

# Głos uwięziony w ciele

TERESA RUTKOWSKA

W zbiorze esejów filmowych Marguerite Duras *Les yeux verts*, opublikowanych w specjalnym tomie „Cahiers du Cinéma” w 1980 r. <sup>1</sup>, twórczyni przytacza refleksję swojego przyjaciela Isi Bellera, lekarza zajmującego się fizjologią mowy i pisarza, na temat jej filmów, w kontekście marzeń o filmie niemożliwym, bez obrazów, wykorzystującym tekst czytany na głos: *Powiedział, że elementem fundamentalnym, który liczy się w eksplikacji moich filmów, jest czerń. I że oczywiście nie ma żadnego pleonazmu między tekstem i obrazem w tych filmach, że między tekstem a obrazem widzi on wciskającą się czerń. Widzi tę czerń jako pasaż niemyślenia, stadium, gdy myśl chwieje się i zaciera.* I sama dodaje: *Trzeba byś sam stworzył, mimowolnie oczywiście, przestrzeń recepcji filmu w sobie samym* <sup>2</sup>. Niebawem, bo już w roku następnym, wszedł na ekrany jej film *Człowiek atlantycki* (*L'Homme atlantique*, 1981), w którym wykorzystwała część ścinków taśmy z poprzedniego utworu *Agatha* (*Agathe et les lectures illimitées*, 1979). Zdjęcia ukazywały brzeg oceanu i sylwetkę jej ówczesnego partnera Yanna Andréi, ale blisko 30 z 45 minut wypełniają tu czarne kadry, którym towarzyszy szum morza i cichy głos autorki wypowiadający z offu poetycki tekst, requiem dla gasnącej namiętności, ale też requiem dla sztuki filmowej jako sposobu rejestrowania rzeczywistości. Duras wypowiada słowa o kamerze, która zabija, unicestwia. Jednak francuskie *vous* (*le caméra, qui la première avait voulu vous tuer*) sprawia, że odnoszą się one zarówno do mężczyzny na plaży, jak i do widzów. Czarny kadr wyraża więc wszechogarniającą, chwilową pustkę, ale – pozwólmy sobie na taką interpretację, rozwinięcie „własnej przestrzeni” skojarzeń – jest on być może jak przymknięcie oczu przez kobietę (obiektyw kamery), która wypowiada tekst; przymknięcie sprzyjające skupieniu i pozwalające wyłuszczyć to, co najważniejsze ze świadomością, że ten, do kogo słowa są adresowane, jest oddalony, nie słyszy ich w szumie fal <sup>3</sup>.

Film ze swej natury zawsze był antropocentryczny. Człowiek w filmie, także w filmie niemym, zawsze mówił. Chciałabym się skupić jednak tylko na tym, co moglibyśmy określić jako filmowy głos wewnętrzny, w niektórych jego konfiguracjach i funkcjach znaczeniowych, w kontekście związków głosu z ciałem (tego istotnego związku, który tak definitywnie rozluźniła Duras w swoich filmach, także w tym najsłynniejszym, *India Song* /1983/) <sup>4</sup>. Punktem wyjścia staną się tu rozważania francuskiego kompozytora, pisarza i reżysera Michela Chiona zawarte w ciągle jeszcze, mimo upływu lat, inspirującej pracy na temat głosu w filmie: *La voix au cinéma* <sup>5</sup>. Szczególnie przydatny okazuje się wyróżniony przez niego ambiwalentny status głosowy: głos akusmatyczny (pojęcie zostało przez Chiona zapożyczone od Pierre'a Schaeffera). Pisze on: *Akusmatyczna obecność to głos, zwłaszcza gdy ten głos nie został jeszcze zwizualizowany – to znaczy, gdy nie możemy jeszcze połączyć go z twarzą; jawi się wówczas specjalny byt, swego rodzaju*

*mówiący i grający cień, któremu nadamy imię „acousmètre” [był akustyczny? – dopisek T. R.]*<sup>6</sup>. I dalej: *W filmie strefa akusmatyczna jest określana jako płynna. Można ją zawsze zakwestionować (...), w każdej chwili twarze i ciała mogą się pojawić i sprawić, że głos przestanie być akusmatyczny*<sup>7</sup>. Mogą też wyjść poza ramy kadru i znów się zdematerializować, ale już w zupełnie inny sposób (skoro będzie można głos skojarzyć z konkretną postacią). Swoistym odpowiednikiem bytu akusmatycznego jest postać, która jeszcze się nie odezwała, ciało milczące (ale nie nieme jak w niemym filmie), a więc w pewien sposób tajemnicze. Mamy tu więc w istocie do czynienia z kontinuum wyznaczonym przez dwie krańcowe modalności wynikające z samej istoty kina, którego siłą sprawczą jest człowiek w ruchu: modalność głosu bez ciała i modalność ciała bez głosu.

Nie chodzi mi więc o zwykły *voice-over* czy głos z *offu*<sup>8</sup>, taki jak ten, który wygłasza komentarz lub jest filmowym zewnętrznym narratorem opowieści; chodzi raczej o głos pozostający w ścisłej relacji z przestrzenią filmową i zdarzeniami, które rozgrywają się w jej obrębie, głos w pierwszej osobie, artykułowany przez postać, która jest częścią struktury filmowej, głos, który w istocie jest intro-spekcją prowadzącą do szczególnego wtajemniczenia widza w strefę, do której inne postaci w obrębie dzieła filmowego nie mają dostępu, a konstrukcja opowiadania filmowego wskazuje, że „powiernikiem”, adresatem czy choćby podglądającym świadkiem, którego obecność uwzględnia się w obrębie dyskursu filmowego, staje się widz – przy czym ten właśnie głos wewnętrzny okazuje się najważniejszym czynnikiem konstrukcyjnym utworu<sup>9</sup>. Wskażę w dalszej części na takie przykłady, w których głos bohatera zostaje skrajnie uwewnętrzniony, zablokowany w ciele<sup>10</sup>.

Chwył zastosowany przez Duras w *Człowieku atlantyckim* ma charakter radykalny. Jej postać nie pojawia się w kadrze w ogóle, ale zarazem głos jest głosem konkretnej rzeczywistej postaci, reżyserki i autorki, która rozwija narrację na w pół autobiograficzną i wyklada swój pogląd na sztukę, a szum morza sytuuje ją (nie-widoczną) w przestrzeni dzieła. Ona tam jest, nad brzegiem oceanu. To głos bezcielesny, ale przecież możemy go w świadomości połączyć z ciałem konkretnej kobiety, jeśli natrafimy na jej fotografię z tamtych lat.

