

# Twarze i „twarzowość” \*

PAUL COATES

## Zbliżenie

Jak wiadomo, Béla Balázs uznał zbliżenie twarzy za zasadniczy element filmu <sup>1</sup>. Gilles Deleuze, odnosząc się do Balázsa jedynie w podtekście, ale otwarcie przywołując Eisensteina, idzie dalej głosząc, że twarz i zbliżenie to synonimy (*Nie ma zbliżeń twarzy, to twarz sama z siebie jest zbliżeniem* <sup>2</sup>) i najwyraźniej zadowolony obala rozróżnienie między formą a treścią. Czy to oznacza, jeżeli jeszcze dalej podążymy tym tropem, że każde zbliżenie odsłania jakąś twarz? Że jakikolwiek obiekt widziany w zbliżeniu nie jest jedynie znaczący albo obdarzony siłą, lecz jest „twarzą”, jest „afektywny”, tak iż rzecz zostaje „stworzona” czy raczej „utwarzowiona” (...), *nawet jeśli sama nie przypomina twarzy?* <sup>3</sup> (*Jak tost, na którym niektórzy wierni widzą Matkę Boską?* – mógłby zapytać sceptyk, dostrzegając nieco drastyczny sposób na przecięcie węża gordyjskiego, jakim jest pytanie niepokojące Jamesa Elkinsa, a mianowicie: *Co na pewno nie jest twarzą?* <sup>4</sup>). W każdym razie, choć w ujęciu Deleuze’a „twarz” staje się być może nieco niestabilnym, zbyt pojemnym określeniem, zbliżenie ludzkiej twarzy jest wystarczająco ważne, by znać je za punkt wyjścia czy wstępne założenie dekretnujące dialektykę modernistycznej fragmentaryzacji ciała i nostalgii za aurą pełni. Oczywiście zbliżenie twarzy nie musi być punktem wyjścia w rozumieniu pierwszego obrazu pojawiającego się w filmie. W klasycznym kinie hollywoodzkim często mamy do czynienia z ujęciem ustanawiającym w postaci najazdu na jakieś miejsce (tak rozpoczyna się *Psychoza* /1960/ Hitchcocka, a najazd ze zbliżeniem na twarz zaznacza koniec filmu, przy czym twarz naznaczona obłędem jest tak samo nieprzenikniona, jak budynek, który naprawdę nie ma oczu...). Zbliżenie niekoniecznie jest też punktem wyjścia w sensie historycznym, ponieważ kino „zaczęło się” w roku 1895 od planów ogólnych. Jednak wraz z ugruntowaniem się systemu gwiazdorskiego wiele filmów rzeczywiście coraz częściej rozpoczynało się zbliżeniami aktorów, którzy mieli zaraz się zaprezentować. Dawało to widzom poczucie zdomowienia w świecie przedstawionym, zanim do niego wkroczyli i mogło być odpowiedzią na odczuwaną potrzebę humanizacji doświadczania filmu, które było z natury wyobcowujące, ponure i rozczarowujące. Zbliżenie nie jest więc punktem wyjścia o charakterze ściśle temporalnym i pojawia się w różny sposób. Charakterystyczne dla Roberta Altmana zbliżenia za pomocą podprogowo uwodzących widza powolnych zoomów kontrastują z konwulsyjnym zakończeniem filmu *Usłyszcie mój krzyk* (1991), dokumentu Macieja Drygasa o samospaleniu Ryszarda Siwca: gwałtowne poderwania

\* Tekst jest pierwszym rozdziałem (*Faces and „Faciality”*) z książki Paula Coatesa *Screening the Face*, Palgrave Macmillan, New York 2012. © Paul Coates and Palgrave Macmillan 2012. Dziękujemy wydawnictwu Palgrave Macmillan za zgodę na druk przekładu.

i osunięcia kamery podczas najazdu na płonącą sylwetkę, a następnie niemy krzyk Siwca pokazany w zbliżeniu rejestrują niczym sejsmograf opór wobec widoku traumy.

Zbliżenie może być najbardziej dialektycznym chwytem filmowym, odwierciedlającym zawieszenie filmu między fabułą a dokumentem. Zajmuje bowiem miejsce jednocześnie „w obrębie” opowieści, jak i „poza” nią, będąc bliskim sąsiadem fotsu, owej fetyszowej formy, jaką film przyjmuje przed nakręceniem zdjęć i po nim. Zbliżenia wysuwają na plan pierwszy aktorów, jednak nie tylko przypadek *Persony* (1966) Bergmana pokazuje, że takiej ich oczywistej promocji może towarzyszyć wzmoczona rola reżyserskiej podmiotowości lub kontroli. Peter Bogdanovich tłumaczy zastosowanie częstych zbliżeń w *Masce* (1985) brakiem doświadczenia aktorskiego Cher; przy bliskich ujęciach mógł stać niedaleko i dawać jej wskazówki, pozostając niewidocznym dla oka kamery. Zbliżenie może zmniejszyć zauważalność niedostatecznego doświadczenia u aktora również dzięki temu, że powiększone twarze stają się niekiedy tak przytłaczające, tak zaskakująco ogromne, jakby miały uprzedzić wszelkie zastrzeżenia, po części spychając na bok narracyjne tryby rozumienia, a w ich miejsce proponując ikony. Takim na przykład przypisem można opatrzyć stwierdzenie Balázsa, że *osobno pokazywana twarz jest dla nas zrozumiała, „czytelna” i nie musimy przez asocjacje nic do niej dodawać ani w czasie, ani w przestrzeni. (...) Jeśli widzieliśmy ją przed chwilą w wielkiej przestrzeni, a następnie patrzymy na nią w zbliżeniu, nie myślimy o tamtej przestrzeni. Dzieje się tak dlatego, ponieważ wyraz twarzy, treść, którą wyraża, nie mają żadnego związku ani łączności z przestrzenią. Gdy w zbliżeniu zobaczymy samą tylko twarz, to my sami także nie czujemy się obecni w przestrzeni. Świadomość przestrzeni zanika. Otwiera się przed nami inny wymiar: fizjonomia*<sup>5</sup>. Jeżeli zbliżenie może skrywać paradoksalną intensyfikację utajonej obecności reżysera, to dzieje się tak również dlatego, że domaga się ono miana najmocniejszego reżyserskiego akordu; wprowadzenie zbliżenia dobitnie świadczy o tym, że mamy do czynienia z celowo kształtowanym materiałem. Narracja staje się zabawą w „fort-da”, w której filmowiec dokładnie określa, w którym momencie, jak daleko i na jak długo narracja ma zostać zawieszona, zanim jej wątek zostanie podjęty na nowo. Być może zatem Eisenstein niesłusznie wytyka Balázsovi, że ten rzekomo „zapomniał o nożyczkach”. Choć bowiem wywyższenie przez Balázsa twarzy „poza czas i przestrzeń” wydaje się tłumić znaczenie montażu (nie mówiąc już o efekcie *suture*, w przypadku którego w podtekście zawsze ma miejsce symbioza twarzy z tym, co widzą oczy), takie postrzeganie twarzy – jako, posługując się określeniem Jamesa Elkinsa, *centrum władzy*<sup>6</sup> – jest zależne od jej usytuowania w danej sekwencji obrazów. (W rzeczywistości powodem niechęci Eisensteina mogło być oczywiście dokonane przez Balázsa przyznanie twarzy statusu niemal mistycznego, w podejrzany sposób przypominającego charakter ikon, które Eisenstein chciał niszczyć lub ześwieccać). O sile ujęcia twarzy świadczy to, że często kojarzy się je z początkami i zakończeniami. Ten związek z pewnością wzmacnia poczucie sacrum w filmach Dreyera, w których – jak pisze David Bordwella – zbliżenie wspomaga ujęcie w stylu *tableau* w podwójnym ataku na *kino melodramatycznych „doznań”*<sup>7</sup>.

Atak Dreyera na melodramat mógł być mocniejszy niż atak modernizmu politycznego lat 60. XX w., posługującego się samymi *tableaux*. Jedną z przyczyn, dla

których modernizm polityczny zasadniczo nie interesował się zbliżeniami, jest oczywista: ich zdolność do wzbudzania współczucia przypomina tabuizowane „utożsamienie”. Ze złożonym przypadkiem mamy do czynienia pod koniec *Dekalogu I* (1988) Kieślowskiego. Pogrążony w żałobie ojciec, którego syn Paweł utonął, gdy załamał się pod nim lód, wchodzi do kościoła w budowie. Nad ołtarzem wisi obraz Matki Boskiej. Niewierzący ojciec przewraca ołtarz, a wosk z palących się nad nim świec kapie na twarz Madonny, symulując łzy. Jej twarz jest ukazana w dużym zbliżeniu, skadrowana tuż nad linią oczu i tuż pod linią ust. Woskowe łzy sugerują żałobę po Pawle panującą w głębi wszechświata, jednak znak ten równie dobrze może być tylko przypadkiem (i dzięki tej ewentualności scena broni się przed kiczem). Jednocześnie wybrzmiewają tu pozafilmowe refleksje Kieślowskiego o przewadze fabuły nad dokumentem, od którego zaczynał: teraz, z pomocą sztucznych łez, może zbliżyć się do cierpienia, które wcześniej było poza zasięgiem.

Zbliżenia wywołują współczucie w filmie *Dziedzictwo* (2009) Bernarda Émonda. Jest ich tam mnóstwo. Główna bohaterka, doktor Jeanne Dion, nie wie, czy będzie miała siłę znosić bliskość swoich pacjentów w wiejskim regionie Abitibi, który w niczym nie przypomina bardziej anonimowego Montrealu, gdzie pracowała wcześniej. Émond zastanawia się, czy profesjonalizm lekarki jest rodzajem maski, która zsuwa się albo musi zostać zdjęta w bardziej kameralnym, wiejskim środowisku. (Pośrednio zasugerowane zrównanie maski i miasta, twarzy i wsi nie jest jednoznaczną afirmacją spodziewanego konserwatyzmu). Zbliżenia, połączenie humanizmu, religii i duchowości oraz motyw dzieci i ich przetrwania sprawiają, że film ten przywodzi na myśl dzieła Kieślowskiego. Kiedy przy dźwiękach smutnej, nastrojowej muzyki bliska śmierci dziewczynka otwiera oczy, przypominają się sceny *Dekalogu II* (1988), w których charakterystyczna muzyka akcentuje powrót męża Doroty do życia i ważność jej decyzji o utrzymaniu ciąży. Przekaz ten jest wzmocniony w zakończeniu filmu Émonda: powiadomiwszy ciężko ranną w wypadku samochodowym kobietę, że jej dziecko przeżyło, lekarka czeka na przyjazd karetki, trzymając ocalałe niemowlę na rękach.

Jako że wspomniane punkty wyjścia są też oczywiście punktami dojścia, zbliżenia najczęściej pojawiają się albo we wstępie, gdy wyświetlane są napisy początkowe (na przykład ujęcie Jacka Palance'a na początku *Wielkiego noża* /reż. Robert Aldrich, 1955/), albo w finale, gdy opowieść o bohaterach dobiegła już końca i ich twarze można odjąć jak maski zmyte przez ustępującą czasowość – stąd traktowana później przez innych jako wzorzec stopklatka zamykająca *Czteryście batów* (1959) François Truffauta, w której twarz Antoine'a Doinela na tle fal jak gdyby przypieczętowuje jego los. Jednak innowacja Truffauta przemieniła po prostu kino z powrotem w fotografię, w ów talizman, za który chwytały, by pomóc pamięci; wydaje się, że stopklatka wydobyla esencję poprzedzającego ją filmu. Wpływ tego chwytu można oszacować, śledząc korowód zamierzonych podobieństw w późniejszych filmach. Kiedy pod koniec obrazu *Mały porucznik* (reż. Xavier Beauvois, 2005) widzimy Nathalie Baye spacerującą nad morzem po tym, jak jednostka specjalna policji zabija mordercę jej młodego kolegi, scena ta przywołuje w sposób zbyt oczywisty zakończenie z Truffauta. Film nie wpada jednak w tę pułpkę: kobieta po prostu patrzy w kamerę w ostatnim kadrze, nie ma stopklatki. Prefiguracją gestu Truffauta było przeniesienie twarzy do innego wymiaru, zwolnienia biegów narracji, w finale *Królowej Krystyny* (reż. Rouben Mamoulian,

1933) czy *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (reż. Billy Wilder, 1950). Te dwa filmy są ze sobą powiązane, choć pierwszy stanowi apoteozę twarzy, a w drugim twarz zostaje zatarta. Ogniwem je łączącym jest scena, w której Norma Desmond podsumowuje swoją karierę w epoce kina niemego, oglądając fragment *Królowej Kelly* (1928) Stroheima (gorzka ironia polega na tym, że protesty Glorii Swanson, odtwórczyni roli Desmond, doprowadziły do przerwania zdjęć do *Królowej Kelly*). Desmond mówi: *Nie potrzebowaliśmy dialogu, mieliśmy twarze. Dziś już po prostu nie ma takich twarzy – no, może jedna: twarz Garbo*. W finale Norma podchodzi do kamery ze słowami: *Dobrze, Panie DeMille, jestem gotowa na swoje zbliżenie*. Przerazający uśmiech poprzedza rozplątanie się twarzy aktorki w ujęciu z obiektywu miękorysującego, którego zazwyczaj upiększający cel zostaje tu odwrócony: twarz rozmazuje się w niepamięci, tworząc „bezobrazowy” obraz szaleństwa ogarniającego bohaterkę. Wygląda na to, a w każdym razie sugeruje to ten przykład, że idealizacja kobiecych gwiazd, najbardziej widoczna i najmocniejsza w przypadku Garbo, ma rzeczywistość swoje drugie oblicze – sadyzm, jak twierdzi Laura Mulvey<sup>8</sup>. Siostrzane pokrewieństwo z Garbo, które deklarowała Swanson, naznacza jej ostateczny wizerunek nutami poetyckiej sprawiedliwości i *Schadenfreude*, jak gdyby Billy Wilder postanowił pomścić w imieniu Stroheima zniszczenie przez nią *Królowej Kelly*.

