyle *Uniesie nas wiatr*, w stronę obrazu ironicznego. W tym drugim przypadku obserwujemy przemianę, która dziś w silnym tego słowa rozumieniu, powszechnie, nie jest możliwa. Oglądamy mizериę kondycji „współczesnego” człowieka, który zapanowując nad czasem, stał się tym samym prawdziwym jego niewolnikiem (ale podobnie „celowość” właściwa współczesnemu pojmowaniu czasu została podkreślona w postawie ojca Muhammata). Zamieszkiwać prawdziwie można jedynie w czasie teraźniejszym, ten zaś jest prawie nieobecny w życiu współczesnego człowieka¹¹. Być może mamy tu do czynienia z podobnym paradoksem, który wskazuje na przykład Paweł Florenski, rozważając problem twórcy sztuki kanonicznej¹². Paradoks ów polegał-

by na tym, że to właśnie „spętanie” kanonem dawało artyście prawdziwą wolność tworzenia. „Spętanie czasem”, czas „pełny” byłby też jedynym czasem rzeczywistym.

Oba filmy ukazują też jasno, jak proces rozumienia innego, innych, wiąże się z procesem samorozumienia. (W eseju pominąłem niemal dramat dziecka, a w końcu i dramat ojca, który w ostatecznym akcie „oślnienia” rozumie i czuje, co utracił...) Oba ciekawie dotykają też problemu „niewidzenia”. *Kolory raju* wprost, *Uniesie nas wiatr* – eliptycznie. W tym drugim przypadku kamera wzbrania się przed ukazaniem wszystkiego, nigdy nie wchodzi do wnętrza domostw (poza jednym, w którym panuje całkowity mrok i możemy widzieć jedynie skrawek oświetlonej lampą rzeczywistości)¹³, nigdy nie wkracza też do wnętrza człowieka, każe się jedynie domyślać tego, co może się tam rozgrywać. Ten antyvizualizm jawnie kontrastuje z dominującą w kinie, „hollywoodzką” tradycją pokazania wszystkiego...

I uwaga końcowa. Zarysowany w tym eseju (i ukazany w filmach) podział czasu, jest podziałem grubym i przymykającym oko na subtelności jego funkcjonowania – również współcześnie. Jest oczywiste, że człowiek zawsze żyje w wielości czasów, jednak „dziś” wszystkie one są w mniejszym czy większym stopniu pozbawione ontologicznej mocy. Obrzęd – jak zauważa Paul Ricoeur – jest działaniem z „całą mocą”¹⁴. Można to rozumieć jako brak dystansu (dystansowania się, wahania) wobec aktu działania. Ta definicja doskonale pasuje do działań małego Muhammada, ale także do większości działań w obrębie kultur tradycyjnych. Oczywiście tego typu zaangażowanie można również odnaleźć w obrębie kultury współczesnej i w tym fakcie można się doszukiwać pewnej nadziei...

ŚLAWOMIR SIKORA

¹ A idąc dalej tym tropem, można by dojść do Sartre'owskiego spojrzenia uprzedmiotowiającego. Warto zauważyć, że podobną opozycję zmysłów (wzrok–słuch) można śledzić w filmach Wima Wendersa; z *Lisbon Story* dowiadujemy się, że usłyszeć można nawet słońce. Por. S. Sikora, *W Lizbonie jak na wsi*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4, 1998.

² Dość powszechnie uznaje się, że kultura europejska została zdominowana przez wzrok i widzenie. Wzrok skłonni jesteśmy uznawać za zmysł nadrzędny i najtrudniejszy do zastąpienia. To przewartościowanie miało się dokonać gdzieś w XVI i XVII wieku. Uprzednio zmysłami dominującymi miały być – według Rolanda Barthes'a – słuch i węch. Postać, która jawi się jako „punkt zwrotny” w owej zmianie, to Kartezjusz, choć jasne jest – a dowodzą tego choćby prace Michela Foucaulta – że takie prze-

kształcenia są zawsze „wynalazkami” nie tylko jednej osoby. Por. R. Barthes, *Sude – Fournier – Loyola*, przeł. R. Lis, KR, Warszawa 1996; J. Fabian, *Oko i Inny*, przeł. S. Sikora (tłum. niepublikowane; IV rozdział książki Fabiana *Time and the Other. How Anthropologist Makes Its Object*, Columbia University Press 1983); M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press 1993.