Podobny zabieg zastosował w jednym ze swoich ostatnich filmów, w autobiograficznym *Blue*<sup>11</sup>, Derek Jarman. Tym razem w pole patrzącego wciska się nie czerń, ale kolor intensywnie ciemnoniebieski. Obraz zostaje zredukowany wyłącznie do błękitu, w zdecydowanej opozycji do wcześniejszej poetyki wizualnej jego filmów operujących wyrafinowaną, szeroką skalą kolorystyczną. Umierający na AIDS Jarman tracił bowiem wzrok i w polu jego widzenia pozostała jedynie barwa niebieska. Gdzieś w rogu oka – jak mówi – tli się jeszcze żółtawy obraz, ale i on zanika bezpowrotnie. I tak jak patrzyliśmy na czerń oczami Duras, tak wpatrujemy się w błękit oczami Jarmana (zarazem nic nie stoi na przeszkodzie, by równocześnie traktować ten obraz jako świadome nawiązanie przez reżysera do monochromatycznej, niebieskiej obsesji francuskiego malarza Yves’a Kleina). Sytuacja jest dużo mniej jednoznaczna, jeśli można tak powiedzieć, niż w przypadku Duras (choć i tam trudno o jednoznaczność). Recytowany tekst<sup>12</sup> to wielopoziomowy kolaż myślowy, refleksja, w której poezja miesza się z rozważaniami estetycznymi i egzystencjalnymi, komentarzami do współczesności (np. wojny na Bałkanach), wspomnieniami, snami/majakami oraz autoironiczną relacją z przebiegu postępu-

jącej, śmiertelnej choroby, a to wszystko przeplata się z przemyśleniami i impresjami dotyczącymi motywu barwy niebieskiej. Słysząc jednak nie tylko głos (czasem szept) chorego artysty Dereka Jarmana, ale także głosy jego wieloletnich współpracowników, aktorów: Johna Quentina (poezja), Nigela Terry'ego (mikronarracje dotyczące snów/majaków) i Tildy Swinton (melorecytacje), a także skomplikowaną, różnorodną gamę dźwięków: transową muzykę Simona Fishera-Turnera, śpiew chórny, odgłosy ulicy i szpitala, wreszcie na koniec... szum oceanu. Wszelako ta wielogłosowość ma jedno źródło – to wyostrowiona do granic możliwości świadomość i nadwrażliwość chorego bohatera i twórcy zarazem – Jarmana, to jego poezja, jego wypowiedź autorska, jego monolog, człowieka skazanego na pobyt w szpitalnych salach, człowieka cierpiącego, poddawanego bolesnym procedurom medycznym, przyjmującego leki o poważnych skutkach ubocznych, które osłabiają wszystkie funkcje jego organizmu, wspominającego zmarłych przyjaciół (*Nie mam przyjaciół, którzy nie byłiby umierający lub już nie umarli*<sup>13</sup>) i samemu czekającego na śmierć, człowieka, któremu ciało stopniowo odmawia posłuszeństwa (narrator mówi: *Gautama Budda instruuje mnie, bym oddalił się od choroby, ale on nie był uwięziony do kroplówki*). Jarman nie zrezygnował dobrowolnie z obrazu, jak uczyniła to Marguerite Duras; obraz został mu odebrany, a ta utrata ma konkretną, fizjologiczną przyczynę – ślepotę. Ale jak mówi Jarman:

*W pandemonium obrazów  
Przedstawiam Ci uniwersalny Błękit  
Błękit otwarte drzwi do duszy  
Nieskończoną możliwość  
Która staje się dotykalna*

Z drugiej strony, wbrew biblijnemu nakazowi, który przytacza (*Nie czyni sobie obrazu rytego*<sup>14</sup>), twórca wskazuje na istotną niemożność tej strategii: *wiesz, jaką masz powinność: wypełnić pustą kartkę (...). Obraz jest więzieniem duszy, waszym dziedzictwem, waszą edukacją, waszymi wadami i aspiracjami, waszymi zaletami, waszym światem psychologicznym.*

Pisze Mieke Bal: *W przypadku Jarmana narracje tworzą krajobrazy pamięci dla obrazów, których już nie widać. To wąskie pasmo między skojarzeniem a pamięcią, zagrożenie dla jednostki i pocieszająca obecność widzów-performerów, która czyni z niefiguralnej monochromii skuteczną ramę dla rewizji wizji, z dala od bałwochwalstwa, puryzmu wizualnego i reprezentacjonistycznego banalu*<sup>15</sup>. Odbiorca powinien niejako wcielić się w świadomość artysty i wypełnić błękitną płaszczyznę imaginacyjnymi obrazami sugerowanymi przez Jarmana w wypowiedzianym tekście. Jeden wydaje się szczególnie sugestywny: *kroplówka wybija sekundy, źródło strumienia, z biegiem którego płyną minuty, by osiągnąć rzekę godzin, morze lat i ocean bezczasu*. To ocean, kwintesencja błękitu, jest celem ostatecznej podróży, to w nim dokona się fizyczne unicestwienie, rozpląnięcie. Śmierć obrazu łączy się ze śmiercią konstruującego go artysty.

W obu tych filmach, *Człowiek atlantycki* i *Blue*, osoba wypowiadająca tekst – choć skonkretyzowana jako realna – fizycznie w obrazie jest nieobecna, ma więc status skrajnie akusmatyczny. Ale bardziej brzemiennie w skutki niż bezcielesność nadawców wypowiedzi jest tu definitywne unicestwienie obrazu jako reprezentacji

ciała, jako figuracji. Zabieg ten, stosowany powszechnie w sztukach plastycznych i eksperymentach audiowizualnych, w filmie ma zasięg mocno ograniczony – to ciągle jeszcze figuracja stanowi o jego sile oddziaływania i żywotności.