Dla Deleuze’a twarz jest ową płytką nerwową, która poświęca zasadniczą część swojej ogólnej zdolności poruszania i która gromadzi lub wyraża w swobodny sposób wszelkiego rodzaju drobne miejscowe ruchy, które reszta ciała zazwyczaj tłumi<sup>9</sup>. Można by jednak dodać, że jeżeli twarz jest metonimią ukrytej całości, jej zbliżenie wcale nie musi uprzywilejowywać swobodnej ekspresji wewnętrznego ruchu. Jako punkt wyjścia o r a z powrotu jest ono „dwugłowe” – to „ujęcie i przeciwiujęcie” między spojrzaniem Erosa i Tanatosa. Obiektem, w którym potęga powstania zostaje zrównoważona przez potęgę końca, jest czaszka – pierwotna forma zarówno maskowania, jak i demaskowania. Ten tanatyczny negatyw przepaja Bergmanowską *Siódmą pieczęć* (1957), w której zbliżenia są często nakierowane na trupy, maski w formie czaszek oraz na samą Śmierć dominująca w kadrze w samotnym majestacie. Takie „bezuczuciowe zbliżenia” kontrują indywidualizm twarzy deindywidualizacją czaszki i maski – ma to miejsce również w zakończeniu *Psychozy* (reż. Alfred Hitchcock, 1960), a także, w pewnym sensie, w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*. Maską ta może się ujawniać również w „zwykajnych twarzach” zwykłych śmiertelników; złe oko przepowiada nieuchronną śmierć psychiczną lub fizyczną. W *Siódmej pieczęci* odpowiedzią na bezradne rozglądanie się Jofa po karczmie tuż po tym, jak Raval grozi, że go napiętnuje, są zbliżenia milczących, wyrażających potępienie twarzy, drobne lustrzane odbicia Sądu Ostatecznego Śmierci. A może to właśnie przedwczesne zetknięcie się Jofa z tym spojrzeniem, a nie przewrócenie figur na szachownicy przez Rycerza podczas gry ze Śmiercią, przenosi go poza nieuchronny dzień spotkania z Nią, umożliwiając mu ostateczną ucieczkę z żoną i dzieckiem (przy czym ich przetrwanie jest w pewnym sensie wynikiem – i odzwierciedleniem – przetrwania Świętej Rodziny przez wieczność)? W kolejnym etapie Bergmanowskiej dialektyki twarzy spojrzenia Erosa i Tanatosa łączy się w postaci Elisabet Vogler, której syntetyczny charakter uwidacznia się w nazwisku, takim samym, jakie we wcześniejszej *Twarzy* (1958) nosił artysta symulujący niemotę, w podobieństwie jej czarnych ubrań i wysokiego

czoła do szat i czoła Śmierci w *Siódmej pieczęci*, a także w tym, że zwierzenia jej nieszczęsnej partnerki Almy (opowieść o orgii na plaży) przyjmuje tak, jak Śmierć przyjmuje słowa Antoniusa Blocka. Możliwy związek tego rodzaju ujęcia ze śmiercią ujawnia się również w anegdotach, przypuszczalnie zresztą apokryficznych, o tym, że widzowie wczesnych niemych filmów odczytywali zbliżenie jako dekapitację aktora. Jean Epstein prawdopodobnie odniósł się żartobliwie do tej kwestii w filmie *Sa tête* (1929). Po tym, jak niewiarygodny przyrodnny fakir przestrzega bohatera filmu Jeana przed żelazem, widzimy w zbliżeniu twarz Jeana obserwującego przez okno małą gilotynę, a linia kadru przecina jego szyję. Bergmanowi z pewnością spodobałby się zarówno ponury żart, jak i niespełnienie przepowiedni fakira (*Siódma pieczęć* nie stoi raczej po stronie tych, którzy chcieliby pośredniczyć w kontaktach z tym, co nadprzyrodzone) – oczyszczony z zarzutu zabójstwa Jean wymyka się bowiem gilotynie. W filmie *Twarz* Bergman posługuje się zresztą linią kadru z równym sprytem: jej zbieżność z linią amputacji ręki ukrywa fakt, że dłoń dotykająca dr. Vergerusa jest prawdziwa i żywa. (Dłonie i twarze często łączy u Bergmana bliskie pokrewieństwo, jak wtedy, gdy najpierw żona Voglera widzi w drzwiach jego twarz, a kilka scen później wychyla się zza nich jego dłoń).

Połączenie Erosa i Tanatosa w zbliżeniach przybiera w *Personie* zupełnie inną formę niż w filmie *Zabójcza mania* (1950), który swoją intensywność wyrazu zawdzięcza w dużym stopniu właśnie częstym zbliżeniom. Kiedy Bart mówi do Laurie, swojej współniczki i *femme fatale*: *wszystko dzieje się tak szybko* albo *czasem jakbym nie był sobą*, nie chodzi tu jedynie o tempo życia ściganych przestępców czy szybki montaż dokonywanych przez nich napadów, lecz także o powtarzany ruch kamery nieuchronnie koncentrującej się na twarzy i broni (występują one razem w pierwszych ujęciach, w których młody Bart spogląda tęsknie na rewolwer na wystawie, po czym powtarza ruch kamery w kierunku broni i rozbija szybę); dzięki tym chwytom stają się one niemal wymiennymi obiektami pożądania. Zarówno Laurie, jak i rewolwer uwodzą. Spotkanie z bohaterką wywołuje dreszcz podniecenia: oto mierzy ona do widza z rewolweru, jej twarz wypełnia cały kadr. Tym samym motyw pojedynku na głównej ulicy zostaje przetworzony pod auspicjami heteroseksualnego pożądania. Przy całym dystansie, jaki dzieli ten film klasy B od *Persony*, *Zabójcza mania* podobnie mnoży zbliżenia, by sięgnąć erotycznego egzystencjalizmu, w którym stawką jest życie lub śmierć. Wymiana ognia staje się grą wstępną. Pistolet i twarz spoczywają obok siebie, tak jak i sami martwi kochankowie, jakby na dnie wiru wciągającego kamerę.

### Z profilu czy *en face*?

Można dowodzić, że są dwie twarze: jedna bezpośrednia, druga pośrednia; jedna spoglądająca z obrazu na widza, druga ustawiona – zazwyczaj w ujęciu „trzy czwarte” – do interakcji z innymi postaciami. Podczas gdy ta druga przeważa w fabularnej opowieści, ta pierwsza zwykle fabułę poniekąd zamyka – pojawiając się na zakończenie – lub też podkreśla przeciwstawne fabule skłanianie się ku dokumentowi, który chętnie przyjmuje spojrzenia do kamery, szczególnie w wykonaniu „gadających głów” (wszelkie wątpliwości dotyczące spojrzenia prosto do kamery w *Bez słońca* /1982/ Chrisa Markera korespondują z ogólną niebezpośredniością i częściową fabularyzacją tego filmu). Bezpośrednie spojrzenie głównej postaci

może zakończyć jej historię przez przejście do autostylizacji na dokument. Dzieje się tak na przykład w filmie Dariusha Mehrjui *Listonosz* (1970), kiedy krótkie oświadczenia ukazanych jako „gadające głowy” znajomych głównego bohatera, Taghiego, który zamordował swoją żonę Mohir, zostają zestawione z finałowym ujęciem aresztowanego Taghiego patrzącego do kamery. Podobnie jest u Andrzeja Wajdy we *Wszystko na sprzedaż* (1968), gdzie świadomość obecności kamery zostaje wyeksponowana przez grającą wersję samej siebie Elżbietę Czyżewską, która drwiąco zaprasza wszystkich potencjalnych widzów, by ją pokochali. Sprzyja to destabilizacji fabuły przez dokumentalny impuls, ten sam, który sprawił, że Wajda brał pod uwagę zrobienie dokumentalnej wstawki. Podczas gdy bezpośrednie spojrzenie Czyżewskiej kokieteryjnie przelamuje fabułę w pół drogi, bezpośrednie spojrzenie Taghiego na końcu filmu jest emanacją obłędu, wykluczając jakiegokolwiek dalsze relacje z filmowymi postaciami, tak że „zatrzymanie” oznacza nie tylko areszt policyjny, lecz także skrócenie trajektorii życia, jak w stopklatce. W kontekście *Psychozy* czy *Listonosza* zastanawiające jest znaczenie faktu, że bohaterowie są nożownikami, skoro każdy nóż w nieunikniony sposób reprezentuje fallusa (jego metaforyczny status sugeruje zaś realny brak), a jego celem jest unieważnienie niewłaściwych relacji z kobietami. Zbliżenia Erosa i Tanatosa są zatem zazwyczaj uwarunkowane przez płęć. Zwrócenie się mężczyzny ku widzom wskazuje na ostateczne zniknięcie spodziewanego innego (niekoniecznie Innego): kobiety.

Choć zakończenie często jest sygnowane ujęciem *en face*, w klasycznym kinie głównego nurtu sygnaturą zakończenia jest podwójny profil: narodziny pocałunku pary zakochanych. Ich zwrócenie się ku sobie kończy nasze zaangażowanie w opowieść, zgodnie z logiką opuszczając kurtynę na dalsze etapy tego seksualnego spotkania, a także ich związku w ogóle. Jeżeli u von Sternberga w *Ludziach podziemia* (1927) taki obraz pary zakochanych pojawia się na długo przed końcem filmu, to dlatego, że zgodnie z przynależnością gatunkową jego finał koncentruje się na czymś innym, a mianowicie na losie głównego bohatera, gangstera „Bulla” Weeda. Romantyczny obraz ukazuje jego przyjaciela Rolls Royce’a całującego jego dziewczynę Feathers. Targani wyrzutami sumienia, Feathers i Rolls Royce odsuwają się jednak od siebie, tak że podwójny profil staje się podwojonym ujęciem *en face*; patrzą na wprost, jedno obok drugiego, a towarzyszy im smutna świadomość: *nie mogliśmy być szczęśliwi, gdybyśmy go zdradzili*. Weed, który przeczytał w gazecie plotki o ich romansie, widzi później przed sobą obraz ich pocałunku w szybie biblioteczki; kładzie kres dręczącej wizji, ciskając w szybę papierośnicą.

Być może więc profil i ujęcie *en face* reprezentują oddzielne, przeciwstawne prawdy. Dla Rudolfa Arnheima zagadnienie, czy *dana osoba jest „bardziej sobą” z profilu czy „en face”* jest jedną z owych „spraw wycucia”, które filmowiec musi rozważyć<sup>10</sup>. Na długo przed tym, zanim teleobiektywy stłoczyły obiekty pokazywane na ekranie, zainspirowane teorią gestaltu zainteresowania Arnheima relacjami figura – tło skłoniły go do rozważań na temat skutków spłaszczania trójwymiarowej rzeczywistości do dwuwymiarowego obrazu na ekranie. Dlatego też przecięcia profilu i ujęcia *en face* powracają w jego teoretycznych refleksjach – przykładem może tu być twarz dziewczyny częściowo przesłonięta przez widzianą od tyłu głowę mężczyzny w filmie *Nowi panowie* (1929) Feydera<sup>11</sup>.

Niemożność pogodzenia prawdy ujęcia *en face* z prawdą profilu ilustrują dwa fragmenty *Złamanej lilii* (1919) D. W. Griffitha. W pierwszym Battling Burrows,



*Persona*, reż. Ingmar Bergman (1966)

sadystyczny ojciec Lucy, groźnie góruje nad córką leżącą w pokoju Cheng Huana – „Żółtka”, który opatrzył jej skatowane ciało. W drugim widzimy samego Cheng Huana przy łóżku Lucy. W obu przypadkach twarz, która jest ogromna, gdy pokazywana *en face* (Burrowsa – pełna agresji, Cheng Huana – lubieżna), w następującym później ujęciu z profilu staje się bardziej odległa – jak gdyby to profil ustatnowił dystans, odsuwał bohaterów od siebie nawzajem albo jak gdybyśmy mieli do czynienia z dwiema nieprzystawalnymi „prawdami”: subiektywną (punkt widzenia sterroryzowanej Lucy) i obiektywną. Podobnie rozbieżne prawdy charakteryzują zakończenie *Krwawej hrabiny* (2009) w reżyserii Julie Delpy, a także pewną wczesną scenę w *Personie*. U Delpy Elżbieta Batory po swoim procesie przemawia do Jerzego Thurzo, twarzą w twarz, komentując powodzenie jego spisku przeciw niej, a następnie odwraca się i widzimy ją z profilu, stojącą w drzwiach komnaty, w której ma zostać zamurowana. Przemiana profilu w zaciemnioną sylwetkę sugeruje, że bohaterka już jest cieniem, a także – reżyserka podniosłaby ten argument – że w wyniku depersonalizacji stała się pustką (*vacuum*) przyciągającą mitologiczne, mizoginistyczne treści. Z kolei w około dwunastej minucie dzieła Bergmana widzimy twarz leżącej w łóżku Elisabet Vogler, odwróconej w lewo. Bohaterka patrzy do kamery przez około minutę, podczas gdy pokój pograża się w mroku. Nieprzerwane mrugnięciem mistrzostwo Liv Ullman może się kojarzyć z mistrzostwem Garbo w finale *Królowej Krystyny* i pewnie tylko jego niepozorne miejsce w narracji Bergmana sprawiło, że ujęcie to nie cieszy się taką sławą, jak ujęcie Garbo. Nieruchome spojrzenie sugeruje siłę i samokontrolę, jednak odwróciwszy twarz, tak że widzimy tylko profil rysujący się w ciemności, bohaterka głośno łapie oddech, a jej dłonie konwulsyjnie przykrywają twarz. Być może złagodzona przez muzykę Bacha w tle, jej siła dialektycznie przechodzi w bezsilność, wzmacniając niejednoznaczność, która w całym filmie Bergmana otacza twarz w ogóle, a twarz Elisabet Vogler w szczególności.



*Persona*, reż. Ingmar Bergman (1966)

Relację między różnymi odmianami prawdy, a także niektóre rozbieżności między zwyczajowymi kodami dokumentu i fabuły można analizować również na przykładzie filmów *Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem* (1967) Jean-Luca Godarda oraz *Wrogowie publiczni* (2009) Michaela Manna.

W filmie Godarda ze ścieżki dźwiękowej płynie w pewnym momencie szept autora, który zastanawia się, czy prawda istnieje *en face* czy w profilu. Godard nie tłumaczy, co stoi u podstaw tego rozróżnienia, i można domyślać się prawdy po jednej lub drugiej stronie, lub też w ich połączeniu. Czy obraz łączący ujęcie *en face* z profilem, na przykład (jak w *Personie*) gdy twarz patrzącą prosto do kamery rozdwa wtrącenie profilu, powinniśmy odczytywać jako sugestię procesu odwracania (czasowości-mimo-znieruchomienia), przy czym ujęcie *en face*, łączone z prawdą i absolutem (por. uwagę Kennetha Clarka – *Maryja, choć ukazana frontalnie, jest ludzka* – o Maryi Pannie z Dzieciątkiem w kościele św. św. Nazariusza i Celsusa<sup>12</sup>), dialektycznie przywoływałoby profil konotujący „półprawdę” i realizm? Pasowałoby to do szczególnego rodzaju sceptycyzmu, który zrodził się u Bergmana w obrazach z lat 60., bardzo eksponujących twarze. Jeżeli ten nieruchomy obraz jawi się właściwie jako ruchomy, byłby jak twarz na ekranie oglądana przez małego chłopca tuż przed napisami końcowymi, która oscyluje między twarzą Bibi Anderson a Liv Ullmann. Jednocześnie zaś tego typu obrazy mogą proponować nam bardziej złożoną, relatywną prawdę: gdy mamy obydwie perspektywy, są one więcej niż *połowami, które po dodaniu nie tworzą całości*, o których mówił Adorno, ponieważ jedna z nich nie jest postrzegana jako połowa (choć oczywiście ukazuje jedynie tę połowę głowy, którą widać z przodu), lecz sugeruje większą całość. Być może pytanie, czy prawda to *en face* czy profil, jest inną formą pytania o relację między dokumentem, z którego normami dzieła Godarda wyraźnie prowadzą dialog (i to byłoby ujęcie *en face*: ktoś odwraca się do nas w tym świecie, jak powiedziałby Bill Nichols – jak aktorka Marina Vlady wymieniona z nazwiska



w jednej z początkowych scen, w której nastąpiło brechtowskie oddzielenie aktora od roli), a fabułą (postać odwraca się od nas, by uczestniczyć w alternatywnym świecie). W grę może tu wchodzić także relacja między realizmem/wszechwiedzą narratora (frontalność; wszystko, co trzeba zobaczyć, jest dostępne) a fantazją/esetyzacją (świat coś przed nami ukrywa, pokazując tylko „lepszą połowę” czyjejś twarzy, zataja informacje, często dla osiągnięcia suspensu).

Z kolei film *Manna* zajmuje miejsce w kinie głównego nurtu, a tu zarówno profil, jak i ujęcie *en face* są nietypowe. Normą jest wspomniane wyżej ujęcie „trzy czwarte”. We *Wrogach publicznych* oglądamy scenę, w której na ekranie w sali kinowej pojawia się materiał o przestępcach ściganych przez Biuro Śledcze. W pewnym momencie zapalają się światła, a głos komentatora zachęca widzów, by się rozejrzeli, ponieważ ścigany mężczyzna może przecież siedzieć obok nich. Obecny tam Dillinger jako jedyny nie stosuje się do polecenia: widzimy, jak siedzi patrząc na wprost, *en face* w stosunku do nas, widzów filmu *Manna*. Dla obecnych na widowni jest tylko jakimś profilem (nie chce spojrzeć nikomu w oczy, ryzykując, że będzie podobny do swojego portretu więziennego). Nikt go nie rozpoznaje.

Twarz filmowana z perspektywy „trzy czwarte” dominuje pośród twarzy pokazywanych w kinie głównego nurtu, ponieważ ułatwia gładką wymianę ujęć i przeciwujęć, te ruchy, które są „drobniaczą” normalnego dialogu. Wiąże się z tym przeróżne korzyści. David Bordwell wspomina o badaniach eksperymentalnych, z których wynikałoby, że właśnie w takiej formie twarz jest najbardziej rozpoznawalna<sup>13</sup> (być może dlatego, że mamy tu do czynienia z syntezą dwóch klasycznych form twarzy o naturalnym wyrazie: profilu i ujęcia *en face*?), co miało szczególne znaczenie w kinie hollywoodzkim epoki „klasycznej”, gdzie czytelność wizerunku i narracji była kwestią najwyższej wagi. Zresztą narracja, rozumiana jako potencjalna czasowość, sama może kielkować w obrębie takiego obrazu: częściowe odwrócenie twarzy nadaje jej status obiektu znajdującego się w ruchu, steru ukierunkowującego zbiór czynności. Takie upodobanie do sugestii ruchu pasowałoby do widocznej w kinie głównego nurtu niechęci wobec obrazów, które jawią się jako kompozycje bezwzględnie statyczne, a tym samym grożą przerwaniem narracji. Pozostawiając coś niewidocznym, czyni się ustępstwa na rzecz czasowości, która później spowoduje ujawnienie tego czegoś. Ponieważ każdy pojedynczy kadr nakłada się na poprzednie w układance „ruchomego obrazu”, stopniowe odejście od frontalności powtarza dobrze znane etapy artystycznego przedstawiania – jak gdyby zmiany w kompozycji, które stały się wyznacznikiem przejścia od renesansu do baroku, kiedy to *czynnik ruchu zostaje wzmocniony przez coraz częstsze posługiwanie się skośnymi kierunkami*<sup>14</sup>, nastąpiły w wyniku konieczności, i to w tej samej kolejności, w różnych formach sztuki. Zwyczajowe ujęcie „trzy czwarte” jest też dziesięciną, którą system gwiazdorski płaci realizmowi, ponieważ nawet jeśli przewaga dana jednej stronie twarzy podkreśla tę „najlepszą stronę” gwiazdy, częściowe pokazanie drugiej strony niweluje obawy, że mogłaby istnieć „najgorsza strona”: wszystko jest w tym samym stopniu doskonałe, co ludzkie. Aby twarz była postrzegana jako ludzka, a nie sztuczna jak u robota, potrzebna jest pewna asymetria, choćby najdrobniejsza. Dzięki częściowemu dopuszczeniu do istnienia drugiej strony twarzy zostaje odparte odwrotne niebezpieczeństwo, czyli to, że asymetria stanie się potworna, że nastąpi rozszczepienie twarzy. Jakikolwiek

brak równowagi między dwiema stronami twarzy bierze się przecież z kątów ustawienia kamery, nie jest przyrodzoną cechą twarzy.

Ujęcie twarzy z perspektywy „trzy czwarte” jest tak wyraźnie czysto funkcjonalne i wbudowane w narrację, że wzmacnia poczucie, iż filmowe terytorium jest wyznaczane przez plan „trzy czwarte”, zgodnie z systemem kadrowania, który kazał francuskim krytykom nazwać ujęcie „trzy czwarte” powyżej kolan planem amerykańskim. Owa funkcjonalność tłumi niewygodną intensywność strachu i miłości, które potencjalnie mogą być generowane przez bezpośrednie spojrzenia. Pisząc o *grymasie strachu*, który małpy pokazują w geście podporządkowania osobnikowi stojącemu wyżej w hierarchii, James Elkins zauważa, że grymas ten można odczytywać również jako agresję (osobnik dominujący może go uznać za maskę, sposób na ukrycie popędów nakazujących niesubordynację). Jednocześnie zaś bezpośrednie spojrzenie występuje w innym kontekście, a mianowicie w miłości: *grymas strachu bardzo przypomina grymas charakterystyczny dla kopulacji*<sup>15</sup>. Nic dziwnego, że „klasyczne” metody filmowania chcą nas chronić przed niszczącym działaniem przemocy rozgrywającej się w świecie fikcyjnym, posługując się obrazem twarzy, która zazwyczaj jest raczej odwrócona niż skierowana na nas. Dyskomfort prawdopodobnie towarzyszący widzowi w zetknięciu z takimi spojrzeniami udało się uchwycić Abbasowi Kiarostamiemu w scenie z *Zapisków z Toskanii* (2010), w której on i ona, skłóceniu, wpatrują się w siebie nawzajem, a jednocześnie prosto w widza, siedząc naprzeciwko siebie przy stoliku w restauracji. Widoczną ulgę przynosi umotywowanie takiego bezpośredniego spojrzenia przez obecność lustra, przed którym ktoś się szykuje lub w którym się sobie przygląda. Innym przykładem „nieklasycznej” praktyki są otwierające *Strajk* (1924) Eisensteina zbliżenia, które ewokują apodyktyczność burżuazji. W dwóch z czterech pierwszych obrazów filmu dyrektor patrzy prosto do kamery, umieszczając widzów po drugiej stronie biurka, na celowniku swojej władzy, i przypominając nam, jak nieprzyjemnie może być w tym miejscu – jednocześnie zaś działa tu ironia, bo dyrektor tym samym jak gdyby pozuje do więziennych portretów, które identyfikują go jako prawdziwego przestępcę. Zbliżenia twarzy proletariuszy pojawiają się później i zazwyczaj są to ujęcia „trzy czwarte”, wskazujące ich zaangażowanie w interakcję w ramach zbiorowości, pierwszeństwo kolektywizmu w ich życiu.

Jako kompromis między profilem a ujęciem *en face* twarz ukazana z perspektywy „trzy czwarte” łączy realizm i fantazję w sposób bardziej typowy dla kina głównego nurtu, rzekomo w pełni zaspokajając nasze potrzeby. Tego rodzaju kino nie pokazuje przecież twarzy z profilu, żeby przypadkiem świat, w który zanurza się profil, nie został radykalnie odcięty od naszego i nie przestał być podatny na mechanizm projekcji-identyfikacji. Oczywiście identyfikacja przybiera różne formy: w komedii może być podtrzymywana nie tyle przez postaci zanurzone w fabułę, ile przez słynnych aktorów, których fikcyjne tożsamości pełnią rolę służebną wobec tożsamości ekstradiegetycznych: „Włóczęga” to Chaplin, zawsze i ewidentnie. W przypadku tego rodzaju identyfikacji aktor konspiracyjnie wtajemnicza widza w swoje performatywne przekonanie o kreskówkowej niezniszczalności i pomysłowości. Kiedy komedia opierająca się na postaci komika ustanawia współsprawstwo aktora, a tym samym staje się autorefleksywna, spojrzenie bezpośrednio do kamery traci niebezpieczny charakter początku czy zakończenia. Często tak się dzieje, ponieważ twarz zwraca się do nas jako do istot rozumnych i nie jest dla nas

groźna, nawet jeśli hołduje racjonalności głównie przez urąganie jej. W trybie komicznym nawet złowieszcza mina może być zadziwiająco niegroźna – jest tak na przykład w przypadku uwodzącego spojrzenia Oliviera w *Ryszardzie III* (reż. Laurence Olivier, 1955); ulegamy mu, przynajmniej na początku, ponieważ ostrze miecza skrywanego pod aksamitną zewnętrzną nias nie dotyka.

Według Balázsa *kamera pozwala nam utrzymać kontakt z twarzą, której nie wystawia się na pokaz, a mimo to jest widoczna*<sup>16</sup>. Wystawianie twarzy na pokaz jest tym, co robi Perseusz, kiedy trzyma w górze głowę zabitej Meduzy – jest to ogólnie gest charakterystyczny dla kata. Jak zauważa Françoise Frontisi-Ducroux, bezpośrednie spojrzenie Gorgony wyzierającej z attyckich waz jest naruszeniem obowiązującego dla tej ceramiki zwyczaju przedstawiania wyłącznie profili<sup>17</sup>. Skojarzenie takiej głowy ze śmiercią tłumaczyłoby więc zagrożenie ze strony bezpośrednich spojrzeń, które odczytuje się jako rzucające wyzwanie. Niebezpieczeństwo wyzwania można złagodzić, udając, że twarz nas nie widzi – ostatecznym wcieleciem tego marzenia jest kino, które równocześnie pokazuje twarze i je przesłania. Tu nawet bezpośrednie spojrzenia nie stanowią prawdziwego zagrożenia, ponieważ ekran jest reinkarnacją lustra ofiarowanego Perseuszowi. Sam ekran nie wystarczy jednak za osłonę. Stąd pojawienie się ujęcia „trzy czwarte”, które łączy spojrzenie w naszą stronę, awers kuszącej identyfikacji, z twarzą odwróconą, czyli jej rewersem: filmowa fantazja umieszcza nas jednocześnie „w środku” rozgrywającego się dramatu, jak i „na zewnątrz”. To, co Balázs nazywa „solilokwium” twarzy, zazwyczaj wcale nie przewiduje apostrofy do publiczności. Nie potrafimy jednak przestać uważać bezpośrednich spojrzeń za aberracje, i to wyrażające groźbę – jak w przypadku kowboja strzelającego prosto do nas z ekranu w *Napadzie na ekspres* (1903) Edwina S. Portera. Dlatego wybieramy większe bezpieczeństwo ujęcia „trzy czwarte”. Widzowie nie mogą zaakceptować, że tylko pozornie znajdują się naprzeciwko ekranu – że jego lustro, jak peryskop w łodzi podwodnej, stwarza sytuację psychicznej niebezpośredniości. Skoro ujęcie „trzy czwarte” jest typowym kątem przedstawiania twarzy w filmie fabularnym, to zgadzając się je oglądać, chcąc nie chcąc sami zostajemy dyskretnie ustawieni pod tym kątem. Choć czujemy się chronieni, fabuła potrafi nas przejrzeć.

### **„Twarz w tłumie”: „młody mężczyzna” z *Dekalogu* Kieślowskiego**

Jako „młodego mężczyznę” określa się postać graną przez Artura Barcisia, którą spotykamy w niemal wszystkich częściach *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego. Podobnie jak buntownicze twarze w *Bez słońca* Chrisa Markera, pojawia się po raz pierwszy, patrząc do kamery. Jako że Kieślowski początkowo zamierzał rozpocząć *Dekalog* od wyłowienia twarzy z tłumy na stadionie, obecność tej postaci – mimo że w scenariuszu pojawiła się z opóźnieniem – sugeruje nowe wcielecie tego pierwotnego zamysłu. Patrząc na wprost, niczym „gadająca głowa”, „młody mężczyzna” jest też swoistą pozostałością wcześniejszej, porzuconej przez Kieślowskiego estetyki dokumentalnej, która często posługiwała się wywiadami i w ramach której powstał obraz pod tytułem *Gadające głowy* (1980). Co oznacza umiejscowienie tego mężczyzny vis-à-vis kamery, tak że zostają przełamane ramy fabuły, a jednocześnie my sami zostajemy w nie włączeni jako obiekty jego badawczego spojrzenia? Czy przełamanie ram fabularnych zarazem przepowiada ist-

nienie innych ram, w których spojrzeniem rządzą odmienne prawa – tak że być może ujawnia się, choć w enigmatyczny sposób, inny, metafizyczny wymiar? Według Marka Verneta spojrzenie skierowane do kamery w finale mowy końcowej przez prawnika – Humphreya Bogarta w *Fordanserkach* (1937) Lloyda Bacona – wskazuje na status owej kamery jako *przedstawicielstwa Prawa, a sceny przed trybunałem, sceny konfrontacji i werdyktów są uprzywilejowanymi i preferowanymi scenami, jeżeli chodzi o spojrzenie do kamery*<sup>18</sup>. (Zważywszy na zainteresowanie Hitchcocka problematyką winy, niewinności i prawa, nie dziwi, że – jak ujął to Donald Spoto – *zgodnie ze stylistycznym chwytem jego twórczości /.../ postaci często patrzą prosto do kamery: dramat, w którym widz jest uczestnikiem*<sup>19</sup>, staje się poniekąd dramatem sądowym). Jeżeli spojrzenie do kamery rzeczywiście łączy się z prawem, to być może jego wyraźna obecność w *Dekalogu I* wskazywałaby nie tylko, że cykl będzie traktował o stosunku jego bohaterów wobec prawa danego na górze Synaj, lecz również że będzie on odzwierciedlał swoje własne pochodzenie – a zrodził się po stanie wojennym w PRL-owskich trybunałach lat 80., gdzie Kieślowski spotkał prawnika, który został jego współscenarzystą – Krzysztofa Piesiewicza. Jeżeli napotykać wzrok prawnika, stajemy się sędziami, to czy przypadkiem *Dekalog* nie powtarza gestu Jezusa wobec cudzołożnicy, zachęcając bezgrzesznych wśród nas, by pierwsi rzucili kamieniem? Jeżeli *spojrzenie do kamery jest znakiem niedotykalnego Gdzie-indziej*<sup>20</sup>, to uprzywilejowana pozycja „młodego mężczyzny”, którego wielu krytyków określa jako „anioła”, byłaby zatem uwarunkowana jego związkami z Prawem i z tym, co transcendentalne. W dalszych rozważaniach będę się koncentrował wokół tych zagadnień, czerpiąc m.in. z prac Sobchack, Levinasa i Barthes’a.

### Twarz, maska i Rzecz: *Dekalog I*

*Dekalog I* ustanawia obecną też w kolejnych częściach cyklu tendencję do badania szerokiego katalogu twarzy, zarówno otwartych, jak i zamkniętych (twarzy i masek?), a nawet, jak można dowodzić, kilku form „Rzeczy”. Pierwsze ujęcia pokazują podobnego do włóczęgi mężczyznę, który patrzy do kamery, siedząc przy ognisku nad jeziorem, kobietę w średnim wieku, która płacze, patrząc na twarz chłopca na ekranie telewizora, a także samego chłopca w oknie: ujęcie koncentruje się na jego twarzy, co jest wzmocnione przez zacienienie górnej połowy obrazu. Te początkowe zbliżenia ludzkich postaci otwierają film, w którego wczesnych scenach występują też zbliżenia gołębia, głowy martwego psa i świnki morskiej. Później ujrzymy także twarz Madonny z Dzieciątkiem w nieukończonym kościele na blokowisku – obraz, który może być metaforą, a więc i maską, nieobecnej matki Pawła. Pośród tych różnych oblicz twarzy młodego mężczyzny nad jeziorem jest najbardziej uderzająco enigmatyczna, a zatem podobna do maski, ponieważ jego związek z historią opowiedzianą w filmie jest niejasny. Jego spojrzenie będzie powracało w cyklu Kieślowskiego, napotykać spojrzenia bohaterów w ich chwilach wahania i podejmowania decyzji – jego znaczenie rzadko jest jasne, jednak często wydaje się ostrzegawcze. Przez twarz owego mężczyzny może przemknąć uśmiech, gdy w *Dekalogu VI* (1988) patrzy, jak rozradowany Tomek biegiem ciągnie swój wózek z mlekiem, ale wyraz twarzy zaraz rozplywa się i powraca pustka. Kieślowski opisuje genezę tej postaci w następujący sposób:

*Jest ten gość, co się kręci po wszystkich filmach. Nie wiem, kto to jest. To jest facet, który przychodzi i przygląda się. (...) Nie było tego faceta w scenariuszach na początku. Mieliśmy w Zespole kierownika literackiego – Witka Zalewskiego – bardzo mądrego człowieka, do którego miałem i mam ogromne zaufanie, i wtedy kiedy pisaliśmy scenariusze „Dekalogu”, on zawsze mi mówił:*

– Czegoś mi tutaj, panie Krzysztofie, brakuje. Czegoś mi brakuje.

– Ale czego, pani Witku? Czego?

– Wie pan, nie potrafię panu powiedzieć czego, ale czegoś mi brak. Czegoś w tych scenariuszach nie ma.

*I tak gadaliśmy, gadaliśmy i w końcu on mi opowiedział taką anegdotkę o pewnym pisarzu polskim, który się nazywał Wilhelm Mach. Otóż ten Mach był na jakiejś projekcji filmowej. I po jej zakończeniu mówi:*

– A mnie się ten film bardzo podobał. Zwłaszcza taka scena na cmentarzu. Podobał mi się bardzo ten facet w czarnym garniturze na pogrzebie.

– Przepraszam pana bardzo, ale tam nie było faceta w czarnym garniturze – mówi reżyser.

*Na to Mach:*

– Jak to nie było? Przecież stał po lewej stronie kadru, w bliskim planie, w czarnym garniturze, w białej koszuli, w czarnym krawacie. Potem przeszedł na prawą stronę kadru i oddalił się.

– Nie było takiego faceta – odpowiada reżyser.

– Był. Ja go widziałem. I to mi się w tym filmie najbardziej podobało – upierał się Mach. W dziesięć dni potem umarł.

*A więc Witek Zalewski opowiedział mi tę anegdotę, to zdarzenie, i zrozumiałem, czego mu brakuje. Brakowało mu właśnie faceta w czarnym garniturze, którego nie wszyscy widzą i o którym nawet reżyser nie wie, że się znajduje w filmie. Niektórzy go widzą, jak patrzy, przygląda się. Nie ma wpływu na to, co się dzieje, ale stanowi pewnego rodzaju znak czy ostrzeżenie dla tych, którym się przygląda, jeżeli go dostrzegają. Wtedy wprowadziłem postać, którą niektórzy nazywali „aniołem”, a taksówkarze, jak przywozili go na plan, to wołali „przywozłem diabła”. W scenariuszu zawsze był opisany jako młody mężczyzna<sup>21</sup>.*

Stosunek Kieślowskiego do określania młodego mężczyzny mianem „anioła” pozwala nam sądzić, że reżyser odrzuciłby również pomysł Joego Kickasoli, by nazwać go „Teofanese”<sup>22</sup>, co jednoznacznie czyni go łącznikiem z boskością (skoro teofania to „objawienie się bóstwa”), przypisując mu wyraźnie chrześcijańskie znaczenie. Kickasola tłumi otwartość tekstu Kieślowskiego, naginając zagadkowość ku objawieniu w obrębie skodyfikowanego systemu wiary: młody mężczyzna może i jest nie z tego świata, ale nie mamy pewności, z którego innego świata przybywa. Z drugiej strony, pochwały Slavoja Žižka pod adresem scen u Kieślowskiego, w których *fragment ponurej rzeczywistości zaczyna ni stąd, ni zowąd funkcjonować jako „wrota percepcji”, ekran, przez który uwidacznia się inny, czysto fantazmatyczny wymiar*, asocjacyjnie łączą taką widmowość z Lacanowską „Rzeczą”, którą Žižek zwykle uznaje za wroga<sup>23</sup>. Mimo tych komentarzy w omówieniu *Dekalogu VI* wątek voyeuryzmu w tym filmie nie skłania Žižka do połączenia go z przywołanym przez Lacana w *Seminarium I* poczuciem bycia obserwowanym przez ciemne okno: *Czuję, że obserwuje mnie czyjeś spojrzenie, choć nie widzę jego oczu, nie dostrzegam nawet w zarysie. Wszystko, czego potrzeba, to*



*Dekalog I*, reż. Krzysztof Kieślowski (1988)

żebym uznał coś za znak, że mogą tam być inni. To okno, kiedy trochę się ściemni, i jeżeli będę miał powody, by przypuszczać, że ktoś za nim jest, samo od razu jest spojrzeniem<sup>24</sup>. Jeżeli patrzący może próbować oswoić taką niepokojącą czerń przez projekcję, o którą jej pustka (*vacuum*) zdaje się zabiegać, przypominałoby to pusty ekran komputera w *Dekalogu I*, gdzie najwyraźniej samowolne włączenie się urządzenia sugeruje jakieś ożywiające sprawstwo, świadomość być może projektowaną na komputer przez Krzysztofa – ojca Pawła, wykładowcę. Krzysztof dywaguje nad możliwością posiadania przez komputer własnych gustów, a jego pół ostrożne, pół żartobliwe pozdrowienie pod adresem ekranu ma działać asekuracyjnie, ponieważ bohater stawia na prawdopodobieństwo otrzymania odpowiedzi. Kieślowski podobnie zawiesza pewność zarówno naturalnych, psychologicznych wyjaśnień, jak i tych bardziej nadprzyrodzonych. Niemożność ustalenia, czy inny, nie-ludzki porządek przenika do porządku ludzkiego, a także czy działa w dobrych zamiarach, znajduje rzecz jasna wcielenie w postaci „młodego mężczyzny”.

Teoria Lacana powraca u Vivian Sobchack, której interpretacja tego filmu koncentruje się głównie na niewytłumaczalnym pęknięciu kałamارza mniej więcej w tym czasie, kiedy umiera Paweł. *Czy to jedynie koïncydencja* – pyta Sobchack – że owo wzmocnione, choć nieożywione „spojrzenie zwrotne”, owo „wtargnięcie Elementu Znaczącego w nasze wizualne pole” Lacan określa jako „plamę”? Lacan twierdzi, że mroczny i przerażający cień rzucany przez taką „plamę” czy „ślepą plamkę” nie tylko zaciemnia widzenie i uświadamia nam nagle naszą depersonalizację w polu wizualności oraz znaczenie, które natychmiastowo i nieskończenie nas przekracza. Ów nadmiar mroku każe nam również zdać sobie sprawę z ludzkiej skończoności i śmierci<sup>25</sup>. Mimo to Sobchack poszukuje alternatywy dla tego rodzaju negatywności, łączonej przez Lacana ze spojrzeniem, i dowodzi, że decentralizacja podmiotu domaga się innego, obszerniejszego sposobu patrzenia, a przy tym może również wzbudzać migawkowe „spojrzenie zwrotne”, (...) nie-groźne w swej rozpiętości, przypadkowości i otwartości (...) <sup>26</sup>: perspektywę tę Sobchack dopasowuje przede wszystkim do perspektywy „młodego

mężczyzny”, którego *tajemnicze* spojrzenie ku nam jednocześnie *rozszerza się poza nas*<sup>27</sup>. Interpretacja Sobchack jest *pożyteczna (salutary)*, jednak jej nacisk na obecne w filmie początkowe poczucie możliwości – cechą w niemal nieunikniony sposób towarzyszącą jego wstępnemu statusowi – tłumii wieloznaczność końcowego skrzyżowania się motywów płamy, działań Krzysztofa i „leż” Matki Boskiej. Jeżeli samo otwarcie emanuje nieokreśloną duchowością, to wydaje się, że sekwencja z Krzysztofem i Matką Boską rozplątuje wątki przeplatające się w początkowym spojrzeniu młodego mężczyzny: transcendencję i przygodność, reżim reprezentacji i tego, co zjawiskowe. Poszerzenie pola wizualnego opisywane przez Sobchack staje się niemalże kubistyczną eksplozją w obrębie znaczącego, którym jest twarz – tak że widoczne ożywienie nieożywionego (łyż ikony) okazuje się jednocześnie epifaniczne, ironiczne, kiczowate i niesamowite (takie ożywienie zajmuje kluczową pozycję we Freudowskiej teorii ostatniej z wymienionych cech<sup>28</sup>). Choć obraz ten sugeruje współczucie oraz istnienie wymiaru, w którym Matka trzyma Dziecko, którego śmierć – mająca swe prefiguracje w tak wielu detalach średniowiecznych i renesansowych Madonn – jest częścią narracji ostatecznego odkupienia, to śmierć Pawła w okrutny sposób podkopuje wiarę w sens i sprawiedliwość w jedynym świecie, jaki możemy dostrzec. Różnorodna „twarzowość” młodego mężczyzny – objawienie i maska – rozszczepia się, sugerując zarówno nieruchomą, a zatem podobną do maski twarz boską, jak i ludzką: staje się twarzą Madonny, poza czasem, oraz Krzysztofa, skazanego na przeżywanie żałoby do końca swoich dni. Ten rodzaj rozszczepienia może nawet mieć swój początek w otwierających film naprzemiennych ujęciach twarzy Ireny, ciotki Pawła, która, co oczywiste, płacze przed jego sfilmowanym i odtworzonym obrazem, oraz twarzy młodego mężczyzny: bądź co bądź, otwarcie to – jako *prolepsis* – może być naznaczone ogólnym kryzysem sensu z zakończenia, gdzie jego miejsce. Niewykluczone, że Matka Boska boleje równie mocno, co Krzysztof, ale w jego oczach boska twarz może wydawać się tak samo obojętna i nieprzenikniona, jak Rzecz (albo komputer, którego rola w ekonomice transcendencji pozostaje niejasna i który jest przeciwieństwem – rzecz jasna – rzeczą...?): coś, co ma swoje własne powody, prawdopodobnie swoją własną *jouissance*, lecz nie przejawia woli wyjaśniania. Niedopuszczenie przez Krzysztofa możliwości boskiego współczucia zaznacza brak przeciwujęcia, które świadczyłoby o tym, że zauważył woskowe łyż. Gdyby nawet tak było, jego własne mogłyby rozmazać obraz i zlać w jedno twarz, maskę i Rzecz – bez świadomości, że młody mężczyzna także ociera oczy w początkowej *prolepsis*, jak gdyby sam był pogrążony w żalu.

Emmanuel Levinas definiuje *pierwsze słowo* jako „*Nie zabijesz*”<sup>29</sup> (przykazania są też oczywiście znane pod nazwą „Dziesięciu Słów”). W ten sposób pierwsze słowo Dekalogu – do niego nawiązuje *Dekalog I* – wkracza w interakcję z *Dekalogiem V* (1988), którego tematem jest zabójstwo taksówkarza. Warto zauważyć, że w krajach nieanglojęzycznych jako tytuł filmu funkcjonował niekiedy odpowiednik słów „Nie zabijaj” w danym języku. Ten związek między pierwszym a piątym słowem sugeruje jeszcze inną relację, choć odległą, między przemocą Krzysztofa próbującego rozbić ołtarz a zabójstwem taksówkarza dokonany przez Jacka Lazara. Według Levinasa Inny reaguje na przemoc *samą „nieprzewidywalnością” swojej reakcji. Przeciwstawia mi zatem nie większą siłę – energię, którą można zmierzyć, a tym samym uznać za część całości – lecz transcendencję swojego*

bytu wobec tej całości; nie jakiś wyższy stopień mocy, ale nieskończoność swojej transcendencji. Ta silniejsza od zabójstwa nieskończoność stawia opór już w jego twarzy – jest jego twarzą, źródłową „ekspresją” i pierwszym słowem: „Nie zabijesz”<sup>30</sup>. Komentarz Levinasa wydaje się szczególnie odpowiedni w przypadku filmu nakręconego w kraju, gdzie publiczność była głównie wyznania katolickiego – tak że „bezbronny” Inny, odpowiadający brakiem przemocy, kojarzyłby się jej z chrześcijańskim Zbawicielem, „zabitym Barankiem”, który błaga Ojca, by przebaczył Jego zabójcom, *bo nie wiedzą co czynią*. Wydaje się, że Levinas – nieprzewidywalnie, paradoksalnie i bardzo w stylu Kieślowskiego oraz jego współscenarzysty Krzysztofa Piesiewicza – czerpie tu inspirację zarówno z chrześcijaństwa, jak i judaizmu, sytuując swoją pracę nie wprost, być może nieświadomie, na ich skrzyżowaniu. Taka dwoistość tłumaczyłaby rozbieżność komentarzy do jego myśli: badacze czasem postrzegają bowiem Levinasowską „twarz” jako prawdziwą i zjawiskową, innym razem nie<sup>31</sup>; jest to zarazem dwoistość przypominająca teoretyczne ujęcie Wcielenia jako objawienia, które nie każdy potrafił dostrzec. Szczególnie istotny w tym kontekście jest następujący fragment: *Ukazując się jako twarz, Inny wznosi się ponad ukazującą go i czysto zjawiskową formę, uobecnia się w sposób, którego niepodobna zredukować do samego ukazywania się, ukazuje się jako prostota relacji twarzą w twarz, bez pośrednictwa jakiegokolwiek obrazu – w swej nagości, to znaczy w swojej nędzy i głodzie. W „Pragnieniu” ruch idący ku Wysokości Innego wiąże się z jego Poniżeniem*<sup>32</sup>. Połączenie Wysokości i Poniżenia sugeruje paradoks Boga, który jest Człowiekiem, „Emmanuela” (Boga-z-nami), którego objawienie musi być dwoiste w czasie – jego pierwsze przyjście było widoczne tylko dla tych, którym Bóg dał oczy, żeby zobaczyli, ale gdy nastąpi drugie przyjście, zegnę się każde kolano. *Dekalog* balansuje na granicy podobnego paradoksu: natura jakiegokolwiek skojarzenia młodego człowieka z wymiarem duchowym pozostaje niejasna z powodu jego umiejscowienia poza strukturami oficjalnej religii, a często dosłownie „poza” – na zewnątrz, jak gdyby był bezdomny.

Pokrewne odczytanie spojrzenia młodego mężczyzny do kamery, posługując się teorią fotograficznego *punctum* Rolanda Barthes’a, zaproponował Joe Townsend<sup>33</sup>. Tego, jak owocne jest to połączenie, dowodzi jego potencjał rozwoju; tutaj obierze on kierunki inne niż u samego Townenda, angażując Brechtes’owską alienację. Wprowadzając rozróżnienie między dwoma kluczowymi pojęciami, *studium* i *punctum*, Barthes pisze: *Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem „studium”), to on wybiega ze sceny jak strzala i przesywa mnie. (...) Więc ten drugi element, który narusza „studium”, nazwę „punctum”;* *ponieważ „punctum” to także: użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kości. „Punctum” jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu „celuje” we mnie (ale też uderza mnie, uciska)*<sup>34</sup>. Końcowe podkreślenie roli przypadku przywodzi na myśl znany fakt zainteresowania Kieślowskiego losowością. Penetrujące *punctum* przypomina wybuchający podskórnie pocisk, podczas gdy uwaga Barthes’a o jego *sile ekspansji*<sup>35</sup> odsyła nas do plamy ze słownika Sobchack. Niczym plama, spojrzenie młodego człowieka przesącza się przez wszystkie poziomy filmu, będąc dla widza jednocześnie „twarzą”, „maską” i „Rzeczą”, podobnie jak obraz Matki Boskiej – tak myślę – stał się nimi trzema dla Krzysztofa. „Ślepa plamka”, którą zdaniem Barthes’a potrafi stworzyć *punctum*, powoduje nad-



miar, tak że obraz na fotografii w pewnym sensie zostaje „ufilmowany” za sprawą przedłużenia w rzeczywistość pozaekranową; w przypadku naszyjnika czarnoskórej damy było to *cale życie zewnętrzne wobec jej portretu*<sup>36</sup>. Spojrzenie to byłoby końcem wątku pojawiającego się po raz pierwszy w *Dekalogu I*, lecz wysnutego z tkaniny tego filmu w obszar „poza”, zarówno formalny – będąc wyobrażeniową i narracyjną przestrzenią poza tą częścią cyklu – jak i niosący sugestią transcendencji. Kolejne filmy tej serii kontynuują „przypadek” wspomniany przez Barthes’a na przykład w tym sensie, że ukrywają racjonalną motywację pojawiania się młodego mężczyzny do tego stopnia, że nie wiemy, czy w ogóle wystąpi on w danej części. Nieobecność mężczyzny w *Dekalogu X* jest częściowo do przewidzenia ze względu na niekompatybilność jego powagi z komedią, jednak już jego niepojawienie się w *Dekalogu VII* przewidywalne nie jest, choć sam Kieślowski tłumaczył je koniecznością wycięcia źle nakręconej sceny<sup>37</sup>. Owo „poza” mogłoby nawet łączyć szaleństwo i transcendencję – to możliwość, której prawdopodobieństwo zasadza się na motywie bezdomności młodego mężczyzny. Jak pisze Barthes: *W roku 1881 Galton i Mohamed opublikowali tablice twarzy... Ożywił ich piękny duch naukowy – chcieli przeprowadzić badanie nad fizjonomiką chorych. Wniosek był oczywiście taki, że nie można na tej podstawie wysnuwać wniosku o chorobie. Ale ponieważ wszyscy ci chorzy patrzą jeszcze na mnie, prawie w sto lat później, dochodzę do wprost przeciwnej myśli: że ktokolwiek patrzy prosto w oczy, jest obłąkany*<sup>38</sup>. Nie byłoby zaskoczeniem, gdyby niewierzący Barthes łączył otwartość na transcendencję z nieopczyknością.

Tymczasem z punktu widzenia historii rozwoju języka filmowego operowanie przez Kieślowskiego postacią młodego mężczyzny stanowi intertekstualny komentarz do „efektu Kuleszowa”. Chodzi o przeprowadzony w latach 20. XX w. przez radzieckiego reżysera Lwa Kuleszowa legendarny eksperyment polegający na zmontowaniu ujęcia twarzy aktora Mozzuchina z ujęciami przedstawiającymi dziecko, miskę zupy oraz kobietę, nagą bądź leżącą w trumnie – w zależności od obrazu towarzyszącego aktorowi widzowie podobno dostrzegali w jego niezmiennym wyrazie twarzy radość, głód i smutek (w przypadku kobiety w trumnie). Kuleszow uznał, że znaczenie przypisywane wyrazowi twarzy w mniejszym stopniu zależy od gry aktorskiej, natomiast bardziej liczy się jego zestawienie z innymi obrazami. Być może było nieuchronne, że w Związku Radzieckim nastawionym na zbiorowy wysiłek rolę ekspresji jednostki deprecjonowano jako indywidualizm.

Stephen Prince i Wayne Hensley przeanalizowali szereg problematycznych kwestii związanych z eksperymentem Kuleszowa (a więc i z jego wnioskami), w tym trudność w powtórzeniu badania. Gdy sami uważnie przeprowadzili próbę powtórzenia eksperymentu, okazało się, że 60 procent widzów zamiast dostrzegać w twarzy o niezmiennym wyrazie różne emocje, nie dostrzegło żadnych. Jedną z przeszkód w powtórzeniu badania była niemożność stwierdzenia, czy twarz Mozzuchina miała wyraz neutralny czy niejednoznaczny<sup>39</sup>. Tak czy owak, można dowodzić, że twarz zachowuje się jak maska, którą widzowie mają wedle wskazówek traktować jako twarz, wpisując w nią opowieść. O ile w eksperymencie Kuleszowa twarz Mozzuchina miała udział w tworzeniu mikro-opowieści, o tyle *Dekalog* wprowadza twarz młodego mężczyzny do opowieści w pełni rozwiniętych. Jego powroty, a także możliwość, że jest przedstawicielem innego porządku istnienia, zmuszają do rozważań, czy jego pojawienie się zawsze towarzyszy kry-

zysom w życiu bohaterów filmowych. W takich krytycznych momentach jego twarz może być dla nich – a nawet dla nas – widoczna lub nie: jego twarzy nie widać, gdy Tomek mija go w *Dekalogu VI*, wracając na stancję tuż przed podjęciem próby samobójczej. Różnorodność sytuacji, w których się pojawia, czyni z młodego mężczyzny kogoś w rodzaju Mozzuchina, kto jest jednocześnie pozbawiony ekspresji i niejednoznaczny; przy tym jego luźne powiązanie z opowieściami, w których się pojawia, odzwierciedla zaangażowanie Kieślowskiego w przywoływanie tajemnic ontologicznych. Umieszczając go na początku pierwszego filmu, reżyser ustanawia nastrój tajemniczości. Na tym etapie możemy jeszcze wierzyć, że tajemnica zostanie wyjaśniona, jak to zwykle bywa w przypadku narracji. Tak się jednak nie dzieje. W istocie nawet w sensie chronologicznym jego pierwsze pojawienie się można uznać za niejasne. Radziecki styl montażu zostaje tu zatem postawiony na głowie (czyżby jako przejaw polskiej krytyki tego, co radzieckie?) i wykorzystany w celu wzmocnienia zagadkowości: zestawienie ujęcia pokazującego go, jak ociera oczy, z niepozostawiającymi wątpliwości łzami kobiety w średnim wieku może sprawić, że zaczniemy zastanawiać się, czy jego gest jest reakcją na dym z ogniska i ma miejsce przed tragiczną śmiercią chłopca, czy też, jak owa kobieta, mężczyzna płacze naprawdę, już po tym zdarzeniu. A jednak tu także, jak w przypadku sceny z obrazem Matki Boskiej, mamy do czynienia z „efektem montażowym” polegającym na kontaminacji postaci roniącej łzy i tej, która być może je roni.

### ***Męczeństwo Joanny d’Arc: „dokument twarzy”***

Spośród wszystkich filmów skoncentrowanych wokół „twarzowości” być może najbardziej wyrazistym i zapadającym w pamięć jest *Męczeństwo Joanny d’Arc* (1928) Carla Theodora Dreyera. Słynne stało się określenie Bazina dotyczące tego filmu – *dokument twarzy*<sup>40</sup>, przy czym efekt dokumentu został osiągnięty w dużej mierze dzięki temu, że Dreyer zrezygnował z charakteryzacji, co zrodziło wrażenie wręcz dotykanej i fizycznej opresji, jakiej sędziowie poddają zszokowaną i przerażoną, a jednocześnie nieugiętą i ostrożną Joannę. Bohaterka pozostaje rycerzem, nawet jeśli jej jedyną zbroją jest „zbroja Boża”; oblegają ją wrogowie pochłonięci polowaniem na czarownice, które jest walką na śmierć i życie. Jacques Aumont pisał w odniesieniu do teorii Balázsa, że nie potrzeba zbliżeń, ponieważ twarz w *średnim planie, czasem nawet w dosyć szerokim, może wywołać takie samo wrażenie, pod warunkiem że taki obraz zawiera obiekt, który dzięki danej jakości rozprzestrzenia się po całym obrazie*<sup>41</sup>. Tym samym zdefiniował w formie ogólnej zasady taktykę zastosowaną przez Dreyera, a opisaną przez Davida Bordwella: *mimo że kamera często jest bardzo daleko od postaci, widz ma poczucie oglądania zbliżenia, nawet w szerokich planach, ponieważ oszczędne dekoracje i proste kostiumy kierują naszą uwagę na twarze bohaterów, a światło wyostrza ich ekspresję*<sup>42</sup>. Dalej Bordwell zauważa, że *powtarzane zbliżenia zazwyczaj minimalizują wrażenie dystansu między postaciami*<sup>43</sup>. Ta negacja dystansu odzwierciedla fakt, że tylko przesłuchujący decydują o tym, jak blisko Joanny się znajdują, kierując się pragnieniem, by niemal dosłownie dotknąć jej do skóry, w czym pobrzmiewa podtekst seksualnego prześladowania.

Wziąwszy pod uwagę skrajny kontrast między fizycznością Joanny a zewnętrznością przesłuchujących, trudno uznać za niespodziankę to, że jej i ich twarze są



*Męczeństwo Joanny d'Arc*, reż. Carl Theodor Dreyer (1928)

kadrowane z wykorzystaniem odmiennych rozwiązań. Twarze sędziów są filmowane z różnej odległości, co sprawia, że widz identyfikuje się z podmiotowością Joanny, choć niekoniecznie lub nie zawsze przyjmuje jej fizyczny punkt widzenia. Czasem budzące niepokój twarze oprawców są tak wielkie, że ich kontury wychodzą z kadru, zaś kiedy indziej cofają się wraz z nagłym odjazdem kamery, która niczym skacząca igła sejsmografu rejestruje przemoc apopleksji czy napaści. Brak stałej odległości kamery względem nich wzmacnia atmosferę ciągłego ataku w różnych formach; sędziowie to władczo napierają, to odsuwają się wyniosłe. Ta zmienność powoduje, że widz nadaje jeszcze większą wartość postaci Joanny, której przedstawienia są zakomponowane w dużo bardziej stabilny sposób. Jej twarz zazwyczaj dobrze mieści się w kadrze, wypełnia go kompozycyjnie, a bohaterka patrzy na wprost. Choć odchylenie od ujęcia *en face* jest minimalne (drobne przechylenie głowy), ma ono ogromne znaczenie. Wprowadza korektę kompozycji *en face* w taki sposób, żeby dalsze przejście do klasycznego ujęcia „trzy czwarte” w dialogu stało się zaledwie dopuszczalną odmianą ogólnej tendencji, wskazując, że choć język wizualny tego filmu znosi duże obciążenia i napięcia, nie załamuje się i nie traci spójności. Co ważniejsze, odchylenie to potwierdza, że istnieje różnica, jakkolwiek marginalna, między Joanną a ikoną, która przedstawiałaby świętą – wówczas istotnie w ujęciu *en face*. Joanna jest krucha, ludzka, jeszcze nie całkiem zestrojona ze świętością czy postrzegana przez jej pryzmat. Zresztą gdy ta świętość zostanie ustanowiona, będzie jeszcze dalej odbiegać od tradycyjnego wizerunku kogoś świętego w formie *en face*. Zwęglone ciało Joanny nie tylko będzie przesłonięte kłębam dymu, lecz także – ukazane z profilu – opadnie do przodu, odchylając się od słupa na stosie. (W tym momencie przemoc, którą władze

skanalizowały, czyniąc z niej kozła ofiarnego, wybuchu, przybierając formę chaotycznego rozgonienia tłumu. Przywodzi to na myśl „spojrzenie w chaos” /Hesse/ kojarzone z przedstawieniami rosyjskiej rewolucji roku 1917 w latach 20., bez przecucia niebiańskiej sublimacji). W scenach przesłuchania z oczu Joanny z widocznymi białkami emanuje zatem strach, wstrząs psychiczny i ekstremalne napięcie, podczas gdy spojrzenie nieprzerwane mrugnięciami wskazuje na ostrożność, a nie na nadprzyrodzony spokój ciała charakterystyczny dla twarzy ikony.

To jednoczesne zbliżenie do zwyczajowego słownika wizualnego ikony i kluczowa w stosunku doń różnica potęgują wrażenie, że Dreyer przedstawia otoczenie Joanny jako sferę demoniczną. W obrazowym opisie twarzy otaczających bohaterkę Paul Schrader określa je jako *prawdziwie opresyjne*, dowodząc, że *strach i drżenie Joanny pochodzą częściowo z tradycji ekspresjonizmu – niewinna ofiara, kobieta, schwyтана w pułapkę i terroryzowana przez przerażające, demoniczne, zniekształcone twarze*<sup>44</sup>. Jazdy filmujące sędziów łączą się z reakcją łańcuchową, w której kamera przenosi się z jednej kiwającej się głowy na inną, wywołując wrażenie, że należą one do jednego ciała, jak głowy Bestii z Apokalipsy św. Jana. Twarze inkwizytorów stają się wzajemnie wymienne, żadna nie wyraża indywidualizmu, a tylko różne oblicza, wymienne maski groteskowej wrogości.

W tym miejscu warto wspomnieć rozważania Jamesa Elkinsa *Czym jest twarz?* i zawarte tam ilustracje przedstawiające dwie „złożone” twarze, otrzymane przez nałożenie fotografii dwóch odrębnych grup dziewcząt (jedna grupa jadła mięso, drugą karmiono według diety wegetariańskiej)<sup>45</sup>. W obydwu przypadkach nałożenie zdjęć daje „twarz, która nie jest twarzą”, nie ma pojedynczego właściciela, nie wyraża indywidualności. Gdyby Balázs uczynił proces nakładania opisany przez Elkinsa przedmiotem swojej refleksji, ową złożoną twarz mógłby uznać za kwintesencję tego, co nazywa *fizjonomią grupową*<sup>46</sup>, przez której dialektykę ilościowe nagromadzenie konkretnych twarzy daje jakościowo nowy, abstrakcyjny twór, niczym *oczy znajome zbiorowego ducha* z wiersza T. S. Eliota *Little Gidding*<sup>47</sup>. Ta typowa twarz byłaby jednocześnie prawdziwa i fałszywa: fałszywa jako reprezentacja rzeczywistości, prawdziwa jako uogólnienie na jej temat. Niebezpieczeństwo tworzenia typów, podobnie jak materializacji twarzy, która ma w sobie więcej ze zjawy niż z rzeczywistości, leży w przekonaniu, że to, co typowe, można napotkać na co dzień, i że traktowanie jednostek jako uosobień abstrakcji (typów) może być uzasadnione. Zważywszy na czas powstania filmu Dreyera, czyli późne lata 20. XX w. – wtedy, gdy Heidegger wydał *Bycie i czas* – twarze sędziów mogą jawić się jako zdeindywidualizowane na tej samej zasadzie, co Heideggerowskie *das Man* (forma bezosobowa porównywalna do „się” w konstrukcjach typu „oto, co się robi”): innymi słowy, byt, który jest uosobieniem nie indywidualności, lecz imperatywu, by dostosować się i zrzec się jej na rzecz konwencji. Gdyby *das Man* miało twarz, również ona nie należałaby do nikogo, łączyłaby twarze i w ten sposób stała się maską o największej sile uwodzenia: taką, której status jest zamaskowany przez to, że jawi się ona jako twarz. Nieautentyczność zbiorowej twarzy sędziów, rozpatrywana w kategoriach Heideggerowskich, byłaby zakorzeniona w zaprzeczeniu przez nich możliwości własnej śmierci. Większość z nich ma twarze poorane zmarszczkami, więc projektowanie śmierci na młodszą postać stanowi w ich przypadku ironiczne zaprzeczenie. (Również tutaj Schrader mógłby dopatrywać się u Dreyera ekspresjonizmu: podobnie jak w świecie ekspresjonistycznym, starość

odnawia się, składając młodość w ofierze). Także Joanna nie chce zaakceptować śmierci, lecz jej opór to niemal nieuchronna panika ludzkiego zwierzęcia uwięzionego w kruchej cielesności. Kiedy po raz pierwszy „patrzy śmierci w oczy”, spoglądając na czaszkę bezsensownie i w pohańbieniu walającą się poza mogiłą, jedyne, co czuje, to przerażenie. Robak w oczodole sugeruje błysk w oku śmierci, która czeka, by ją pochłoniąć. Strach przed przemianą w Rzecz, którą jest czaszka, paraliżuje ją. Jednak niedługo potem egzystencja Joanny staje się autentyczna – zarówno w jej własnych oczach, jak i w oczach świata – wraz z przyjęciem przez nią śmierci jako zwyczajstwa. Ekspresjonistyczny egzystencjalizm panujący w znacznej części filmu ostatecznie dopuszcza możliwość transcendencji religijnej, której wzorem jest prototypowa męka Pańska. Wszelako z drugiej strony Dreyer pokazuje agonię jednostki zdeterminowanej, by zapłacić cenę takiej transcendencji, a więc mówi także, choć nie wprost, jak trudna musiała być męka dla samego Syna Człowieczego. (Czyżby planowany film o Jezusie nie został zrealizowany, ponieważ Dreyer zrobił go już wcześniej, z bohaterką odzianą w męskie szaty?) Jedyne wiara, która nie dzięki widzeniu postępuje (2 Kor 5, 7), rozoznaje mroczny charakter śmierci świętego czy świętej jako boski obłok niepoznanego.

### „Chwila prawdy”: twarz, zbliżenie, cierpienie i dokument

Reżyserzy, w których twórczości bardzo ważna jest twarz, wydają się równie pochłonięci tematem cierpienia: weźmy na przykład Bergmana, Dreyera, Kieślowskiego czy Chrisa Markera. Czy to dlatego, że zbliżenie, które w swej najpowszechniejszej postaci wyodrębnia właśnie twarz, powoduje izolację – tak samo, jak cierpienie? I tak w filmie *Ludzie Boga* (reż. Xavier Beauvois, 2010) mnisi spożywający swój ostatni wspólny posiłek są ukazywani jeden po drugim w zbliżeniach sejsmograficznie rejestrujących śmierć, której nieuchronność sami podejrzewają. Gdy rozbrzmiewa finał *Jeziora labędziego*, w oczach co najmniej dwóch z nich pojawiają się łzy. Czy ta korelacja zbliżeń i cierpienia mogła być jedną z przyczyn, dla których widzowie pierwszych filmów podobno odbierali te ujęcia jako okaleczające aktorów, redukujące ich do „odciętych głów”? Czy jest również tak, że aby uznać cierpienie postaci, widz musi znaleźć jego potwierdzenie w wyrazie twarzy czy w oczach aktora – potwierdzenie świadczące o reżyserskiej czy aktorskiej wirtuozerii, dzięki której oszustwo nie zostanie wykryte nawet z bliska? Czy dlatego Balázs, czołowy teoretyk filmu jako medium objawiania się twarzy oraz zbliżenia będącego jego głównym instrumentem, przywołuje w swoich pismach twarze ukrywające się za twarzami, a nawet niewidzialne maski (choć jako że wspomina o *niewidzialnej twarzy za widzialną* głównie w kontekście Sessue Hayakawy i Asty Nielsen <sup>48</sup>, być może tak konkretnie przypisana podwójność przechodzi płynnie w dwulicowość etniczno i seksualnego innego)?

Z drugiej strony, rzecz jasna, funkcjonowanie twarzy jako pozornego gwaranta prawdy czyni ją obiektem kluczowym dla praktyk dokumentalnych (i odpowiada za kategoryzację dokumentu jako pokrewnego telewizji, gdzie zazwyczaj mały ekran wymaga zbliżeń, by zapewnić widoczność obrazu). Ten dokumentalny element bywa obecny nawet w fabułach. Przykładem może być film *Diabły, diabły* (1991) Doroty Kędzierzawskiej, w którym rejestracji pieśni i tańca Romów towarzyszą częste zbliżenia – jak gdyby twarz w zbliżeniu mogła przemawiać z ciszy,

kiedy jednostki, a nawet społeczności (Polacy i Romowie) nie mają sobie nic do powiedzenia: w zbliżeniu blokowana ekspresja wzbiera jak słowa w ustach jąkającego się nauczyciela. Abstrahując od oczywistego zainteresowania twarzą u Kieślowskiego i Markera – pierwszy początkowo był zaprzysiężony dokumentowi i porzucił go niechętnie, drugi na zawsze będzie kojarzony przede wszystkim z twórczością dokumentalną – można rozważyć strukturę, którą Maciej Drygas nadał swojemu dokumentowi o Ryszardzie Siwcu. Kulminacją *Ushyszcie mój krzyk* jest zbliżenie twarzy Siwca w momencie samopodpalenia, sfilmowane w siedmiosekundowej sekwencji – jedynym zachowanym materiale wizualnym dokumentującym to wydarzenie. A jednak pomimo że dokument, twarz i zbliżenie często się ze sobą wiążą – co może świadczyć o tym, że historyczna nieatrakcyjność dokumentu nie wynika stąd, że brak w nim gwiazd, lecz z częstotliwości, z jaką marginalizowane postaci doświadczają w nim cierpienia – i pomimo że określenie *Męczeństwa Joanny d'Arc* przez Balázsa jako *dokumentu twarzy* jest wysoce sugestywne, niekoniecznie musi między nimi istnieć ogniwo łączące.

Jak już wspomnieliśmy, dla Balázsa zbliżenie jest kwestią zasadniczą i leży u podstaw filmu. Może się to wydawać dziwne, ponieważ w sensie historycznym kino rozpoczęło się nie od zbliżeń, lecz od planów ogólnych. Innymi słowy – od dokumentu i koniecznego oddalenia od rzeczywistości, która rządzi się własnymi prawami i od której dla własnego bezpieczeństwa należy trzymać się z daleka na wypadek wybuchu (wiele eksplozji zaznaczyło się w „stuleciu kina” i jego atrakcjach, czy to Eisensteinowskich, czy nie). Wizualny słownik kina fikcji, w którym znalazły się takie dramatyczne odnarratorskie zmiany akcentu, jak te wspomagane przez zbliżenie, które chciał opatentować Griffith, rodzi się później. Zbliżenie zaciera lub poluzowuje rytm narracji. Jako oznaka kryzysu, ukazuje bohatera w stanie napięcia albo pod maską stoicyzmu, jak w zakończeniu *Królowej Krystyny*, bądź też dyszącego w agonii z kroplami potu na czole, jak w przypadku Kayo, bohaterki *The Street Without Sun* (reż. Yamamoto Satsuo, 1954), gdy ta, umierając w połogu, mówi, że już dalej nie wytrzyma. Jako rozluźnienie narracji, zbliżenie portretuje pełen rozmarzenia spokój królowej Krystyny, gdy ta z łóżka przygląda się Antoniowi w pokoju, który pragnie utrwalić w pamięci (*in the memorized room*).

A jednak w pismach Balázsa, podobnie jak u Kracauera, gdy analizuje twarz Florence Lawrence w filmie *Po wielu latach* (1908) Griffitha, elementy fabularne i dokumentalne przesadzają o potrzebie klasyfikowania zbliżenia jako „momentu prawdy”. Według Kracauera fabułę pokrywa czy przeplata nieintencjonalny dokumentalizm, tak że jest podatna na przemieszczenie w jego sferę. Opisując, jak w filmie Griffitha zbliżenie Annie Lee ustępuje obrazowi jej męża-rozbitka, o którym bohaterka myśli, Kracauer zauważa: *Pozornie wydaje się, że ta kolejność ujęć ma po prostu wciągnąć widza w świat wewnętrznych trosk bohaterki. Początkowo obserwuje on Annie z daleka, następnie zbliża się do niej tak, że widzi tylko jej twarz; gdyby miał dalej posuwać się w kierunku, w jakim film go prowadzi, to logicznie powinien by przeniknąć do wnętrza jej myśli. Jeżeli przyjmiemy, że interpretacja jest właściwa, zbliżenie twarzy Annie nie byłoby celem ostatecznym, ale raczej wraz z następnymi ujęciami miałyby sugerować to, co się kryje pod maską jej twarzy: jej tęsknotę za mężem*<sup>49</sup>. Początkowe odniesienie Kracauera do pozoru – znaczenia powierzchniowego – sygnalizuje, co zresztą mało zaskakujące, kontrast między tym poziomem tekstu a innym: *Czyż naprawdę jest to jedyna funkcja zbliżenia?*

Zwróćmy uwagę jeszcze raz na układ ujęć towarzyszących zbliżeniu twarzy Annie. Miejsce zbliżenia w całej sekwencji wskazuje, że Griffith chciał także, abyśmy przypatrzyli się tej twarzy, a nie tylko prześliznęli się po niej i zajrzeli poza nią. Twarz ukazuje się na ekranie, zanim pragnienia i emocje, do których odwołuje się obraz twarzy, zostały wyraźnie określone; to zmusza nas do zastanowienia się nad jej zagadkową nieoznaczonością. Twarz Annie jest celem samym w sobie<sup>50</sup>. To, co Kracauer opisuje jako moment nieoznaczoności, obejmuje zarówno gatunkową, jak i epistemologiczną niepewność, wprowadzającą do pojedynczego obrazu impulsy fabularne i dokumentalne. W kategoriach fabuły zagadkowość rodzi suspens, a rosnąca bliskość wzmacnia identyfikację. Chwila ta jednak emanuje również charakterystycznym dla dokumentu poczuciem prawdy i fascynacją prostym faktem istnienia obrazu – prawdopodobnie pokrewną fascynacji gwiazdorstwem, za którego pierwszy przykład Lawrence zwykle uchodzi. Z jednej strony zbliżenie umieszcza widzów na trajektorii, która biegnie do wnętrza postaci, z drugiej – nie dopuszcza ich do tej głębi, bo sama już *haecceitas* twarzy wydaje się wystarczająca, by zatrzymać spojrzenie w stałej orbicie. Linia uskoku biegnie przez twarz, którą można oglądać na dwa sposoby. (Owa linia, oddzielająca fabułę od dokumentu, zazwyczaj biegnie między bohaterami a ich otoczeniem. I tak na przykład w sekwencji święta ulicznego w miasteczku Montsou w *Germinalu* /1913/ Alberta Capellaniego osoby dramatu posłusznie ignorują kamerę, podczas gdy zwykli przechodnie z prawdziwego miasteczka, w którym Capellani kręcił film, patrzą do kamery długo, uparcie i wyzywająco, z beczelną ciekawością).

Opisując pojawienie się w kinie tego, co nazywa *zwyczajną twarzą* – sposób jej wykorzystania, który zdominował oparte na systemie gwiazd klasyczne kino dźwiękowe, czyli podstawową (dla większości widzów) formę „kina” – Jacques Aumont dowodzi, że ustanowienie tej formy było poprzedzone w kinie niemym *fundamentalną reakcją* przeciwko praktykom, które wkrótce miały stać się hegemoniczne, polegającą na tym, że *odmawiano czytania, żeby lepiej widzieć*<sup>51</sup>. *Zwyczajność* twarzy, która dopiero co pozyskała dominację, nie jest jednak tożsama ze zwyczajnością podmiotu w dokumencie. Komentarz do tej kwestii Aumont sformułował w eseju, w którym pisze głównie o szeregu konceptualizacji twarzy kluczowych dla kina niemego, między innymi w teoriach Epsteina i Delluca, lecz na pierwszy plan wysuwa naturalnie Balázsa. Jako że daje również podsumowanie Deleuze’a i Morina, zaskakujące jest, że pomija refleksję na temat twarzy u Kracauera, który proponuje jedno z najbardziej stanowczych i złożonych podejść odrzucających „twarz semiotyczną”. Odrzucenie to znajduje wyraz w cytowanym wyżej fragmencie *Teorii filmu*, w którym twarz Annie staje się paradygmatyczna dla filmowego potencjału *odkrywania nowych aspektów rzeczywistości*<sup>52</sup> – a więc roli, którą Kracauer przedkłada ponad jakąkolwiek funkcję semiotyczną.

Choć Kracauer mógł po prostu wywnioskować o celu, który przypisuje Griffithowi, na podstawie szczególnego utożsamiania przez tego drugiego kobiecego piękna z duchowością, jego analiza zdradza mieszaną motywację: realistyczną, modernistyczną i materialistyczną. Czytając zdanie, które w cytowanym fragmencie zaczyna się od słów *zwróćmy uwagę*, widzimy, że Kracauer kolejno przybiera zazwyczaj mu przypisywaną tożsamość realistyczną, modernistyczną, której wkład w jego teorię dostrzega się rzadziej, zaś na końcu – materialistyczną. Dopóki widz przyjmuje obraz twarzy dla niej samej<sup>53</sup>, jest ona elementem rzeczywistości jeszcze

wolnym od jarzma logiki fabuły i narracji. Można by nawet określić ją jako element dokumentalny. Teoria Kracauera w ogóle sugeruje między wierszami, że filmowy realizm zawsze prowadzi dialog, a może wręcz flirt z dokumentem. Następujące później nadanie twarzy wartości zaproszenia *do zastanowienia się nad jej zagadkową nieoznaczonością*<sup>54</sup> podpowiada istnienie modernistycznego labiryntu. Być może wręcz przekazywany tu obraz rzeczywistości przypomina powiększaną raz po raz fotografię z *Powiększenia* (1966) Antonioniego. Biorąc pod uwagę sentyment Kracauera do szkoły frankfurckiej, to modernistyczne stanowisko może być poparte materializmem, w myśl którego jakiegokolwiek przeniknięcie przez „rzeczywistość twarzy” byłoby formą niszczącego ją idealizmu, „myśleniem utożsamiającym”, zabijającym jej specyficzność. Niewypowiedzianym kontekstem tego umiłowania materialności, które nie pozwala poddać jej procesowi sygnifikacji, aby nie wyparowała, jest masowa zagłada tego, co materialne, przez drugą wojnę światową – i, ostatecznie, przez Holocaust. Nasze spojrzenie spoczywa na czyjejś twarzy jak na fotografii bliskiej osoby, którą dokądś wywieziono. Porzucenie tej twarzy po to, by ją rozszyfrować, oznacza współsprawstwo w jej cierpieniu i śmierci – zniszczeniu, które przepowiedziała radziecka teoria montażu.

Jeżeli bowiem zbliżenie można uznać za „stopień zerowy” filmu, jego najbardziej elementarny budulec, to czy dzieje się tak dzięki jego zdolności do zespalania dwóch form leżących u podstaw twórczości filmowej? Zbliżenie – jak miał dowieść „efekt Kuleszowa” wywołany przez zestawienie obrazów twarzy Mozzuchina z obrazami dziecka czy pustego talerza – jest przecież zarówno niejednoznaczne (kod fabularny czy proajretyczny), jak i neutralne (kod dokumentalny). Jeżeli zatem w swoich refleksjach na temat eksperymentu Kuleszowa Stephen Prince i Wayne Hensley zastanawiają się, czy Mozzuchina poproszono o przybranie przed kamerą naturalnego czy też niejednoznacznego wyrazu twarzy (i tę lukę w naszej wiedzy uznają za uniemożliwiającą bądź to powtórzenie działania Kuleszowa, bądź też ocenę jego wyniku), to można odpowiedzieć argumentem, że ów eksperyment zawiesił rozróżnienie dokument – fabuła, zbijając badanych widzów z tropu<sup>55</sup>. Jeżeli „fabuła” preferuje twarz o niejednoznacznym wyrazie, a jej zawieszenie staje się zawieszeniem-suspensem wzmagającym potrzebę narracji i rozwiązania, to w dokumencie znalazłoby się miejsce dla twarzy, która „nic nie mówi”, tylko po prostu jest.

Tymczasem gdyby ruch kamery ku twarzy Annie w Griffithowskim *Po wielu latach* postąpił jeszcze odrobinę dalej, mogłoby dojść do załamania delikatnej równowagi. Jest to możliwość, którą Kracauer rozważa (*każde wielkie zbliżenie odkrywa nowe i niespodziewane ukształtowanie materii; tkanka skóry przypomina fotografię z lotu ptaka, oczy stają się jeziorami lub kraterami wulkanu*<sup>56</sup>), nie dopuszczając jednak w pełni do świadomości jej potencjalnie rujnującego działania. Takie ekstremalne zbliżenie może przecież uczynić znane niepoznawalnym, jest w stanie temu, co kochamy, nałożyć potworną maskę Rzeczy: oczy jak kraterzy odsyłające do doświadczenia Guliwera, który niczym w zbliżeniu oglądał księżycowy krajobraz dziobatej twarzy w krainie Olbrzymów. Chociaż zbliżenie jest zazwyczaj na usługach gwiazd, ale też służy ich rozpoznawaniu, potrafi również zamienić je w „rzecz” – takiego wizerunku siebie, jak wiadomo, nie znosiła Marilyn. W tym kontekście obiektów zmiennoogniskowy może funkcjonować retorycznie, poświadczając koncepcję gwiazdorstwa jako magii. Jest wszak rodzajem sanktuarium podstawowego mechanizmu tak rozumianego gwiazdorstwa: sukcesu działania na odległość (kino to tele-



kineza). Ruch obiektywu zdaje się reakcją na magiczną moc obiektów, które przyciągają nas wbrew wszelkim naszym wysiłkom, by zachować dystans. Przykładem wyjątkowo wymownego zastosowania tego mechanizmu może być tutaj Robert Altman, u którego magia zbliżenia równoważy splaszczające impulsy parodii i demitologizacji. Magię tę, co nie zaskakuje, roztaczają postaci kobiet; zoom kieruje się ku nim leniwie, jakby w transie, ulegając sile przyciągania odległej planety. I tak w filmie *McCabe i pani Miller* (1971) John McCabe, zafiksowany na postaci granej przez Julie Christie, niejako dubluje samego reżysera, a kamera wykonująca zoom odgrywa odcieśnianie się ich splecionych w jedno spojrzeń. Podczas gdy zazwyczaj gwałtowne zoomy w kinie lat 60. w pewnym stopniu odpowiadają samookreśleniu tej dekady jako okresu wzmożonej przemocy, powołanie ujęcia Altmana sugerują pragnienie, by złagodzić obcesowość technologii i epoki, prze-twarzając twarz nie po to, by mocniej rzucić ją widzowi „prosto w twarz”, lecz przeciwnie.

Zbliżenie jest uznawane za podstawę również dlatego, że zakłada się, iż bliskość konotuje prawdę, podczas gdy odległość zasłania, nie wyjawia. Dopiero powstanie obiektywu zmiennoogniskowego umożliwiło zobaczenie twarzy z daleka w zbliżeniu. Wpisując się w kontekst charakterystycznych niejednoznaczności kina lat 60., fakt ten może nadawać twarzy pewne cechy maski. Przejście z odległości do bliskości jest chwilą nie tyle prawdy, ile zawrotu głowy, jak w przypadku gwałtownej zmiany ogniskowej w osławionym „efekcie vertigo” Hitchcocka, gdzie mamy próbę nieustąpienia pod ciężarem podsumowania paradoksu relacji Scottiego z Madeleine/Judy. Mniej znany przykład to *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972) Tadeusza Konwickiego, gdzie zoom służy jako dramatyzacja paradoksu obecności i nieobecności – z rzeczywistym, współczesnym życiem w Warszawie współlistnieją i drażą je wspomnienia wojennej młodości na Litwie, zarówno w przypadku twórcy filmu, jak i jego bohatera.

*Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, często przywoływane jako sztandarowy wczesny przykład użycia zbliżenia, można analizować również w kontekście zintensyfikowanej dramatyzacji kwestii bliskości i odległości, którą w latach 60. zaznaczyły nie tylko efekty zmiany ogniskowej, lecz także nowe konwencje montażu wewnątrzkadrowego za pomocą naprzemiennych zmian ostrości. U Dreyera, filmując sędziów, kamera raz po raz robi albo najazd, albo odjazd – uzyskany przez to efekt można by w późniejszych czasach osiągnąć, posługując się zoomem. Ten sposób filmowania wzmacnia ogólne skojarzenie postaci sędziów z ruchem, kontrastujące ze statycznością przypisaną Joannie, która najczęściej występuje na środku kadru i jest filmowana ze stałej (i mniejszej) odległości. Podczas gdy położenie Joanny jest naznaczone cierpieniem, nie działaniem, skojarzenie sędziów z ruchem, czy to przez ukazanie ich w najazdach i travellingach, czy przez ich własne zmiany położenia względem siebie, wskazuje, w jak pokrętny sposób próbują zyskać nad nią przewagę. Nasilająca się chwilami gwałtowność ruchu kamery uwalnia słabo zawoalowaną groźbę przemocy, która skrywa się w prowadzonym przez nich przesłuchaniu. Sędziowie poruszają się swobodnie, mogą powstać, zadufani w sobie i nadęci gniewem, albo zuchwale grozić jej do woli. Ich twarze, choć często przedstawiane w zbliżeniu, nigdy nie nabierają imponującego autorytetu ikony – ich ciągle przesunięcia świadczą raczej o autorytecie arbitralnym i ontologicznie nieuzasadnionym. Równie gwałtownie zmienia się wyraz ich twarzy, bowiem noszą zwodnicze maski aktorów, które mogą opaść w mgnieniu oka – jak

momentami podczas wizyty w celi Joanny samozwańczego „oddanego księdza”, który wręcza jej sfalszowany list króla jako poręczenie i który później będzie podsuwał jej samooskarżające odpowiedzi na pytania o jej pewność zbawienia. Nagle odjazdy od postaci sędziów podkreślają z kolei ich małość.

Jeżeli praktyka Dreyera stanowi *locus classicus* zasugerowanej pośrednio triangulacji zbliżenia, cierpienia i twarzy, to najbardziej otwarcie sformułowanym, autorefleksywnym wewnątrzfilmowym stwierdzeniem związku między nimi jest „uwertura” filmu *La jetée* (1962) – „foto-powieści” Chrisa Markera. Jest to refleksja o tym, jak po trzeciej wojnie światowej bohatera filmu prześladowuje obraz kobiecej twarzy. Głos lektora stwierdza: *chwile do zapamiętania nie różnią się niczym od innych chwil. Stają się pamiętne jedynie dzięki bliznom, które zostawiają. Twarz, którą widział, będzie jedynym obrazem z czasów pokoju, który przetrwa wojnę. Czy rzeczywiście ją widział? A może wymyślił tę czulą chwilę, by chronić go przez mającym nadejść szaleństwem? Z nagłym hałasem, gestem kobiety, upadającym ciałem, krzykami tłumu.* Zdaje się, że owo *mające nadejść szaleństwo* – przyszła wojna, której obrazy nawiedzają twórczość Markera w ogóle – jest utożsamiane z twarzami mężczyzn. Są to twarze eksperymentatorów badających zdolność „mocnych obrazów mentalnych” do przenoszenia bohatera w czasie w poszukiwaniu zasobów, by pomóc zrujnowanej teraźniejszości; to twarz samego bohatera, często odchylającego głowę w bólu, jakby przytłoczonego oglądanymi obrazami, wreszcie twarz innego mężczyzny, którego zdrowie psychiczne nie wytrzymało eksperymentów. Odnosi się wrażenie, jak gdyby tylko twarz należąca do innej płci mogła zostać prawdziwym wcieleniem innej epoki; twarz ta staje się „fetyzmem” w najściślej Freudowskim znaczeniu tego pojęcia – służy zatrzymaniu czasu na granicy jego gwałtownego zapadnięcia się w traumę. Nieuchronność traumy pomimo jej zaprzeczenia ujawnia się być może w powtarzanym geście kobiety podnoszącej dłoń do twarzy, jak gdyby chciała nagle zasłonić usta, zszokowana czymś, czego nie widać (ten sam gest charakteryzuje Kamedę w innym dziele obsesyjnie portretującym zbliżenia i traumę – w *Idiocie* /1951/ Akiry Kurosawy). Podobnie jak Bergman w *Personie*, choć przy pomocy innych środków, Marker pragnie połączyć w obrębie jednego ujęcia materiał wizualny, który normalnie ukazano by za pomocą przeciwujęcia lub ujęcia w lustrze. Nieobecność „lustrzanego” drugiego ujęcia czy prawdziwego lustra wskazuje zarazem naturę pokrytej bliznami pamięci, która odmawia dostępu do wypartej części opowieści.

Nie jest niespodzianką, że u Markera znajdziemy także dłuższe rozważania na temat cierpienia, twarzy i niewidzialnego; zajmują one strategiczne miejsce w filmie *Piękny maj* (1966). W początkowej części filmu narrator zauważa: *gdy robieramy na części ten wielotwarzowy tłum, odkrywamy, że składa się z wielu samotności.* Opis ten odnosi się rzecz jasna do wpływu, jaki na obraz tłumu wywiera posłuszenie się zbliżeniem. Pod koniec narrator stwierdza: *te twarze widzimy codziennie; czy rzeczywiście potrzebujemy ekranu, by zrozumieć to, co byłoby oczywiste dla każdego Marsjanina, który dopiero co wylądował na Ziemi? Chciałoby się zawołać do nich: – Czym się martwicie, twarze? Cóż to za niewidzialna rzecz, którą widzicie, którą widzą psy, ale której my nie widzimy, napawa was strachem?* Ten fragment towarzyszy zmontowanemu obrazowi różnych twarzy, po którym następuje ujęcie cmentarza, gdy wspomniana jest śmiertelność. Padające tu słowo „rzecz” może być zatem Rzeczą znaną jako Śmierć; określanie jej mianem „rzeczy”

wskazuje na jej przerażającą nienazywalność. Narrator pyta następnie: *czy to myśl, że wasze najszlachetniejsze czyny są śmiertelne?* Kończy jednak, zastanawiając się, czy może chodzi o jedną z następujących trzech myśli: *dopóki istnieje bieda, nie jesteście bogaci; dopóki istnieje rozpacz, nie jesteście szczęśliwi; dopóki istnieją więzienia, nie jesteście wolni*. Każdemu z tych stwierdzeń jest przyporządkowana twarz, wszystkie trzy niemłode: kobieta widziana z boku, patrzący prosto do kamery tęgi mężczyzna, który wygląda na przestraszonego, i sfilmowany z lewej strony ciemnowłosy mężczyzna z opuszczonym wzrokiem, prawdopodobnie przygnębiony. Wyglądają, jakby każde z nich napatrzyło się na życie na tym świecie wystarczająco dużo, by odczuwać z jego powodu niepokój, a nawet – jak sugeruje boczne ujęcie ostatniej twarzy – by chcieć się od niego odwrócić. Jednocześnie zaś przerwanie ciągu bezpośrednich spojrzeń do kamery sprawia, że zakończenie filmu trafnie sugeruje wyczerpanie się jego własnych wcześniejszych nawyków patrzenia.

### ***Post scriptum: Kierkegaard i zbliżenie***

Być może głosząc tezę, że zbliżenie unosi twarz poza przestrzeń i czas, Balázs miał rację tylko w odniesieniu do pewnej szczególnej odmiany zbliżenia twarzy. Na tyle jednak, na ile twierdzenie to jest prawdziwe, otwiera ono możliwość spotkania z transcendencją. Kategorie Kierkegaardowskiego egzystencjalizmu mogą tu być zatem tak samo na miejscu, jak koncepcje Heideggera przywołane wyżej w kontekście *Męczeństwa Joanny d'Arc*. Obie wyróżniają się wyrazistością: można bowiem mówić o zbliżeniu tego, co estetyczne, i tego, co religijne, przyporządkowując je odpowiednio pięknu i sublimacji. Co jednak z pośrednią kategorią ludzkiego usposobienia u Kierkegaarda, czyli etyką? Niektóre zbliżenia charakteryzuje przecież wartościowość etyczna – na przykład ujęcie „sumienia świata” w *Pancerniku Potiomkinie* (1925) Eisensteina albo kluczowy moment *Pasteura* (1922) Jeana Epsteina. W tym przypadku potencjalna przydatność kategorii Kierkegaardowskich do analizy nie powinna dziwić, zważywszy na popularność duńskiego myśliciela w latach 20. XX w., jego dostrzeganą aktualność w czasach post-Nietzscheańskiego i post-Darwinowskiego kryzysu religii. Dwukrotnie widzimy twarz chłopca, Josepha Meistersa, za każdym razem w zbliżeniu, jak patrzy prosto do kamery z niemym, desperackim błaganem o ocalenie przed śmiercią, która, jak się wydaje, czeka go po ugryzieniu przez wściekłego psa. Twarz Josepha zostaje wyizolowana przez zastosowanie białej diafragmy irysowej, biel otacza w tym momencie także samego Pasteura. W kategoriach tej odmiany egzystencjalizmu, za której twórcę często uznaje się Kierkegaarda, wzajemnie rezonująca wizualna izolacja dwóch postaci koresponduje ze znaczącym spotkaniem przyspieszonym przez przenikliwą świadomość śmierci. To, co etyczne, byłoby umiejscowione przede wszystkim w zbliżeniach w dziełach poświęconych ekstremalnemu cierpieniu – na przykład cierpieniu lekarza z łódzkiego getta w *Fotoamatorze* (1998) Dariusza Jabłońskiego – i mogłoby zaistnieć, jak w etyce Levinasowskiej, pod warunkiem spotkania z twarzą (o tym, czy musiałaby to być twarz w swojej fizycznej zjawiskowości – w tej kwestii nie ma zgody pośród interpretatorów Levinasa – mówiliśmy już wyżej). Wszystkie trzy kategorie Kierkegaarda mogą zatem znaleźć zastosowanie w klasyfikacji zbliżeń w sposób bardziej zróżnicowany i konkretny niż ma to miejsce w przypadku uniwersalizującego opisu Balásza.



*Pancernik Potiomkin*, reż. Siergiej Eisenstein (1925)

Równie użyteczne jest tutaj Kierkegaardowskie pojęcie skoku, ponieważ przejście do zbliżenia zawsze pomija jakąś część odległości (dużej czy małej), którą trzeba pokonać, by do niego doszło. Nie jest to jednak skok z tego, co estetyczne, w to, co etyczne, ani z etycznego w religijne, lecz z tego, co codzienne, w jeden lub więcej spośród tych wyższych wymiarów. Jest to skok Kierkegaardowski w tym sensie, że zwiększa, dosłownie podnosi stawkę działania. Jeżeli jest możliwa jednoczesna aktywacja więcej niż jednego z takich wymiarów, otrzymujemy ewentualną miarę dla najbardziej zapadających w pamięć i brzemiennych momentów kina: etyczno-religijnego w *Męczeństwie Joanny d'Arc* jako całości albo w zakończeniu *Dekalogu I*, a także estetyczno-religijnego w kilku ostatnich sekundach *Królowej Krystyny*, gdzie piękno Greta Garbo kojarzy się z pięknem ikony (do tego efektu, zdaje się, dążył czasem na swój symbolistyczny sposób Sternberg w pracy z Dietrich, niezależnie od tego, że poczucie doczesności nieustannie nakazywało mu rozwiewać to, co osiągnął, i uciekać się z powrotem do kiczu). Jeżeli finał *Królowej Krystyny* sugeruje wkroczenie w wymiar quasi-religijny, dzieje się tak, ponieważ konkretna osoba znana jako Garbo staje się niejako bezosobowa na tle ogółu ludzkości, który syntetyzując wszystkie ludzkie twarze, ustanawia jeszcze wyższe stadium sumy wszystkich poddanych, którą z kolei stanowi twarz monarchy. Jak w teorii „boskiego prawa królów”, monarcha jest przedstawicielem ludu przed Bogiem, a Boga przed ludem. Jeżeli bowiem, jak sugerują spostrzeżenia Agambena na temat twarzy<sup>57</sup>, sumą wszystkich ludzkich twarzy jest twarz boska, wówczas złożona, zanonimizowana twarz byłaby jednocześnie zakorzeniona w fizyczności i metafizycznie wyabstrahowana – niczym moneta w walucie nieznanego kraju, z odcisniętą twarzą najwyższego suwerena. Quasi-religijny charakter takiego uogólnienia wskazuje na fałszywość przedstawień „typowej postaci” w sztuce socrealistycznej, gdzie dochodzi do próby zatrzymania niekończącej się akumulacji twarzy przez zamknięcie owego „typu” w granicach z góry określonej, pojedynczej, rzekomo esencjalnej i quasi-wrodzonej tożsamości klasowej, która istotnie zniknęłaby w kaskadzie autentycznego powielenia. Przedsięwzięcie to zostaje zatrzymane w połowie drogi ku konkretnej abstrakcji prawdziwie syntetycznej twarzy.

PAUL COATES  
tłum. ZOFIA ZIEMANN

- <sup>1</sup> B. Balázs, *O twarzy człowieka*, w: tegoż, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 73-86.
- <sup>2</sup> G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 100.
- <sup>3</sup> Tamże.
- <sup>4</sup> J. Elkins, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York – London – Toronto 1996, s. 161.
- <sup>5</sup> B. Balázs, dz. cyt., s. 73.
- <sup>6</sup> J. Elkins, dz. cyt., s. 169.
- <sup>7</sup> D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Los Angeles – London 1981, s. 54.
- <sup>8</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino naracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100-105.
- <sup>9</sup> G. Deleuze, dz. cyt., s. 99-100.
- <sup>10</sup> R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 13.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 45.
- <sup>12</sup> K. Clark, *Moments of Vision and Other Essays*, Harper and Row, New York 1981, s. 35.
- <sup>13</sup> D. Bordwell, *Convention, Construction, and Cinematic Vision*, w: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 98.
- <sup>14</sup> R. Arnheim, *Perceptual and Aesthetic Aspects of the Movement Response*, w: tegoż, *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*, Berkeley – Los Angeles 1966, s. 79.
- <sup>15</sup> J. Elkins, dz. cyt., s. 173.
- <sup>16</sup> B. Balázs, *Béla Balázs. Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*, red. E. Carter, tłum. R. Livingstone, Harcourt, Brace and World, New York 2010, s. 106.
- <sup>17</sup> F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, Flammarion, Paris 1995, s. 68.
- <sup>18</sup> M. Vernet, *The Look at the Camera*, „Cinema Journal” 1989, nr 28 (2), s. 59-60.
- <sup>19</sup> D. Spoto, *Spellbound by Beauty: Hitchcock and His Leading Ladies*, Harmony Books, New York 2008, s. 9.
- <sup>20</sup> M. Vernet, dz. cyt., s. 60.
- <sup>21</sup> K. Kieślowski, *O sobie. Autobiografia*, oprac. D. Stok, Znak, Kraków 1997, s. 124-125.
- <sup>22</sup> J. Kickasola, *The Films of Krzysztof Kieślowski: The Liminal Image*, Continuum, New York 2004, s. 163-166.
- <sup>23</sup> S. Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London 2001, s. 39-41.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 34.
- <sup>25</sup> V. Sobchack, *Rozszerzone spojrzenie w zawężonej przestrzeni. Kieślowski i kwestia transcendencji*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 94.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 95-96.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 100.
- <sup>28</sup> S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 235-262.
- <sup>29</sup> E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998, s. 234.
- <sup>30</sup> Tamże.
- <sup>31</sup> Por. L. Saxton, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, Wallflower Press, London 2008, s. 105 oraz T. Davis, *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*, Intellect Books, Bristol – Portland 2004, s. 11-12.
- <sup>32</sup> E. Levinas, dz. cyt., s. 235.
- <sup>33</sup> J. Townend, *Cinema Lucida: Reconciling Barthes' Investigation of Photography with the Cinema of Krzysztof Kieślowski*, praca licencjacka z wyróżnieniem, Camberwell College of Arts, 2010.
- <sup>34</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 46-47.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 78.
- <sup>36</sup> R. Barthes, *Camera Lucida*, tłum. R. Howard, Vintage, London 1981, s. 57 (wobec rozbieżności między cytowanym przez autora angielskim przekładem Barthes'a a przywołanym wcześniej /przyp. 34/ przekładem polskim podają lokalizację tego cytatu w wydaniu angielskim oraz własny przekład polski – przyp. tłum.).
- <sup>37</sup> K. Kieślowski, dz. cyt., s. 124.
- <sup>38</sup> R. Barthes, *Światło obrazu...* dz. cyt., s. 193.
- <sup>39</sup> S. Prince, W. Hensley, *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*, „Cinema Journal” nr 31 (2), 1992, s. 66-67.
- <sup>40</sup> A. Bazin, *What is Cinema? Volume I*, red. i tłum. H. Gray, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1967, s. 109.
- <sup>41</sup> J. Aumont, *The Face in Close-Up*, w: *The Visual Turn: Classic Film Theory and Art History*, red. A. Dalle Vacche, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey – London 2003, s. 140.
- <sup>42</sup> D. Bordwell, *Filmguide to „La Passion de Jeanne D'Arc”*, Indiana University Press, Bloomington 1973, s. 24.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 26.
- <sup>44</sup> P. Schrader, *Transcendental Style in Film*, „Film Quarterly” 1972, nr 31 (2), s. 123.
- <sup>45</sup> J. Elkins, dz. cyt., s. 196-198.

- <sup>46</sup> B. Balázs, *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*, Dennis Dobson, London 1970, s. 81 (wobec rozbieżności między cytowanym przez autora angielskim przekładem pism Baláza a przywoływaną wcześniej /przyp. 1/ wersją polską podaję lokalizację tego i następnego cytatu /przyp. 48/ w wydaniu angielskim oraz własny przekład polski – przyp. tłum.).
- <sup>47</sup> T. S. Eliot, *Little Gidding*, w: tegoż, *Wybór poezji*, tłum. K. Boczkowski, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1989, s. 323.
- <sup>48</sup> B. Balázs, *Theory of the Film...* dz. cyt., s. 64, 76.
- <sup>49</sup> S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertertein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 73-74.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 74.
- <sup>51</sup> J. Aumont, dz. cyt., s. 127.
- <sup>52</sup> S. Kracauer, dz. cyt., s. 75.
- <sup>53</sup> Polski przekład nie w pełni oddaje tę myśl Kracauera: *to absorb the face for its own sake* (przyp. tłum.).
- <sup>54</sup> W oryginale: do „zagubienia się” w niej, ang. *get lost* (przyp. tłum.).
- <sup>55</sup> S. Prince, W. Hensley, dz. cyt., s. 67-68, 70.
- <sup>56</sup> S. Kracauer, dz. cyt., s. 75.
- <sup>57</sup> G. Agamben, *The Face*, w: tegoż, *Means without End: Notes on Politics*, tłum. V. Binetti, C. Casarino, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, s. 98.



*Siódma pieczęć*, reż. Ingmar Bergman (1957)