

Korfulamu – podróże przez czas w kinie Theodorosa Angelopoulośa

ADAM CICHON

Tulaczka, czyli ludzie bez miejsca

Uniesiona w górę stopa przez chwilę pozostaje bez terytorium. Jest między miejscami, nie przynależy do ziemi, jest bez statusu – niedookreślona. Swobodnym ruchem przesywa powietrze i zakreśla pole możliwości. Pozostaje w zawieszeniu, zachowuje potencjalność, przez chwilę jest wolna. Wiemy jednak, że krok do przodu oznacza strzał – wyrok śmierci automatycznie wydany na tego, kto odważy się nielegalnie przekroczyć granicę. Opisywana scena to tytułowy *Zawieszony krok bociana* (*To meteoro vima tou pelargou*) z filmu Theodorosa Angelopoulośa z 1991 r. Widzimy w niej reportera, Alexandre, stojącego nad umowną linią wyznaczającą granicę między państwami. To swego rodzaju *danse macabre* – taniec na linii rozciągniętej między życiem a śmiercią. Gdy mężczyzna podnosi nogę po jednej stronie granicy, po drugiej żołnierze unoszą karabiny. Niewielki gest, jakim jest przesunięcie stopy kilka centymetrów w niewłaściwą stronę, może spowodować tragiczne następstwa. Granica jest nieprzekraczalna. Angelopoulos obnaża zaś absurd całej sytuacji. Jego bohater stwierdza: *Jeżeli zrobię jeszcze jeden krok, to będę gdzieś indziej albo zginę*. Scenę tę można uznać za najkrótszy traktat o problemie migracji, jaki kiedykolwiek dało nam kino. Granica, o której mowa, jest wyraźnie namacalna – będzie to jasne, gdy stopa zetknie się z ziemią. W *Zawieszonym kroku bociana* Angelopoulos eksponuje kwestię uchodźstwa w bodaj największym stopniu. Temat ten powraca jednak w całej jego twórczości. Uchodźcą jest Spyros w *Podróży na Cyterę* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), rodzeństwo w *Pejzażu we mgle* (*Topio stin omichli*, 1988) czy mały chłopiec z *Wieczności i jednego dnia* (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998). Uchodźcami mogą czuć się jednak także ci bohaterowie Angelopoulośa, którym los wcale nie kazał uciekać z własnego kraju. Greckiego reżysera interesowały bowiem nie tylko namacalne granice. W *Pejzażu we mgle* mały Alexandre pyta siostrę: *Jakie jest znaczenie granicy?* To pytanie o tyle ważne, że wśród wielu granic, które napotyka rodzeństwo, wcale nie te między państwami okazują się najtrudniejsze do przekroczenia. Angelopoulos przyznał, że poszukiwał odpowiedzi na pytanie małego Alexandre’a w swoich trzech następnych filmach¹, wydaje się jednak, że szukał jej we wszystkich swoich dziełach. Jego bohaterów spotykamy bowiem na bardzo różnych „pograniczach” – nie tylko między Grecją i Albanią, ale także między dzieciństwem a dorosłością, życiem a śmiercią, miłością a odrzuceniem. O granicy w filmach Angelopoulośa

trzeba więc myśleć wielopłaszczyznowo. Andrew Horton zauważa, że reżyser *tak konstruuje swoje kadry, ujęcia i narracje, że nie możemy uniknąć myślenia o czasie i myślenia „czasu”*, ponieważ ten działa na bohaterów oraz przez nich². Z jednej strony stwierdzenie Hortona może się wydać banalne – trudno nie myśleć o czasie, oglądając bardzo długie ujęcia typowe dla kina Angelopoulosa; jedną z podstawowych obserwacji w zetknięciu z estetyką reżysera jest wrażenie przedłużającego się trwania kolejnych scen. Z drugiej strony Horton trafnie zauważa, że czas działa tu „na” bohaterów i „przez” nich. Mówiąc inaczej – myślimy nie tylko o upływie czasu, ale również o samej jego istocie. Także zagadnienie granicy zdaje się silnie powiązane z czasem. Przekroczenie każdej z nich oznacza bowiem podjęcie podróży, drogę do przebycia, wycinek czasu. W rozmowie z Gideonem Bachmanem Angelopoulos, zapytany o to, czy jego dzieła są rodzajem „poszukiwania”, odpowiedział: *Tak, to dlatego wszystkie są podróżami. Nawet jeżeli film, tak jak ten [Zawieszony krok bociana], rozgrywa się w jednym mieście. Dla mnie każdy film jest podróżą, wszystko jest podróżą, poszukiwaniem. Wiedza przychodzi do mnie podczas podróży. Myślę, że podczas moich podróży zdołałem pojąć kilka rzeczy, których bez podróżowania – w tym szerokim sensie – nigdy bym nie zrozumiał. W końcu, po tym wszystkim, wierzę, że zrozumiałem całkiem sporo*³.

Z każdym krokiem czegoś się dowiadujemy, zyskujemy pewną wiedzę. Nie bez przyczyny reżyser za motto *Spojrzenia Odyseusza* (1994) wybrał fragment z *Alkibiadesa* Platona⁴: *I jeśli dusza ma poznać samą siebie, musi spojrzeć w duszę*⁵. Losy bohaterów z filmów Angelopoulosa ukazują właśnie takie dogłębne spojrzenie w siebie – są podróżami, które przynoszą poznanie. Każda podróż odbywa się jednak w czasie. Każde przejście na drugą stronę „granicy” sprawia, że nie ma już odwrotu. Coś się wydarza i nie może zostać wymazane, nie można cofnąć kroku, nie można zawrócić czasu. Spyros w *Podróży na Cyterę* spędził ponad trzydzieści lat na politycznym wygnaniu z kraju, A. w *Spojrzeniu Odyseusza* czterdzieści lat wcześniej wyjechał z miasta, porzucając ukochaną, z kolei zaginiony polityk z *Zawieszonego kroku bociana* przed laty porzucił żonę i karierę. Opowieść o każdej podróży jest jednocześnie opowieścią o upływie czasu. Choć wszystkie są swoistymi powrotami, to przewrotnie ukazują niemożność powrotu jako takiego. Bohaterowie Angelopoulosa pozostają wiecznymi uchodźcami, także – a być może przede wszystkim – w sensie duchowym. Zawsze i wszędzie pozostają tak samo bez miejsca, bez domu, skazani na niekończącą się tułaczkę, stawianie kroków po omacku: ciągle na drugą stronę granicy, ciągle na „drugą stronę” czasu.