Chciałabym więc zwrócić uwagę na inne strategie testujące potencjał języka filmowego i filmowego obrazowania w interesującym nas aspekcie związku głosu z ciałem. Bohaterowie trzech kolejnych filmów zostali skazani na izolację za sprawą choroby, ale każde z tych dzieł, pomijawszy istotne różnice fabularne (ale i zaskakujące podobieństwa), rozwiązuje te kwestie inaczej na poziomie stylistycznym. Różnice wynikają między innymi z faktu, że pierwszy z filmów przynależą do fikcji fabularnej *par excellence*, drugi powstał na podstawie autobiografii, trzeci dokonuje artystycznego przetworzenia i kompilacji biografii realnych osób chorych na porażenie mózgowe, przy czym jednej z nich poświęcono już wcześniej film dokumentalny.

Casus filmu *Johnny poszedł na wojnę* (*Johnny Got His Gun*, 1971), jedyne filmu prominentnego scenarzysty Daltona Trumbo, będącego ekranizacją jego własnej powieści, trafia według mnie w samą istotę omawianego problemu. Książka została opublikowana w 1939 r. stała się bestsellerem wśród izolacjonistów, a jej antywojenna wymowa została wówczas fatalnie odebrana przez organizacje antyhitlerowskie. Po wybuchu wojny sam Trumbo zresztą zażądał od wydawcy wycofania książki z księgarń. To historia młodego żołnierza amerykańskiego, Joego Bonhama (Timothy Bottoms), który zaciąga się do wojska podczas I wojny światowej w poczuciu obywatelskiego obowiązku wobec ojczyzny i humanitarnych ideałów. Pozostawia ukochaną dziewczynę i rodzinę, wyjeżdża do Europy, by wziąć udział w walce. Zostaje ciężko ranny w absurdalnie ryzykownej akcji humanitarnego grzebania żołnierza wrogiej armii.

Pierwszym kadrem filmu jest archiwalne zdjęcie zięjącej czernią lufy armatniej. Potem ekran zostaje podzielony na dwie części. W dolnej, na czarnym tle, przesuwa się napisy początkowe, w górnej – fragmenty kronik archiwalnych pokazujących w rytmie bijących werbli moment wybuchu wojny, spotkania szefów rządów i defilady, pompatyczne przeglądy i przemarsze wojsk w różnych krajach, entuzjazm tłumów, mobilizację i pierwszy wybuch. Potem ekran się zacinia i słychać tylko ciężki, ludzki oddech. Zza kadru lekarze deliberują o stanie zdrowia poważnie rannego żołnierza (*nietknięty brzuch i klatka piersiowa*), nieznanego z imienia i nazwiska. Podczas tej rozmowy kadr rozjaśnia się i jakby z pozycji leżącego widzimy chirurgów w trakcie operacji. Jeden z nich wypowiada zdanie kluczowe dla sensu całego filmu: *Nie sądzi pan, kapitanie, że obserwacja takiego przypadku warta jest roku życia każdego lekarza?* Pada diagnoza o głębokim uszkodzeniu mózgu, z którego w stanie nienaruszonym pozostał jedynie rdzeń przedłużony (*medulla oblongata*), przy zachowaniu krążenia i układu oddechowego. Kiedy kamera się oddala, widzimy nosze z leżącym na nich ciałem, całkowicie przykrytym osobiwą konstrukcją z płótna i prętów. Sekwencji transportu rannego towarzyszy zapoczątkowany w czołówce triumfalny odgłos werbli. Opieka nad nim będzie się odbywać pod ścisłą kontrolą pułkownika Tillery z wojskowych służb medycznych armii USA. Przejawy życia żołnierza mają być traktowane jak mimowolne odruchy mięśniowe, a mózg uznano za niezdolny do procesów myślowych (*w przeciwnym razie nie pozwoliłbym mu żyć*). To laboratoryjny przypadek medyczny, który należy obserwować, unikając emocjonalnego zaangażowania (*nieaktywna istota nie odczuwa*



*Johnny poszedł na wojnę*, reż. Dalton Trumbo (1971)

*bólu, przyjemności, nie śni i nie ma wspomnień ani myśli; /.../ niczym trup*). Ekran czernieje ponownie, słychać jedynie tykanie urządzeń medycznych.

W ten dźwięk wdzierają się męski głos z pytaniem: *Gdzie ja jestem? Tu jest ciemno*. Od tego momentu białe-czarne sekwencje szpitalnej terażniejszości będą się przeplatać z sekwencjami barwnymi, wywołanymi przez świadomość okaleczonego bohatera, jako wspomnienia, majaki i sny. W tych mikrofabularnych retrospekcjach widzimy go, chłopaka z amerykańskiej prowincji, w dzieciństwie, potem przeżywającego swoją pierwszą miłość, w codziennych sytuacjach rodzinnych, przy pracy, skonfrontowanego z tragedią, jaką jest śmierć ukochanego ojca. Nawiązują one stylistycznie do dobrze znanych konwencji kina hollywoodzkiego. Ale jest też inny plan barwny – surrealistyczny, groteskowy. Bohater toczy rozmowy z Chrystusem (Donald Sutherland) przedstawionym jak na jarmarcznym obrazku, który w swojej prostoduszności nie jest w stanie udzielić mu sensownego pocieszenia (mówi w końcu: *Skoro twoje prawdziwe życie jest gorsze niż najgorsze koszmary, byłoby okrucieństwem twierdzić, że ktokolwiek może ci pomóc. (...) Masz straszliwego pecha*), a także ze zmarłymi: ojcem, towarzyszami walki, z osamotnioną ukochaną, która przynależy jednocześnie do obu światów, ziemskiego i strefy zmarłych, w zależności od tego, jak myśli o niej bohater – te zdjęcia przywodzą niekiedy skojarzenie z klasycznymi horrorami i kinem noir; wygląda to tak, jakby wyobraźnia wizualna Joego była kształtowana przez ongiś widziane filmy i prostą ludową religijność<sup>16</sup>.

