

Wyspa w czasie

ANDREAS WADENSJÖ

1

Jednym z najlepszych sposobów badania istoty filmu, a tym samym naszej percepcji filmu i naszego odbioru rzeczywistości, jest zakwestionowanie samych podstaw medium, jego absolutnie najważniejszego założenia, jakim jest oczywiście ruch. Dzięki rozczłonkowaniu tej siły napędowej filmu można dotrzeć do jego najmniejszych elementów, a konstrukcja opowiadania filmowego oparta na takim procesie burzenia i odbudowywania czasu stwarza niezwykle interesujące pole do rozważań ludzkiego postrzegania i jest zabiegiem często stosowanym w filmie.

Film *Pasażerka* chyba nie był początkowo zamierzony jako jeden z tych filmów, które wykonują ów metafizyczny piruet, chociaż można o nim powiedzieć, że stara się zbadać ludzką psychikę i funkcje pamięci. W gruncie rzeczy to śmierć Andrzeja Munka sprawiła, że film ten zyskał formę, która uczyniła go podatnym na interpretację z takiej historycznofilmowej perspektywy.

Kiedy współpracownicy Munka postanowili coś zrobić z pozostawionym przez reżysera niekompletnym materiałem filmowym i wykorzystać w opowiadaniu fotografie, okazało się, że stworzyły one do pewnego stopnia nową filmową technikę narracyjną, nadały mu nowy wymiar, który jest być może jego najbardziej frapującą cechą.

Mamy tu do czynienia z wstrząsającą opowieścią o psychicznej i fizycznej przemocy, w której role kata i ofiary są poddane drobiazgowej analizie. Przed śmiercią w wypadku samochodowym we wrześniu 1961 roku Munk zdążył ukończyć sceny z obozu koncentracyjnego. Jednakże materiał z akcji na promie, rozgrywającej się w czasie teraźniejszym – szok Lizy, byłej komendantki obozu, a także jej zanurzenie się w przeszłość – był niekompletny. Wykorzystanie dostępnych ruchomych obrazów filmowych nadałoby filmowi niezbórny, fragmentaryczny charakter. Natomiast dzięki użyciu fotosów z tego materiału, można było stworzyć ramę narracyjną, która przedstawia również los reżysera i samego filmu, co nadaje dziełu jeszcze bardziej mityczną aurę.

W filmach Munka sztuka opowiadania często zajmuje główne miejsce. W *Błękitnym krzyżu* (1955) słyszymy głos narratora, a historia niezwyklej akcji ratunkowej w Tatrach zyskuje w słowach zamknięty kształt, z początkiem i zakończeniem. Z kolei *Człowiek na torze* (1956) opiera się całkowicie na sztuce opowiadania – mamy tutaj do czynienia z kilkoma różnymi wersjami rozwoju zdarzeń, zrelacjonowanymi przez kilka osób; forma i kształt tego filmu są bezpośrednim efektem słów wypowiedzianych przez kolejne osoby. Podobny charakter ma *Zezowate szczęście* (1960); tym razem jednak o swoim losie opowiada jeden człowiek, co – jak można zakładać – nadaje obrazom z życia Piszczyka



Pasażerka, reż. A. Munk (1961)



subiektywny charakter, odmienny od obiektywizmu relacji w *Błękitnym krzyżu*, ale nie tak daleko posunięty jak w *Człowieku na torze*.

W *Pasażerce* rama narracyjna zyskuje okrutną ironię: tutaj posuwamy się o krok dalej, wykraczając poza intencje twórcy, a zamierzone przez Munka ukazanie przeszłości Lizy – przeprowadzone przez nią samą – staje się teraz prezentacją jego własnej prezentacji.

Ta opowieść zaczyna się dzisiaj. Ale tam, gdzie się zaczyna, nie istnieje wczoraj i jutro. Jest tylko dzisiaj. Ten luksusowy statek to wyspa w czasie. I każdy jego pasażer jest także wyspą. Pasażer nie jest członkiem społeczeństwa, narodu, grupy. Nie ma biografii. Jest wolny. Codzienne związki w czasie podróży zostały zerwane. Troski i ambicje oddaliły się.

Kiedy słyszymy te słowa we wstępie do *Pasażerki*, naszym pierwszym wrażeniem jest obraz zastygłej terażniejszości. Chcemy wierzyć, że prom istotnie jest „wyspą w czasie”, w pozytywnym sensie tego określenia, miejscem, gdzie zostawiamy za sobą naszą przeszłość, gdzie żyjemy w beztroskiej izolacji od reszty świata – zarówno pod względem przestrzennym, jak i czasowym. Na promie tworzy się zatem swoista pustka w czasie, gdzie każdy człowiek staje w obliczu samego siebie bez zewnętrznych uwarunkowań.