³ J. Lotman i B. Uspieński, *Mit – imię – kultura*, w: B. Uspieński, *Historia i semiotyka*, przeł. i przedmową opatrzył B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998. Autorzy ci podkreślają, że świat mitu w idealnej postaci składałby się z imion własnych, a nie pospolitych, a znaczy to między innymi to, że słowo byłoby w owym świecie tożsame z rzeczą, nie byłoby między nimi odstęp. Por. też III rozdział mojej rozprawy doktor-

- skiej: S. Sikora, *Przygody fotografii. Między dokumentem a symbolem* (w druku).
- ⁴ W związku z tym porównaj rozróżnienie Gabriela Marcela pomiędzy „nadzieją” i „nadzieją że”. Zob. G. Marcel, *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, w: tegoż, *Homo viator*, przeł. P. Lubicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
- ⁵ W niektórych regionach Polski słowo „słychać”, zastępuje wyraz „czuć”, odnosząc się przede wszystkim do powonienia, ale także innych bezpośrednich doznań, np. bólu. Takie „synestetyczne” połączenie zmysłów na poziomie języka wydaje się częstsze w kulturach tradycyjnych. Odnosnie do występowania tego fenomenu w Grecji zobacz: C. N. Seremetakis, *The Memory of the Senses: Historical perception, Commensal Exchange, and Modernity*, w: L. Taylor (red.), *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R 1990-1994*, Routledge, New York and London 1984.
- ⁶ Clifford Geertz, wprowadzając do antropologii, za Gilbertem Rylem, pojęcie opisu „gestego” i „rzadkiego”, uznaje ten pierwszy za opis wysoce skontekstualizowany i otwarty na lokalne znaczenia; ten drugi byłby opisem li tylko fenomenalnym. „pojedynczo-fotograficznym”. W tym drugim przypadku – odwołując się do przykładu samego Ryle’a – trudno byłoby powiedzieć, czy uchwycona na fotografii przymknięta powieka chłopca byłaby spowodowana tikiem, czy też intencjonalnym (gra kulturowa) mrugnięciem. Por. C. Geertz, *Opis gesty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, M. Kempny, E. Nowicka (red.), Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- ⁷ Ten kolokwializm odnosi się do etnograficznych badań terenowych.
- ⁸ M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, przeł. K. Pomian, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, PWN, Warszawa 1973.
- ⁹ Różne kultury przykładają odmienne znaczenie do przedmiotów (rzeczy, rzeczowników) i procesu ich wytwarzania (procesualności, elementu uczasowienia, czasowników). Por. np. uwagi Jamesa Clifforda o sztuce Igów (*Historie plemienności i nowoczesności*, przeł. S. Sikora, w: tegoż, *Kłopoty z kulturą*, KR, Warszawa 2000) czy rozważania Benjamina Lee Whorfa o strukturze języka u niektórych plemion indiańskich (*Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, PIW, Warszawa 1982).
- ¹⁰ R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, Cz. II, XXIX, w: *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.
- ¹¹ Podczas dyskusji, która odbyła się kilka lat temu w Instytucie Sztuki po referacie Tomasza Grygiela (por. *Zwycięstwo sztuki nad czasem? Z aktualnych przesłanek myśli Artura Schopenhauera*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1-2, 2002) pojawiał się silny głos, że czasu teraźniejszego właściwie nie ma, chwila jest zawsze czasem przyszłym lub już właśnie czasem przeszłym.
- ¹² Por. P. Florenski, *Ikonostas*, w: *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, IW PAX, Warszawa 1981.
- ¹³ Mówi o tym *explicite* sam reżyser. Porównaj materiały promocyjne do filmu. (Za pomoc w uzyskaniu materiałów dotyczących omawianych filmów pragnąłbym serdecznie podziękować Pani Małgorzacie Kostro z firmy Gutek Film).
- ¹⁴ Por. P. Ricoeur, *Opowiadanie a powiadomienie*, przeł. J. Godzimirski, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, IW PAX, Warszawa 1985.