Mężczyzna stopniowo zyskuje wiedzę co do swojego stanu (*Czuję krew pulsującą w moich żyłach, ale nie słyszę pulsu*). Uświadamia sobie, że nie ma rąk, ani nóg, że nie ma twarzy, nie widzi, nie słyszy, stracił nos, język i zęby (*przynajmniej zęby mnie nie bolą*). My natomiast słyszymy jego myśli, wewnętrzny monolog, który nie może wydostać się na zewnątrz ciała. Ale jego okaleczony korpus jest zawsze ukryty pod prześcieradłem, a głowa najpierw okryta bandażami, a potem osłonięta maską. To ciało obecne w obrazie, ale prawie niewidoczne dla widza. Chion zaznacza, że głos przestaje być akusmatyczny, gdy widz zaczyna utożsamiać go z twarzą – tu twarz, której przecież już nie ma, pozostaje ukryta do końca, sy-

tacja jest więc paradoksalna <sup>17</sup>. Ciało zachowuje wrażliwość na ból i dotyk, odbiera drgania powietrza i podłogi świadczące o obecności innych, ale jest pozbawione możliwości komunikowania się ze światem, nie ma sposobu, by dać upust uczuciom i potrzebom, ujawnić żywotność mózgu, a nawet oszacować upływ czasu. To widz – dostrzegając ledwie czubek głowy leżącego, najpierw po żołniersku ogolony, potem porośnięty coraz dłuższymi włosami – może wnioskować o tym, że czas mija nieubłaganie.

Ludzki impuls dociera do bohatera za sprawą nowej pielęgniarki, która wykazuje wrażliwość na każdy przejaw aktywności jego ciała i dotykiem okazuje mu czułość, na którą nie może on odpowiedzieć. Szansa na wysłanie sygnału do świata żywych rodzi się po rozmowie z widmem zmarłego, dziarskiego ojca, który nakazuje mu, by spróbował *ruszyć głową*. To w właśnie ruch głową pozwoli mu nadać komunikat alfabetem Morse’a. Jego intencję odczyta życzliwa pielęgniarka, która wcześniej próbowała się z nim porozumiewać, wypisując mu palcem litery na klatce piersiowej. Przywołany oficer odpowiada mu Morsem, dotykając jego czoła. To zwycięstwo przypieczętowane zarazem jego ostateczną klęską. Żyje (?) dzięki osiągnięciom medycyny, ale zarazem jest żywym świadectwem błędu uznanego autorytetu lekarskiego. Bohater pragnie, by ujawniono go światu, chce zaistnieć choćby jako ciekawostka jarmarczna, jak mężczyzna z głową psa czy kobieta z brodą, *jako jedyny na świecie kawałek mięsa, który może mówić tyłem głowy*, albo... *jako ostatni żołnierz*. Zakłopotani przełożeni obiecują mu enigmatyczne wsparcie, ale nie godzą się na wypuszczenie go na wolność. „Prosi” więc o śmierć. Odpowiada na tę prośbę pielęgniarka, ale zostaje to udaremnione. Od tej pory Joe będzie istniał już tylko jako *kawałek mięsa*, skwapliwie ukryty, w ciemności i głębokim zamknięciu, pozbawiony wiary w transcendencję i ludzkie współczucie – jest ofiarą wojny i dowodem na jej bezsensowność, dlatego jest niebezpieczny.

Film zrealizowany w trakcie wojny w Wietnamie ma głęboką wymowę pacyfistyczną <sup>18</sup> – Trumbo, wcześniej zasadnie posądzany o sympatie prokomunistyczne, został na długo wyeliminowany przez McCarthy’ego z życia publicznego po tym, jak odmówił zeznawania przed jego Komisją; był nawet w więzieniu, potem wyjechał na jakiś czas do Meksyku. W rezultacie stał się symbolem walki o wolność słowa i o poprawki do konstytucji. Znalazłszy się na czarnej liście (trwało to ponad 10 lat), pisał pod licznymi pseudonimami scenariusze (by wspomnieć o *Rzymskich wakacjach*, *Spartakusie* czy *The Brave One* /reż. Irving Rapper, 1956/, za który dostał Oscara). Postać bohatera, któremu bezduszna władza odbiera głos, symbolicznie odtwarza więc jego losy <sup>19</sup>. W 1989 r. zespół Metallica zrealizował klip do utworu *One (Darkness / Imprisoning me / All that I see / Absolute horror / I cannot live / I cannot die / Trapped in myself / Body my holding cell)*, w którym wykorzystano fragmenty filmu wraz z jego przejmującą ścieżką dialogową <sup>20</sup>.

Motyw braku komunikacji z otoczeniem na skutek choroby zakleszczającej głos w bezwładnym ciele powraca w filmie w różnych wariantach. Jednym z najbardziej znanych przykładów z ostatnich lat jest *Motyl i skafander (Le scaphandre et le papillon, 2007)* w reżyserii Juliana Schnabla na podstawie autobiografii Jean-Dominique’a Bauby’ego <sup>21</sup>, wcześniej wziętego dziennikarza, człowieka sukcesu, redaktora naczelnego magazynu „Elle”, który przeżył wylew w wieku 43 lat i został całkowicie sparaliżowany. Syndrom zamknięcia, stan, w którym chory na skutek

uszkodzenia pnia mózgu doznaje nieodwracalnego paraliżu mięśni szkieletowych, zachowując pełnię świadomości, zdolności myślenia i kojarzenia, to stosunkowo rzadkie schorzenie, dlatego świadectwo Bauby'ego jest wyjątkowe z poznawczo-medycznego punktu widzenia. To głęboko osobiste doświadczenie zostało przełożone na język filmowy w interesujący sposób przez daleko idącą subiektywizację obrazu. Widz zostaje zmuszony do tego, by dzielić wizualny odbiór rzeczywistości z chorym dziennikarzem.

Sekwencja początkowa filmu, na której przewijane są napisy, ukazuje serię zdjęć rentgenowskich. Potem pojawia się obraz, zrazu rozmyty, drgający, niewyraźny – pierwszy po wybudzeniu bohatera (Mathieu Amalric) ze śpiączki w szpitalu. Przez jedną czwartą filmu oglądamy świat wyłącznie z jego pozycji (później ta optyka okazjonalnie powraca), słyszymy komentarze wygłaszane przez niego w myśli (nie od razu zdaje sobie sprawę z tego, że jego głos nie dociera do otoczenia). To szczególna forma istnienia akusmatycznego – bohater (a my wraz z nim) widzi swoje dłonie i nogi poruszane przez terapeutów oraz powiekę od środka, gdy mruga. Jego ciało jest więc do pewnego stopnia obecne w kadrze. Wzrok z czasem mu się wyostrza, ale spojrzenie obejmuje tylko niewielki wycinek przestrzeni ze względu na ułożenie głowy; potem – gdy zaistnieje potrzeba zaszcucia jednej powieki – razem z Jean-Dominikiem ze zgrozą doświadczamy dalszego zawężenia pola widzenia, a także zmiany kąta patrzenia, gdy bohater zostaje posadzony na wózku i gdy migawkowo widzi swe odbicie w lustrze oraz pejzaż dostrzegalny z tarasu, na który go wywożą. Spoglądamy na twarze medyków, którzy pochylają się nad Jean-Dominikiem w nienaturalnej, niepokojącej bliskości. Chory słyszy ich polecenia i wyjaśnienia. Jednego polecenia nie jest w stanie wykonać – nie może mówić.