Widzę trzy interesujące możliwości interpretacji tych słów w świetle całego filmu. Z jednej strony można w znieruchomiałej ramie opowiadania, tej „wyspie w czasie”, dopatrywać się odzwierciedlenia szoku przeżywanego przez Lizę. Chodzi o to, że „zastygamy” w czasie terażniejszym z przyczyn psychologicznych: przez wspomnienie swojej przeszłości – pasażerka patrzy na kobietę, która przypomina jej o Marcie z obozu koncentracyjnego – odczucie rzeczywistości Lizy ulega tak fundamentalnemu wstrząsowi, że ta rzeczywistość nieruchomieje.

Przeciwnie jednak fakt, że już na początku filmu mamy do czynienia ze statycznymi obrazami. Można na tej podstawie przypuszczać, że są one swoistym odbiciem moralno-psychologicznej kondycji Lizy: w mniejszym lub większym stopniu zapomniiała ona o okrutnych wydarzeniach wojennych i dlatego znieruchomienie winno być stanem „zapomnienia” Lizy, wyparciem pamięci. Kiedy potem przypomina sobie tę przeszłość, obrazy zaczynają się poruszać – bo przecież z nich składa się cała retrospekcja – to znaczy ten cały prolog do czasu terażniejszego, owe ważne wydarzenia, które spowodowały znieruchomienie.

Inna interpretacja opiera się nie tyle na szczególnej sytuacji szoku czy zapomnienia, ile na kształcie samej pamięci. Nieruchome zdjęcia mogą wówczas odzwierciedlać zupełnie normalną rzeczywistość, taką, jaką widzimy, podczas gdy pamięć ma zupełnie inny charakter: nasze obrazy pamięci nie są statyczne, lecz ruchome; pamięć (albo wyobraźnia) może tworzyć światy innej natury aniżeli nasze tak zwane poczucie rzeczywistości i dlatego terażniejszość i przeszłość muszą tak bardzo kontrastować w swoim filmowym ukształtowaniu.

2

Bardzo istotnym punktem zwrotnym w eksperymentalnej tradycji kina jest powstały w 1963 roku film *Taras (La jetée)* Francuza Chrisa Markera. Niebywała sugestywność tego filmu, jego mistyczny charakter i apokaliptyczna atmosfera sprawiają, że jest to utwór niezwykle fascynujący, ale przede wszystkim jego forma – film jest skomponowany niemal wyłącznie z fotosów – powoduje taki

efekt, że wystarczy raz go obejrzyć, aby nieodwołalnie zachował się w naszej pamięci.

Mamy tutaj do czynienia z następstwami innej wojny światowej aniżeli ta w *Pasażerze* – i to nie pierwszej, lecz trzeciej. Kiedyś w przyszłości jakiś potworny kataklizm zniszczył dziewięćdziesiąt dziewięć procent ludzkości i ta garstka ludzi, która przeżyła, ukrywa się w podziemiach przed śmiertelnym wirusem panującym na powierzchni. Uczni w podziemnym Paryżu ustawicznie walczą o to, aby natrafić na jakiś związek z przeszłością i odkryć lekarstwo przeciwko temu wirusowi albo może nawet sposób na uniknięcie tego, co już się stało. Do prowadzenia takich eksperymentów z czasem potrzeba osoby o silnej więzi z przeszłością, która przechowuje w pamięci niezwykle natrętne obrazy. Udaje im się znaleźć w podziemiach kogoś takiego, mężczyznę z niestłumioną pamięcią z dzieciństwa, który dzięki temu nadaje się do podróży w przeszłość. Mocno przywiązany do eksperymentalnego łoża, zaopatrzony w różne instrumenty, zaczyna odtwarzać zapamiętane obrazy. Jego psychiczna predyspozycja okazuje się niezwykle silna – zapamiętany przez niego obraz wyraźnie pochodzi z pewnej niedzieli o melancholijnym nastroju przed trzecią wojną światową, z tarasu lotniska, gdzie w dzieciństwie widział śmierć zastrzelonego człowieka, co kojarzy mu się z obrazem niezapomnianej kobiecej twarzy.

