

„Kwartalnik Filmowy” nr 122 (2023)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1430>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Piotr Zawojski**  
Uniwersytet Śląski  
<https://orcid.org/0000-0003-2291-0446>

# Twórca wyzwalaający rzeczywistość przeciwko dyktatowi *mise en scène*? *Five* Abbasa Kiarostamiego

**Słowa kluczowe:**  
Abbas Kiarostami;  
Yasujirō Ozu;  
postantropocentryzm;  
pejzaż dźwiękowy

## Abstrakt

*Five* (2003) Abbasa Kiarostamiego jest interpretowane w tym artykule w kontekstach medialnych, technologicznych i filozoficznych. Najpierw zostają przedstawione okoliczności powstania filmu, sens ewoluującego tytułu oraz różne wersje ekspozycyjne. W kolejnych pięciu częściach artykułu autor podejmuje następujące kwestie: inspiracje, jakie Kiarostami czerpał z twórczości Yasujirō Ozu, oraz utopijne marzenie o tworzeniu filmu bez autora (I); możliwości, jakie dała twórcy technologia cyfrowa (II); intencje stworzenia filmu bez historii (III); postantropocentryczna strategia wyrażająca się zwrotem ku przedmiotom (IV); pejzaż wizualny, który zostaje zastąpiony widzeniem na granicy widzialności (V). W zakończeniu artykułu autor interpretuje instalację *Doors without Keys* (2015) jako *votum separatum* wobec powszechnego dziś przekonania o dominacji ruchomych obrazów jako środków prezentowania rzeczywistości.

## Intro(spekcja)

Oglądałem *Five* (reż. Abbas Kiarostami, 2003) wiele razy, nigdy jednak w warunkach projekcji kinowej, choć przecież moje domowe kino wcale nie musi skłaniać do odbioru nieuważnego; może – wręcz odwrotnie – pozwalać na komfortowe kontemplowanie obrazu i dźwięku. Mitologia ciemnej sali i wspólnoty widzów zasiadających w fotelach to dziś dla mnie raczej wspomnienie minionych czasów aniżeli warunek *sine qua non* wejścia w świat ruchomych obrazów tak intensywnie i głęboko, jak to możliwe. Film ten w jakiś tajemniczy sposób skłania do powracania do niego, a jego pozorna prostota formalna kryje w sobie wiele możliwości interpretacyjnych – niektóre z nich postaram się rozwinąć w tym eseju.

Pierwszy publiczny pokaz, który odbył się w ramach retrospektywy irańskiego twórcy w turyńskim Museo Nazionale del Cinema we wrześniu 2003 r., stanowił część wielokanałowej instalacji wideo i był anonsowany jako *pięć nieprezentowanych wcześniej cyfrowych filmów krótkometrażowych*. Zatytułowano go *5 Long Takes of Abbas Kiarostami*<sup>1</sup>. W listopadzie tego samego roku na festiwalu Tokio 5<sup>th</sup> NHK Asian Festival realizacja została pokazana na ekranie kinowym jako *Five: Dedicated to Ozu*, co zapewne było związane z setną rocznicą urodzin japońskiego reżysera, wymienianego (obok Bustera Keatona) jako najważniejszy twórca filmowy dla Irańczyka. I wreszcie w roku 2004 film pokazano na festiwalu w Cannes – tym razem jako *Five* z dodatkiem: *Five Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu*<sup>2</sup>. Tytułowanie prac przez twórców to częsty problem. Z jednej strony chodzi przecież o rodzaj anonsu i zachęty do oglądania nowego dzieła (znanego) artysty, z drugiej tenże artysta nie chce zwykle ukierunkowywać odbiorców co do sposobu odbioru utworu, który ma pozostać otwarty na wielość interpretacji. To jak kwadratura koła – nie tylko w opisywanym przypadku. Być może optymalnym rozwiązaniem jest danie widzom wyboru metody obcowania z dziełem, tak jak w przypadku nowojorskiej retrospektywy *Abbas Kiarostami: Image Maker* zorganizowanej w 2007 r. w MoMA. Wówczas można było zobaczyć film w warunkach projekcji kinowej, ale też jako pięciokanałową instalację zaprezentowaną w The Yoshiko and Akio Morita Gallery, instytucji będącej integralną częścią nowojorskiego muzeum sztuki nowoczesnej.

Co mam zatem począć z moimi powrotami do *Five*, w formie „monitorowych”, wybiórczych wizualnych lektur, jawnie przeczących zamysłowi autora filmu, któremu zależało, by oglądać go w kinie bądź galerii? Rzecz jasna, wiele się przez kilkanaście ostatnich lat zmieniło, być może zmieniłby zdanie sam Kiarostami, który w jednej z rozmów zareagował dość nerwowo na informację, że jego interlokutor widział *Five* na monitorze: *Nie ciesz się mnie, że oglądałeś go w ten sposób. Potrzebujesz dobrego dźwięku, dużego ekranu, absolutnej ciemności. Musisz wiedzieć, że chodzi o to, iż cały świat jest pogrążony w ciemności, gdy znika światło księżycy. Zajęło mi to dwa lata życia. To był najtrudniejszy film, jaki kiedykolwiek zrobiłem, a nie widać tego, gdy oglądasz go powierzchownie*<sup>3</sup>.

Pozycja, jaką irański twórca osiągnął w kinematografii światowej, pozwala zaliczyć go do najważniejszych filmowców ostatnich dziesięcioleci, co nie unieważnia jego innych dokonań w dziedzinie fotografii, poezji czy instalacji. Można

było się o tym przekonać podczas spotkania zorganizowanego w nowojorskim SVA Theatre 15 lipca 2016 r., a zatem zaledwie jedenaście dni po śmierci Kiarostamiego<sup>4</sup>. Wzięli w nim udział między innymi Martin Scorsese i Jim Jarmusch, którzy z największym szacunkiem mówili o wkładzie Irańczyka w światową sztukę, ale też o jego głębokim humanizmie. Pokazano wówczas fragmenty *Five* – kaczki z drugiej sekwencji, które od lat niezmiennie poprawiają mi nastrój (być może wprowadziły one do funeralnego klimatu spotkania element pewnego dysonansu albo wręcz odwrotnie: poczucie sensu i radości obcowania z dziełem wybitnego artysty).

Roger Ebert, zmarły trzy lata wcześniej wybitny amerykański krytyk filmowy (pierwszy w historii, który otrzymał nagrodę Pulitzera<sup>5</sup>), byłby zapewne zdziwiony tym hołdem składanym przez wielkich reżyserów. W recenzji *10* (*Ten*, 2002) napisał: *Nie jestem w stanie pojąć wielkości Abbasa Kiarostamiego. Jego reputacja jest niezrównana: „Smak wiśni” (1997) zdobył Złotą Palmę w Cannes, a „Uniesie nas wiatr” (1999) – Złotego Lwa w Wenecji. A jednak jego filmy – na przykład najnowsze dzieło „10” – są przeznaczone nie tyle do oglądania, ile do pisania o nich. Recenzje tego obrazu są lepsze niż on sam. (...) Każdy mógłby nakręcić taki film jak „10”<sup>6</sup>. Co Ebert powiedziałby po obejrzeniu *Five*? Że to film wyłącznie festiwalowy? Minimalistyczne ćwiczenie stylistyczne? Że reprezentuje jałowy formalizm mogący wyłącznie znudzić widzów? *10* można potraktować jako wstęp do metody zastosowanej w kolejnej realizacji, polegającej na maksymalnej rezygnacji z ingerencji reżysera w filmowany świat. Jednocześnie da się spojrzeć na ten utwór jak na przedziwną strukturę, z jednej strony wpisującą się w formułę *docufiction* (Robert Flaherty, Jean Rouch), z drugiej nawiązującą do *direct cinema* czy *cinéma vérité*, a przy tym stającą się egzemplifikacją koncepcji pisanego języka rzeczywistości Piera Paola Pasoliniego. Kiarostami komentuje to następująco: *To tak, jakbym wyrecytował wiersz, który już został napisany. Wszystko już istnieje, można to zobaczyć, zaakceptować i zrozumieć. Po prostu obserwować. Pozwala to uciec od obowiązku narracji i niewoli „mise en scène”<sup>7</sup>.**

W kolejnych częściach eseju zajmę się analizą pięciu sekwencji *Five* oraz wskażę możliwości ich interpretowania w różnych kontekstach formalnych i tematycznych. Rozpocznę od naszkicowania inspiracji, jakie Kiarostami czerpał z twórczości Yasujirō Ozu; później skupię się na roli cyfrowego instrumentarium realizacyjnego, wykorzystanego przez filmowca w celu stworzenia filmu bez historii, a kolejny fragment poświęcę refleksji nad ujawniającym się w tym utworze zwrotem ku przedmiotom i podmiotom nie-ludzkim. W przedostatniej części odniosę się do granic widzialności i słyszalności w utworach audiowizualnych, zaś w „Codzie”, w kontekście instalacji *Doors without Keys* (2015), zadam pytanie o dominację ruchomych obrazów jako form prezentowania rzeczywistości.