Pierwszy moment porozumienia następuje, gdy terapeutka prosi go, by mrugnąć powieką: raz na tak i dwa razy na nie. Te mrugnięcia są widoczne w kadrze jako chwilowe ściemnienia. „Rozmowa” możliwa jest wtedy, gdy rozmówca przybliży twarz do jego twarzy (do nas) i na niego patrzy. Moment przełomowy następuje wówczas, gdy terapeutka poszerza możliwości komunikacji werbalnej przez pokazywanie mu liter alfabetu. Właściwą chory potwierdza mrugnięciem. Po raz pierwszy widzimy jego mocno zniekształconą wylewem twarz z obwisłą wargą, gdy foniatra ustawia przed nim lustro – wtedy jeszcze widz ciągle patrzy oczami bohatera. Jedno z pierwszych zdań, które komunikuje, brzmi jak zdanie bohatera filmu *Johnny poszedł na wojnę: Chcę umrzeć*. Ale w pewnym momencie sam sobie zadaje pytanie: *Byłem ślepy i głuchy; czy dzięki wstrząsowi tej katastrofy odkryłem swoją prawdziwą naturę?* Wewnętrzna narracja bohatera staje się coraz bardziej ustrukturowana, subtelna i spójna. Jean-Dominique jest przecież człowiekiem pióra, a film stanowi ekranizację jego książki. Gdy za sprawą wysiłków terapeutki usprawnia zdolność porozumiewania się, traci swój byt akusmatyczny. Od tej pory zwykle będziemy widzieć go na ekranie – leżącego czy na wózku, ze zdeformowaną, nieruchomą twarzą, niepodobną do dość pospolitej, sympatycznej twarzy sprzed wypadku, z retrospekcji i wspomnień, w planie ogólnym i w zbliżeniach. Wchodzi na powrót, na taki sposób, jak to możliwe w jego sytuacji, w relacje rodzinne i społeczne. W końcu podejmuje decyzję o pisaniu książki, którą będzie „dyktował” redaktorze. Mówi: *Oprócz mojego oka tylko dwie rzeczy są u mnie nie-sparaliżowane: moja wyobraźnia i moja pamięć*. Musi precyzyjnie, w pamięci, wyuczelować każdą frazę, zanim ją „wymruga”; wymaga tego ekonomia działania.

Sekwencje imaginacyjne (*Mogę sobie wyobrazić wszystko, każdego, w każdej sytuacji*) są nienatrętne i zwykle dość konwencjonalne – jak wizje lotu w przestrzeni, obrazy przyrody, sceny miłosne, obrazy siebie samego w chwilach aktywności fizycznej czy z dawnych lat; czasem przybierają one postać snów i zyskują wymiar nierealistyczny, a niekiedy autoironiczny – gdy próbuje zwizualizować sobie swoją dawną twarz, „ukazuje” mu się młody Marlon Brando. W końcu udaje mu się wyartykułować pierwsze zdanie książki: *Poprzez muślinową zasłonę przenika blada poświata, zwiastując początek dnia. Bolą mnie pięty, głowa waży tonę, mam wrażenie, że moje ciało zostało zamknięte w skafandrze nurka*. Rozwija narrację literacką, przywołuje obrazy. Relacjonuje swoje nowe życie zdominowane przez problem z ciałem, które go więzi, które odmówiło mu posłuszeństwa i nieustannie wymaga skomplikowanych oraz żmudnych zabiegów ze strony innych. Podobnie jak bohaterowie poprzednich filmów, nie znajduje pocieszenia w transcendencji, choć łańcuch ludzi dobrej woli i różnych wyznań wspiera go modlitwą. Moment śmierci bohatera to spokojna retrospekcja zdarzeń tuż sprzed wypadku, zapis ostatnich szczęśliwych chwil. Umiera wkrótce po opublikowaniu książki, *dziennika nieruchomości podróży, spisane przez rozbitka na brzegach samotności* – dzieła, które okazało się świadectwem heroicznego zwycięstwa ducha nad fizycznym bezwładem, zrzuconiem ciężącego skafandra.

*Chce się żyć* Macieja Pieprzycy (2013) opowiada o chłopcu cierpiącym na czterokończynowe porażenie mózgowe – Mateuszu, który został przez lekarzy uznany za głęboko niepełnosprawnego umysłowo, za *roślinę*, jak określiła go w dzieciństwie zajmująca się nim lekarka (*Nie będzie z nim pani miała porozumienia, nigdy. Są takie specjalne ośrodki.*). Bezpośrednią inspiracją samej historii i głównej postaci stał się bohater dokumentu Ewy Pięty *Jak motyl* (2004), który z kolei powstał po opublikowaniu w „Super Expressie” artykułu pt. *Nie jestem rośliną*. Realizację Pieprzycy poprzedził zebraniem solidnej dokumentacji, ale film nie odwzorowuje dokładnie konkretnego, rzeczywistego losu. Jest zbudowany z luźno powiązanych rozdziałów, z których każdy nosi tytuł – jak książka (równocześnie została wydana powieść Pieprzycy pod tym samym tytułem). Scena pierwsza pokazuje bohatera (Dawid Ogrodnik) wprowadzanego na wózek przed komisję lekarską. Jego ciało jest silnie zdeformowane, wygięte i w przykurczach. Przez twarz wykrzywioną bolesnym grymasem raz po raz przebiegają nerwowe tiki. Zaraz potem następuje retrospekcja do czasów jego dzieciństwa (w roli Mateusza-chłopca wystąpił Kamil Tkacz). Lekarka stawia definitywną diagnozę. Kochający rodzice próbują go usprawniać, wierząc w poprawę sytuacji – są prostymi ludźmi i bezlitosny wyrok medyczny nie zabija w nich nadziei. W pewnym momencie, gdy matka usiłuje bezskutecznie odgadnąć, o co synowi chodzi, słyszymy z offu głos dorosłego mężczyzny zwracający się do widza: *To teraz już znacie prawdę. Najgorsze w byciu rośliną jest to, że... to, że nikt cię nie rozumie*. W kolejnej scenie mówi: *Czekałem aż nadejdzie moja wielka chwila, gdy pokażę wszystkim, jaki jestem*. Szanse zostają jednak przeoczone przez opiekunów (Mateusz chciał wskazać matce zagubioną broszkę, ale nie dano mu okazji; kiedy indziej sprowokował starcie z nielubianym sąsiadem, ale nikt nie traktował tego jako świadomego działania). Tak więc status wypowiedzi bohatera jest tu inny niż w omawianych wcześniej filmach. Nie jest to strumień świadomości, choć nie przestajemy mieć do czynienia z głosem wewnętrznym. To wspomnienia dorosłego mężczyzny pozbawionego