A zatem ów mężczyzna porusza się obecnie w przeszłości. Znajduje się tam, a jednocześnie leży na eksperymentalnym łożu w przyszłości. Natrafia na kobietę ze swoich wspomnień i zakochuje się w niej. Spędza swój czas w przeszłości tylko z nią, na spacerze w parku lub w muzeum historyczno-przyrodniczym. Ponownie może otworzyć oczy i zaczyna znowu żyć, znalazł nową rzeczywistość, coś, dla czego warto żyć, więc porzuca powierzoną mu misję, opuszcza swoją teraźniejszość, która tak go potrzebuje. Woli pozostać u swojej ukochanej w spokojnych czasach, zanim wojna doszczętnie spustoszy Paryż, i nasi uczni w czasie teraźniejszym tracą możliwość ocalenia. Wysyłają nową osobę w pogoń za zaginionym bohaterem. Nie chce on powrócić do przyszłości, ale nie może uciec. Wysłannik wkrótce go odnajduje. Tego dnia znajduje się on na lotnisku w Paryżu, być może trzydzieści, czterdzieści lat przed swoim czasem, tą przyszłością, z którą zapoznaliśmy się w filmie. Wtedy był jeszcze dzieckiem. Widzimy to dziecko, naszego bohatera w dzieciństwie na niedzielnej wycieczce, na tarasie lotniska. Widzimy go jednocześnie jako dorosłego, jak unika postać. Widzimy, jak ten strzela do naszego bohatera, który pada na ziemię, i pojmujemy, że to, co bohater oglądał jako dziecko – dziecko, które widzimy, jak stoi na tarasie – to, co mocno wryło mu się w pamięć i prześladowało go przez całe życie, w istocie rzeczy było widokiem jego własnej śmierci.

Film Markera określa się mianem „photo-roman”, czyli powieści w obrazach, co samo w sobie stanowi jego najważniejszą cechę, która określa charakter tego filmu. Pierwsze słowa filmu brzmią następująco: *Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance (Jest to historia człowieka napiętnowanego wspomnieniem z dzieciństwa)* – i to jest, rzecz można, samo jądro filmu.

Jak widać, los podróżnika w czasie przypomina los Lizy w tym sensie, że w obu wypadkach chodzi o stan ograniczenia: w obu filmach jesteśmy wrzuceni w jakąś rzeczywistość, która z tej czy innej przyczyny jest zniekształcona za



La jetée, rež. C. Marker (1963)

sprawą jakiegoś związku z pamięcią. Świat Lizy ulega deformacji dzięki odizolowaniu na promie i jej psychicznemu wyparciu, w *Tarasie* zaś rzeczywistość jest napiętnowana zniekształconą realnością w tym sensie, że oto wojna tak brutalnie zniszczyła nasz świat, że już dłużej nie możemy rozmawiać o naszej dawnej rzeczywistości, naszych dawnych wartościach i pojęciach. A zatem w obu filmach przestaliśmy żyć tak, jak byliśmy do tego przyzwyczajeni, a jedyną pozostałą możliwością ponownego przywrócenia porządku jest powrotna podróż w czasie – albo w pamięci Lizy, gdzie te obrazy są niezwykle ruchliwe i żywe, albo w pamięci mężczyzny w podziemiach, gdzie cała ta przeszłość zostaje przywołana i odtworzona – po to, aby znaleźć klucz do terażniejszości. W obu filmach istnieje tylko „dzisiaj” – odizolowane, zniekształcone – ale z jakiegoś powodu główne postacie muszą powrócić do przeszłości.

3

Innym filmem, którego znakiem rozpoznawczym są nieruchome obrazy i zastygły czas, jest klasyczna komedia René Claira *Paryż śpi* (*Paris qui dort*) z 1924 roku. Clair był jednym z pionierów sztuki filmowej w pełnych dynamizmu latach dwudziestych w Paryżu i zaciekle zwalczał wszelkie formy teatralizacji filmowego medium. Jego własne filmy odznaczają się lekkością, żartobliwym tonem, a także miłością do kina i często opierają się na pełnym magii komizmie.

Paryż śpi to jego debiut i trudno wyobrazić sobie lepszy film na początek kariery. To utwór pełen blasku i świeżości, którą z niezwykle siłą, nie starzejąc się, zachowuje do dnia dzisiejszego.

