

Początek śmierci

Przestrzeń pozakadrowa w filmach Michaela Haneke,
Aleksandra Sokurowa i Andrzeja Wajdy

JANINA FALKOWSKA

W studiach nad filmem przestrzeń pozakadrowa rzadko jest dyskutowana jako odrębna kategoria estetyczna. Teoretycy filmu zwykle analizują „przestrzeń kadru” w jej aspekcie tematycznym czy estetycznym. Przestrzeń widoczną na ekranie postrzega się w kontekście *mise en scène* filmu: czy przestrzeń przedstawiona w filmie odpowiada zasadom realizmu diegezy filmowej? Czy jest spójna ze światem wykreowanym przez reżysera czy też może gwałtownie się zmienia pod wpływem wewnętrznych, emocjonalnych przemian bohaterów (jak w przypadku *Melancholii* Larsa von Triera z 2011 r. czy *Stokrotek /Sedmikrásky/* Very Chytilovej z 1966 r.)? Innymi słowy: czy dany film przestrzega zasad klasycznie pojętego realizmu, czy może jest awangardowy? Czy przestrzeń w kadrze daje możliwość wglądu w to, co postrzega postać filmowa, czego doświadcza i co odczuwa? Czy to może sam reżyser chce skierować uwagę widza ku swojemu stanowi wewnętrznemu? A przez to również na stan kultury, społeczeństwa i istoty ludzkiej w ogóle?

Jeśli zastanowimy się nad emocjami wyrażanymi przez bohaterów, możemy sobie uświadomić, że uczucia będące udziałem postaci, w całej skali swej różnorodności, zostają „przesunięte” w przestrzeń pozakadrową. Postacie te często spoglądają do góry czy w bok albo też kierują wzrok poza przestrzeń kadru, czasem w stronę świata diegetycznego, lecz najczęściej w kierunku tego pozadiegetycznego, doświadczanego tylko przez nich samych.

Te spojrzenia w stronę przestrzeni niediegetycznej często ewokują uczucie tęsknoty i rozpacz, melancholii – zwykle niewyraźnej, komunikowanej ambiwalentnie, nieuchwytniej, raczej sączącej się w obszar poza kadrem, a nie widocznej, wyraźnie przedstawionej w obrazach filmowych. Jednym z charakterystycznych aspektów filmów nasyconych melancholią jest to, że przestrzeń nie jest tu ustrukturuwana tak, jak dyktowałaby to ekonomia narracji, ale wedle wewnętrznej logiki filmu. Innymi słowy, elementy takie jak przyczynowo-skutkowa logika wydarzeń, układ ujęcia-przeciwujęcia, a także spójne i zrozumiałe zarysowanie przestrzeni w kadrze zostają uzupełnione przez złożone i wyrafinowane strukturowanie przestrzeni pozakadrowej, która działa analogicznie do Heideggerowskiego „niepomyślanego”. Jak sugeruje Brian Price w eseju *Heidegger and Cinema*, w filmie artystycznym istotnym aspektem komunikacji często staje się to, co niepokazane albo niewypowiedziane. *Heidegger mówi o tym, że niewypowiedziane stanowi centralny punkt prawdziwego myślenia samego w sobie*¹. Innymi słowy, to przestrzeń poza ramą kadru, nie-sfilmowana, pod poziomem dyskursu², zajmuje naszą uwagę w trakcie oglądania filmu. Co się w niej rozgrywa? Co zostało pominięte, niewypowiedziane, niepomyślane w filmie?

W eseju tym chciałabym się skupić na pojęciu przestrzeni pozakadrowej jako azyłu dla tego, co niewypowiedziane i niepomyślane, jak to zostało wyrażone w filmach trzech reżyserów: Michaela Haneke, Andrzeja Wajdy i Aleksandra Sokurowa. Każdy z nich kieruje uwagę widza w przestrzeń pozakadrową w inny sposób, posługując się innymi kontekstami diegetycznymi. Haneke robi to przez ukrycie przed widzem scen skrajnej przemocy, Wajda – w scenach przesyconych refleksją i smutkiem, a Sokurov wtedy, gdy nie chce pokazać pewnych faktów czy stanów umysłu. Każdy z nich skutecznie i po mistrzowsku tworzy „niepomyślane” i przekonująco wykorzystuje przestrzeń pozakadrową jako: przestrzeń „niesamowitą” (*the uncanny*) u Hanekego, niewypowiedzianą i ahistoryczną u Sokurowa, a u Wajdy jako „niewyraźlną” melancholię i smutek.

Michael Haneke

W mojej wcześniejszej pracy na temat Michaela Haneke pisałam³, że reżyser ten w swoich filmach przedstawia „myśli abstrakcyjne”⁴ w melancholicznym kontekście Europy Zachodniej. Jego filmy to *opowieści o pustce i alienacji (...) wywołanych tym, co Freud rozumiał jako rozgorzyczenie naszą „cywilizacją” – strukturami społecznymi hamującymi popędy pierwotne, które stosując się do praw energii psychicznej, powracają z siłą równą tej, z którą zostały wyparte*⁵. Tak jak inni reżyserzy europejscy, Michelangelo Antonioni czy Alain Resnais, którzy wyrażali żalobę w ogólnym egzystencjalnym strachu związanym z traumą po II wojnie światowej, Haneke także wiąże żalobę ze specyficznymi scenariuszami społecznymi i politycznymi. Twórca ten jest głęboko krytyczny wobec świata, który reprezentuje i ukazuje *dramatyczny charakter sytuacji, gdy zanikają wartości humanistyczne*⁶.