Odyseuszowe pejzaże we mgle

Angelopoulos chętnie sięgał po dobrze znane motywy. Na początku takim motywem była przede wszystkim *Oresteia* Ajschylosa, która najsilniej dochodziła do głosu w *Rekonstrukcji* (*Anaparastasi*, 1970) oraz *Podróży komediantów* (*O thiasos*, 1975). Reżyser nigdy zresztą do końca o niej nie zapomniał – jeszcze w *Pejzażu we mgle* jeden z najważniejszych bohaterów nosi imię Orestes. Z czasem jednak to motyw wędrówki Odyseusza stał się tym najważniejszym – swoje *opus magnum* Angelopoulos zatytułował przecież *Spojrzenie Odyseusza* (*To vlemma tou Odyssea*). Temat ten nie jest jednak ogrywany przez niego w sposób, do którego przyzwyczaili nas inni twórcy. Powracający Odyseusz przekonuje się o tym, że nie

ma już tej samej ziemi, którą opuścił. Tułaczka jest zazwyczaj dłuższa od tej w *Odysei*, natomiast czas działa podług swoich naturalnych reguł. Możliwość powrotu zaciera się i to właśnie ten element reżyser chce zaakcentować najmocniej. Tym samym jego opowieść nieco odbiega od Homerowej. W filmach Angelopoulosa czas powoduje nieodwracalne zmiany – miejsca zostają utracone, a niekiedy nierozpoznane. Nawet wtedy, gdy – jak Spyros w *Podróży na Cyterę* – bohater wraca do swojej Penelopy, na miejscu przekonuje się głównie o tym, co zostało mu zabrane przez te wszystkie lata. Spyros przybywa „nie w czas”, jest już znie-dołączniały, nie zachowuje tyłu sił życiowych, co Odyseusz – jego ciało się zużyło. Powrót jest niemożliwy, miejsca młodości pokrył pył czasu. Poczucie braku własnego miejsca jest tutaj stale obecne. Co ważne, postacie, które reżyser wykreował, mają rysy jego autobiografii. W jednym z wywiadów mówił: *Często czuję się obco we własnym kraju. Czasami, jak Mastroianni, chciałbym ogłosić w filmie [Zawieszony krok bociana], że jestem w swojej ojczyźnie uchodźcą politycznym*⁶. Zasadniczym tematem filmów Angelopoulosa jest podróż. Reżyser przedstawia ją we wszystkich możliwych odcieniach. Mamy tu swoistą pielgrzymkę do ziemi obiecanej (*Pejzaż we mgle*), powrót do utraconej ojczyzny (*Podróż na Cyterę*), w końcu zaś podróż w poszukiwaniu wiosny w *Pszczelarzu* (*O melissokomos*, 1986) i w poszukiwaniu niewinności spojrzenia w *Spojrzeniu Odyseusza*. Niewielu twórców tematyka ta zajmowała w większym stopniu i w tak szerokim rozumieniu. To, co oferuje nam grecki reżyser, nie jest bowiem zwyczajną podróżą – bohaterowie jego filmów nigdzie nie odnajdują swego miejsca, są skazani na tułaczkę. Filmem w jakimś sensie fundującym tę problematykę zdaje się *Podróż komediantów*, w której trupa wędrownych aktorów przemieszcza się z miejsca na miejsce popychana przez wiatr wydarzeń historycznych. W tej tułaczce od teatru do teatru aktorom nigdzie nie udaje się dokończyć wystawianego spektaklu. Nawet w filmie tak silnie naznaczonym historycznie Angelopoulos wykorzystuje jednak szczególny zabieg, dzięki któremu film staje się swego rodzaju kontemplacją działania czasu. W pierwszej scenie widzimy narratora, który mówi: *Jesienią 1952 roku wróciliśmy do Aigonu. Byliśmy bardzo zmęczeni. Nie spaliśmy dwie noce*. W ostatniej scenie ponownie pojawia się narrator wypowiadający dokładnie te same słowa, zmieniając jedynie datę na rok 1939. Jak zauważa Rafał Syska, *koncepcja finału przepojona jest szczególnym tragizmem, bowiem komedianci w 1939 roku, u progu krwawej dla Grecji dekady, stanowili jeszcze zespół zgranych aktorów, krewnych i przyjaciół, pełnych nadziei i energii. Przede wszystkim zaś nieświadomych, że wkrótce część z nich zginie, a wszyscy odczują cierpienie, strach i ból zdrady. Tylko widz, patrząc w finale na stojących samotnie bohaterów, zna ich tragiczną przyszłość*⁷. Angelopoulos pokazuje w ten sposób, jak czas dotyka jego bohaterów. Choć protagonistami jego filmów są zazwyczaj ludzie dojrzały, a w każdym razie okazujący już symptomy wyczerpania życiową podróżą, niezwykle istotna jest tutaj również obecność dzieci. Niekiedy pojawiają się one w reminiscencjach, z których bodaj najbardziej niezwykła jest scena w *Spojrzeniu Odyseusza*, gdzie rolę dziecka odgrywa dorosły (Harvey Keitel). Widząc dorosłego aktora zachowującego się jak dziecko, z jednej strony zdajemy sobie sprawę, że znajdujemy się jednocześnie na dwóch płaszczyznach czasowych (charakterystyczny dla Angelopoulosa zabieg), z drugiej zaś, że dziecko nie uniknie dotknięcia przez czas. Dzieci pojawiają się również w głównych rolach w *W pejzażu we mgle* oraz w pewnym stopniu w *Wieżności i jednym dniu*.

W drugim z filmów, w bardzo wymownej scenie dorosły Alexandre płaci napotkanemu chłopcu za słowa. Ostatnie słowo kupuje tuż przed podróżą, za chwilę bowiem chłopiec wsiądzie na pokład statku. Jest albańskim uchodźcą i ukryty w kontenerze wyrusza w nieznane. Alexandre płaci monetą, która staje się symbolicznym obolem dla tego, kto wyrusza w podróż. Czy jest to podróż bez choćby cienia nadziei?

O ile dorosłych w filmach Angelopoulou odnajdujemy u kresu ich podróży, w czasie rozliczeń z przeszłością, o tyle dzieci spotykamy przed podróżą lub w jej trakcie, gdy czas jest jeszcze przed nimi. *Pejzaż we mgle* jest pod tym względem filmem wyjątkowym – jedynym w dorobku Angelopoulou, w którym wydarzenia są rozważane w tej perspektywie. Rodzeństwo (Alexandre i Voula) stawia kroki po omacku, nie wiedząc, co może ich spotkać – w ich życiu może wydarzyć się jeszcze wszystko. Jakże niezwykle, a zarazem przepelnione goryczą jest zestawienie losów brata i siostry z losami wędrownego trupy z *Podróży komediantów*. Bo wiem to właśnie tych boleśnie doświadczonych aktorów napotyka na swojej drodze Alexandre i Voula. Komedianci mówią głównie o nadziejach młodości i bolesnych rozczarowaniach, jakie przyniósł im czas. Jeden z aktorów odgrywa scenę z *Podróży komediantów*, w której przyszło mu stanąć przed plutonem egzekucyjnym. Stojąc naprzeciwko żołnierzom komunistycznego reżimu i błagając o życie, powtarzał: *Jestem waszym towarzyszem*. Czy los Alexandre’a i Vouli okaże się równie tragiczny? Niektóre granice w ich życiu zostaną przekroczone mimowolnie i brutalnie. W jednej z najbardziej zapadających w pamięć scen Voula zostaje zgwałcona w ciężarówce stojącej przy drodze. Nie ma w tej scenie muzyki, nie słyszymy krzyku ani odgłosów szamotaniny. Zostaje nam jedynie dźwięk przejeżdżających samochodów i widok tyłu ciężarówki. Wiemy, że wewnątrz rozgrywa się dramat. Krew na dłoniach dziewczynki siedzącej na skraju przyczepy, twarz bez wyrazu – to ostatnie, co widzimy w tej scenie. Choć podobnych obrazów widzieliśmy w kinie wiele, to Andrew Horton właśnie ten z *Pejzażu we mgle* uważa za najbardziej mrozącą krew w żyłach scenę gwałtu w historii kinematografii⁸. Ten cichy dramat to zarazem najbardziej brutalne przekroczenie granicy między dzieciństwem a dorosłością, jakie można sobie wyobrazić. Voula, mając pod opieką młodszego brata, już wcześniej musiała przekroczyć granicę dorosłości. Opisana scena to jednak ostateczny i nieodwracalny krok na drugą stronę. W filmach Angelopoulou to właśnie „przejścia” okazują się najbardziej tragiczne. Czyż filmy te nie pokazują, że nigdy nie wiemy, co się znajduje po drugiej stronie granicy? Czy każdy krok nie okazuje się krokiem we mgle?

Gra w kości na brzegu morza

Wieczność i jeden dzień rozpoczyna niezwykła rozmowa małych chłopców o wyprawie na wyspę w poszukiwaniu starożytnego miasta, które przez trzęsienie ziemi na wieki „zasnęło” w morskich odmętach. Dowiadujemy się, że wynurza się ono tylko raz w miesiącu, gdy Gwiazda Poranna zatrzymuje się, by je podziwiać, a wraz z nią zatrzymuje się wszystko inne, nawet czas. *Czas... Co to takiego?* – pyta Alexandre⁹. Chłopiec odpowiada: *Dziadek mówi, że czas to dziecko, które gra w kości nad brzegiem morza*. Chwilę później widzimy Alexandre’a, który wymyka się z domu, by wraz z kolegami wskoczyć do wody. Ta wspaniała sekwencja otwierająca zasługuje na chwilę namysłu. Słowa, które wypowiada dziadek

chłopca, to słynny fragment z Heraklita (B 52) ¹⁰. Ma on niebagatelne znaczenie nie tylko w tym filmie, ale także w całej twórczości Angelopoulośa. We wcześniejszym *Pszczelarzu* reżyser umieścił bardzo podobną scenę. Widzimy w niej starszych mężczyzn, którzy odwiedzają w szpitalu schorowanego przyjaciela. Po chwili oglądamy ich razem na plaży, dokąd najprawdopodobniej wymknęli się po kryjomu. Piją młode wino. Schorowany przyjaciel patrzy na morze i zaczyna tańczyć. Mówi o przeszłości: *Jesteś synem pszczelarza, u was to przechodzi z pokolenia na pokolenie. (...) On zbił majątek (...). A ja obudziłem się i nie zdążyłem na spotkanie z historią*. Po chwili, jakby nieobecny, odchodzi i mówi: *Zimno mi*. Drugi mężczyzna rozbiera się i wskakuje do wody. Spyros przytula i ogrzewa schorowanego przyjaciela, który powtarza: *Zimno mi*. Czy to ci sami chłopcy, którzy wiele lat wcześniej marzyli o odkryciu podwodnego miasta? Trudno wyobrazić sobie scenę, która bardziej dotkliwie uświadamiałaby upływ czasu. Rozpostarte przed mężczyznami morze nie jest już tym samym morzem, nad brzegiem którego bawili się w dzieciństwie. Przyjaciele spotykają się w miejscu, które wyznacza wspólny moment ich pamięci. Powietrze jednak nie pachnie już tak samo, Gwiazda Poranna się nie zatrzymała, a wraz z nią nie zatrzymał się czas. W twórczości Angelopoulośa woda niemal zawsze jest powiązana z czasem, stając się symbolem jego upływu. Nie bez znaczenia jest, że gdy w *Wieczności i jednym dniu* Alexandre rozpaczliwie woła *Argathini*, które, jak tłumaczy reżyser, oznacza „bardzo późno w nocy” ¹¹, stoi właśnie przed morzem. Czas minął, dobiegł swego końca, nie zawróci biegu. Starzec Alexandre przekonuje się o tym, że to *Do dziecka należy królestwo* ¹², jak mówią niektóre tłumaczenia wspomnianego fragmentu z Heraklita. Młodość – to dziecięctwo ludzkości – jest w filmach Angelopoulośa często krainą utraconą, zgubioną w czasie, którą bohaterowie próbują odnaleźć. Woda pojawia się również w *Pyle czasu (I skoni tou chronou, 2008)*, gdy Eleni mówi o zapachu wody, który czuła przez wszystkie lata rozłąki ze Spyrosem, co jest oczywiście echem sekwencji ślubu z *Zawieszzonego kroku bociana*. Młoda para stała tam po dwóch stronach rzeki, będącej jednocześnie granicą między dwoma państwami, zaś sam ślub odbywał się w przerwie między patrolami straży granicznej. Z kolei w *Plączącej łące (To livadi pou dakryzei, 2004)* Eleni wręcza ukochanemu Aleksisowi tkany przez siebie (choć nieukończony z braku czasu) sweter. Jest to, jak słusznie zauważa Rafał Syska, swoista nić Ariadny mająca wskazywać Tezeuszowi drogę ¹³. Eleni zostaje na brzegu, a Aleksis, trzymając nić, odpływa w kierunku statku, powoli rozpruwając tkaninę. Jak się domyślamy, nić w końcu wpadnie do morza, a los zostanie rozmyty, jak zamki na piasku podczas przyływu. Kazimierz Mrówka, komentując wspomniany fragment Heraklita, pisał: *Świat, w którym żyje dziecko, jest rzeczywistością iluzoryczną. Nie jest to świat ustanowiony raz na zawsze, skupiony w sobie, „twarda rzeczywistość”, ale świat płynny, plastyczny, poddający się kreatywnej wyobraźni dziecka. Dziecko nie traktuje świata poważnie. Rzeczywistość kosmosu jest właśnie taka, jaką postrzega ją dziecko: jest iluzją i grą, dziecięcą igraszką* ¹⁴. Świat dorosłego to świat owej „twardej rzeczywistości”, która tak często dotyka postaci z filmów Angelopoulośa. Ile pozostaje dziecięctwa w tych doświadczonych czasem bohaterach? Być może kluczowa okazuje się tutaj pamięć – niekiedy ocala ona fragmenty czasu, staje się rezerwuarem, w którym szukamy tego, co utracone. W twórczości Angelopoulośa nabiera ona niezwykłego wymiaru, a jej działanie wyznacza swoisty rytm przyływów i odpływów.



Placząca łąka, reż. Theodoros Angelopoulos (2004)

Obraz-czas i różne plany czasowe

Grecki reżyser w swoich filmach często zamazywał granicę między jawą a snem, a także między teraźniejszością a wspomnieniem. Chronologia zostaje zaburzona. Znacząco komplikuje to możliwość zorientowania się w porządku czasowym, który obserwujemy na ekranie – nie wiemy, z jaką rzeczywistością mamy do czynienia. Płynnie przechodzimy między różnymi planami czasowymi, o czym jesteśmy informowani jedynie sporadycznie, na przykład, że zmienił się rok wydarzeń. Wiele z tych podróży jest więc swoistą tułaczką po meandrach czasu. Mówiąc o *Wieczności i jednym dniu*, Angelopoulos stwierdzał, że film ten jest *ciągłą wędrówką przez czas, teraźniejszość i przeszłość*. Nie ma w nim wyraźnej granicy pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią; granice są płynne¹⁵. Twórczość reżysera to kino poetyckie i niezwykle osobiste, zbliżające się być może najbardziej do obrazu-czasu bądź też kryształu czasu w takim sensie, w jakim pisał o tym Gilles Deleuze: *Kino nie tylko przedstawia obrazy, ale je spowija światem*¹⁶. W kinie Angelopoulosa obrazy są właśnie spowite światem, a jego filmy to ekspresja osobistych przeżyć i odczuć czasu. Pamięć odgrywa tu więc zasadniczą rolę. W tym kontekście możemy mówić zarówno o wydarzeniach historycznych (są silnie obecne w twórczości reżysera), jak i o „indywidualnych perspektywach”, wyraźnie akcentowanych przez Andrew Hortona¹⁷. Angelopoulos w bardzo nieoczywisty sposób nakłada na siebie różne płaszczyzny czasowe, nie tylko mieszając sny, jawę i wspomnienia, ale także „konstelując” w obrębie jednego ujęcia składniki pochodzące z różnych porządków czasowych. Jego bohaterowie często słyszą muzykę czy głosy pamiętane z młodości, wykonują dziecięce gesty nieprzystające do ich starczej powierzchowności, niekiedy też ich losy zostają sprzęgnięte z wydarzeniami z innych filmów Angelopoulosa. Reżyser tworzył swoje dzieła tak, jakby były jedną wielką opowieścią: *Wszystkie moje obsesje pojawiają się i znikają*



Podróż na Cyterę, reż. Theodoros Angelopoulos (1984)

w moich filmach, jak kolejne instrumenty wykorzystywane przez orkiestrę podczas występu. Pojawiają się i znikają, cichną jedynie po to, by powrócić później. Jesteśmy skazani na funkcjonowanie z naszymi obsesjami. Tworzymy tylko jeden film. Piszemy tylko jedną książkę. To wszystko tylko wariacje i fugi tego samego motywu¹⁸. To zadziwiająco Bergsonowska perspektywa (tak przecież bliska Deleuze'owi). To właśnie autor *Materii i pamięci* twierdził, że przez całe życie rozwijamy jedną myśl. Dan Fainaru, komentując filmy Angelopoulosa, zauważył: *Żaden z jego filmów nie kończy się klasycznym zamknięciem „The End”*. *Tak długo, jak długo będzie on kręcił filmy, ostatnie słowo każdego z nich będzie pierwszym dla następnego*¹⁹. Linia demarkacyjna między kolejnymi dziełami Angelopoulosa jest jednak zatarta w jeszcze większym stopniu. Reżyser często dokonuje autocytowań, powtarzając się u niego nie tylko te same motywy, ale wręcz sceny, zawsze jednak w nieco inny sposób. Można tu przytoczyć chociażby wspomnianą scenę kąpieli w morzu w *Pszczelarzu* oraz w *Wieczności i jednym dniu*. Przykłady można mnożyć. Samo *Spojrzenie Odyseusza* otwiera przecież sekwencja ukazująca projekcję *Zawieszzonego kroku bociana* w rodzinnym mieście głównego bohatera (*notabene* – reżysera). W tym samym filmie widzimy również scenę, w której między parami na przyjęciu noworocznym pojawiają się dwaj tańczący ze sobą agenci służb bezpieczeństwa²⁰. W ten sposób, w obrębie jednej sceny, Angelopoulos przedstawia losy kilku pokoleń rodziny oraz paralelne do nich wydarzenia historyczne. Scena ta jest autocytem z *Podróży komediantów*, z tą różnicą, że tam widzieliśmy cały parkiet wypełniony wirującymi parami agentów bezpieczeństwa. Takie swobodne przejścia między różnymi planami czasowymi w obrębie jednej sceny są bardzo charakterystyczne dla Angelopoulosa. Reżyser tłumaczył to zresztą w ten sposób: *Kiedy mówimy o czasie, musimy od siebie odróżnić czas historyczny oraz „wycucie czasu” [timing]. Zazwyczaj ruch w czasie jest osiąganym przez flashbacki, cięcia, które nigdy nie podejmują próby manipulacji czasem historycznym. W starym amerykańskim*

filmie autorstwa Lászlo Benedeka ruch z terażniejszości do przeszłości dokonuje się w tej samej przestrzeni przez zwykłe zmiany w oświetleniu. W szwedzkim filmie „Miss Julie” czas zmienia się dzięki osobistym reminiscencjom bohaterów, mówiąc inaczej, za każdym razem jeden z nich wspomina coś z przeszłości, a my zostajemy tam zabrani. To, co ja zrobiłem, zostało osiągnięte pierwszy raz w historii kina (...) – zmieniałem czas przez flashbacki, które nie odnosiły się do osoby, ale do pamięci kolektywnej; robiłem to bez cięć. Ta zmiana dokonała się w tym samym ujęciu, trzy lub cztery różne okresy historyczne współistniały ze sobą, w przestrzeni jednego ujęcia – seria przerażających skoków w czasie...²¹

Przykładem zastosowania tego zabiegu może być przywołana scena tańca. Angelopoulos lubił szeroko zakrojone inscenizacje, za pomocą których opowiadał zawiłą historię Grecji. Dlatego też wiele scen tego typu znajdziemy między innymi w *Podróży komediantów* czy *Myśliwych* (*Oi kunigoi*, 1977), gdzie również pojawia się znajomo wyglądająca scena tańca na przyjęciu noworocznym. Trzeba podkreślić, że reżyserowi chodzi tutaj o swoiste przemieszanie okresów historycznych w obrębie jednego, niezakłóconego cięciem ujęcia i zamazanie granic przestrzenno-czasowych pomiędzy indywidualną i kolektywną pamięcią i historią²². Rezygnując nieco z nomenklatury dialektyki heglowskiej, którą niekiedy operuje Angelopoulos, będę mówił raczej o różnych momentach w czasie bądź różnych planach czasowych. Przytoczony powyżej fragment można jednak potraktować jako instruktywny; zresztą reżyser powtarzał ten zabieg nie tylko w odniesieniu do okresów historycznych, ale także do tego, co nazywał *pamięcią indywidualną*. Warto również zwrócić uwagę na *timing*, o którym mówi Angelopoulos. Wydaje się bowiem, że można go rozpatrywać w kategoriach wycucia czasu w takim sensie, w jakim mówimy o wycuciu rytmu. Obie kwestie mają tutaj wiele wspólnego.

Ściąganie i rozciąganie czasu

Łączenie wielu planów czasowych w obrębie jednego ujęcia daje poczucie, że czas jest swoistą mieszaniną, w której wiążą się i przeplatają rozmaite wydarzenia. Nie byłby to więc czas działający podług zasady następstwa. Zacierająby się tutaj nie tylko granice temporalne, ale także te między jawą a snem. Wiele scen z filmów Angelopoulosa ma charakter oniryczny. Przywoływana już sekwencja kąpieli w morzu w *Wieczności i jednym dniu* kończy się wołaniem Alexandre’a do domu przez matkę. Głos ten wybudza ze snu dorosłego już Alexandre’a, któremu wszystko to się przyśniło. Jednak nie zawsze jesteśmy w ten sposób „wyrzynani ze snu” przez reżysera. Wiele scen – choćby ta ostatnia z *Pejzażu we mgle* – jest skonstruowanych tak, aby widz nie miał pewności, czy jest ona rzeczywista, czy jest jedynie projekcją senną. Samo przeplatanie się wydarzeń oraz imion między różnymi filmami skłania do snucia różnych domysłów. Czyż imiona rodzeństwa z *Pejzażu we mgle* – Alexandre i Voula – to nie imiona, które noszą dzieci Spyrosa w *Podróży na Cyterę*? Czy poszukiwania ojca w pierwszym z tych filmów nie są poszukiwaniami Odyseusza, który nigdy nie wrócił do domu, a którym w tym przypadku równie dobrze mógłby być Spyros? Ścieżki interpretacyjne pozostają tutaj otwarte, natomiast nie ulega wątpliwości, że zabieg ten dodatkowo wzbogaca postacie, a widzom pozwala widzieć je w bardzo różnych perspektywach. Oglądając filmy Angelopoulosa, w zasadzie nigdy nie powinniśmy mieć poczucia, że obcu-

jemy z „twardą rzeczywistością”. Plan czasowy może się zmienić w mgnieniu oka, w mniej lub bardziej konwencjonalny sposób. Dokładnie tak samo dzieje się z przejściami do snu, wspomnień czy marzeń. Granica ta jest bardzo płynna. Skomplikowane relacje planów temporalnych przywodzą na myśl Deleuzjańskie kino obrazu-czasu. Choć dla francuskiego filozofa to filmy Alaina Resnais były najważniejszym przykładem tego typu kina, to filmy Angelopoulosa co najmniej równie dobrze wpisują się w tę koncepcję. Deleuze pisał o „stopieniu się” obrazu aktualnego z wirtualnym – tego, który aktualnie widzimy na ekranie, z tym, w który może za chwilę przejść. Stwierdzał on: *Obraz jest formowany dwustronnie – aktualnie oraz wirtualnie. Tak jakby obraz w zwierciadle, zdjęcie, pocztówka ożywały, niezależniały się i przechodziły w aktualność, nawet jeśli oznaczałoby to, że obraz aktualny powraca do zwierciadła i ponownie zajmuje swoje miejsce w pocztówce czy na zdjęciu zgodnie z podwójnym ruchem uwalniania i chwywania*²³. To, co Deleuze nazywa tu uwalnianiem i chwywaniem, jest bardzo podobne do rytmu przypływu i odpływu. Niezwykłość tego opisu sprawia, że niemal idealnie oddaje on oniryczny charakter zmiany planów czasowych w filmach Angelopoulosa. W jednym z wywiadów reżyser mówił: *Używam czasu w taki sposób, że staje się on przestrzenią i przestrzeń w dziwny sposób staje się czasem. Nie wiem, czy to, co mówię, ma sens, ale istnieje ściągnięcie²⁴ czasu i przestrzeni, ciągle ściąganie, które nadaje wydarzeniom na ekranie inny wymiar*²⁵. Owo „ściągnięcie” wymaga pewnego doprecyzowania. Zdaniem Angelopoulosa czas i przestrzeń są od siebie niejako współzależne. Czas jest jak gdyby „ściągnięty” w jednym momencie i może zostać „rozciągnięty”²⁶ zupełnie tak, jak miech w akordeonie. Dobrze tłumaczy to zabieg stosowany przez reżysera. W jednej scenie tańca zostają „ściągnięte” różne wydarzenia historyczne, które stopniowo, wraz z jej rozwojem („rozciąganiem”), uobecniają się. Dzięki temu różne plany czasowe nie tylko nakładają się na siebie, ale też zyskują dodatkowe wymiary. „Ściągnięcia” i „rozciągnięcia” wyznaczają tutaj rytm obrazów, które niejako oddychają czasem, są nim brzemienne – „ściągnięcia” i „rozciągnięcia” to *pneuma* obrazów Angelopoulosa.

Taniec czasu

Wszystkie te zabiegi sprawiają, że podróże w filmach greckiego reżysera są jednocześnie podróżami przez czas. W najbardziej oczywisty sposób ujawnia się to w *Wieczności i jednym dniu*. Jest to bowiem opowieść, w której umierający Alexandre wspomina najszcześniejszy dzień swojego życia. Wspomnienia ożywiają w nim pod wpływem listu jego zmarłej żony – Anny. Opisała w nim dzień, który został jej przez Alexandre’a „podarowany”, który „wybłągała” u męża wiecznie zajętego pisaniem, dzień, który w całości spędzili razem. Dla Alexandre’a jest to *kairos* – ów właściwy moment życia – być może jedyny, w którym czuł się szczęśliwy i jedyny, w którym oddychał pełną piersią. Od pierwszej sceny wiemy, że relacje czasowe są tutaj zaburzone, film zaczyna się przecież od snu, z którego wyrywa bohatera głos matki. W filmie tym plany temporalne są jednak zakłócanie wielokrotnie, a te najważniejsze zmiany perspektywy czasowej wiążą się ze wspomnieniem owego „jednego dnia”. Pierwszy raz zostajemy do niego przeniesieni wraz z bohaterem, gdy jego córka zaczyna na głos czytać list matki. Alexandre wsłuchuje się w słowa listu i chodzi po pokoju. Wychodzi na taras i w tym mo-

mencie jesteśmy już we wspomnieniu, w domu przy plaży, a nie w apartamentowcu, w którym przed chwilą rozgrywała się scena. Przez cały film widz jest wielokrotnie przenoszony w ów *kairos* – czy to pod wpływem miejsca, muzyki czy słowa. W ostatniej sekwencji widzimy Alexandre’a tańczącego z żoną na plaży. Jesteśmy tam razem z nimi tego „jednego dnia”, kiedy są szczęśliwi. W pewnym momencie przestają tańczyć. Alexandre wspomina: *Zapytałem cię kiedyś: „Jak długo będzie trwało jutro?”*. Anna odchodzi, mówiąc: *Wieczność i jeden dzień!* Czas zostaje „ściągnięty” do tego jednego momentu, do którego w nieoczekiwany sposób Alexandre wraca przed śmiercią. Znamienne jest, że w twórczości Angelopoulosa często to właśnie w scenach tańca zmieniają się plany czasowe. W *Podróży komediantów*, *Myśliwych* i *Spojrzeniu Odyseusza* widzimy wirujące na parkiecie pary. Wraz z nimi wiruje czas. Zmieniają się okresy historyczne, co chwila jesteśmy w innym roku. To swoisty taniec z czasem, podróż na jego drugą stronę. W ostatniej scenie *Wieczności i jednego dnia* Alexandre ponownie w swoim życiu przekracza pewną granicę, jednak jest ona już tą ostatnią. Taniec funkcjonuje u Angelopoulosa jako moment, do którego został „ściągnięty czas”. W ten sposób wędrujemy nie tylko przez „pamięć indywidualną”, ale także przez historię czy nawet znów przez opowieść o Odyseuszu. Warto tu wspomnieć scenę – *nomen omen* – ze *Spojrzenia Odyseusza*. Rozgrywa się ona na zamglonych ulicach Sarajewa w samym środku wojny. Jak zostajemy poinformowani, gdy podnosi się mgła, ludzie wychodzą, by pod jej osłoną choć przez chwilę móc poczuć się swobodnie. Widzimy grupę ludzi tańczących do współczesnej muzyki; jest tam młoda dziewczyna – córka archiwisty, który pomaga głównemu bohaterowi. Dziewczyna prosi go do tańca. Przez chwilę cieszą się mgłą na ulicach płonącego Sarajewa. Muzyka zwalnia. Bohaterowie tańczą w wolniejszym tempie. Ponownie zmienia się plan czasowy. Rozmawiają o rozstaniu – jest to rozmowa, którą główny bohater przeprowadził czterdzieści lat wcześniej ze swoją ukochaną, a zarazem rozmowa Odyseusza z Penelopą. Po chwili muzyka przyspiesza, wracając do pierwotnego tempa. Znowu jesteśmy na ulicach Sarajewa podczas wojny. W tej krótkiej scenie odbyliśmy daleką podróż. Jak stwierdza Yvette Biro: *Przechodzimy od jednej rzeczywistości do drugiej, nie będąc w pełni pewnymi, że to właśnie zrobiliśmy*²⁷. Rozróżnianie planów czasowych wymaga „wycucia czasu”, które tutaj idzie w parze z „wycuciem rytmu”.

„Mój kwiatusek”

Angelopoulos umożliwia widzowi wędrówkę przez czas wraz z jego bohaterami. W *Wieczności i jednym dniu* zbiegają się wszystkie wspomniane elementy. Film ten najlepiej tłumaczy też stosunek Angelopoulosa do czasowości. Reżyser zdecydował się wpleść tam opowieść o greckim poecie kupującym od ludzi słowa, których nie znał. Z nich powstawały jego wiersze. Wspomniany poeta to postać historyczna i – jak tłumaczył Angelopoulos w jednym z wywiadów – *nie jest prawdą, że płacił on za słowa. Musiało to zrodzić się w mojej wyobraźni, ale pomyślałem, że to bardzo poetycka idea, więc ją zachowałem w filmie*²⁸. Główny bohater opowiada tę historię napotkanemu chłopcu, a ten zaczyna sprzedawać mu słowa. Przez cały film Alexandre kupuje trzy słowa: *korfulamu*, *xentis* oraz *argathini*. Każde z nich ma znaczenie dla fabuły filmu. Sens każdego wytłumaczył sam Angelopoulos. *Korfulamu* to *bardzo delikatne słowo, w dosłownym tłumaczeniu oznacza ono „serce kwiatu”, ale*

w Grecji jest używane do wyrażenia uczucia dziecka śpiącego w ramionach matki²⁹. *Xentis* to uczucie bycia obcym, z którym utożsamiają się wszyscy bohaterowie Angelopoulou. *Argathini* oznacza „bardzo późno w nocy”. Słowa w *Wieczności i jednym dniu* określają różne okresy w życiu człowieka w ogóle, ale także samego Alexandre’a. To z nimi podróżuje przez czas swojego życia. *Xentis* to uczucie, z którym Alexandre stale się zmagał – skazany na tułaczkę, obcy dla innych, obcy dla siebie; bez domu, w ciągłym poszukiwaniu. *Argathini* zrozpaczony Alexandre wykrzykuje w stronę morza w ostatnich scenach filmu. Jest już za późno, jego życie upłynęło, ma tego świadomość. Nie cofnie czasu, podróż dobiegła końca. Jednak to nie *argathini* jest słowem wypowiedzianym przez Alexandre’a jako ostatnie. Zanim stanie przed bezkresnym morzem i powtórzy owe trzy słowa, zatańczy na plaży ze swoją żoną Anną. Wraca do tego „jednego dnia”, przez chwilę odzyskuje ten utracony moment. Gdy jednak taniec dobiega końca, zaczyna się powolny najazd kamery na głównego bohatera. Ponownie zmienia się perspektywa czasowa. Alexandre mówi: *Moja przeprawa na drugą stronę dzisiejszej nocy, razem ze słowami, które przywołały Ciebie. Jesteś. Za chwilę odwróci się w stronę morza i zacnie obsesyjnie powtarzać: korfulamu, xentis, argathini...* Jako ostatnie kilkakrotnie powtórzy *korfulamu* – „mój kwiatusek”. Andrew Horton w *Zawieszonym kroku bociana* zauważył wpływ Orsona Wellesa, a przede wszystkim echo słynnej „różyczki” (*rosebud*) z *Obywatela Kane’a*³⁰. Choć niewątpliwie miał rację, to jednak obserwacja ta wydaje się w pełni zasadna dopiero w kontekście *Wieczności i jednego dnia*. *Korfulamu* to odpowiednik „różyczki” – symbol tego, co utracone. Bohaterowie Angelopoulou wydają się spóźnieni. Dramat Alexandre’a polega na tym, że *korfulamu* odkrył i wrócił do niego, kiedy jego podróż dobiegła końca, kiedy końca dobiegł czas. Nie będzie już więcej powrotów, jest „bardzo późno w nocy” – to zmierzch życia, ostatnia granica zostaje przekroczona. Film zamyka ponownie słyszany przez nas głos matki, która po raz ostatni woła: *Alexandre!* Podróże przez czas zdają się sednem kina Theodorosa Angelopoulou, natomiast sednem każdej podróży wydaje się czas. Filmy greckiego reżysera są poszukiwaniem tego, co utracone, obsesyjną pogonią za czasem, by choćby w tej ostatniej godzinie przed zmierzchem móc wyseptać: *Korfulamu!*

ADAM CICHÓN

¹ Theodoros Angelopoulos. *Interviews*, red. D. Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 117. O ile inaczej nie zaznaczono, wszystkie cytaty obcojęzyczne podaję we własnym tłumaczeniu.

² A. Horton, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1998, s. 55.

³ Theodoros Angelopoulos. *Interviews*, dz. cyt., s. 109.

⁴ Ze względu na istotne rozbieżności dialogu *Alkibiades* z pozostałą filozofią Platona, autorstwo dialogu jest kwestionowane. Przyjęło się określać autora *Alkibiadesa* imieniem Pseudo-Platona, pod którym funkcjonuje również polskojęzyczny przekład.

⁵ W polskim przekładzie: *I dusza, jeżeli chce poznać samą siebie, powinna się wpatrywać w duszę*. Por. Pseudo-Platon, *Alkibiades I i inne dialogi oraz definicje*, tłum. L. Regner, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 65.

⁶ Theodoros Angelopoulos. *Interviews*, dz. cyt., s. 77.

⁷ R. Syska, *Poezja obrazu: filmy Theo Angelopoulosa*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008, s. 69.

⁸ A. Horton, dz. cyt., s. 151.

⁹ Twórczość Angelopoulou jest bardzo autobiograficzna. Imieniem Alexandre nazywa on zazwyczaj swoje filmowe *alter ego*, natomiast imieniem Spyros *alter ego* ojca.

- ¹⁰ Fragment B 52 doczekał się wielu wariantów tłumaczenia. Według chronologicznie ostatniego polskiego tłumaczenia Kazimierza Mrówki: *Czas życia jest dzieckiem bawiącym się, grającym: królestwo dziecka*. Por. K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 165. Warto również prześledzić inne (nie tylko polskie) warianty tego fragmentu.
- ¹¹ *Theodoros Angelopoulos. Interviews*, dz. cyt., s. 108.
- ¹² *Życie jest dzieckiem rzucającym kości. Królestwo jest w ręku dziecka* u Adama Czerniawskiego; *dziecko jest królem* u Leopolda Staffa, czy *dziecko królowanie* u Roberta Zaborowskiego, albo *królowanie dziecinne* u Ewy Lif-Perkowskiej.
- ¹³ R. Syska, dz. cyt., s. 213.
- ¹⁴ K. Mrówka, dz. cyt., s. 166.
- ¹⁵ *Theodoros Angelopoulos. Interviews*, dz. cyt., s. 118.
- ¹⁶ G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 295.
- ¹⁷ A. Horton, dz. cyt., s. 55.
- ¹⁸ *Theodoros Angelopoulos. Interviews*, dz. cyt., s. XIV.
- ¹⁹ Tamże, s. XII.
- ²⁰ Sean Homer w artykule *History as trauma and the possibility of the future: Theo Angelopoulos „Voyage to Cythera”* interpretuje te powracające motywy w kategoriach traumy i związanego z nią przymusu powtarzania. Por. S. Homer, *History as trauma and the possibility of the future: Theo Angelopoulos*, „Journal of Greek Media & Culture” 2019, t. 5, nr 1, s. 6.
- ²¹ *Theodoros Angelopoulos. Interviews*, dz. cyt., s. 71.
- ²² S. Homer, op. cit., s. 4.
- ²³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 295.
- ²⁴ W zdaniu tym zostało użyte słowo *accordion* oznaczające instrument muzyczny – harmoniję bądź akordeon. Zdecydowałem się przełożyć je jako „ściągnięcie” ponieważ Angelopoulos ma na myśli sposób, w jaki owe instrumenty działają. Jak można się domyślać, chodzi tu o sam miech, który przez ściągnięcie i rozciąganie tłoczy powietrze do instrumentu. Powyższy zwrot można przełożyć także jako „plisowanie” bądź „faldowanie”.
- ²⁵ *Theodoros Angelopoulos. Interviews*, dz. cyt., s. 72.
- ²⁶ Wątek ten można znacząco rozszerzyć w kierunku filozofii Deleuze’a bądź teorii nim inspirowanych (np. Quentina Meillassoux). To, co powyżej jest nazywane „ściągnięciem” i „rozciąganiem”, funkcjonuje w tych filozofiach jako „skurcz” i „rozkurcz”. Harmonijkowaty kształt miechu w odniesieniu do czasu przywodzi na myśl nomenklaturę, którą posługiwał się Deleuze. Por. G. Deleuze, *Falda. Leibnitz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- ²⁷ *Last modernist. The films of Theo Angelopoulos*, red. A. Horton, Flicks Books, Trowbridge 1997, s. 75.
- ²⁸ *Theodoros Angelopoulos. Interviews*, dz. cyt., s. 108.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ A. Horton, dz. cyt., s. 176.