*Chce się żyć*, reż. Maciej Pieprzyca (2013)

możliwości wysłowienia się, opowiadane nam, widzom, z dystansem i ironią (swoją lekcją anatomii nazywa przymiarki krawieckie klientek w pracowni matki, a desperackie próby ojca, by rozbić orzech kokosowy – zajęciami z techniki), nastawione w znacznej mierze na odtworzenie procesów intelektualnych i skojarzeniowych, a nie faktów (te rekonstruuje dźwiękowy obraz filmowy). Komentarze, rezolutne i niepozbowione poczucia absurdu, chwilami przełamują realistyczną, czasem trudną w odbiorze, drastyczną konwencję wizualną filmu. Nikt z otoczenia nie wiedział, co się kryje w jego umyśle, choć matka czy zaprzyjaźniona z nim dziewczyna czasem trafnie odczytywały sygnały emocjonalne, jakie wysyłał. Film chronologicznie, w syntetycznych migawkowych sekwencjach pozwala poznać jego przeszłość – bohater komentuje ją zza ekranu, odtwarza własną dziecięcą naiwność, opowiada z perspektywy ograniczonej wiedzy nabytej tylko przez obserwowanie najbliższego otoczenia. Momentem przełomowym w jego życiu był czerwiec 1989 r. – powszechna euforia towarzysząca zmianie politycznej zbiega się z tragiczną śmiercią ukochanego ojca.

Następna sekwencja pokazuje dorosłego już bohatera w 1989 r. W jego życiu przez lata zmienia się niewiele. Spędza czas niemal jak bohater *Okna na podwórce* – wyglądając przez okno (matka dziewczyny z przeciwka, z którą się zaprzyjaźnił, miała kłopoty ze snaniem, dlatego co noc zapraszała innego pana). Przygląda się też rozgwieżdżonemu niebu, bo kosmos fascynuje go tak, jak fascynował ojca. Gdy opieka nad nim zaczyna przerastać siły matki, zostaje umieszczony w zakładzie psychiatrycznym, na oddziale najczęściej upośledzonych umysłowo i tak właśnie Mateusz jest tam traktowany. Zdjęcia realizowano z udziałem rzeczywistych osób niepełnosprawnych. Bohater opisuje ich z ironiczną sympatią, ale czuje się wśród nich obco i czeka na powrót do domu. Piętno głębokiego upośledzenia sprawia, że nikt do niego się nie odzywa, nikt nie próbuje z nim nawiązać kontaktu i to staje się najtrudniejsze do zniesienia. Rutynowe błogosławieństwo księdza: *Bóg cię kocha, Mateuszu* kwituje sarkastycznym: *Cale szczęście, co by było, gdyby mnie nienawidził*. Nieskoordynowane ruchy ciała, którymi wyrażał swoje emocje, były uznawane za pobudzenie wymagające leków. Dopiero kiedy w desperacji rzucił się na wózek ze schodów, ściągnął na siebie uwagę i to przyniosło mu chwilę szczęścia (*Po raz pierwszy od wielu miesięcy się uśmiechnąłem /ale nawet ten uśmiech jest uśmiechem wewnętrznym – nieposłuszne mięśnie twarzy nie pozwalają mu*

wydobyć się na powierzchnię/, *wszyscy chcieli ze mną rozmawiać, wspaniale uczucie*). Pierwszą osobą, które traktuje go jak mężczyznę, jak człowieka, jest młoda wolontariuszka Magda (mówi ona: *Czasami nie trzeba słów, wystarczy spojrzeć w oczy*). Z nią przeżywa przygodę miłosną, tyleż zaskakującą, ile krótkotrwałą.

Życie Mateusza zyskuje nową jakość dopiero wtedy, gdy szczęśliwym zbiegiem okoliczności zaczyna się nim interesować nauczycielka metody Blissa – systemu ideogramów, który osobom pozbawionym możliwości mówienia pozwala komunikować się z otoczeniem. Staje się to pod koniec filmowej opowieści. Pancierz został przebity, głos pozostał we wnętrzu, uzewnętrznił się proces myślenia i ruch świadomości. W zasięgu mężczyzny pojawia się komputer jako symboliczne okno na świat i teleskop, za sprawą którego bohater zyskuje dostęp do gwiazd. Wykorzystuje też w spotkaniu z komisją lekarską szansę na uzyskanie podmiotowości. W finałowej sekwencji powracamy do sceny początkowej. Mateusz nie godzi się na przeprowadzkę do innego zakładu – wyraża swoją wolę, z największym wysiłkiem podnosi się z wózka na nogi i wali dłonią w stół, jak uczył go ojciec. Zostaje wysłuchany. Jego zwycięstwo nie jest spektakularne. Wraca do domu opieki i tam spędzi dalsze lata, ale z szansą na pełniejsze życie.

Trzy powyższe przykłady odnoszą się do sytuacji, gdy głos bohatera (uwewnętrzniiony) jest niemal całkowicie pozbawiony władzy sprawczej nad ciałem i otoczeniem, ale – adresowany wprost do widza, zawierający mu tajemnicę – ma, jak się wydaje, szczególną zdolność wywoływania impulsu identyfikacji. Problem słumienia głosu, poczucia zamknięcia, niemożności nawiązania komunikacji z otoczeniem wykracza poza kwestię słabości ciała. Jest też kwestią stanu umysłu.