Opowiedziana w filmie historia jest prosta: młody stróż nocny na szczycie wieży Eiffla pewnego ranka budzi się jak co dzień i odkrywa, że cały Paryż pod jego stopami w ciągu nocy zamarł w czasie i że on sam stanowi jedyny element ruchu. Zdumiony wychodzi na ulicę i odkrywa ludzi w najdziwniejszych pozycjach: ktoś właśnie popełnił samobójstwo, rzucając się do Sekwany, ale zatrzymał się z rozpostartymi ramionami. Policjant goni kieszonkowca na rogu ulicy; obaj znieruchomieli w trakcie gwałtownego ruchu. Ludzie siedzą na ławkach, stoją oparci o ściany domów i siedzą w samochodach, wszyscy uwięzieni w zatrzymanym czasie. Jednak wkrótce nasz bohater spotyka innych „ruchomych” ludzi, jakiegoś towarzysztwo, które właśnie wylądowało na pokładzie samolotu z Marsylii. Wszyscy razem wyrażają zdumienie z powodu tej sytuacji, ale postanawiają wspólnie zabawić się jak najlepiej w mieście i próbują kąpać się w fontannach, wchodzą do restauracji, gdzie ludzie siedzą nieruchomo przy stolikach, gromadzą pieniądze, biżuterię i stroje i starają się żyć w luksusie i zbytku. Jednak niebawem uświadamiają sobie, że ich sytuacja jest beznadziejna: bogactwo nie ma żadnego sensu, kiedy są na świecie sami, a więc z wieży Eiffla rozrzucają perły i pieniądze w postaci papierowych ptaków, dopóki nie usłyszą jakiegoś głosu i nie wpadną na ślad uczonego, który w swoim mieszkaniu przeprowadza obłądny eksperyment. Okazuje się, że wysłał on w świat promień, który sprawił, że ludzie zastygli w czasie, i jedynie stróż na wieży i towarzysztwo w samolocie uniknęli działania tego promienia, ponieważ znajdowali się wysoko w powietrzu. Po pewnym czasie naszym bohaterom udaje się przywrócić porządek świata i następuje cały szereg komicznych sytuacji, kiedy na przykład przechodnie znajdują na ulicach tysiącfrankowe banknoty. Dochodzi również do romansu pomię-

dzy stróżem z wieży a bratanicą uczonego i można powiedzieć, że oboje spotykają się dzięki owej przygodzie z czasem. Cała akcja filmu trwa około godziny, opowiedziana jest w szybkim tempie i z poczuciem humoru, ale nie bez tonu bardziej serio, z melancholijnym zabarwieniem.

Pora wyjaśnić kilka podstawowych pojęć, niezbędnych przy porównywaniu różnych eksperymentów z medium filmowym. Norweski badacz Trond Lundemo w swojej rozprawie zatytułowanej *Bildets oppløsning: Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv* (Oslo 1996) definiuje dwa pojęcia, które składają się na istotę analizy ruchu w filmie: fotogram, który jest najmniejszym, podległym oddzielnej analizie elementem filmu, czyli kadrem na taśmie filmowej, tylko jednym samodzielny obrazem, a także kinegram, który jest najmniejszym elementem filmu wyświetlanego w trakcie projekcji, czyli obrazem, którego nie można badać osobno, ponieważ składa się z wielu umieszczonych jeden po drugim fotogramów, a więc jest złożony z samego ruchu. Kinegram istnieje jedynie w odniesieniu do innego kinegramu.

Filmy *Pasażerka* i *Taras* opierają się więc na tym, że jeden i ten sam fotogram powtarza się wielokrotnie na taśmie filmowej, tak iż my w ciągu sekundy widzimy tylko jeden obraz, który odbieramy jako fotos. Tym samym ulega rozbięciu nasze złudzenie ruchu, którego oczekujemy od filmu, chociaż w istocie rzeczy odbywa się normalna projekcja, a ścieżka dźwiękowa również przebiega normalnie. Można zatem powiedzieć, że oba te filmy są „ruchome” w tym samym stopniu co inne filmy, ale że pewne „fotogramy” nie zamieniają się w „kinegramy”, lecz powtarzają się wielokrotnie. Film René Claira *Paryż śpi* służy tutaj przede wszystkim jako poglądowy przykład: nieruchomi ludzie „odgrywiają” fotogram, ale są ruchomi w taki sam sposób jak główny bohater tego filmu. Mamy tutaj zatem do czynienia z niezwykle ciekawą sytuacją, w której oczami bohatera mamy szansę oglądać świat w sposób nieznaną ludzkiej percepcji, z innego punktu widzenia. Normalnie odbieramy świat poruszający się z pewną szczególną prędkością; tutaj otrzymujemy szansę zobaczenia, jak „właściwie” wygląda stan rzeczy, kiedy pozbawić je ich dynamiki. Można więc zobaczyć, jak wygląda policjant w pełnym biegu za przestępcą – oczywiście jedynie w danym momencie, ale jednak symbolizującym cały przebieg. A zatem jest tak, jakbyśmy wraz z bohaterem filmu oglądali żywy kinegram, zamiast tych fotogramów, którym można przypatrywać się z bliska w postaci fotografii dokonanych w trakcie zdjęć filmowych. Dzięki takiej zabawie z filmowym medium René Clair pozwala nam zobaczyć bieg wydarzeń zredukowany do humorystycznego „streszczenia” w formie schwytanego kinegramu.