Moim zdaniem owa pustka i alienacja zostają wyrażone dzięki zastosowaniu, między innymi, specyficznego zabiegu, jakim jest zasugerowanie przestrzeni pozakadrowej, ku której są kierowane spojrzenia zarówno postaci, jak i widzów.

Haneke wykorzystuje i podtrzymuje niegdysiejsze tendencje europejskiego kina artystycznego, w którym dominowała refleksja egzystencjalna i filozoficzna. Jego kino jest kinem elit, a nie kultury masowej, kinem reprezentującym pewien sposób myślenia, na wskroś nowoczesny⁷. Takie nowoczesne kino, zgodnie z myślą Gilles’a Deleuze’a, *wykorzystuje swoje możliwości wyrażania myśli abstrakcyjnej*⁸. Skupiając się na wyobcowaniu abstrakcyjnej jednostki, operując narracją z otwartym zakończeniu, wykorzystując kolistę i linearne trajektorie narracji, a także sięgając po motyw podróży wewnętrznej oraz minimalistyczny styl, *kino nowoczesne nie reprezentuje świata fizycznego, ale raczej mentalny obraz świata, wyrażając w ten sposób przekonanie, że to właśnie jest świat, który istnieje*⁹. Na „niepomyślane” obecne w filmach Hanekego wskazuje, między innymi, konstrukcja narracji i estetyka filmu, a w szczególności potraktowanie priorytetowo przestrzeni pozakadrowej. Przestrzeń ta, jak sądzę, pełni funkcję reprezentacji niewypowiedzianego i nieprzedstawionego lęku przed utratą wartości, tożsamości i granic, niepokoju związanego z uprzywilejowaną pozycją w kolonialnej przeszłości oraz bezbrzeżnego poczucia niepewności co do przyszłości Europy.

Sądzę jednak, że tego rodzaju przestrzeń pozakadrowa ma charakter tak sugestywny, że widz zanurza się w niej i kontempluje niemożność zgłębienia przedsta-

wionych wydarzeń, wyrażoną w tych filmach niepewność czasów, samotność bohaterów i ogólnie pojętą niemożliwość wytłumaczenia i wyjaśnienia natury konfliktów oraz zawilości historycznych, kulturalnych i politycznych. Stanowiąc Heideggerowskie „nie-pomyślane”, zgodnie z którym: *Im bardziej źródłowe jest myślenie, tym bogatsze staje się to, co w nim niepomyślane, a to, co niepomyślane, jest największym możliwym do podarowania prezentem myślenia*¹⁰ – przestrzeń pozakadrowa daje niezliczone możliwości wyrażania „obiektów utraconych”, których istnienie można zakładać, imaginować, dedukować, opierając się na wydarzeniach albo ukazanych w filmach (w sposób fragmentaryczny bądź kompletny), albo jedynie wyobrażonych i „teoretyzowanych” przez widzów. Odbiorcom filmów Hanekego przestrzeń pozakadrowa otwiera przestrzeń oddechu, w której mogą zgłębiać to, co w tych filmach „nie-pomyślane”, „niepewne” i „nielogiczne”.

Ucieczka w „nie-pomyślane” ujawnia się we wszystkich filmach zrealizowanych przez Michaela Haneke: w każdym z nich można znaleźć momenty, w których bohaterowie angażują się w działania rozgrywane się w dużej mierze poza ramą kadru. W większości przypadków przeżywane i antycypowane przez widzów akty przemocy zostają ukryte poza kadrem, jak gdyby Haneke obawiał się odsłonić „nie-samowite”, które owa nieobecność zdaje się skrywać bądź przewidywać. W *Benny's Video* (1992), *Funny Games* (1997), *Kodzie nieznanym* (*Code Inconnu*, 2000), *Ukrytym* (*Caché*, 2005), a przede wszystkim w *Białej wstążce* (*Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009) przestrzeń pozakadrowa staje się miejscem ukrycia niewypowiedzianej grozy i udręki. Zainteresowanie przestrzenią pozakadrową jest już widoczne w jednym z wcześniejszych filmów reżysera, *Drei Wege zum See* (1976), nieczęsto omawianym przez badaczy. Chciałabym przybliżyć ten film polskiemu czytelnikowi, jako że miałam rzadką okazję zobaczyć go w 2007 r. w Austriackim Archiwum Filmowym (Filmarchiv Austria) w Wiedniu i porozmawiać o nim z Thomasem Ballhausenem, kuratorem archiwum.

Drei Wege zum See, jeden z pierwszych telewizyjnych filmów Hanekego, to dwugodzinna adaptacja opowiadania Ingeborg Bachmann. Opowiada on historię starzejącej się fotografki, Elizabeth (Ursula Shult), która podczas rozmów z ojcem „przeżywa na nowo” swoje życie. Film składa się z serii wspomnień, które przywołuje bohaterka w spokojnych monologach wypowiedzianych z offu. Elizabeth jest po pięćdziesiątce, nie ma żadnej rodziny poza ojcem, którego odwiedza regularnie raz do roku. Wspomina przeszłość – spacerując po lesie, leżąc w łóżku, podróżując pociągiem. Jest w tej przeszłości całkowicie zanurzona, a jej obecne położenie nie ma dla niej znaczenia.

W najbardziej oczywistym z sensów estetyka filmu potwierdza się w stanie umysłu Elizabeth: terażniejszość jest ukazywana w ciemnych, mrocznych barwach, jakby nie istniała w rzeczywistości. Natomiast przeszłość jest jasna i wyraźnie zarysowana. W momentach refleksji bohaterka widzi swą przeszłość przejrzyście: to seria namiętnych związków miłosnych, z których każdy po dwóch czy trzech latach kończył się rozgoryczeniem. Jako znana fotografka Elizabeth miała możliwość spełnić się zawodowo i podróżować po całym świecie, nie była jednak w stanie utrzymać żadnej ze swych relacji i teraz żyje sama.

Już ten film ujawnia to, co od początku interesowało Hanekego: kryzysy życiowe i dylematy moralne, mroczna, stonowana estetyka, a także nagłe wtargnięcia wspomnień i myśli ujawniające się w formie wmontowanych w film raptownych



Benny's Video, rež. Michael Haneke (1992)



Kod nieznaný, rež. Michael Haneke (2000)



Biała wstążka, reż. Michael Haneke (2009)



Ukryte, reż. Michael Haneke (2005)

przebitek (trwających dwie, trzy sekundy), niełączących się wcale z danym momentem narracji – tego rodzaju przebitka pojawia się na samym początku *Drei Wege zum See*, a jej wyjaśnienie i skontekstualizowane nastąpi dużo później. Scena rozgrywa się w przylotniskowym hotelu, w którym Elisabeth utknęła pomiędzy lotami; omyłkowo weszła do niewłaściwej toalety publicznej i tam na tle białych ścian zobaczyła młodego czarnoskórego mężczyznę. To, co w innym wypadku można byłoby łatwo wytłumaczyć, tu nabiera cech zdarzenia o onirycznej aurze tajemnicy, właśnie dlatego, że pojawia się jako flashback na samym początku filmu. Dzięki zastosowaniu tej prostej techniki Haneke wprowadza w narrację coś w rodzaju złego przeczcucia, które zdominuje resztę filmu. Widz będzie oczekiwać jakiegoś wytłumaczenia tej zagadkowej sytuacji, ale to, choć w końcu się pojawia, okazuje się spóźnione. (Warto wspomnieć, że podobny zabieg w bardzo już dojrzały i błyskotliwy sposób został zastosowany w zrealizowanym dużo później *Ukrytym* – scena, w której pochodzący z Algierii chłopiec myje swoje zakrwawione ręce, staje się kluczowa dla wyjaśnienia głównej tezy filmu). Szczególnie ciekawe jest tutaj to, że większość niewytłumaczalnych wydarzeń rozgrywa się poza kadrem, nigdy nie przedstawia się ich jako sytuacji racjonalnych. Króciutkie sceny w łaźience to ulotne elementy opowieści, której początek i koniec są nieznane, a uwaga widzów zostaje przekierowana w stronę ciemności, całkiem realnej i tej wyobrażonej, która ich otacza. Oznacza to, że cała sekwencja rozpoczyna się od segmentu pełnego mroku i na nim się kończy, podczas gdy reszta opowieści rozwija się poza kadrem. W tej grze pomiędzy tym, co znane i nieznane, Haneke próbuje kontemplować niewytłumaczalne i dziwaczne aspekty wspomnień, przeczuć, refleksji i nostalgicznych snów.

Dużo późniejszy film *71 fragmentów (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)* opowiada o młodym mężczyźnie, który zabija przypadkowych ludzi na stacji benzynowej, po czym popełnia samobójstwo, strzelając sobie w głowę. I znów wina łączy się z utratą – w tym wypadku utratą czystości i niewinności – przez co film staje się przepelnioną melancholią wypowiedzią na temat obiektu utraconego. Zabójca w *71 fragmentach* nie widzi sensu, by ciągnąć swe absurdałne, smutne życie. I znów interesujące pod względem estetycznym wydaje się to, że wszystkie tragiczne wydarzenia rozgrywają się poza kadrem: nigdy nie widzimy zabójcy, nie oglądamy jego twarzy, nie rozumiemy jego zamiarów.

Podobny moment niepewności pojawia się w *Benny's Video*, kiedy widz jedynie słyszy, jak Benny zabija dziewczynkę, którą zaprosił do siebie. Widz nie widzi samego aktu, bo nie został on ukazany na ekranie. Rozgrywa się gdzieś poza kadrem, ukryty przed wzrokiem. Przez to akt morderstwa staje się podwójnie przerażający, bo widz tylko sobie wyobraża, czego może dopuścić się chłopak, ale nie jest w stanie potwierdzić swoich domysłów, zobaczyć, co naprawdę się zdarzyło. Niesamowity akt morderstwa został przesunięty na obszar najgłębszej nieświadomości, do najdalszych zakątków umysłu, które nigdy nie zostaną odsłonięte – tak jak reakcja na akt zabójstwa nigdy nie objawi się na twarzy Benny'ego, choćbyśmy badali ją w nieskończoność. Brutalność morderstwa wraz z jego makabrycznymi szczegółami istnieje poza przestrzenią kadru.

W *Funny Games*, *Ukrytym* i *Białej wstążce* momenty grozy również są ukryte. W ostatnim z wymienionych filmów sztuka skrywania niesamowitego zostaje wyniesiona na całkiem nowy poziom. *Biała wstążka* ukrywa niesamowite do tego

stopnia, że zrozumienie, co naprawdę dzieje się „za kulisami” zdarzeń, staje się niemożliwe. Owo niesamowite staje się jaśniejsze tylko wtedy, gdy obserwujemy praktyki dorosłych, zwłaszcza te stosowane przez mężczyzn wobec ich dzieci. To, co ukryte poza kadrem, staje się mniej „niesamowite”, kiedy zostaje przełożone na akty psychologicznego i fizycznego okrucieństwa zadawane przez ojców i jawnie ukazywane na ekranie. Przemoc i groza pozostające poza kadrem, wyobrażone, lecz niewidziane przez widzów, są przekładane – bądź wyjaśniane – na niewytłumaczalne kary stosowane przez ojców w pełni majestatu prawa. Zatrzymane poza kadrem akty przemocy, których dopuścili się dzieci, nie tylko odnoszą się do udokumentowanego historycznie terroru, jaki cechował życie rodzinne w Niemczech w XIX i na początku XX w., ale również odsłaniają „niesamowite” doświadczane i odgrywane przez dzieci, zwykle tak dobrze ukryte poza ramą kadru. Przestrzeń pozakadrowa zmienia się w miejsce skrywania okrucieństw tak niewymownych, że aż zepchniętych w najgłębsze zakamarki podświadomości, by już nigdy z nich nie powrócić. W filmach Hanekego przestrzeń ta, jako obszar skrywający „niesamowite”, stale się ukazuje, czego doskonałymi przykładami są *Benny's Video*, *Ukryte*, a zwłaszcza *Biała wstążka*.

Andrzej Wajda

Andrzej Wajda zwykle robi filmy, które są logiczne i zrozumiałe zarówno pod względem konstruowania w nich przestrzeni, jak i czasu. Jest jednak jeden film, w którym przestrzeń i czas wymykają się widzowi. Nabierają plastyczności, a pewne aspekty przestrzenności znikają w otchłani przestrzeni pozakadrowej. *Tatarak* (2009) to film, który łączy dwa plany przestrzenne i czasowe, uzupełniające się wzajemnie w filmowej diegezie. Opiera się na trzech tekstach literackich: na dwóch opowiadaniach – *Tatarak* Jarosława Iwaszkiewicza i *Nagle wezwanie* Sándora Maraia, oraz na prywatnych notatkach Krystyny Jandy zatytułowanych *Zapiski ostatnie*.

Tatarak należy do tej grupy filmów Andrzeja Wajdy, które można opatrzyć szyldem „Wielkie Tematy Życia i Śmierci” (wyróżniam w filmografii reżysera sześć takich grup tematycznych). Składają się na nią: *Brzezina* (1970), *Panny z Wilka* (1979) i *Tatarak*, a więc najpiękniejsze i najbardziej przemyślane filmy w całej karierze twórcy. Wszystkie trzy zrealizowano na podstawie prozy Iwaszkiewicza, a akcja każdego z nich rozgrywa się w małych polskich miasteczkach bądź na wsiach. Wszystkie opisują upływające życie, wszystkie przedstawiają portrety postaci, które doświadczyły choroby i nieszczęścia, którym udało się przeżyć jakieś dramatyczne wydarzenie, a teraz dotarły do kresu życia. W *Brzezynie* dwaj bracia, Bolesław i Stanisław, stojąc w obliczu śmierci Stasia, dochodzą wreszcie do wzajemnego zrozumienia. Wiktor, bohater *Panien z Wilka*, dopiero po spotkaniu przyjaciół z dzieciństwa zaczyna pojmować przemijanie czasu i uświadamia sobie, że życie, jak rzeka, którą przekroczył, by powrócić do domu, powoli i spokojnie przepływa. Podobnie w *Tataraku* młodość i dojrzałość w nieoczekiwany sposób zostają skonfrontowane z nieuchronnością śmierci.

Z racji swej złożonej i nowatorskiej formy *Tatarak* wysuwa na pierwszy plan temat śmierci w sposób znacznie bardziej „ewidentny” niż pozostałe dwa filmy. *Brzezina* i *Panny z Wilka* to konwencjonalnie skonstruowane filmy fabularne, w pełni fikcjonalne. Natomiast *Tatarak* to eksperyment narracyjny, ćwiczenie z for-



Tatarak, reż. Andrzej Wajda (2009)

malnej wirtuozerii znakomicie przeprowadzone przez reżysera-perfekcjonistę. Wydarzenia rozgrywające się w przeszłości zostały pieczołowicie zainscenizowane, tak że przypominają statyczne *tableaux* niemające żadnego zakorzenienia w otaczającej je przestrzeni. Kontekst, w którym się pojawiają, nie ma żadnego konkretnego umiejscowienia, jest zawieszony we wspomnieniach i impresjach z przeszłości. Tak jakby sam reżyser mówił: wyobrażam sobie, że tak właśnie mogłaby wyglądać przeszłość. Ale jeśli już skupimy się na przestrzeni ukazanej na ekranie, dostrzeżemy, że spojrzenia bohaterów błędzą w przestrzeni poza ramę kadru, jak gdyby próbując przywołać i ożywić te elementy diegezy, które jawią się jako kluczowe dla rozwoju wydarzeń na ekranie. Jakby chcieli przywrócić utracone obiekty miłości z niesamowitości śmierci. Cała sekwencja, w której Janda przywołuje śmierć męża, rozgrywa się na takiej ziemi niczyjej, podczas gdy bohaterka konsekwentnie spogląda poza ramę kadru. Uważny widz dostrzeże oczywiście, że ujęcia te zostały zainscenizowane na wzór obrazów Edwarda Hoppera przedstawiających „ludzi w bezruchu”, spoglądających w przestrzeń. Wajda tak komentuje to malarstwo: *Czekają na coś i będą czekać. Dlaczego przyjechały do Nowego Jorku, dlaczego ich walizki są nierozpakowane, dlaczego siedzą w nocnym dezabilu, co to za grubą książkę czytają i dlaczego tę właśnie, czemu ktoś je widzi przez okno z drugiej strony ulicy? – tego się nie dowiemy. Zrozumiałem, że to zwierzenie może nastąpić tylko tak właśnie, w pokoju hotelowym, gdzie jest sama. Tam, na zewnątrz gra w filmie, a tu opowiada swoją prawdziwą historię. Od razu zdecydowaliśmy, że nie będziemy szukali żadnego wnętrza, tylko skopiujemy pokój z jednego z obrazów Hoppera*¹¹.

Tak więc introspekcyjny i melancholijny ton Hoppera zainspirował i wzmocnił melancholię w głosie Wajdy, tworząc przy tym odpowiednią ramę dla wyznania Jandy. Zaczynając film od sekwencji, w której Janda przywołuje swoje tragiczne doświadczenie, Wajda jednocześnie buduje dystans do tego doświadczenia, stawiając je w perspektywie innych cierpień, jak gdyby zrównując ze sobą wszystkich tragicznych bohaterów obrazów Hoppera. Jednocześnie obraz malarski pozwala odwrócić uwagę od tragedii, która zdarzyła się przecież naprawdę, i staje się artystycznym komentarzem do tej tragedii.

Autorefleksyjność i przecinanie się w poprzek dyskursów narracyjnych jawi się całkiem otwarcie, kiedy Krystyna Janda wypowiada słowa: *Śmierć krąży nad tym tekstem*. Aktorka może się tu odnosić zarówno do samego procesu realizacji filmu, jak i do faktu, że tuż przed rozpoczęciem prac nad filmem była świadkiem śmierci swego męża, a także do tego, że każdy z trzech tekstów literackich będących podstawą *Tataraku* mówi o śmierci. Śmierć Edwarda Kłosińskiego kończy także „realną” opowieść filmu, kiedy to Janda opisuje ostatnie, pełne cierpienia chwile swego męża, operatora. Podczas tego wyznania jej twarz jest ukryta w ciemności, tak jakby u kresu zarówno historii osobistej, jak i tej filmowej nie była w stanie wyjaśnić tajemnicy śmierci, jak gdyby od szczegółowego opisu stanu zdrowia Edwarda schodziła prosto w otchłań niesamowitego (*the uncanny*), ze światła życia do mroku śmierci.

Sposób ustrukturywania motywu śmierci wiąże się tu bezpośrednio ze sposobem traktowania pojęcia czasu w *Tataraku*. To film złożony, łączący plany przeszłości i terażniejszości ułożone w dwóch odrębnych historiach. Jedna rozgrywa się w Polsce lat 50., druga w czasach współczesnych, w XXI w. Opowieści te mówią o dwóch śmierciach: jednej z przeszłości i drugiej, która miała miejsce niedawno. Złożoność tej podwójnej narracji zostaje jeszcze spotęgowana przez fakt (przynależący do sfery niesamowitego), że owa współczesna śmierć zdarzyła się naprawdę, w realnym życiu bohaterki i aktorki, Krystyny Jandy, grającej obie żeńskie role w filmie. Śmierć jest zawsze obecna, jest wszędzie, tu i tam, w przeszłości i w terażniejszości, jej widmo krąży nad światem realnym i nierealnym, zacierając granicę między rzeczywistością a fikcją.

Tak więc w tym konkretnym filmie przestrzeń pozakadrowa pełni funkcję przestrzeni dla pamięci przynależnej przeszłości: odtworzonej z opowiadania Iwaszkiewicza i tej, która była udziałem aktorki i bohaterki *Tataraku*, Krystyny Jandy. Obie te przeszłości wiążą się z pojęciem miłości i śmierci w sposób nostalgiczny; ci, którzy odeszli wylaniają się z minionego czasu jak fantomy o niewiarygodnym pięknie. Wspominający bohaterowie przywołują ich, spoglądając w przestrzeń poza kadrem, tam, dokąd nigdy nie będą mieli dostępu. Przestrzeń pozakadrowa w filmie Wajdy przemienia się w przestrzeń refleksji i melancholijnej tęsknoty za tymi, którzy dawno odeszli.

Aleksander Sokurow

Sokurowowi sławę na Zachodzie przyniósł film *Rosyjska arka* z 2002 r. Film zrealizowany w formie jednego, trwającego 96 minut ujęcia, zadziwił widzów nie tylko oniryczną estetyką, ale także dość problematyczną treścią – używając niezwykle wzniosłego stylu, Sokurow przedstawił przeszłość i terażniejszość, Rosję

i Europę jako współzależne dyskursy skłaniające się ku gloryfikacji i idealizacji imperialnej historii Rosji.

Chciałabym porównać kreację przestrzeni w dwóch filmach Sokurowa: w *Rosyjskiej Arce* i we wcześniejszym *Kamieniu* z 1992 r. W obu z nich reżyser konstruuje spójną, stabilną przestrzeń, która z czasem zaczyna się rozpadać i umykać w otchłań niesamowitego, w przepaść niewytłumaczalnych emocji.

W *Rosyjskiej Arce* Sokurow nieustannie, przez cały film kwestionuje spójność czasu i przestrzeni. Kamera podąża za bohaterem, XIX-wiecznym Francuzem, Markizem Astolphe'em de Custine, kiedy ten wkracza do Ermitażu i przechodzi przez najważniejsze sale muzeum (w sumie trzydzieści trzy sale) i korytarze do nich prowadzące. Kamera jest natrętna, niepewna, nerwowa w swoim tańcu przez kolejne pomieszczenia, a także wysoce subiektywna w wyborze obiektów, na których się skupia. Co więcej, towarzyszy jej głos samego Sokurowa, który komentuje tę wędrowkę i lekkim tonem zaczepia Markiza.

Wszystko, co kamera pomija, owe fragmenty trzystuletniej historii Rosji, których Sokurow nie chce ukazać, pozostają poza kadrem, w nie-przestrzeni rozmyślnego uchylania się od niekorzystnych momentów tej historii. To, co wyłania się z tego rozkosznego i ugrzecznionego tańca przez sale Ermitażu, to istotne ideologiczne wzmocnienie wizji historii Rosji jako konwergencji europejskich i rosyjskich wpływów i filozofii. Jak stwierdza Yana Hashamova: *Film ten wykorzystuje zatem taką ramę czasową, która pozwala spleść ze sobą przeszłość i przyszłość, a także wykreować przestrzeń, w której Rosja i Europa łączą się ze sobą. Oczywiście jest, że takie główne pojęcia (przeszłość i przyszłość, Rosja i Europa) leżą u podłoża wciąż toczącego się procesu formowania rosyjskiej tożsamości narodowej*¹².

Jak zauważyło wielu krytyków (J. Hoberman, Geoffrey McNabb, obaj cytowani przez Hashamovą), Sokurow idealizuje przeszłość, w szczególności czasy Katarzyny Wielkiej i Mikołaja II, ostatniego cara Rosji. Przedstawia elitę dworską w sposób ją uromantyczniający: ludzie z tej elity wyglądają pięknie, są tajemniczy i niedostępni. W rezultacie ujawnia się tu tęsknota za utraconą epoką rosyjskiego caratu¹³. Nawet historycy, Pamela Kachurin i Ernest Zitzer, wyrażali pełne wzgardy oburzenie, mówiąc, że Sokurow wyzbył się *wszelkiej osobistej odpowiedzialności za elity imperialnej Rosji, za wojnę i rewolucję, a także za konstrukcję nostalgicznej wizji Mikołaja II, ostatniego cara z Romanowów, jako świętobliwego, wybaczonego ojca, a nie „krwawego Mikołaja”, którego wojska otworzyły ogień do nieuzbrojonych demonstrantów żądających zakończenia niesprawiedliwej wojny*¹⁴. Uchylając się od przypomnienia destrukcyjnych aspektów wydarzeń z dziejów Rosji radzieckiej czy też zasugerowania ich dramatycznych konsekwencji, Sokurow spycha wszelkie potworności w przestrzeń poza kadrem. Potworność żyje jako niesamowite historii, przyczajając się w jej meandrycznych korytarzach.

W *Kamieniu* przestrzeń pozakadrowa jest wykorzystana w inny sposób. Akcja filmu rozgrywa się w domu Antoniego Czechowa w Jalcie. W tym dziwnym, wielkim budynku mieszka dwóch mężczyzn, starszy i młodszy, sprawujący pieczę nad domem; obaj wchodzą w osobliwe relacje, prawie w ogóle ze sobą nie rozmawiając. Dopiero po kilku minutach widz orientuje się, że starszym mężczyzną jest sam Antoni Czechow błakający się po swoim ogromnym domu. Ten dość zapomniany, rzadko omawiany film zasługuje na wnikliwą analizę ze



Rosyjska arka, reż. Aleksander Sokurow (2002)

względem na skrupulatność i drobiazgowość, z jaką trzeba było zorganizować przestrzeń w kadrze, skoro przestrzeń pozakadrowa stanowiła przemyślany i spójny element całości filmu.

W swoim komentarzu do *Kamienia* (dołączonym do niedawno wydanej kolekcji DVD *Sokurov. Early Masterworks. Whispering Pages/Stone/Save and Protect*) James Quandt zauważa, że jest to najbardziej enigmatyczny i tajemniczy film w dorobku reżysera. Jego nieoczywista obrazowość, zniekształcone przestrzenie i niejasna geografia sprawiają, że odrealnione plany przestrzeni i czasu grają tu ze sobą w szalony sposób. Widz nie wie tak naprawdę, gdzie rozgrywa się akcja filmu i dlaczego dwaj bohaterowie spotykają się w tym domu. Sposób traktowania przestrzeni okazuje się tajemniczy pod wieloma względami. Po pierwsze, widz nie jest w stanie określić, jak duży jest dom i ile pokoi mieści. Po drugie, pomieszczenia nigdy, w żadnej ze scen, nie zostały ukazane w całości, przedstawiono jedynie ich fragmenty.

Już na początku filmu młody mężczyzna przekracza próg domu jedynie częściowo, próbując wejść w jego przestrzeń za pośrednictwem naszych oczu. Spogląda bezpośrednio na nas, w kamerę, jak gdyby zapraszając, by razem z nim wejść do środka. Ale już w następnym kadrze widać, jak stoi odwrócony plecami do widza, w niewielkiej łazience, do której wszedł poza naszą wiedzę. Tak więc wejście do domu dokonało się poza kadrem, w przestrzeni całkowicie przed nami ukrytej.

Interakcje między młodym stróżem a starszym mężczyzną, Antonim Czechowem, zawsze mają miejsce w osobliwych, jakby przekrzywionych przestrzeniach. Wydaje się, że młody człowiek jest po prostu stróżem muzeum i mauzoleum Czechowa, do którego powraca dawno umarły pisarz. W ten sposób tworzy się niejednoznaczne przemieszanie przestrzeni i czasu przedstawionego przez Sokurova, stanowiące o wzajemnej grze fragmentarycznych, niepełnych przestrzeni. Ukazane fragmenty łazienek, sypialni, werand i przestronnych salonów dają wrażenie nieco zatęchłego już przepychu, którego nie ma prawa dotknąć ani miotła, ani ścierka. Spotkania młodego stróża i starego Czechowa są dynamiczne, filmowane z różnych punktów widzenia i zwykle mają miejsce w przestrzeniach ograniczonych, takich jak łazienki czy kąty pokoi. Młody mężczyzna próbuje się pozbyć starego dziwaka w staromodnym stroju, ale ten gwałtownie się mu opiera. Nigdy nie widać ich w pełni – elementy okien czy drzwi zawsze nieco przesłaniają widzom widok. Najbardziej brutalne sceny rozgrywają się poza kadrem, widz ma dostęp jedynie do ich strzępów.

Czasami przedstawione fragmenty przestrzeni ujawniają piękne przedmioty, na których nagle skupia się reżyser, jak gdyby jego uwaga przesunęła się z gwałtownej akcji na szlachetne szkło z migoczącą w nim wodą bez żadnej zapowiedzi, w oderwaniu od logiki narracji. Szklanka pozostaje zawieszona w przestrzeni estetyki, która zdaje się stanowić całkiem odrębną płaszczyznę, odporną na wszelkie konotacje czasowo-przestrzenne. Jak zauważył James Quandt, w „*Kamieniu*” *przepływ obrazów przypomina sen, intuicyjny, bez-przyczynowy*, pozbawiony jakiegokolwiek logiki narracyjnej. Zupełnie nagle widzimy starego mężczyznę klękającego w niewielkim pomieszczeniu, a potem młodego stróża, który bez żadnego wyraźnego powodu wygląda przez okno na werandę. Widzowie nie wiedzą, co się znajduje w kadrze, a co poza nim, które fragmenty przestrzeni są istotne dla rozwoju fabuły. Starszy mężczyzna jakby się poruszał pomiędzy przestrzenią kadru a tą poza kadrem jak duch, dosłownie rozplywając się w przejściu od jednego obrazu do drugiego.

Tak się dzieje, gdy przechodzi z salonu do małego pomieszczenia z pianinem. Przekrzywiona sylwetka Czechowa stwarza wrażenie figury widmowej, zagadkowej w swoich działaniach. Młodego człowieka nigdzie nie widać. Dopiero w następnym ujęciu widzimy go, jak z daleka przygląda się grającemu Czechowowi. Zajmuje przestrzeń poza kadrem, przestrzeń żywych, która ujawnia się widzowi dopiero po tym, jak widmowa obecność Czechowa wypełni przestrzeń kadru.

Sokurow, tak jak i Wajda, również konstruuje z obrazu wyizolowane *tableaux*, które raptownie zatrzymuje czas zawieszony w przestrzeni. W *Kamieniu* nagle możemy zobaczyć w jednej przestrzeni młodego człowieka i wizerunek Czechowa – jego oficjalny portret. Młody stróż patrzy wprost na widza, jak gdyby zatrzymany w czasie, *lamentujący* – jak to nazwał James Quandt – *nad utraconą kulturą*. Obraz ten pojawia się znienacka, niejako wylaniając się z istniejącej poza kadrem przestrzeni refleksji i żaloby, w żaden sposób nie przynależąc do przestrzeni w kadrze. Później młody mężczyzna powoli przestaje być stróżem i staje się zdezorientowanym obserwatorem działań i zachowań Czechowa. Siada w jakimś kącie, zasłonięty schodami, w ciszy oczekując, aż Czechow wychynie ze swoich zakamarków. Jego twarz przesłania balustrada, a reszta jego ciała znika z zasięgu wzroku.

Nawet jeśli pod koniec filmu akcja rozgrywa się na zewnątrz budynku, ukazane ulice są wykręcone, a drzwi przekrzywione, jak gdyby tak obficie sportretowane wnętrze domu przeniosło się poza ten dom, nie zmieniając wcale estetyki filmu. I znów przestrzeń pozakadrowa istnieje gdzieś poza zniekształconymi, nieco staroświeckimi brukowanymi ulicami. Tak więc to, co wydaje się być zewnętrzem, realnym, tak jak i odpowiadająca mu przestrzeń pozakadrowa, jest w rzeczywistości jedynie kolejną przestrzenią mistyczną, w której egzystują dwie postacie dotąd istniejące w obrębie domu. W sensie Kafkowskim realne jest tak naprawdę nie-realne, zawieszane pomiędzy „wtedy” i „teraz”.

Podsumowanie

Wszyscy trzej reżyserzy wykorzystują przestrzeń pozakadrową w konkretnym celu: Haneke ukrywa akty przemocy, Wajda ucieka w melancholię i smutek, a Sokurow chowa w niej to, co niewypowiedziane i niepomyślane. Kiedy jednak przyjrzeć się przestrzeni pozakadrowej nieco bliżej, można dostrzec, że prawdziwym winowajcą skrywającym się w niej jest sama śmierć, wytrwale czająca się w formie niesamowitego. Dyskursy miłości i śmierci, obecne w obu narracjach *Tataraku*, są jak insekty zamrożone w czasie, jak niezwykle dopracowane obrazy malarskie starannie ze sobą zestawione i w końcu zepchnięte w sferę niepomyślanego. Przez katharsis wspomnienia te zaczynają żyć własnym życiem, na zawsze wyrte w pamięci widzów. Haneke natomiast wszelkie detale śmierci psychicznej czy fizycznej wrzuca w najgłębsze zakamarki nieświadomości, odsłaniając na ekranie jedynie najbardziej fundamentalne i niepokojące kontury śmierci, przestrzeń pozakadrową ustanawiając miejscem ukrycia totalności abjektu. Sokurow z kolei staje naprzeciw śmierci, traktując zarówno przestrzeń w kadrze, jak i tę pozakadrową, w sposób tajemniczy i metafizyczny, jako sferę właściwą nieobecności żyjących i obecności tego, co nie-pomyślane.

W swoich opowieściach o śmierci artyści ci wprowadzają życie na nowo dzięki odejściu od życia przez język, *który nie powtarza nieświadomych początków życia*

jako śmierci, ale raczej tworzy historię, skrupulatnie oddalając się w stronę przetrwania¹⁵. Choć wszystkie ich filmy mówią o śmierci bezsensownej, narratywi-
zując tę śmierć, artyści stwarzają nowe życie, życie pełne piękna i zachwyty
wyrażonego w ich filmach.

JANINA FALKOWSKA
Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

¹ B. Price, *Heidegger and Cinema*, w: *European Film Theory*, red. T. Trifonova, Routledge, New York – London 2009, s. 111.

² Tamże, s. 110.

³ Teksty, w których poruszałam podobne kwestie, to: J. Falkowska, *The Myth of Father Figure, National Identity and Nostalgia in the Films of Alexandr Sokurov from Russia, Michael Haneke from Austria and Andrzej Wajda from Poland*, „Studies in European Cinema” 2010, nr 7 (1), s. 67-76 (tekst na podstawie referatu zaprezentowanego podczas dorocznej konferencji European Cinema Research Forum „European Cinema: Experiment, Mainstream and Praxis”, która odbyła się w dniach 9-12 lipca 2009 r. na Binghamton University w USA).

⁴ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950-1980*, University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 41.

⁵ D. I. Grossvogel, *Haneke: The Coercing of Vision*, „Film Quarterly”, lato 2007, nr 4 (60), s. 37.

⁶ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 98.

⁷ Tamże, s. 36.

⁸ Tamże, s. 41.

⁹ Tamże, s. 42.

¹⁰ M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 1999, s. 81.

¹¹ Nieopublikowana rozmowa Andrzeja Wajdy z Tadeuszem Lubelskim; z materiałów archiwalnych Archiwum Andrzeja Wajdy.

¹² Y. Hashamova, *Two Visions of a Usable Past in (Op)position to the West: Mikhalkov's „The Barber of Siberia” and Sokurov's „Russian Ark”*, „Russian Review” 2006, kwiecień, nr 65, s. 256.

¹³ Tamże, s. 257.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ C. Carruth, *Parting Words*, w: *Acts of Narrative*, red. C. Jacobs, H. Sussman, Stanford University Press, Stanford 2003, s. 53.