Filmoznawstwo zorientowane feministycznie kieruje uwagę na kondycję bohaterek „pozbawionych głosu” lub tych „niesłyszanych”, nie z przyczyn fizjologicznych, ale kulturowych, społecznych czy politycznych<sup>22</sup> i literatura na ten temat jest już dość obszerna, odpowiednio do liczby filmów, jakie na ten temat powstały. I tym razem odwołajmy się do przykładów najbardziej wyrazistych.

Bohaterka filmu Marcela Hanoun *Une simple histoire* (1959), której imienia nie poznamy<sup>23</sup>, wymyka się wszelkim ideologizującym kwalifikacjom i schematom, podobnie zresztą jak sam film, krążący do dziś po studyjnych salkach projekcyjnych wydziałów filmoznawczych na świecie. W kontekście omawianych problemów warto jednak o nim wspomnieć. Rozpoznamy w nim z pewnością pewne cechy poetyki nowofalowej wymienione przez Tadeusza Lubelskiego w jego monografii tego kierunku<sup>24</sup>, takie jak wprowadzenie w obręb opowiadania filmowego niejednorodnych stylów reportażu i wywiadu oraz fragmentów zwykłej, codziennej rzeczywistości, monologu zza kadru, synchronicznego dźwięku, uchwycenie rytmu współczesnego miasta i ulicy. Noël Burch uznał przed laty *Prostą historię* za najbardziej istotny film tego nurtu właśnie ze względu na oryginalne rozwiązania w warstwie dialogowej<sup>25</sup>. Nadają one tej historii, w której właściwie „nic się nie dzieje”, niepokojącą, niejednoznaczną aurę. To istotnie prosta opowieść o kobiecie, która przybywa do Paryża z prowincji z kilkuletnią córeczką. Przez kilka dni bezskutecznie próbuje tam znaleźć pracę i dach nad głową, a gdy ostatecznie wyczerpują się wszelkie możliwości i resztkę pieniędzy, spędza letnią noc pod gołym niebem w okolicy nowoczesnych blokowisk, skąd rankiem zaprasza ją do siebie życzliwa kobieta, która wypatrzyła ją w zaroślach z okna swojego mieszkania.

Pierwszy kadr ukazuje ręcznie nakreśloną, „odautorską” informację: *Niczego sobie nie wydumałem, niczego nie wymyśliłem. Tylko zrelacjonowałem w najdrobniejszych szczegółach PRAWDZIWĄ historię, tę którą mi opowiedziała jej bohaterka, która poczuła się przez chwilę zagubiona, oślepiiona, bezradna, uwięziona w swojej rozpacz i samotności, tak jak to się może przytrafić kiedyś wam czy mnie, czy komukolwiek.*

Film rozpoczyna się sceną, w której mieszkanka bloku schodzi na dół, żeby zaprosić do swojego domu kobietę i jej dziecko. Niemal równocześnie znużony kobiecy głos zza kadru rozpoczyna autonarrację, relacjonując poranek w gościnnym domu, a potem cofa się do początku, zaczynając od przyjazdu z Lyonu do przyjaciółki w Paryżu, u której bohaterka miała się na krótko zatrzymać. Tymczasem wizualny nurt opowieści – retrospekcja ilustrująca jej historię – toczy się równolegle na ekranie swoim rytmem z towarzyszeniem „własnej” ścieżki dźwiękowej z dialogami, odgłosami ulicy i życia codziennego oraz udziałem głównej bohaterki, młodej, skromnie, lecz starannie ubranej kobiety o interesującej urodzie, która prawie nie znika z pola widzenia (naszego lub osób wchodzących z nią w relację słowną czy wymieniających z nią spojrzenia; raz tylko podążamy za jej wzrokiem i widzimy przez okno bójkę na ulicy; innym razem, kiedy odchodzi dość daleko chodnikiem, mówi o tym – nie odwracając się – co dzieje się za jej plecami). Z drugiej strony jej „głos wewnętrzny” nie dotyczy niczego, co nie jest zawarte w samym obrazie, nie rejestruje myśli, emocji i przeżyć psychicznych, nie relacjonuje żadnej prehistorii – tak po prostu, jakby dopowiadała oglądany właśnie film jej samej poświęcony.

Jej głos przytaczający zza kadru odbyte rozmowy interferuje z „rzeczywistymi” dialogami i innymi dźwiękami obecnymi w kadrze, nachodzi na nie, czasem obie ścieżki dialogowe się dublują, czasem wykazują minimalne przesunięcie czasowe, a czasem narratorka zmienia subtelnie, ale istotnie sens wypowiedzi i interpretuje je na własny sposób – słowem, jej relacja ma status nadrzędny, to ona określa położenie bohaterki. Zarówno relacja, jak i retrospekcja są dość monotonne i w istotny sposób „nudne”. Narratorka skrupulatnie wylicza pieniądze, które jej jeszcze pozostały, mówi o prostych, powtarzających się czynnościach, o tym, jak się ubiera, rozbiera, myje, kładzie i wstaje, o tym, co kupiła, co je i jaki środek lokomocji wybiera, a obraz pokazuje ją w tych sytuacjach. Hanoun wykazuje skłonność do asymetrii, umieszcza w filmie jedną, pozbawioną słów sekwencję snu, w którym kobieta, stojąc na piaszczystej wydmie, wśród śpiewu ptaków, radośnie przygotowuje posiłek na dziwnej kuchence. Reżyser stosuje nierównomierne elipsy czasowe, które niekiedy obejmują dni, innym razem godziny lub minuty (na przykład widzimy ją, jak wychodzi z fabryki, z offu mówi o tym, że ma tam wrócić po odpowiedź nazajutrz, po czym scena wyjścia z fabryki natychmiast powtarza się z komentarzem, że sprawa przestała być aktualna), ale ich niedookreślona długość odzwierciedla monotonię i powtarzalność poszukiwań. Przy tym wizualny akompaniament narracji werbalnej jest bardzo starannie skomponowany i zrytmizowany – ważne są pory dnia, którym w scenach ulicznych odpowiada wzmożony ruch lub spokój, gdy nadchodzi noc czy niedzielny poranek. Bohaterka – w chwili, gdy opowiada oraz w ramach retrospekcji – jest osobą pogrążoną w apatii i melancholii, na jej twarzy, często oglądanej w dużych zbliżeniach, nie ujawniają się żadne emocje (jeśli płacze, twarz zakrywa rękami). Opiekuje się córką, okazuje jej czułość, ale nie nawiązują kontaktu werbalnego (dziewczynka nie odzywa się wcale). Jest



*Shirley – wizje rzeczywistości*, reż. Gustav Deutsch (2013)

też niezwykle powściągliwa w relacjach dialogowych z innymi, ogranicza je do kwestii absolutnie niezbędnych, nie udziela na swój temat żadnych informacji, które mogłyby przybliżyć ją widzowi lub wywołać współczucie u interlokutorów, nie ma też poza dzieckiem nikogo, z kim byłaby związana uczuciowo – cechuje ją głęboka samotność. Nie wiemy, komu opowiada swą historię – może nam, a być może adresatką opowieści jest kobieta, która rankiem przyszła jej z pomocą i która na początku wyraziła pragnienie poznania tej historii wieczorem, po przyjeździe z pracy.