4

W tych trzech filmach dostrzegam przede wszystkim dwa podobieństwa tematyczne w zakresie eksperymentowania z rzeczywistością. Jedno z nich dotyczy zatrzymania ruchu po to, aby oświetlić ludzką kondycję. Świat w *Pasażerce* jest zniekształcony wówczas, kiedy odzwierciedla psychiczną reakcję Lizy – w tym wypadku nieruchome obrazy są wyrazem wyparcia jej pamięci o przeszłość. Munk nie wyraża w tym wypadku żadnego stanowiska moralnego w przedstawieniu Lizy – pokazuje jedynie mechanizmy pamięci i stłumienia, niezależnie od tego, czy chodzi o „dobre”, czy „złe” uczynki. W *Tarasie* nieru-

chome obrazy są raczej wyrazem całego zniszczenia ludzkości – tym razem nastąpiła reakcja natury, jako dowód na to, że człowiek nie może żyć normalnie po masowej śmierci i zagładzie, które przyniosła ze sobą wojna. Kto wie, czy nie można nazwać promienia uczonego w filmie *Paryż śpi* następnym krokiem w tym procesie: obecnie człowiek sam nauczył się na drodze technologii panować nad czasem i ruchem, co równie dobrze mogłoby doprowadzić do zagłady (gdyby nie to, że znaleźliśmy się w komediowym świecie Claira). Mamy zatem do czynienia z nieruchomymi obrazami, które oświetlają – po kolei – jednostkowy stan psychiczny, zbiorowy stan cywilizacji, a także eksperymenty człowieka z tymi dwoma zjawiskami.

Niezmiernie interesujące jest również inne zagadnienie. Chodzi tutaj o istotę pamięci. Jest to główny temat filmów Munka i Markera, w filmie Claira istnieje tylko jedna sekwencja, która ma podobne znaczenie: kiedy bohater, strapiiony widokiem nowej rzeczywistości, wywołuje z pamięci obrazy ruchliwego Paryża, obrazy, które normalnie winny być pełne życia i radości, ale teraz nabierają nieomal widmowego wyglądu, kiedy towarzyszy im pamięć o obecnej pustce miasta. U Markera człowiek z podziemi został wybrany dlatego, że zachował w swej pamięci niezwykle silny obraz, który oglądamy na ekranie w nieruchomej postaci. Można się domyślać, dlaczego ten film jest właśnie tak skomponowany: pamiętamy rzeczy i zdarzenia jako nieruchome. Całe opowiadanie jest więc napiętnowane pamięciowym obrazem wybranego mężczyzny, co oznacza, że kiedy przywołujemy zdarzenia z przeszłości, to nie możemy odbierać ruchu. W *Pasażerze* natomiast kontrast pomiędzy nieruchomą teraźniejszością a ruchomą przeszłością stanowi wyraźne przeciwieństwo: w porównaniu z tym swobodnym ruchem odtwarzania przeszłości nasza realna rzeczywistość ukazuje się nam w nieruchomym stanie – dar ludzkiej pamięci i wyobraźni ma zatem możliwość stwarzania ruchu, podczas gdy zdolność naszego odbioru rzeczywistości zazwyczaj jest statyczna.

Należy tutaj przywołać bodaj najważniejszy moment w *Tarasie*: jedyną chwilę ruchu, kiedy kobieta leżąca w łóżku, otoczona gwałtownym, wzmagającym się krzykiem ptaków, nagle otwiera oczy. Kilka sekund „zwykłego” ruchu filmowego, który narusza strukturę filmu. Być może jest to ta scena, która najbardziej utkwii nam w pamięci po obejrzeniu filmu i być może kontrastuje ona z zapamiętanym na tarasie obrazem śmierci. Pamięć tak bardzo szlachetnego zjawiska jak miłość musi być bardziej intensywna niż pamięć śmierci, a wtedy również kształt filmu musi się zmienić i powinien zacząć przybierać normalne, ruchome formy. Kryje się w tym jednak wielki paradoks, który polega na tym, że kiedy obecnie przywołujemy tę promienną chwilę ruchu w filmie, to powinna ona – zgodnie z logiką Markera – jawić się nam jako obraz statyczny.

ANDREAS WADENSJÖ
Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI