

Wyparte obrazy – odnalezione sensy

O skutkach oglądania dzieła filmowego raz jeszcze

RYSZARD CIARKA

Chyba to Auden powiedział, że „wierszy nigdy się nie kończy, tylko je porzuca”. Podobnie filmów nigdy się nie kończy, tylko je puszcza [release].

John Boorman

Film tylko do pewnego stopnia wywołuje wrażenie rzeczywistości. Dlatego, że zarejestrowany obraz, szczególnie ruchomy obraz filmowy, zawsze będzie prezentować jakiś naddatek znaczeniowy, jakiś nadmiar sensu, który umiejscawiamy od razu w szerszym kontekście narracyjnym. Ale też, mimo obiektywnego medium, ten naprawdę percepcyjnie ubogi świat jest bliższy sztukom klasycznym niż rzeczywistości. I to bez względu na to, czy posłużymy się wyrafinowanym językiem filmu, czy będzie to beznamiętna rejestracja obserwowanej rzeczywistości.

Zbigniew Rybczyński opowiadał kiedyś, że podczas robienia zdjęć w Luwrze, które później miały posłużyć jako „tła” do *Orkiestry*, zapragnął, aby pozostawione w nocy same sobie największe dzieła sztuki mogły posłuchać muzyki. Intrygujące jest przecież to, co robią największe dzieła sztuki, gdy nikt ich nie podziwia; nikt na nie nie patrzy lub nikt ich nie słucha, gdy nie nawiążą kontekstowego dialogu z odbiorcą ich nadmiaru sensu.

Zniknie też zapewne całe wrażenie rzeczywistości z filmu, na który nikt nie patrzy. Ale czy stanie się tak i wtedy, gdy filmu nikt nie „nakręci”, tak jak u Wendersa w *Lisbon Story*, kiedy nikt nie przyłoży subiektywnego oka do obiektywu kamery? Wystarczy przecież, tak jak u Felliniego w *Rzymie*, choćby skrawek zdeformowanego ekranu, aby pojawiające się na nim ruchome obrazy wzruszały. Niech tylko zamigoce nawet niewyraźny obraz, co do którego upewnimy się, że jest rejestracją rzeczywistości, aby został uruchomiony, nie bardzo zresztą skomplikowany, mechanizm fabulacji, by podchwycić lub nadać sens zarejestrowanej rzeczywistości. O tym jak istotny jest tu ów naddatek znaczeniowy, a więc to, co nie istnieje w bezpośrednim oglądzie, świadczą choćby pierwsze próby opisu zjawiska rejestracji rzeczywistości lub teoretyzowania na temat istoty pojawiania się ruchomych obrazów filmowych. To już wtedy, u początków fascynacji migotliwym, ziarnisto-niewyraźnym, karykaturalnie upraszczającym ruch sposobem rejestracji i odtwarzania rzeczywistości, rozpoczął się nie mniej fascynujący spór o istotę obrazu filmowego, kiedy podstawą wnikliwej i bogatej w teoretyczne uogólnienia analizy były krótkie, mniej lub bardziej narracyjnie spójne filmy. Zu-

pełnie jakby ów naddatek znaczeniowy czy nadmiar sensu w rejestrowanej rzeczywistości nie był uzależniony od technologicznych możliwości samego medium, ale tkwił w samej jego istocie. W technicznej naturze optyki (obiektyw) i chemii (błona powlekana substancją światłoczułą). W magii samej idei rejestracji i odtwarzania obrazów bez większego związku z tym, co faktycznie pojawia się na ekranie. Ale także w magii – dodajmy – różnych poziomów naszej percepcji; i tej bezpośredniej, która pozwala na ocenę i określenie obiektów w otaczającej nas (lub wykreowanej dla nas) przestrzeni i tej pośredniej, która jest filtrowana przez nasze indywidualne i kulturowe doświadczenie (np. desygnaty i symbole).

Gabriel Marcel w *Dzienniku metafizycznym* pod datą 2 kwietnia 1916 notuje bardzo ciekawą uwagę: *Dotarło dziś do mnie w jasny i cudowny dzień wiosenny – że pojęcia wiedzy zwanej „tajemną”, przeciwko którym „rozum” buntuje się z takim przejęciem, leżą w rzeczywistości u źródła naszych doświadczeń najbardziej codziennych, najbardziej bezdyskusyjnych: doświadczenia zmysłów, doświadczenia woli, doświadczenia pamięci. Czy ktokolwiek wątpi w to, że wola „oddziaływa” jak sugestia – powiedzmy, jak sugestia magiczna? A czyż ciała nie są, nie mówię – pozorami, ale widziadłami, materializacjami? A wreszcie, czy doświadczenie pamięciowe nie zawiera skutecznej i rzeczywistej negacji czasu? Wszystko to jest aż nadto jasne. Zbyt jasne dla półcienia naszej psychologii*¹. Jak wiadomo Marcel rozróżniał dwa poziomy badanej rzeczywistości: „problem”, który jako zewnętrzny daje się pojąć i określić rozumowo (logicznie) oraz „tajemnica”, która jest związana bezpośrednio z sensem naszego istnienia (bycia w świecie) i aby zachować swój status, nie daje się obiektywizować. ...*problem – pisze Marcel – jest czymś, co napotykam, co znajduje się w całości przede mną i co tym samym mogę określić i ograniczyć – podczas gdy tajemnica jest czymś, w czym ja sam jestem zaangażowany i co w konsekwencji daje się pomyśleć wyłącznie jako sfera, w której rozróżnienie tego co jest we mnie, i tego jest przede mną, traci swoje znaczenie i swoją wartość pierwotną. Podczas gdy autentyczny problem podlega pewnej, odpowiednio przygotowanej technice, ze względu na którą się określa, to tajemnica z samej definicji transcenduje wszelką możliwą technikę. Niewątpliwie, zawsze można (logicznie i psychologicznie) zdegradować tajemnicę, by zrobić z niej problem, ale jest to postępowanie z gruntu błędne, którego źródła należałoby szukać w pewnego rodzaju skażeniu umysłu*².

Kluczowe, a zarazem ciekawsze będzie więc pytanie: co robią (z nami) dzieła sztuki, a szczególnie najwybitniejsze dzieła filmowe, na które dzięki współczesnej kulturze kopii, powielania i digitalizacji możemy patrzeć zbyt długo. Kiedy już tracą cały swój niepowtarzalny (paradoksalnie przez powtarzalność) walor „tajemnicy” i pozwolą się „problematyzować”. Kiedy skażeni wiedzą konkretnie nieublaganie powtarzających się obrazów będziemy mogli pozbawić je iluzji rzeczywistości i odkryć w nich niedoskonałości i niekonsekwencje. Albo przeciwnie, bo jeśli są dziełami sztuki, mimo artystycznej i – szczególnie w przypadku filmu – technicznej skończoności zawsze będą prezentować jakiś naddatek znaczeniowy, jakiś nadmiar sensu. Ponieważ *do błędów – jak pisał Horacy w słynnym Liście do Pizonów – prowadzi ucieczka przed wadami, jeśli nią nie kieruje sztuka*³.

Dobłą egzemplifikacją owej dwoistości postrzegania zarejestrowanej rzeczywistości już na polu percepcji dzieła filmowego niech będzie słynna scena z cieniami w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (reż. Alain Resnais, 1961 r.), która po

wielokrotnie powielana i przywoływana stała się niemal emblematem tego filmu. Przypomnijmy. To ujęcie, jedna z wielu zaskakujących zagadek wizualnych w tym filmie, ma symetryczną kompozycję, którą podkreślają bogate geometryczne wzory parku, zaburzone przez dziewięć postaci stojących w bezruchu (jak posągi wokół nich) pośrodku alei. O dziwo, w pochmurny dzień rzucają one długie skośne cienie, łamiąc porządek ustanowiony przez pozostałe elementy wizualne w kadrze, dodając komponent surrealistyczny do onirycznego tonu filmu ⁴. Pomijając na razie, zresztą wcale nie małą, narosłą przez lata warstwę interpretacyjną tego ujęcia, zwróćmy uwagę na jeden niebagatelny szczegół, że owe cienie są z jakichś względów błędnie odwzorowane.

Już z pobieżnego oglądu bez trudu zauważymy, że stojąca najbliżej widza postać rzuca nienaturalnie długi cień względem pozostałych. Ponadto cienie trzech par są odwzorowane według tej samej zasady: postać stojąca z prawej strony, bez względu na swoją wysokość, rzuca trochę dłuższy cień niż stojąca obok. Można też zauważyć, że niektóre cienie nie są równoległe względem siebie.

Otwiera to oczywiście wiele możliwych interpretacji, ale na pewno głębszych niż konstatacja prostej zależności (a właściwie intrygującej sprzeczności): pochmurny dzień – postaci rzucają cienie. Być może autorom tego pomysłu wcale nie chodziło o owo „więcej” lub „głębiej”, a dostrzegalne chłodnym okiem błędy są wynikiem pośpiechu, braku wyobraźni na temat tego, jak powinny wyglądać cienie w słoneczny dzień lub odwzorowano je (co bardzo prawdopodobne), stosując sztuczne oświetlenie ⁵.

Oczywiście wiemy, że cienie wymalowane na parkowej alei są, przynajmniej miały być, metaforą upływającego czasu, pamięci, wspomnienia owego zeszłego roku w Marienbadzie. Praca pamięci wcale nie musi dokładnie odwzorowywać rzeczywistości, jest powidokiem, reminiscencją, korelatem wspomnienia i wyobraźni, a przez to czasami stwarza problem w sztuce, której cechą immanentną jest („obiektywna”) rzeczywistość przedstawiona, kiedy najmniejszy błąd (a właściwie przede wszystkim ów mały błąd) może zaburzyć naszą percepcję, lub nawet podświadomie określić sposób pojmowania wykreowanej rzeczywistości ⁶. Zupełnie inaczej niż cienie na płótnach Giorgia de Chirico, które podobno były inspiracją do tej słynnej sceny, albo cienie na obrazach Paula Delvaux, dla których z kolei ten film mógł być natchnieniem ⁷. Alain Resnais powraca do tego problemu i rozwiązuje go po mistrzowsku w filmie *Opatrzność* (*Providence*, 1977), szczególnie kiedy wizualizuje niepewną i pełną formalnych potknięć wyobraźnię pisarza.

Podobną niekonsekwencję optyczną, a jednocześnie „tajemnicę”, którą staram się tu „sproblematyzować”, odnajdziemy w otwierającej fabułę scenie z *Nostalgii* Tarkowskiego (1983 r.), kiedy z prawej strony ekranu w centralną perspektywę zamglonego tokańskiego krajobrazu wjeżdża samochód. Kamera tylko przez chwilę śledzi poruszający się obiekt, który za moment niknie, by ponownie pojawić się z lewej strony już na pierwszym planie i osiągnąć centralny punkt obrazu. W tej wysmakowanej estetycznie scenie, w której w sposób charakterystyczny dla Tarkowskiego kamera właściwie nigdy nie kończy ujęcia statycznym kadrem, widzimy już wyraźnie samochód, z którego wysiada Eugenia (Domiziana Giordano), a po chwili także Górczakow (Oleg Jankowski). Za moment pójną, jedno za drugim, w najbardziej bezsensownym kierunku, jakby przecinając zakreśloną wcześniej przez samochód półelipsę. Jednak detalem zaburzającym percepcję miejsca, a także w pewnym

sensie i czasu tej sceny są mocno zaznaczone koleiny wyżłobione przez koła i wydeptane wokół miejsce, niemal dokładnie tam, gdzie zatrzymał się samochód.

Trudno przypuszczać, że jest to zwykle niedopatrzenie reżysera, który przecież z takim pietyzmem komponuje niemal każde ujęcie. Nieodparcie nasuwa się tu jednak skojarzenie, że tę scenę powtarzano kilka lub kilkanaście razy, aby w końcu uzyskać zadowalający efekt, którego tylko „produktem ubocznym” jest ów ślad na ziemi⁸. Ale tak, jak w poprzednim filmie, także i tu otwierają się z tego powodu różne interpretacje. Tym bardziej że jedną z ciekawszych prób znalezienia sposobu na dotknięcie istoty *Nostalgii* Tarkowskiego jest skupienie się na problemie przekładu, translacji, przełożenia tekstu, a także, idąc dalej tym tropem, obrazu, doświadczenia pamięci, kultury, owa ciągła mediacja między tam i tu, swoim i obcym, tego twórczego czyśćca interpretacji (1+1=1 wypisane na ścianie w mieszkaniu Domenica?), w którym się poruszamy i ciągle coś powtarzamy, ale tak naprawdę niczego nie zyskujemy⁹. Dopiero niedorzeczny gest, kiedy Gorczakow z ogarkiem świecy przemierza pozbawiony wody basen, pozwala przerwać to „koło udręki” i znaleźć wybawienie. Gest niedorzeczny, ale logiczny, bo opozycyjny w stosunku do dwóch kluczowych ujęć w *Nostalgii*: gdy samochód, jakby kreśląc niepełną elipsę, wjeżdża w tokański krajobraz, zatrzymując się w koleinach, i gdy taksówka z Gorczakowem, wjeżdżając do Bagno Vignioni, zatacza niepełne koło, by zatrzymać się przy basenie.

Dotykamy tu bardzo ciekawej cechy filmu jako takiego, cechy, którą nazwać by można transcendentną, bowiem choć w jakimś sensie zawsze obecna, znajduje się zazwyczaj poza percepcją, fabułą, diegezą i jest związana z techniczną naturą kina, z technicznym procesem projekcji (w klasycznym tego słowa znaczeniu), kiedy ostatnia scena filmu (ostatni akt) zapętla się z pierwszą, tworząc jakby niekończącą się narrację, niekończący się film-mit „wiecznego powrotu”.

Dokładnie tak, jak w filmie *Tron we krwi* Kurosawy (1957 r.), gdzie – używając terminów okółomuzycznych – kończąca utwór koda, zawiera jednocześnie pierwsze takty ekspozycji. Tarkowski z jakiś względów nie cenil tego filmu. W *Kompleksie Tolstoja* możemy przeczytać nawet uszczypliwą uwagę: *Bardzo lubię Kurosawę, choć – na przykład – nie podoba mi się film „Tron we krwi”. Uważam że bardzo powierzchownie powielił szekspirowski temat, poprzestając na umieszczeniu go w japońskich realiach*¹⁰. Ale być może powód jest nieco głębszy, bowiem szczególnie ten film w stosunku do całej twórczości Tarkowskiego to estetyczne i stylistyczne antypody.

Tron we krwi do dziś zadziwia niezwykle krystaliczną strukturą. Możemy nawet pokusić się o twierdzenie, że jest także jednym z ważniejszych traktatów na temat sztuki filmowej idącym znacznie dalej niż i tak spektakularne łączenie teatru *nō* z transkulturową estetyką języka filmowego. Bowiem problem, z którym mierzy się Kurosawa, polega nie na adaptacji, ale transkrypcji (tutaj, bardziej w muzycznym tego słowa znaczeniu) tego, co istotne u Szekspira (i w tradycji europejskiej tragedii) w warstwie słownej, na obraz, gest, mimikę zamknięte w logiczną strukturę. Dlatego też nie ma w tym filmie miejsca na rozbudowaną psychologię postaci, którą zastępuje praca odpowiednich desygnatów (książę Kuniharu Tsuzuki-Duncan = pąk kwiatu /herbaty?/, Taketoki Washizu-Makbet = wij /skolopendra?/, Yoshiaki Miki-Banko = królik) zgodnych z ich fizycznym i symbolicznym znaczeniem. Jest też natura i kultura, ciemność i światło, chaos i logos jako wyznaczniki uczuć i myśli.

Tak jak w kluczowej scenie dla rozwoju dalszych dramatycznych wydarzeń, kiedy Asaji Washizu-Lady Makbet w sposób niezwykle logiczny próbuje przekonać męża o konieczności zabicia księcia. Asaji, spokojna i opanowana, siedzi w ciemnym kącie pomieszczenia, mając za plecami okno ukazujące dziką przyrodę (natura). Natomiast Taketoki, nie zgadzając się z argumentacją żony, przechodzi w stronę światła, mając za plecami oświetlony słońcem wewnętrzny dziedziniec (kultura). Kiedy po chwili Taketoki dowie się o zbliżającym się zbrojnym orszaku księcia, zobaczymy, jak stoi samotnie na tle spletanego gąszczu roślin. Ale zaraz nastąpi coś, co zupełnie zaburzy dotychczasową idealną strukturę. W momencie, gdy pan Washizu z grupą żołnierzy biegnie w stronę bramy Fortu Północnego, kamera zaczyna gwałtownie, jakby w popłochu, oddalać się od nich. Wyraźnie zakółysze się jeszcze na dwóch stopniach schodów i zatrzyma w obiektywie przerażone postaci. Trudno określić, czy to kilkusekundowe ujęcie jest świadomym zabiegiem estetycznym, czy po prostu błędem operatorskim. Tym bardziej że zarówno wcześniej, jak i później, we wszystkich spektakularnych scenach pełnych ruchu i ekspresji (pościg za zjawą w Lesie Pajęczych Rąk czy śmierć Washizu) kamera nie jest tak spersonalizowana. Tylko podczas tego jednego ujęcia zdezorientowani musimy zadać to najbardziej kłopotliwe, a zarazem najbardziej istotne w sztuce filmowej pytanie: „kto patrzy?” Jakie są powody oraz sens powołania tego jednego z możliwych światów, nadania mu statusu wyjątkowości i znamion rzeczywistości.

Jednak ani zmitologizowana narracja, której przejawem jest ewokowany przez chór ściśle określony przebieg wydarzeń, ani nawiązanie do zasad kodyfikacji postaci w teatrze *nō* nie uzasadnią sensu tego „dziwnego” ujęcia. Natomiast bardzo konkretnie umieszczają wirtualnego widza w wykreowanym świecie i określają jego status. Do obserwowanej rzeczywistości i (dosłownie) do wnętrza rozgrywanego się dramatu wprowadza nas jeździec, który podąża do zamku Pajęcze Gniazdo z informacją o buncie przeciwko księciu i toczących się walkach. Kurosawa, budując narrację w tym filmie, w celu zwiększenia dramaturgii nie nadużywa ani szybkiego montażu, ani nadmiernych zbliżeń i sytuuje widza (obserwatora wydarzeń) jakby w bezpiecznej odległości, szczególnie w tych scenach, które nawiązują do spektaklu teatru *nō*. I tu, jeśli nadal staramy się podtrzymać nasze przeświadczenie o wyjątkowej strukturze tego filmu, należy szukać odpowiedzi. Bowiem Kurosawa nie tylko wykorzystał w tym filmie charakterystyczny dla teatru *nō* sposób gry aktorów, ale również nawiązał do scenografii i przestrzennych uwarunkowań tego widowiska. A zatem byłoby to „symboliczne” (a zarazem bardzo „realistyczne”) wyrzucenie widza poza obręb sceny teatralnej? Być może byliśmy zbyt blisko postaci dramatu, przekraczając tym samym intymność oraz groteskowość maski aktorskiej i konwencji teatralnej. W tym kontekście nawet schody prowadzące do bramy Fortu Północnego, po których „zbiega” kamera, odpowiadałyby stopniom *kizahashi* służącym jako jedyny zrytualizowany łącznik między podestem sceny a widzami spektaklu *nō*, a słupy podtrzymujące fronton bramy odpowiadałyby *sumi-bashira* (*hashira*) i *waki-bashira* (*hashira*), niemal dokładnie odwzorowując fronton sceny teatralnej¹¹.

Oczywiście ważne pytanie, które nażałoby teraz postawić, dotyczy nie tyle sensu takiej próby interpretacji tej sceny, ile tego, kto mógłby być jej bezpośrednim odbiorcą. Czy jest skierowana w stronę widza, dla którego wplecenie zrytualizo-

wanej konwencji nō w spektakl filmowy już stanowi przekroczenie norm, które tkwią w tym shintoistycznym misterium. Czy też może być widowym znakiem nieprzekraczalności albo wręcz granicy między różnymi systemami wartości, estetyki i kultury.

Kurosawie często zresztą zarzucano nadmierne mieszanie etyki i estetyki Wschodu i Zachodu oraz to, że jest najbardziej europejskim reżyserem w Japonii i najbardziej japońskim w Europie. Być może więc w tej właśnie scenie, jak w błysku flesza, w tym szalonym biegu operatora z kamerą jest zawarta cała idea kreowania – zwykle na zasadzie jednoczenia przeciwieństw – rzeczywistości filmowej, w której wyrafinowany teatr nō spotyka się z wyrafinowanym językiem filmowym.

Niemal tak samo jak u Bergmana w *Siódmej pieczęci* (1957), gdzie współczesna filmowi twoga przed nuklearną zagładą oraz dylematy wiary, nadziei i miłości są zogniskowane w średniowiecznym moralitecie. W obu też filmach, wieczny temat ludzkich ułomności, grzechu i potępienia został ukazany w ściśle określonych realiach historycznych i estetycznych.

W moim filmie – napisał Bergman w programie Svensk Filmindustri zapowiadającym premierę *Siódmej pieczęci* – *rycerz powracający z krucjaty jest jak współczesny żołnierz. W średniowieczu człowiek żył w strachu przed zarazą. Dziś żyje w strachu przed bombą atomową*¹². Ale ta wypowiedź wymaga jednak dopowiedzenia. Bowiem ...*wychowany w duchu religii protestanckiej, która zaostrzyła powstałe w wiekach średnich poczucie lęku i winy jednostki wobec Boga i zrodziła przekonanie, że życie ludzkie jest otchłanią rozpaczy, Bergman odnalazł w postaci średniowiecznego Everymena stosowne medium do oddania własnego strachu w obliczu śmierci i dręczących go dylematów religijnych, a także nad sensem istnienia*¹³. Nie mniej ważna jest również deklaracja samego reżysera, który napisał, że „*Siódma pieczęć*” *jest definitywnie ostatnim wyrazem pojęć wiary, tych pojęć, które odziedziczyłem po moim ojcu i które nosiłem w sobie od dzieciństwa*¹⁴. Być może dlatego też tak łatwo możemy uwierzyć w optymistyczne zakończenie tego filmu, we wszystkie ukazane tam znaki ofiarowania i spełnienia.

Kiedy John Simon, pytając Bergmana próbował dowiedzieć się, czy słynna scena „tańca śmierci” z *Siódmej pieczęci* nie odwołuje się wprost do przeświadczenia o istnieniu jakiegoś życia po śmierci, reżyser odpowiedział dość wymijająco: *Kiedy robiłem „Siódmą pieczęć”, nadal byłem zaangażowany w te wszystkie komplikacje. Dokładnie nie pamiętam. Simon, nie rezygnując, nieco inaczej sformułował pytanie: Ten obraz był przecież bardzo niejednoznaczny. Mógł oznaczać, że jednak coś dzieje się po śmierci. Tak.* – Odpowiedział tym razem Bergman – *„Siódma pieczęć” jest, w pewnym sensie, bardzo konkretna, podobnie jak cała średniowieczna sztuka. Wszystkiego, co się tam znajduje, można dotknąć. Matka Boska i Dziecko są realni. Kiedy tamci tańczą, są prawdziwi, po prostu są. To nie fantazje lub sny i wyobrażenia. Zazwyczaj moją intencją jest być dokładnym, być precyzyjnym, być konkretnym; i czasami się to udaje, a czasami nie. Ale zawsze staram się być bardzo jednoznaczny [very simply]*¹⁵.

Ważne pytanie, które powinniśmy teraz postawić, dotyczy tego, w jaki sposób owa średniowieczna rzeczywistość została przełożona na język filmowych obrazów, które przecież są konkretne już ze swej natury. Ważne jest też pytanie o sens



Siódma pieczęć, reż. Ingmar Bergman (1957)

sztuki w wykreowanym przez Bergmana świecie, który, skoro jest tak uniwersalny w swoim przesłaniu, powinien też odnosić się do współczesności.

W diegezie *Siódmej pieczęci* zdolnością „widzenia” i obcowania ze światem pozamysłowym obdarzył Bergman rycerza Antoniusa Blocka i kuglarza Jofa. Oczywiście truizmem będzie tu przypomnienie, że ową zdolność ma również widz jako depozytariusz kreowanego sensu za pomocą obrazów. Jest jednak w tym filmie sekwencja ujęć, która swoją symboliką nawiązuje do pozamysłowej rzeczywistości, natomiast wydaje się skierowana wyłącznie w stronę widza, jego zdolności percepcyjnych i religijnej wrażliwości.

Powinno przecież zwrócić naszą uwagę bardzo złe ujęcie obarczone niemal „szkolnym” błędem, kiedy Kowal Plog, próbując odnaleźć żonę Lisę w tłumie widzów obserwujących występ kuglarzy, jest kadrowany przez znakomitego zresztą Gunnara Fischera tak, że na pierwszym planie z prawej strony u góry ekranu możemy dostrzec zwisające nogi ułożone jednak w charakterystyczny prefiguracyjny sposób nawiązujący do Męki Pańskiej¹⁶ i fragment drzewa, na którym owa tajemnicza postać zapewne się znajduje. Zobaczymy następnie dalszy ciąg występu kuglarzy z kontrpunktowym obrazem Lisy udającej się na schadzkę ze Skatem i dopiero wtedy możemy dostrzec, w krótkim ujęciu, roześmianego chłopca siedzącego na drzewie i obserwującego z rozbawieniem przedstawienie.

Raczej trudno sądzić, aby owe pojawiające się w takiej kolejności i w takim kontekście obrazy były przypadkowe. Nie tylko z tego względu, że otwiera je bardzo zły kadr, który można bez trudu i żadnych konsekwencji usunąć. Oba ujęcia – zarówno to z nogami, jak i to z całą postacią chłopca – są kilkusekundowe, a więc też w pewien sposób znaczące, bowiem Bergman, jak wiadomo, preferując teatralną stylistykę narracji, raczej unikał szybkiego montażu. Wiadomo również, że poza kilkoma plenerowymi sekwencjami cały film powstał na terenie podsztokholmskiej wytwórni, a więc scenograficznie został dokładnie zaplanowany. Oglądając też *Siódmą pieczęć* dokładnie lub wielokrotnie, możemy dostrzec – choć nie są to kadry pierwszoplanowe – że chłopiec na drzewie pojawia się już w pierwszym ogólnym ujęciu wioski i raczej nieprzypadkowo znika, gdy pojawi się kondukt pątników.

Być może za pomocą tych obrazów pyta nas Bergman: „Czy sztuka jest do zbawienia koniecznie potrzebna?”¹⁷ I choć wsłuchując się w pełne konformizmu, obudy i cynizmu wywody malarza fresków Albertusa oraz szefa kuglarskiej trupy Skata możemy, co do tego, mieć wątpliwości, nie powinniśmy jednak utracić wiary w znaczenie nawiązania kontekstowego dialogu z dziełami sztuki jako odbiorcy i depozytariusze „ich nadmiaru sensu”.

RYSZARD CIARKA

- ¹ G. Marcel, *Dziennik metafizyczny*, wyb. K. Tarnowski, tłum. E. Wende, oprac. tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1987, s. 121.
- ² G. Marcel, *Być i mieć*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1996, s. 100-101.
- ³ Horacy [Q. Horatius Flaccus], *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, wyd. II, zmienione, Wrocław 1951, s. 67.
- ⁴ Parafrazuję tu raczej typowy opis tej sceny, polegając na fachowym „oku” filmowca-operatora. Por. G. Mercado, *The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*, Focal Press, Oxford 2010, s. 65.
- ⁵ Obliczanie długości cienia rzucanego przez obiekt oświetlony Słońcem polega na zastosowaniu dość prostego wzoru trygonometrycznego: $x(\text{długość cienia}) = d(\text{wysokość obiektu})/\text{tg}^{\theta}$ (kąt padania promieni słonecznych) i jak można zauważyć nie zależy od odległości obiektu od tego i tylko tego źródła światła, jakim jest Słońce.
- ⁶ Zapewne ten właśnie szczegół wpłynął na ów powszechny sąd... w *pochmurny dzień, postaci rzucają cienie* i otworzył wiele możliwych interpretacji.
- ⁷ Na przykład obrazy Giorgia de Chirico *Nostalgia dell'infinito* (1912), *Melanconia* (1912), *Enigma di una giornata* (1914), a szczególnie *Piazza souvenir d'Italie* (1925) z intrygująco błędnie namalowanym cieniem oraz Paula Delvaux np. *Spring* (1961) i *Petit place de gare* (1963), na którym każda z postaci stojących na placu przed dworcem rzuca cień w innym kierunku.
- ⁸ Bardzo dobrze powstawanie tej sceny ilustruje fragment filmu *Andrej Tarkovskij in „Nostalgia”* (reż. Donatella Baglivo, 1984).
- ⁹ Por. N. Skakov, *The (im)possible translation of „Nostalgia”*, „Studies in Russian and Soviet Cinema”, t. 3, z. 3, Routledge 2009.
- ¹⁰ A. Tarkowski, *Kompleks Tolstoja: myśli o życiu, sztuce i filmie, Wybór fragmentów wywiadów, wypowiedzi i publikacji Andrieja Tarkowskiego z lat 1960-1986*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył S. Kuśmierczyk, Pelikan, Warszawa 1989, s. 143.
- ¹¹ Por. *Encyclopedia of Japan*, t. 6, Kodansha, Tokio 1983, s. 25.
- ¹² Za B. Steene, *Focus on the „Seventh Seal”*, trans. D. Kushner, L. Malmström, Englewood Cliffs, New York 1972, s. 5; por. także T. Szczepański, *Apokalipsa według Ingmara Bergmana*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 12-13, s. 141.
- ¹³ T. Szczepański, *Apokalipsa...* dz. cyt., s. 142.
- ¹⁴ I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, WAiF, Warszawa 1993, s. 238.
- ¹⁵ J. Simon, *Converstation with Bergman*, w: *Ingmar Bergman: Interviews*, red. R. Shargel, University Press of Mississippi, Jackson 2007, s. 88-89.
- ¹⁶ Choć nie jest to doktryną w zachodnioeuropejskiej ikonografii, przyjęła się jednak tradycja ukazywania wizerunku Ukrzyżowanego, którego nogi zostały przebite jednym gwoździem. Stąd też prefiguracja Męki Pańskiej często jest przedstawiana przez charakterystyczny układ nóg. Por. np. obrazy Giovanniego Belliniego, *Madonna degli Alberetti* (zwany też *Madonna z drzewkami*), *Madonna con il Bambino*; Michaela Sittova, *Maria mit dem Kind*. Wiliama Blake'a, *Christ Child Asleep on a Cross*. Pragnę w tym miejscu podziękować ks. dr Januszowi Nowińskiemu SDB oraz Tomaszowi Tuszko za cenne uwagi i wskazówki.
- ¹⁷ Za Marią Poprzęcką parafrazuję tu tytuł książki Jacka Woźniakowskiego, *Czy kultura jest do zbawienia koniecznie potrzebna*. Por. J. Poprzęcka, *Jacek Woźniakowski o sztuce*, „Znak” nr 693, luty 2013.