### **Pięć fragmentów o *Five*. Fragment pierwszy**

*Kamera towarzyszy kawałkowi drewna, którym bawią się fale na plaży<sup>8</sup>.*

Pierwsza sekwencja (trwająca nieco ponad dziewięć minut) rozpoczyna się od rozjaśnienia kadru, w którym wszystko jest rejestrowane nieruchomą kamerą.

Stanowi to zasadę konstrukcyjną realizacji, choć to właśnie w tej części można zauważyć odstępstwo od rzeczony reguły, kiedy w pewnym momencie kamera dyskretnie wykonuje panoramę w prawo, by podążyć za przesuwającym przez morskie fale kawałkiem drewna. Gdy miarowy rytm uderzającej o brzeg wody i przemieszczające się po piasku drewno przyciąga moje spojrzenie, zaczynam rozmyślać nad dedykacją Kiarostamiego – dlaczego właśnie dla Ozu? Wiem oczywiście, że japoński reżyser był wymieniany przez twórcę jako najważniejsze źródło inspiracji, ale próbuje uchwycić wpływy, koincydencje czy też trudne do sprecyzowania zależności między oboma artystami, tym bardziej że Irańczyk wielokrotnie podkreślał, iż obejrzone przezeń filmy w istocie nigdy go nie inspirowały, a prawdziwym natchnieniem była dla niego zawsze rzeczywistość<sup>9</sup>. Narzędziem pracy Kiarostamiego jako twórcy obrazów bardzo wcześnie stał się aparat fotograficzny „obiektywizujący” zapis świata. Tyle że jednym z paradoksów pracy tego urządzenia jest to, iż nigdy nie pokazuje ono rzeczywistości w sposób obiektywny – ktoś się nim posługuje, wybiera ten jeden „decydujący moment”, po to – jak powiedziałby autor tego określenia Henri Cartier-Bresson – by wyciąć ze świata obramowany (kadrem) fragment<sup>10</sup>. To jedna z największych niekonsekwencji charakterystycznych nie tylko dla *Five*, lecz dla sztuki fotografii w ogóle. Wiąże się ona także z kwestią „wymazania autora”, do której często nawiązywał Kiarostami<sup>11</sup>. Jego opowieści o tym, jak w trakcie realizacji niektórych sekwencji udawał się na drzemkę, a film niejako „robił się sam”, nie znajdują potwierdzenia w faktach, że zarejestrowane fragmenty rzeczywistości podlegały na etapie postprodukcji długotrwałemu procesowi obróbki, zwłaszcza w warstwie audialnej.

Kiarostami jako filozof filmu, a tak go traktuje, nie odnosił się do twórczości Yasujirō Ozu w sposób bezpośredni. Raczej odnajdywał w utworach Japończyka potwierdzenie własnych przekonań jako filmowca, którego rolą powinno być tworzenie nastroju kontemplacji. Praca z nieruchomą kamerą, używanie muzyki wyłącznie w roli łącznika między poszczególnymi sekwencjami oraz traktowanie jej jak spoiwa dla różnych rzeczywistości wizualnych, predylekcja do stosowania obiektywu 50 mm (zblźzonego do perspektywy ludzkiego oka) – to powinowactwa formalne. Być może jednak najważniejsza lekcja, jaką twórca irański odebrał od japońskiego, o czym mowa w *Around Five: The Making of*<sup>12</sup>, dotyczy umiejętności stwarzania warunków dla naturalnych interakcji filmowanych obiektów. W przypadku filmów tego ostatniego byli to aktorzy ludzcy, zaś w *Five* (poza drugą sekwencją) – przede wszystkim nie-ludzcy (*nonhuman actors*)<sup>13</sup>. Nie chodzi zatem wyłącznie o nawiązania czysto filmowe/formalne, ale o „ducha Ozu”, który unosi się nie tylko nad tą realizacją, lecz także nad całą twórczością filmową Kiarostmiego.

Jednak i tu można byłoby się pokusić o próbę odnalezienia, być może nieoczywistych, ale atrakcyjnych interpretacyjnie paranteli. Myślę o tzw. *pillow shots*. Określenie to, nawiązując do tradycji *pillow words* w japońskiej poezji *waka*, stworzył Noël Burch w książce *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Analizując twórczość Ozu (pod koniec lat 70.), autor zwracał uwagę na powracające w twórczości reżysera *Tokijskiej opowieści* (*Tōkyō monogatari*, 1953) krótkie wizualno-dźwiękowe wstawki przedstawiające ulice, architekturę, wydłunione miejsca<sup>14</sup>. Traktuje je jako wyraz „wizualnego” myślenia postantropo-

centrycznego, według którego człowiek nie jest i nigdy nie był (mimo wielowiekowego kształtowania takiego autowizerunku) centrum (wszech)świata. Swoistymi *pillow shots* mogą być w filmie Kiarostamiego wyraźne ściemnienia i rozjaśnienia następujące między kolejnymi sekwencjami – to te momenty, w których widzowie mają czas na zrekapitulowanie własnych refleksji albo przebudzenie się z chwilowej drzemki, w którą zapadli podczas „narkoleptycznego”<sup>15</sup> seansu.

Przypominam sobie także książkę Paula Schradera poświęconą transcendentnemu stylowi w filmie<sup>16</sup>, której jednym z bohaterów jest Ozu. Owa transcendencja przenika twórczość zarówno jego, jak i Kiarostamiego. Schrader pisał o „duchowej uniwersalności” dzieł twórców reprezentujących odmienne kultury, religie, narody i państwa (Japonia, Francja, Dania), wskazując trzech tak różnych, a jednocześnie artystycznie i estetycznie bliskich sobie artystów jak Yasujirō Ozu, Robert Bresson i Carl Theodor Dreyer. Właśnie w ten sposób postrzegam związek Kiarostamiego z Ozu. Nie chodzi mi o stylistyczne czy też formalne zabiegi, choć i one oczywiście mogłyby być tropione. Ważniejsze z mojego punktu widzenia jest myślenie na głębszym poziomie, związane z istotą ruchomego obrazu. Owa „ruchomość” jest jednak w gruncie rzeczy problematyczna, jako że przecież poruszam się na obszarze *stasis film*<sup>17</sup>, w przypadku którego kwestia ruchu i bezruchu obrazów stanowi ważne zagadnienie teoretyczne i którego koncepcja skłoniła wielu twórców do praktycznego osławiania rzeczowego problemu, czego najlepszym przykładem stał się *24 klatki* (*24 Frames*, 2017) Kiarostamiego<sup>18</sup>.

Powróć jeszcze do wspomnianego kawałka drewna. Wydaje się on czymś zwyczajnym, jednak dla irańskiego twórcy, który przebywając nad Morzem Kaspijskim, opracowywał dla Dżafara Panahiego fabułę *Talaye Sorkh* (2003) i podczas przechadzki po plaży zobaczył właśnie taki obiekt, stał się impulsem do realizacji *Five*. Kiarostami pomyślał o nim nie jak o materiale, który jest mu w jakimś sensie bliski (piszę o tym w ostatniej części artykułu), lecz jak o specyficznym medium pamięci – co zostało zdeponowane w kawałku drewna? Jaka historia się w nim kryje? Jakie opowieści mieszczą w sobie w ogóle rzeczy, rośliny, zwierzęta, które wydają się tak bardzo zwyczajne?

Jest jeszcze jeden wątek, który traktuję jako osnowę dla swoich wątpliwości dotyczących formułowanej przez Kiarostamiego (i niektórych interpretatorów jego twórczości) tezy, że oto mamy do czynienia z naturalnym wyzwoleniem materialnej rzeczywistości, jak ująłby to Siegfried Kracauer. Pęknięcie kawałka drewna na dwie części nie dokonało się w sposób naturalny – reżyser wyjaśniał później studentom, że zamontował w nim mały ładunek wybuchowy<sup>19</sup>. Jesteśmy zatem w świecie kreacji rzeczywistości ujawniającej swoją transcendentną naturę. Jednak by rzeczywistość ta wyglądała zwyczajnie i funkcjonowała w obrębie naturalnego habitatu, reżyser musi na nią wpływać niekiedy w sposób prosty, innym razem – złożony. Medietyzacja danego środowiska nigdy nie obędzie się bez ingerencji technicznej. Założenie przeciwne to utopia, która wprawdzie ma piękne przesłanie, ale jest tylko formą spekulacji.

Zachodzi tu prosta dychotomia: jesteśmy albo w świecie szachów, w które grają przede wszystkim producent i reżyser oraz reszta wyspecjalizowanej ekipy filmowej (dźwiękowcy, szwenkierzy, osoby obsługujące agregat prądowłóczy, oświetleniowcy, asystenci reżysera itd.), albo tryktraka, w którym wprawdzie

także istnieją reguły gry, jednak uwalniają one twórcę od obciążeń wynikających ze skomplikowanego procesu produkcji filmowej. Wyzwolenie owo przyniosła technologia cyfrowa, a przynajmniej tak widział to Kiarostami.

## Fragment drugi

*Ludzie idą wzdłuż morza. Starsi zatrzymują się, patrzą na fale, a potem odchodzą. Teraz nikt nie przechodzi obok. Pozostaje tylko morze i fale rozbijające się o plażę.*

To jedyna sekwencja, która nie została zrealizowana nad Morzem Kaspijskim, lecz na promenadzie w Gijón (Hiszpania), prawdopodobnie dlatego, że Kiarostami był w tym czasie gościem międzynarodowego festiwalu filmowego odbywającego się w tym mieście<sup>20</sup>. Posługując się małą kamerą cyfrową, mógł zaaranżować (podkreślam to, bowiem nie chodziło o proste zarejestrowanie) profilmową sytuację, wpisującą się – w dużym uproszczeniu – w działania z obszaru *candid photography*.

Kwestia wykorzystania w realizacji tego projektu kamery cyfrowej zachęca do refleksji nad możliwością zasadniczej zmiany warunków produkcyjnych. Niewątpliwie kino eksperymentalne, w tym przypadku hybryda medialna funkcjonująca na granicy fotografii, poezji i kina, zyskało wraz z upowszechnieniem się tego rodzaju kamer zupełnie nowe możliwości. Niegdysiejsze marzenia filmowców o uwolnieniu się od konieczności organizowania skomplikowanego logistycznie (nie wspominając o aspekcie finansowym) zaplecza realizacyjnego i swobodzie twórczej charakterystycznej dla fotografów czy poetów okazały się możliwe do spełnienia. Potwierdza to spontaniczna decyzja o filmowaniu ludzi na promenadzie w Gijón. Rozwój technologiczny daje filmowcom niezależność, pojawienie się małej kamery cyfrowej oznacza wyzwolenie spod dominacji kapitału (na przykład decyzji producentów). *Kierowca autobusu może być wielkim filmowcem, ale dotychczas nigdy nie miał dostępu do odpowiedniego sprzętu*<sup>21</sup> – jak twierdzi Kiarostami. Sprawa wydaje się jednak bardziej skomplikowana, jeśli weźmiemy pod uwagę praktykę samego twórcy. Jego słowa są bowiem raczej wyrazem szlachetnej utopii aniżeli oceną stanu rzeczy – wszakże rozmawiamy i piszemy o filmach irańskiego twórcy, nie zaś jakiegoś genialnego kierowcy. Chyba że jest nim na przykład Dżafar Panahi w swoim filmie *Taxi Teheran* (2015).

Zwrot cyfrowy miał istotny wpływ na zmiany w twórczości Kiarostamiego. Choć jego kompetencje technologiczne nigdy nie były imponujące, to jednak nie tylko intuicja, lecz także doświadczenie filmowca niegdyś używającego między innymi kamer z taśmą o szerokości 16 mm wpłynęło zarówno na sam akt filmowania, jak i – szerzej – na refleksję nad „efektem cyfry” w procesie wytwarzania obrazów rzeczywistości: *Przez lata patrzyłem na kamerę wideo jak na coś do robienia notatek, ale kiedy zacząłem jej używać na poważnie, zrozumiałem oferowane przez nią możliwości. Zwłaszcza że w końcu mogłem oddać sprawiedliwość rzeczywistości. Wygląda na to, że zmarnowałem lata, filmując przy użyciu kamery 35 mm. Istnieje modlitwa, w której prosi się Wszechmogącego, aby pokazał rzeczy takimi, jakimi są naprawdę. I Bóg stworzył kamerę cyfrową*<sup>22</sup>.

*Five* jest niewątpliwie realizacją, której i geneza, i artystyczna forma zostały zdeterminowane przez użycie instrumentarium cyfrowego. Czy jednak dzięki

tej technologii powstało dzieło, którego estetyka wprost (albo pośrednio) wynika z użycia kamery wideo? Sądzę, że kwestia ta, choć ważna, stanowi tylko kontekst niemający większego wpływu na odbiór. Cyfrowy sposób (za)pisywania obrazów miałby – w zamierzeniu reżysera – zdumiewać nie tylko widzów, ale i jego samego. We wspomnianym filmie o powstawaniu *Five* twórca odwołuje się do Paula Valéry'ego, który twierdził, że chciałby zadziwić swoim pisaniem nie tylko czytelników, lecz przede wszystkim siebie.

Kamera cyfrowa została wykorzystana jako narzędzie komunikacji w dość oryginalny sposób podczas wystawy *Erice – Kiarostami: Correspondences*, która odbyła się w 2006 r. w Centre de Cultura Contemporània de Barcelona<sup>23</sup>. Jak informuje tytuł, można było na niej zobaczyć dokonania Víctora Erice i Abbasa Kiarostamiego – dwóch wybitnych twórców o zupełnie odmiennych osobowościach artystycznych, których łączył bodaj wyłącznie rok urodzenia (1940). Kuratorami ekspozycji byli Alain Bergala i Jordi Balló, którzy wybrali do niej między innymi dwie instalacje irańskiego reżysera: *Sleepers* (2001) i *Forest without Leaves* (2005). Być może najciekawszym elementem był pomysł, by artyści napisali do siebie listy w swoich ojczystych językach (hiszpańskim, a właściwie kastylijskim, i perskim), co widzimy na ekranie. Materiał ten okazuje się czymś w rodzaju introdukcji do zrealizowanych małymi kamerami DV nagrań audiowizualnych. Wideo jawi się tu jako przedłużenie i rozwinięcie pisma, zaś sama kamera staje się piórem, co urzeczywistnia w pewien sposób nieco zapomnianą już koncepcję „kamery-pióra” Alexandre’a Astruca. Wprawdzie obraz świata zarejestrowany w sposób analogowy urzekł naturalnością i (pozornie) bliskimi związkami z rzeczywistością, jednak to narzędzia cyfrowe – paradoksalnie – pozwoliły zbliżyć się do tego świata jeszcze bardziej, bowiem podczas jego mediatyzacji pojawia się swoisty efekt realności. Wszystko to ma wymiar zarówno technologiczny, jak i epistemologiczny, bo czyż manipulacje dokonywane na poziomie technicznym nie służą prawdzie przedstawiania świata? (Warto także zauważyć, że nic nie dzieje się tu jednak automatycznie – nie jest to przecież rzeczywistość z zapisu kamer przemysłowych CCTV / *Closed-Circuit TeleVision* /).

Kiarostami niewątpliwie o tym wiedział, choć jego postulat oddania głosu naturze, tak by to ona sama przemawiała do widzów, należy interpretować raczej jako metaforę aniżeli literalnie. Przecież „rzeźbiąc w materii natury”, to on nadaje jej ostateczny kształt. Nawet jeśli występuje w roli dyrygenta wykorzystującego tylko to, co ma do dyspozycji, jego autorska pieczęć nie podlega dyskusji – to nie sama natura się prezentuje, wyzwala ją Kiarostami wraz ze swoimi (licznymi zresztą) współpracownikami. Jak pisze Alberto Elena: „*Five*” z pewnością pozostanie piękną, utopijną wizją samotnego poety trzymającego mocno swoją małą kamerę cyfrową<sup>24</sup>.

Na zakończenie tej części chciałbym przywołać jeszcze jeden cytat dotyczący nadziei związanych z opisywaną technologią: *Zastosowanie techniki cyfrowej w „Five” pozwoliło Kiarostamiemu wykreować złudzenie rzeczywistości i świata przyrody jako przestrzeni nietkniętej przez technologię. Pewną ironią jest jednak, że to właśnie za pomocą aparatu technicznego, „szczytu sztuczności”, wydobywa on na światło dzienne „orchidę” z otaczającej ją rzeczywistości, w prawdziwym świecie technologii. Z tego powodu, choć w filmach Kiarostamiego natura jest przestrzenią refleksji, to jednak*



10, reż. Abbas Kiarostami (2002)



nie staje się miejscem niezakłóconym dialektycznie przez skutki życia w nowoczesnych miastach czy też przez samych ich mieszkańców, bo oczywiście nie może się takim stać. Charakterystyczny dla twórcy sposób mediacji filmowej, której towarzyszy akt autorefleksji, powoduje spotkanie tych dwóch światów<sup>25</sup>.

### Fragment trzeci

*Niewyraźne kształty na plaży zimą. Grupa psów. Historia miłosna.*

Nie jestem w stanie sprawdzić, czy reżyser miał wpływ na opis tej (i pozostałych) sekwencji, czy może komentarz ten powstał wyłącznie z woli dystrybutora DVD. Ciekawe wydaje mi się to, że pojawia się w nim określenie „historia miłosna”. Mogłoby to oznaczać, że będziemy tu świadkami jakichś perypetii, że zostanie opowiedziana właśnie jakaś historia, co jest przecież cechą kina, zresztą nie tylko fabularnego. Kiarostami w *Around Five...* – będącym *notabene* znakomitym paratekstem filmu, a także swoistym traktatem filozoficzno-teoretycznym poświęconym nie tylko jemu samemu, ale i kinu w ogóle – podkreślał, że jego intencją było zrealizowanie filmu bez historii. Tę mają stworzyć widzowie. To oni – z materii nienarracyjnej – powinni skonstruować spójną całość.

Idea filmu bez historii (*one-word film without a story*), dzieła audiowizualnego, w którym porzuca się narrację literacką (czy też coś, co można byłoby nazwać „wizualną literaturą”), wielokrotnie powraca w wypowiedziach irańskiego filmowca. (Dodajmy, że przed realizacją *Five* i po niej tworzył on filmy fabularne o bardziej konwencjonalnej dramaturgii). Problem pojawia się już na poziomie języka, bowiem stosowane w angielskich tłumaczeniach jego wypowiedzi określenie *narrative* odnosi się zarówno do narracji (jako określonego sposobu organizacji materii słownej czy obrazowej), jak i do opowiadania (jakiejś konkretnej historii). Sądzę, że dystansowanie się od narratywności – w pierwszym, a także drugim sensie – jest w przypadku *Five* problematyczne również dlatego, iż w wymiarze poszczególnych sekwencji (czy też syntagm, jak określali je semiotycy filmu) i w odniesieniu do całości dzieła (Metzowskiej „wielkiej syntagmy”) da się wskazać, po pierwsze, precyzyjnie zaprojektowane<sup>26</sup> relacje czasoprzestrzenne, określające sposób konstrukcji rzeczywistości filmowej, a po drugie, możliwość (re)konstruowania własnej opowieści fabularnej wyłaniającej się z pozornie niedramatyzowanej i afabularnej struktury świata przedstawionego.

„Kinowy poemat” (*ciné-poèmes*), jak film Kiarostamiego określił Stéphane Goulet, choć jest przykładem *lirycznej abstrakcji*<sup>27</sup>, wcale nie musi być postrzegany jako coś, co całkowicie wykracza poza ramy opowieści. Tyle że ta opowieść jest (potencjalnie) tworzona przez widzów. Kiarostami opowiadał, że podczas kręcenia tej części udawał się na drzemkę, co zapewne było związane z koniecznością realizacji wielu ujęć-sekwencji. Tu, w nienagannie skomponowanym kadrze, „poprzecinany” przez horyzontalne linie ziemi (plaży), morza i nieba, w dużym oddaleniu widzimy grupę psów, będącą jedynym dynamicznym elementem obrazu. Dynamika ta jest wprawdzie bardzo ograniczona, jednak niewątpliwie coś się w tym obrazie dzieje. I o ile trudno jest dociec, co to konkretnie jest, o tyle nader istotne okazują się zmiany, jakie zachodzą wraz z upływem czasu. Horyzont powoli zanika, plaża zrównuje się z morzem i niebem, zaś coraz bardziej abstrak-

cyjny obraz w końcu staje się biały. Pozostaje czysty ekran, na którym widzowie mogą zobaczyć własną historię, własne obrazy mentalne, wytwarzane w procesie percepcji. W tym samym momencie pojawia się muzyczny antrakt, czy raczej łącznik, płynnie wprowadzający w kolejną sekwencję.

Kiarostami, komentując swój stosunek do filmów Ozu, użył określenia *kindly cinema*<sup>28</sup>, które można tłumaczyć różnie, choć chyba najbardziej właściwe będzie tu skojarzenie z „kinem empatycznym”, pozbawionym elementów prowokujących widzów do jakiejś natychmiastowej reakcji, raczej usypiającym, a jednocześnie mogącym wprowadzić w stan aktywnego czuwania. „Łagodne kino” – jeśli miałbym użyć innego wyrażenia – to domena także irańskiego reżysera. Oznacza niespieszne podążanie za fenomenami świata widzialnego, którego intensywność nie wyraża się w jakichś spektakularnych wydarzeniach oraz dramaturgii budowanej na podstawie związków przyczynowo-skutkowych, lecz w uważnej obserwacji. Jest to próba z jednej strony opisanego go, a z drugiej wyrażenia jego natury w formie poetyckiej, w obrębie której czas płynie jakby innym rytmem. Zarówno w poszczególnych sekwencjach, jak i w całym filmie mamy do czynienia z fenomenem zatrzymania czasu, o którym pisał Gaston Bachelard w odniesieniu do poezji, odróżniając go od sposobu działania czasu horyzontalnego jako atrybutu prozodii czy też opowiadania historii. Właśnie tak można również rozpatrywać *Five* – jak filmowy poemat operujący szczególną chwilą metafizyczną. *W każdym prawdziwym poemacie można znaleźć elementy czasu zatrzymanego, który nie płynie zgodnie z jednostkami swej miary. Taki czas nazwiemy wertykalnym, aby odróżnić go od zwyczajnego, który upływa z wodą rzeki, wiejącym wiatrem*<sup>29</sup>. Wszakże Abbas Kiarostami jest poetą nie tylko, kiedy pisze wiersze i poematy – pozostaje nim także wtedy, gdy staje za kamerą, nawet jeśli jest to mała kamera cyfrowa, a może zwłaszcza w takim przypadku.

### Fragment czwarty

*Kaczki hałaśliwie przechodzą przez kadr w jednym kierunku, potem w drugim.*

Z białego kadru, będącego pożegnaniem z psami, powoli wyłania się znany widok – plaża. Horyzontalnie skomponowany obraz ukazujący trzy sfery – ziemię, wodę, niebo; trzy punkty odniesienia dla ludzkiego bycia w świecie, tyle że w tym obrazie nie ma żadnych ludzi. Są za to kaczki, setki kaczek, dumnie maszerujących przed kamerą. Przemarsz ten tworzy coś na kształt komediowego antraktu w porównaniu z kontemplacyjną i poważną wymową kolejnych sekwencji. Czyżby Kiarostami chciał mi podpowiedzieć, że wcale nie muszę być tak podniośle nastrojony? W materiałach *making of* zostały zawarte informacje o tym, jak ta sprawiająca wrażenie zupełnie naturalnej scena została zaprojektowana, zorganizowana i zrealizowana. Kaczki, które wypuszczono z klatki, prowadził jeden z asystentów Kiarostamiego, a sam reżyser starał się nimi kierować, „reżyserować” je. Od paradoksu kreacji – chciałbym to podkreślić – wrażenia całkowicie obiektywnego zapisu sytuacji, która wydarzyła się przed kamerą, nie mogę uciec. Nie ma on jednak żadnego znaczenia dla widzów (potencjalnie) tworzących własną interpretację – niezbyt absorbujących pod względem dramaturgicznym – wydarzeń. Bo cóż takiego może tu stanowić punkt zwrotny? To, że w pewnym

momencie kaczki maszerujące z lewej do prawej strony kadru nagle zawracają i zaczynają maszerować w kierunku przeciwnym?

Joanna Żylińska, formułując koncepcję *nonhuman photography*, określiła ją jako taką, która nie jest fotografią człowieka – nie została przez niego wykonana ani nie jest do niego skierowana (*not off/by/for human*), bowiem oglądają ją (czy też po swojemu czytają) wyłącznie maszyny widzące, a więc – mówiąc w pewnym uproszczeniu – algorytmy<sup>30</sup>. Utwór Kiarostamiego można ulokować w tym nurcie, choć z pewnymi zastrzeżeniami – pamiętając, że w sekwencji drugiej pojawiają się ludzie. W pozostałych częściach ich jednak nie ma, są za to przedmioty, a przede wszystkim zwierzęta (widzialne lub tylko słyszalne, jak w części piątej). A zatem *Five* w jakimś sensie wyznacza(ło) ścieżki w projektowaniu czegoś, co można byłoby nazwać *nonhuman film*, ze szczególnym naciskiem na aspekt nie-ludzki, który dowartościowuje zarówno przedmioty, jak i podmioty inne niż ludzkie – naszych do tej pory najczęściej wykluczanych albo marginalizowanych partnerów, współtworzących naturalny habitat ziemskiego istnienia. *Nonhuman turn* to nie tylko zwrot w myśleniu o usytuowaniu człowieka wobec innych istot żywych i nieżywych, generowanie szeroko zakrojonych rozpoznań w obrębie *animal studies* i upodmiotowienie zwierząt. Pojawia się on także w różnorodnych praktykach twórców bio artu, choć jest to zagadnienie wymagające osobnej refleksji<sup>31</sup>.

Kaczki intrygują i bawia, co zresztą może być dowodem na to, że nie należy zbyt poważnie traktować nie tylko samego Kiarostamiego, ale i jego dzieł. Tym bardziej że reżyser nie wymaga przecież nieustannej uwagi, raczej zaprasza do (ewentualnego) snu, aniżeli zmusza do wyteżenia zmysłów i intensywnego poszukiwania nowych wrażeń.

Reżyser zapewne nie czytał prac współczesnych myślicieli takich jak Nigel Thrift<sup>32</sup> czy Karen Barad<sup>33</sup>, a właśnie w tym kluczu *Five* oraz *Powinnost'* (1998) Aleksandra Sokurowa interpretuje Selmin Kara<sup>34</sup>. To bardzo błyskotliwe analizy, ale czy nie nazbyt daleko odchodzą one od – wydawałoby się – prostej w zasadzie realizacji? Podążanie w stronę nieoczywistych skojarzeń może być traktowane jako nadinterpretacyjny zabieg stosowany przez krytyka czy teoretyka, ale to właśnie możliwość i potencjał wielostopniowych odczytań decyduje o wyjątkowości wytworów artystycznych (lub jej braku). Kiedy Kara używa określenia *object-oriented documentary*<sup>35</sup> w odniesieniu do filmów Kiarostamiego i Sokurowa, wiem, że nawiązuje do trendów filozoficznych takich jak nowy materializm<sup>36</sup>, realizm spekulatywny w wydaniu Quentina Meillassoux<sup>37</sup> czy też ontologia zorientowana na przedmioty, zaproponowana i rozwijana przez Grahama Harmana<sup>38</sup>.

Inkrustuje ten tekst przypisami i odniesieniami nie po to, by stworzyć wrażenie własnych kompetencji w przywoływanych kontekstach – chodzi mi raczej o to, by również samemu sobie uzmysłowić, w jaki sposób kaczki indukują refleksję, której wyzwalaczem jest ich przemarsz przed kamerą ustawioną przez Kiarostamiego. Zatem co wspólnego mają kaczki z postantropocentryzmem, nowym materializmem czy też swego rodzaju dekonstrukcją ontologii i epistemologii zorientowanej na podmioty ludzkie? Ptaki wpisują się w dyskurs postantropocentryczny niejako naturalnie, bez specjalnych inkluzywnych deklaracji. Po prostu maszerują, zaś tym, kto to umożliwił i zorganizował, jest drzemiący (w co nie do końca wierzę) gdzieś z boku reżyser. Wszystko to jednak zostało – należy o tym

ponownie przypomnieć – precyzyjnie zorganizowane. To nic innego jak *mise en scène*, czyli kontrolowany przez reżysera układ obiektów przed kamerą, choć efekt końcowy ma sprawiać wrażenie całkowitej naturalności, skłonić do myślenia, że kamera nie ingeruje, lecz rejestruje, wyzwala materialną rzeczywistość, by ta mogła się ujawnić przez audiowizualny zapis. Jestem w świecie pięknej utopii, która zakłada „nieobecnicie” twórcy, wymazanie jego sprawczości i oddanie głosu filmowanym obiektom. Metaforycznie rzecz ujmując, w przypadku *Five* napotykamy na *contradictio in adiecto*, co ujawnia materiał *making of* – to w nim, jak pisałem, Kiarostami wyjaśnia wiele kwestii związanych nie tylko z techniczną stroną realizacji poszczególnych sekwencji, ale i ogólnym zamysłem przyświecającym powstaniu dzieła.

Mam dużo czasu, by nawet w trakcie seansu zastanawiać się nad tym wszystkim, a czas jest dziś dobrem racjonowanym. Kiarostami dał go kaczkom, by przygotowały się do życiowego występu i zaprezentowały w całej okazałości. Dał go jednak także widzom tego spektaklu, by mogli go zrozumieć i zinterpretować albo po prostu tylko podziwiać. Zapewne nie dokładnie tak, jak zrobiłem to ja, lecz w poczuciu, jak sądzę, wolności i braku przymusu poszukiwania tego jedyne właściwego tropu, mającego naprowadzić ich na prawidłową ścieżkę rozumienia filmu. Tylko czy taka w ogóle istnieje? Wydaje mi się, że nie, i to jest najbardziej intrygującym elementem tego dzieła bez przekazu.

### Fragment piąty

*Staw. Nocna pora. Żaby. Chór dźwięków. Potem burza. I wreszcie świt.*

Kiarostami niejednokrotnie podkreślał, że widzowie nie powinni wiedzieć, co się dzieje na technologicznym zapleczu produkcji filmu, bowiem wiedza ta jest bezużyteczna dla jego odbioru. Mimo to podczas jednego z warsztatów dla młodych adeptów sztuki filmowej reżyser przedstawił skrótkowo historię realizacji piątej części *Five*<sup>39</sup>: *Ostatnia sekwencja została nakręcona nocą, nad laguną, dwieście pięćdziesiąt mil od Teheranu. Były tylko dwie noce w miesiącu i tylko dwie godziny w nocy, gdy księżyc był taki, jak chciałem, więc wygląda na to, że wykonanie jednego ujęcia z piętnastu zajęło mi rok. Czasem jeździłem tam, ale było zbyt pochmurno lub deszczowo, więc na następną szansę musiałem czekać miesiąc. Księżyc chowający się za chmurą został nagrany w maju, potem pojawił się ponownie dopiero w grudniu. Dla większości widzów cięcia i montaż są niezauważalne. Również ścieżka dźwiękowa została misternie poskładana. W śpiewającym chórze żab, wzywających księżyc do powrotu, pojawia się nawet solista, do którego dołącza wokalista<sup>40</sup>.*

Sekwencja ta rozgrywa się na granicy widzialności, a najważniejsza jest tu sfera soniczna, choć zapewne bardziej zasadne byłoby mówienie o związku tego, co wizualne, z tym, co dźwiękowe. Praca postprodukcyjna nad tą częścią trwała ponad cztery miesiące, co także dowodzi, że przekonanie, iż *Five* to coś w rodzaju prostego zapisu rzeczywistości, jest nieuzasadnione i naiwne. Kiarostami twierdził wręcz, że był to dla niego film najtrudniejszy pod względem realizacji. Warto tu przytoczyć interesujące rozważania Williama Browna, który zastanawiając się nad kwestią złożoności i prostoty, zestawiał dzieło Irańczyka z *Incepcją* (*Inception*, reż. Christopher Nolan, 2010). Każdy, kto widział oba filmy, odruchowo skojarzy



*10*, reż. Abbas Kiarostami (2002)



*Smak wiśni*, reż. Abbas Kiarostami (1997)

ową złożoność ze skomplikowaną strukturą kompozycyjną, narracyjną i fabularną filmu Nolana. W gruncie rzeczy jednak, czego błyskotliwie dowodzi Brown, nie jest to wcale takie oczywiste. W jego interpretacji *Incepcja* to – w sensie konstrukcyjnym – dzieło niewątpliwie skomplikowane, choć finalnie implikujące jednoznacznie reakcję widzów, co wpisuje się w paradygmat kina mainstreamowego (nawet jeśli – jak w tym wypadku – stwarza ono pozory przekraczania tradycyjnych reguł opowiadania filmowego). Zupełnie inaczej rzecz ma się z *Five* – brak tu wizualnej złożoności, w większości sekwencji dominuje wręcz geometryczne kadrowanie, a w ostatniej części twórca ukazuje obraz funkcjonujący poza granicę percepcji wizualnej, co stanowi zaproszenie widzów do aktywnego współtworzenia dzieła. Niebagatelną rolę w tym zamyśle odgrywa sfera soniczna, o czym za chwilę. Tymczasem oddaje głos Brownowi, który tak podsumowuje swoje rozważania: *Innymi słowy, film złożony wizualnie, jak „Incepcja”, prowadzi do niewielkiej różnorodności reakcji, podczas gdy film prosty wizualnie, jak „Five”, do ich dużej różnorodności. W „Five” nie ma dobrego lub złego miejsca, do którego można by zajrzeć (nie ma tu nic do „dostania”). Jednak gdy ktoś zechce wejść w ten film i pozwoli, by jego złożoność wyłoniła się stopniowo, gdy ktoś zechce zaczerpnąć przyjemności z pozornie najprostszycy rzeczy, to umożliwią mu to właśnie powolne tempo i statyczna kamera*<sup>41</sup>.

Świat, w którym niemal niewidoczne jest to, co zostało zarejestrowane w około dwudziestu ujęciach zmontowanych ze sobą tak, by powstało wrażenie, że mamy do czynienia z ujęciem-sekwencją, jak w soczewce skupia wątki powracające w moich rozważaniach. Dotyczą one kwestii mechaniczności zapisu rzeczywistości oraz kreacji – wyboru, selekcji i zabiegów filmowych determinujących ostateczny kształt dzieła. Kiarostami w komentarzach, wyjaśnieniach i próbach formułowania własnej wykładni kina bywa niekonsekwentny, ale dla ostatecznego efektu audiowizualnego nie jest to istotne. Ostatnią sekwencję *Five* traktuję jako swoistą suitę, w której dominacja naturalnego pejzażu dźwiękowego nad obrazem jest sposobem zaproszenia widzów do tworzenia własnej wersji tego, co umyka percepcji wizualnej. Część ta nie rozpoczyna się od rozjaśnienia, ale od dochodzącego z oddali odgłosu szczekania psów. Po chwili pojawiają się inne dźwięki „zwierzęcej orkiestry” – głos żab i kaczek, a także już to nasilające się, już to niknące odgłosy deszczu i burzy. Wszystko kończy się wyrazistym pianiem koguta, co może wskazywać, że cykl dobowy (począwszy od pierwszej sekwencji rozgrywającej się o poranku) wrócił do punktu wyjścia – nadszedł czas na ponowny start, wejście w nowy, choć przecież taki sam okres. Taka interpretacja może banalizować zamysł autorski, ale czyż sami na co dzień nie powtarzamy właśnie, by nie powiedzieć: nie rytualizujemy, naszego „wchodzenia” w życie? Końcowy obraz wyłaniającej się z mroku wody, bo przecież – zgodnie z rytmem natury – nastaje dzień, też może wydawać się banalny. Może zresztą taki jest?

Starannie zaprojektowana w długotrwałym procesie designu dźwiękowego warstwa audialna wydaje się kluczowa nie tylko dla tej sekwencji, ale i dla myślenia Kiarostamiego o niedostatkach obrazu w realizacjach audiowizualnych. O ile sztuka ruchomych obrazów kojarzy się przede wszystkim z tworzeniem specyficznego pejzażu wizualnego, o tyle Kiarostami kreuje w tym przypadku szczególnie pejzaż dźwiękowy – taki, który Murray Schafer zdefiniował jako kompleksowy zestaw dźwięków docierających do naszych uszu z dowolnego źródła w danym

czasie<sup>42</sup>. Interesujące jest to, że w *Five* nie ma żadnych odgłosów wytwarzanych przez człowieka, co można potraktować jako kolejny przyczynek do sytuowania tej realizacji w nurcie bliskim refleksji postantropocentrycznej. Bernie Krause wyróżnił trzy podstawowe źródła akustyczne, które składają się na „typowy pejzaż dźwiękowy”: *Pierwsze to geofonia: nie-biologiczne naturalne dźwięki wytwarzane w dowolnym środowisku – wiatr w drzewach lub trawach, woda w strumieniu, fale na brzegu oceanu lub ruch ziemi. Drugie to biofonia: zbiorowy dźwięk wytwarzany przez wszystkie żywe organizmy, które znajdują się w określonym biomie. I ostatnie to antropofonia, czyli wszystkie dźwięki, które generują ludzie*<sup>43</sup>. W innym tekście, po analizie spektrogramów obrazujących zmieniający się w związku z wycinką drzew pejzaż dźwiękowy konkretnego miejsca, Krause zwraca uwagę, że to, czego nie dostrzegło oko ludzkie (lub kamery), znalazło swój wyraz w warstwie akustycznej: *Jeśli jedno zdjęcie mówi więcej niż tysiąc słów, to pejzaż dźwiękowy mówi więcej niż tysiąc zdjęć. Ucho nie kłamie*<sup>44</sup>. To wyczulenie na brzmienie świata przybiera u Kiarostamiego złożoną postać – nie można powiedzieć, że jego praktyka jest zbliżona do field recordingu, który – w radykalnej postaci – nie ingeruje w zarejestrowane dźwięki, stając się swoistymi cytatami z rzeczywistości. Oczywiście *field recording* to zjawisko bardzo różnorodne, zaś wykorzystywanie dźwięków zarejestrowanych poza choćby salą koncertową czy studiem nagrań jako materiału do późniejszych przetworzeń to dziś powszechna praktyka. Irański reżyser wraz ze swoimi współpracownikami wykreował rzeczywistość dźwiękową, która mieni się bogactwem niejako sonorystycznych efektów brzmieniowych, tworzących coś w rodzaju suity kompensującej czy też wzbgacającej minimalistyczną sferę wizualną.

Balansująca na granicy widzialności sekwencja przenosi mnie w świat, w którym, jak to bywa w nocy, na plan pierwszy wysuwa się dźwięk. Aktywne, mówiąc za Pauline Oliveros, *głębokie słuchanie*<sup>45</sup> nocnych dźwięków świata, zarejestrowanych i przetworzonych przez filmowców, ma jeszcze jeden cel – zwrot widza-słuchacza w stronę własnego ciała i słuchanie samego siebie. Ta audiowizualna detoksykacja staje się jednocześnie *radykalnym wezwaniem do kina kontemplacyjnego, które jednak nie powinno być rozumiane jako bierne rejestrowanie rzeczywistości, ale raczej jako dociekanie będące rzeźbieniem w świetle i czasie*<sup>46</sup>.

## Coda

Nie zamykam tych rozważań esencjonalnymi konkluzjami, gdyż nie taki był mój cel. Mogę tylko sugerować podążanie za obrazami i refleksjami irańskiego artysty. Niech swego rodzaju podsumowaniem stanie się krótkie omówienie pewnej wystawy. Na przełomie 2015 i 2016 r., na kilka miesięcy przed śmiercią Abbasa Kiarostamiego, w Aga Khan Museum w Toronto odbyła się prezentacja jego prac fotograficznych zatytułowana *Doors without Keys*. Pokazano pięćdziesiąt, wydrukowanych w rzeczywistych rozmiarach na płótnie, fotografii drzwi, wykonanych w ciągu około dwudziestu lat w Iranie, Maroku, Włoszech i Francji. Na ścianach galerii umieszczono inskrypcje poetyckie w języku arabskim (oraz ich tłumaczenia na angielski) pochodzące z publikowanych w przeszłości tomów wierszy reżysera. Pejzaż dźwiękowy tworzyły fragmenty ścieżek muzycznych z jego filmów krótkometrażowych.





*Uniesie nas wiatr*, reż. Abbas Kiarostami (1999)

To nie przypadek, że ostatnia wystawa Irańczyka składała się z nieruchomych obrazów tworzonych przez lata w technice cyfrowej, będącej, jak mówił sam autor, formą *nieskończonej fotografii*<sup>47</sup>. Sztuka ta jest czymś w rodzaju *votum separatum* wobec dominującego dziś przekonania, że to ruchome kadry są podstawowym sposobem utrwalania rzeczywistości. Dążenie reżysera do usamodzielnienia, stania się artystą działającym (także w obrębie filmu) bez balastu maszyny produkcyjnej, czego wyrazem są *10* i *Five*, miało na celu sformułowanie wypowiedzi autorskiej charakterystycznej dla poezji czy też właśnie fotografii. *Five* to próba zrealizowania środkami filmowymi idei tej ostatniej jako praktyki indywidualnej, ze świadomością, że jest to działanie, którego efekt stanowi stworzenie *fotografii jako jednowjęciowego filmu*<sup>48</sup>.

Na pytanie o drzwi jako istotny motyw twórczy Kiarostami odpowiadał, że zanim do nich dotarł, interesowały go inne elementy: ściany, okna, drzewa, śnieg, woda czy puste przestrzenie. Drzwi na zdjęciach pokazanych podczas wspomnianej wystawy zostały oczyszczone i specjalnie przygotowane przez samego artystę; można powiedzieć: spreparowane po to, by stać się przedmiotem przed obiektywem. Ponadto drewno zawsze było dla niego ważnym materiałem – nieraz w wywiadach opowiadał, że większość wolnego czasu, kiedy nie fotografuje, nie filmuje ani nie pisze, spędza na pracy cieśli albo stolarza<sup>49</sup>. To jednak forma rzeźbiarstwa, nawet jeśli traktowanego przede wszystkim jako rzemiosło. Czyż to nie Andriej Tarkowski użył pięknej frazy, że filmowanie jest rodzajem *rzeźbienia w czasie*<sup>50</sup>? A z Tarkowskim Kiarostamią łączy dość dużo, z pewnością można byłoby o tym rozmyślać i pisać na wiele sposobów. Tym, co znalazło wyraz u obu twórców, jest duchowość – prawosławnego Wschodu w przypadku pierwszego i muzułmańskiego Bliskiego Wschodu u drugiego. Tarkowski zmarł w 1986 r., zanim zaczęły powstawać wybitne filmy fabularne Kiarostamię, dzięki którym znalazł się on w gronie najwybitniejszych reżyserów współczesnego kina. Ciekaw jestem, co by o nich powiedział autor *Zwierciadła* (*Zierkało*, 1975). U niego motyw przejścia/transgresji pojawiał się w różnych wymiarach. Wejście do zony, nie tylko tej pokazanej w *Stalkerze* (*Stalker*, 1979), ale także rozumianej szerzej – jako metafora innej rzeczywistości, to przecież metafizyczne przekroczenie granicy, balansowanie na styku realności i nierealności. To drzwi i bramy prowadzące do innego świata.

A co jest za drzwiami, które pokazano na ostatniej wystawie Abbasa Kiarostamię? Któż to może wiedzieć. Zdaje się, że nie wiedział tego nawet sam artysta. Ja także nie wiem, ale szukam kluczy do tych drzwi. Zapewne nigdy ich nie znajdę, tak jak i tych do rozszyfrowania jego twórczości. *Five* to (pozornie) prosta realizacja, która zaprasza widzów do podróży w głąb ich własnej świadomości, ale też do namysłu nad paradoksami oraz niekonsekwencją myślową i twórczą reżysera. Marzenie o dyskretnej rejestracji natury i nieingerowaniu w jej habitat stoi w opozycji do mozolnego procesu postprodukcji, podczas którego twórca, rekonstruując pieczołowicie utrwalone wcześniej fragmenty rzeczywistości, w istocie je odrealnia, przekształca w obrazy.

Szukam zatem kluczy do drzwi prowadzących na drugą stronę, także w interpretacji, a może tylko próbie zbliżenia się do intencji artysty, który wiele lat temu nad Morzem Kaspijskim postanowił włączyć kamerę rejestrującą przepływający

w ujęciach czas. Czy Kiarostami wiedział, że jego prosty gest zwrócenia uwagi na „samowystarczalność” kamery jako narzędzia rejestracji wykorzystywanego przez człowieka problematyzuje kwestię ludzkich i nie-ludzkich współtwórców świata obrazów, które – raz utrwalone – zostaną z nami na zawsze?

- <sup>1</sup> Zob. <https://www.museocinema.it/en/exhibitions/roads-kiarostami> (dostęp: 26.10.2022).
- <sup>2</sup> Zob. A. Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, SAQI in association with Iran Heritage Foundation, London 2005, s. 181-182.
- <sup>3</sup> S. Jeffries, *Landscapes of the Mind*, „The Guardian”, 16.04.2005, <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/16/art> (dostęp: 29.10.2022).
- <sup>4</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=3o-BSPJzVSs> (dostęp: 29.10.2022).
- <sup>5</sup> W roku 1975.
- <sup>6</sup> R. Ebert, *Ten*, <https://www.rogerebert.com/reviews/ten-2003> (dostęp: 30.10.2022).
- <sup>7</sup> Cyt. za: B. Haridas, „Five” by Abbas Kiarostami, <https://harianddas.weebly.com/blog/five-by-abbas-kiarostami> (dostęp: 30.10.2022). Dodam, że już zrealizowane w roku 1990 przez Kiarostamiego *Zbliżenie (Nema-ye Nazdik)* było hybrydą dokumentu i fikcji fabularnej. Historia kinofila Hossaina Sabziana, który chce się spotkać z irańskim reżyserem Mohsenem Makhmalbafem, została w 2021 r. zaliczona przez pismo „Sight and Sound” do stu najlepszych filmów wszech czasów (znalazła się na 42. miejscu). Zob. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time> (dostęp: 30.10.2022).
- <sup>8</sup> W kolejnych częściach pojawiają się zdania z synopsisu umieszczonego w wydaniu DVD *Five*, z którego korzystałem. Zob. *Five*, Potemkine Films, MK2, Paris 2020. Nieco inne wersje znajdują się na stronie The Kiarostami Foundation. Zob. <https://www.kiarostami.org/film/five> (dostęp: 30.10.2022).
- <sup>9</sup> Zob. *Find Drafts: Abbas Kiarostami on Film* (reż. Jon Vickers, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=neYgsUC8pw> (dostęp: 2.11.2022).
- <sup>10</sup> Zob. H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, tłum. K. Łyczywek, „Format. Pismo Artystyczne” 2005, nr 1-2, s. 2-4.
- <sup>11</sup> Zob. *Lessons with Kiarostami*, red. P. Cronin, Sticking Place Books, New York 2015, s. 116.
- <sup>12</sup> Ten film znalazł się jako dodatek w przywoływanym już wydaniu DVD *Five*.
- <sup>13</sup> Jest to rzecz jasna nawiązanie do terminologii Brunona Latoura. Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.
- <sup>14</sup> Por. N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1979, s. 160.
- <sup>15</sup> Używam w tym miejscu określenia Matthew Flanagana. Zob. M. Flanagan, „Slow Cinema”: *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, University of Exeter, Exeter 2012, s. 177. Znakomitą interpretacją *pillow shots* Ozu jest esej Leigh Singer. Zob. L. Singer, *The Enigmatic „Pillow Shots” of Yasujiro Ozu*, <https://www.bfi.org.uk/features/enigmatic-pillow-shots-yasujiro-ozu> (dostęp: 5.11.2022).
- <sup>16</sup> Zob. P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972.
- <sup>17</sup> Terminem *stasis film* Justin Remes określa takie realizacje, w których kwestionuje się prymat ruchu w kinie, zwracając przy tym uwagę na kwestie statyczności obrazów filmowych. Na ten temat zob. J. Remes, *Motion(less) Picture: The Cinema of Stasis*, Columbia University Press, New York 2015.
- <sup>18</sup> Pisałem o tym w innym miejscu. Zob. P. Zawojski, *Pomiędzy ruchem (w) fotografii a filmowym „stasis”. „24 Frames” Abbasa Kiarostamiego*, w: *W poszukiwaniu nowego. Fotografia/film/sztuka mediów*, red. J. Musiał, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2020, s. 61-76.
- <sup>19</sup> Zob. M. R. Sani, *Cinematic Lessons from Abbas Kiarostami*, IMOFIS, Middletown 2019, s. 16.
- <sup>20</sup> Więcej na temat hiszpańskiej lokacji tego epizodu można się dowiedzieć z tekstu Nurii Aidelman. Zob. N. Aidelman, *Cinema Made with Water*, w: *Erice – Kiarostami: Correspondences*, red. A. Bergala, J. Balló, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 2006, s. 136-142. Wspomina o tym także inny autor – zob. M. Saeed-Vafa, *Ta-biat-e Bijon/Still Life*, w: *The Cinema of North Africa and the Middle East*, red. G. Dönmez-Colin, Wallflower Press, London 2007, s. 64. Przedmowę do tej publikacji *notabene* napisał sam Kiarostami, co może zostać potraktowane jako coś w rodzaju potwierdzenia odautorskiego.
- <sup>21</sup> *Lessons with Kiarostami*, dz. cyt., s. 33.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 34-35.

- <sup>23</sup> Rok później została ona przeniesiona do Centre Georges Pompidou w Paryżu. Na ten temat zob. L. C. Ehrlich, *Letters to the World: Erice – Kiarostami: „Correspondences” Curated by Alain Bergala and Jordi Balló*, „Senses of Cinema”, <https://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/erice-kiarostami-correspondences> (dostęp: 8.11.2022).
- <sup>24</sup> A. Elena, dz. cyt., s. 183.
- <sup>25</sup> D. Honarparisheh, *Waves of Stasis: Photographic Tendency and a Cinema of Kindness in Kiarostami's „Five (Dedicated to Ozu)”*, „Iran Namag” 2018, t. 2, nr 4, s. LI.
- <sup>26</sup> Choć wydaje się, że określenie to jest w tym przypadku dość dwuznaczne.
- <sup>27</sup> S. Goudet, „Five” d’Abbas Kiarostami. *Ciné-poèmes*, „Positif” 2004, nr 519, s. 55-57.
- <sup>28</sup> Zob. *Abbas Kiarostami on Ozu*, <http://www.a2pcinema.com/ozu-san/ozu/influence/kiarostami.htm> (dostęp: 11.11.2022).
- <sup>29</sup> G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3-4, s. 57.
- <sup>30</sup> J. Zylinska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge – London 2017, s. 5. Na temat propozycji teoretycznych Żylińskiej zob. P. Zawojski, *The Invisible World of Images: From „Nonhuman” to „Undigital” Photography in Joanna Zylinska’s Reflections*, „Images: The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2022, nr 40, s. 13-36.
- <sup>31</sup> Zainteresowanych tą tematyką odsyłam do swojej książki: P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- <sup>32</sup> Myśl Thrifta, który rozwinął teorię niereprezentacyjną w badaniach nad kulturą wizualną (i nie tylko), mogłaby być ważnym tropem w poszukiwaniu kontekstów filozoficznych twórczości Kiarostamiego. Zob. N. Thrift, *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*, Routledge, New York 2007.
- <sup>33</sup> Barad jest jedną z głównych reprezentantek teorii posthumanistycznej. Zob. K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 2003, nr 3, s. 801-831.
- <sup>34</sup> S. Kara, *The Sonic Summons: Meditations on Nature and Anempathetics Sound in Digital Documentaries*, w: *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, red. C. Vernallis, A. Herzog, J. Richardson, Oxford University Press, New York 2013, s. 582-598.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 594.
- <sup>36</sup> Warto w tym miejscu polecić (zwłaszcza) polskiemu czytelnikowi publikację Ricka Dolphijna i Iris van der Tuin. Zob. R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, tłum. J. Czajka i in., Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018.
- <sup>37</sup> Zob. Q. Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przydatności*, tłum. P. Herbich, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2015.
- <sup>38</sup> Zob. G. Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Pelican Books, London 2018.
- <sup>39</sup> Reżyser z przekorą twierdził, że w istocie niczego nie może ich nauczyć, sam zresztą nie miał formalnego wykształcenia filmowego. Mimo tego z różnych powodów podejmował się podobnych zadań. Pewnego razu mówił o tym tak: *Za najlepszą szkołę filmową zawsze uważałem taką, którą sam budujesz, kierując się własnymi potrzebami i motywacjami*. Zob. *Lessons with Kiarostami*, dz. cyt., s. 3.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>41</sup> W. Brown, *Complexity and Simplicity in „Inception” and „Five Dedicated to Ozu”*, w: *Hollywood Puzzle Films*, red. W. Buckland, Routledge, New York – London 2014, s. 136.
- <sup>42</sup> Zob. R. M. Schafer, *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1993.
- <sup>43</sup> B. Krause, *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, Yale University Press, New Haven – London 2015, s. 11-12.
- <sup>44</sup> Tenże, *Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki*, tłum. K. Kijowska, M. Bogdańska, „Glissando” 2015, nr 26, s. 49.
- <sup>45</sup> Zob. P. Oliveros, *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*, iUniverse, New York 2005.
- <sup>46</sup> A. Elena, dz. cyt., s. 183.
- <sup>47</sup> Według Kiarostamiego samo wykonanie zdjęcia nie kończy pracy nad nim, ważną jest także postprodukcyjna obróbka w domowym laboratorium. Zob. T. Hassannia, *Behind Closed Doors with Abbas Kiarostami*, „The Globe and Mail”, 19.11.2015, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/behind-closed-doors-with-director-abbas-kiarostami/article27372496> (dostęp: 26.10.2022).
- <sup>48</sup> Tamże.
- <sup>49</sup> Zob. D. D’Arcy, *Abbas Kiarostami on His Fixation with Doors, the Still Image and Carpentry*, „The Art Newspaper”, 12.12.2015, <https://www.theartnewspaper.com/2015/12/12/abbas-kiarostami-on-his-fixation-with-doors-the-still-image-and-carpentry> (dostęp: 26.10.2022).

<sup>50</sup> Zob. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 88. To zresztą ciekawe, że anglojęzyczne wydanie książki Tarkowskiego nosi tytuł *Sculpting in Time*, natomiast fragment, który w polskim tłumaczeniu jest

zatytułowany *Rzeźbienie w czasie*, w edycji angielskiej został włączony do wcześniejszej sekcji (*Time, Rhythm and Editing*). Por. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, University of Texas Press, Austin 1986.

### Piotr Zawojski

Prof. dr hab. w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego; wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Intermediów. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu i kina, sztuki nowych mediów oraz cyberkultury i technokultury. Autor książek *Elektroniczne obrazowości. Między sztuką a technologią* (2000), *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), *Téchnokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016), *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). Redaktor naukowy *Ku filozofii fotografii* Viléma Flussera (2004, 2015). Redaktor tomów zbiorowych *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/ Praktyka w teorii* (2010), *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu* (2015), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów* (2015); twórca antologii *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej* (2017). Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN.

### Bibliografia

- Bachelard, G.** (1982). Chwila poetycka i chwila metafizyczna (tłum. M. Goszczyńska). *Literatura na Świecie*, (3-4), ss. 56-63.
- Brown, W.** (2014). Complexity and Simplicity in „Inception” and „Five Dedicated to Ozu”. W: W. Buckland (red.), *Hollywood Puzzle Films* (ss. 125-139). New York – London: Routledge.
- Burch, N.** (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Cartier-Bresson, H.** (2005). Decydujący moment (tłum. K. Łyczywek). *Format. Pismo Artystyczne*, (1-2), ss. 2-4.
- Cronin, P.** (red.) (2015). *Lessons with Kiarostami*. New York: Sticking Place Books.
- D’Arcy, D.** (2015, 12 grudnia). *Abbas Kiarostami on His Fixation with Doors, the Still Image and Carpentry*. TheArtNewspaper.com. <https://www.theartnewspaper.com/2015/12/12/abbas-kiarostami-on-his-fixation-with-doors-the-still-image-and-carpentry>

- Ebert, R.** (2003, 11 kwietnia). *Ten*. RogerEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/ten-2003>
- Elena, A.** (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London: SAQI in association with Iran Heritage Foundation.
- Flanagan, M.** (2012). *„Slow Cinema”: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. Exeter: University of Exeter.
- Goudet, S.** (2004). „Five” d’Abbas Kiarostami. *Ciné-poèmes. Positif*, (519), ss. 55-57.
- Haridas, B.** (2013, 6 kwietnia). *„Five” by Abbas Kiarostami*. Harianddas.weebly.com. <https://harianddas.weebly.com/blog/five-by-abbas-kiarostami>
- Hassannia, T.** (2015, 19 listopada). *Behind Closed Doors with Abbas Kiarostami*. TheGlobeandMail.com. <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/behind-closed-doors-with-director-abbas-kiarostami/article27372496>
- Honarpisheh, D.** (2018). Waves of Stasis: Photographic Tendency and a Cinema of Kindness in Kiarostami’s „Five (Dedicated to Ozu)”. *Iran Namag*, 2 (4), ss. XXXVIII-LVII.
- Jeffries, S.** (2005, 16 kwietnia). *Landscapes of the Mind*. TheGuardian.com. <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/16/art>
- Kara, S.** (2013). The Sonic Summons: Meditations on Nature and Anempathetics Sound in Digital Documentaries. W: C. Vernallis, A. Herzog, J. Richardson (red.), *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (ss. 582-598). New York: Oxford University Press.
- Krause, B.** (2015). Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki (tłum. K. Kijowska, M. Bogdańska). *Glissando*, (26), ss. 46-51.
- Krause, B.** (2015). *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. New Haven – London: Yale University Press.
- Oliveros, P.** (2005). *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. New York: iUniverse.
- Remes, J.** (2015). *Motion(less) Picture: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press.
- Sani, M. R.** (2019). *Cinematic Lessons from Abbas Kiarostami*. Middletown: IMOFIS.
- Schafer, R. M.** (1993). *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Tarkowski, A.** (1991). *Czas utrwalony* (tłum. S. Kuśmierczyk). Warszawa: Wydawnictwo Pelikan.
- Zylinska, J.** (2017). *Nonhuman Photography*. Cambridge – London: The MIT Press.

**Keywords:**

Abbas Kiarostami;  
Yasujirō Ozu;  
post-anthropocentrism;  
soundscape

**Abstract**

Piotr Zawojski

**An Author Liberating Reality Against the Dictates of *Mise en scène*? *Five* by Abbas Kiarostami**

Abbas Kiarostami's *Five* (2003) is interpreted in this article in media, technological, and philosophical contexts. The author begins by presenting the circumstances of this production, the evolving title, and various display versions. In the subsequent five parts of the article, he addresses the following issues: the inspiration Kiarostami drew from the works of Yasujirō Ozu, the utopian dream of making a film 'without an author' (I); the possibilities offered by digital technology (II); Kiarostami's intention to create a film 'without history' (III); a post-anthropocentric strategy expressed by a cinematic shift towards objects that replace the dominant tendency towards human subjects (IV); visual landscape replaced by seeing at the edge of visibility (V). At the end of the article, the installation *Doors without Keys* (2015) is interpreted as a *votum separatum* against the popular belief that moving images dominate as means of presenting reality.