Samotności i izolacji na innej zasadzie doświadcza też bohaterka filmu *Shirley – wizje rzeczywistości* (*Shirley: Visions of Reality*, 2013) w reżyserii Gustava Deutscha. Pomysł formalny polega tu na włączeniu w filmową rzeczywistość przedstawioną 13 obrazów Edwarda Hoppera<sup>26</sup> z ich wyjątkową atmosferą i na uczynieniu z nich „żywych obrazów”, scenerii zdarzeń. Służą one przedstawieniu w syntetycznym skrócie historii Ameryki od 1931 r. do lat 60. z perspektywy jednej osoby, kobiety (Stephanie Cumming) – aktorki o lewicowych poglądach żyjącej w środowisku bohemy artystycznej, w stałym, długoletnim związku z reporterem i fotografem Stephenem. Jej imię – Shirley, podobnie jak wszystko w tym filmie – jest nieprzypadkowe. Edward Hopper i Jo, jego żona, również malarka, zwykli wymyślać sobie w związku z jego obrazami rozmaite opowieści. Jo je notowała, a bohaterce obrazu *Biuro nocą* nadała imię Shirley (*blękitna sukienka, biały kołnierzyk, cieliste pończochy, czarne czółenka & czarne włosy & za dużo szminki*<sup>27</sup>). Niewykluczone zresztą, że Shirley ma coś z samej Jo, która była modelką przedstawioną na wielu z cytowanych obrazów<sup>28</sup> i obie kobiety są nieco do siebie podobne fizycznie. Czas akcji został określony od 28 sierpnia 1931 r. i podróży do Paryża do roku 1965, gdy bohaterka wsiada do pociągu jadącego do Nowego Jorku, by *rozpocząć nowe życie*, skąd uda się na występy do Rzymu z Living Theatre. W obręb tego czasu wpisano 13 epizodów rozgrywających się 28 sierpnia w różnych latach (tylko jeden epizod zostaje z ważnego powodu osadzony 29 sierpnia – tego dnia wygłaszał swoje przemówienie ze słynną frazą *I have a dream* Martin Luther King; przemowę słyszymy z tranzystora ustawionego przez Shirley). Wybrane daty to



*Shirley – wizje rzeczywistości, reż. Gustav Deutsch (2013)*



lata, kiedy powstały obrazy kluczowe dla danego epizodu. Shirley jest główną bohaterką i narratorką w pełnym tego słowa znaczeniu. Jej partner Stephen pojawia się w kadrze, ale jego obecność, choć ważna, jest obecnością z zasady milejącą. Inne epizodyczne postaci pojawiają się rzadko i zawsze w związku z jej osobą. Shirley toczy monolog wewnętrzny, komentując zdarzenia zasygnalizowane w prologu każdej części filmu przez głos spikera radiowego, który w określonym dniu, o kreślonej porze (28 sierpnia różnych lat) podaje skrót najważniejszych wiadomości. W ciągu tych trzydziestu kilku lat bohaterka nie starzeje się, niezmiennie ma tę samą smukłą sylwetkę o płynnych, gibkich ruchach, łagodną, zamyśloną twarz trzydziestokilkuletniej kobiety; zmienia tylko stroje i fryzury lub pojawia się nago, by wcielić się w postać kobiecą na kolejnym obrazie Hoppera. Zwykle słyszymy jedynie jej „wewnętrzny” głos (choć czasem, gdy czyta – np. egzemplarz sztuki w hotelowym westybulu – otwiera usta, ale nie ma to uzasadnienia dramatycznego, bo nikt jej wówczas poza nami nie słyszy).

Shirley ma skłonność raczej do refleksyjnego obserwowania rzeczywistości niż do aktywnego uczestnictwa. Jej priorytetem jest sztuka, literatura, film, teatr – to sfery, do których chętnie się odwołuje, także w kontekście bieżących zdarzeń politycznych. Ciemna strona życia, z jego turbulencjami i nieszczęściami, wojnami i przemocą – w czym jako reporter uczestniczy jej partner – przeraża ją i odstręcza, jak to komunikuje w jednym z początkowych epizodów (w obrazie z 1932 r. – *Pokój w Nowym Jorku*). Ale przez samą jej obecność w dziele Hoppera postrzegamy ją jako kogoś, komu jest przypisany nieusuwalny, egzystencjalny cień, skrywany niepokój. W epizodzie z 28 sierpnia 1952 r. o 6 rano (ustrukturyowanym przez obraz *Poranne słońce* – jedno z najbardziej znanych dzieł Hoppera i bardzo często w filmach przywoływane) bohaterka leży na łóżku, potem wstaje, siada i zapala papierosa. Przyjmuje pozę kobiety z obrazu <sup>29</sup>. Po odsłonięciu okna wewnątrz i jej postać oświetla ostre słońce. Słyszymy jej myśli. Nie może spać. Powodem jej stresu jest kolejna groźba zamknięcia, w związku z działaniami komisji McCarthy’ego, Living Theatre, gdzie pracuje. Zastanawia się nad dezintegracją środowiska artystów wywołaną presją polityczną i zdradą niektórych, w tym Kazana, z którym niegdyś pracowała przy sztuce Thorntona Wildera *Skóra moich zębów* (była o tym mowa w sekwencji *Hotel Lobby* – 1942). Czyta opublikowany właśnie w prasie list Kazana, w którym uzasadnia on fakt, że zadenuncjował niektórych swoich kolegów, choć przedtem przejawiał – i deklaratywnie, i przez swoją twórczość – wyraźne sympatie lewicowe.

Z czasem, w kolejnych epizodach, jej myśli kierują się częściej ku kwestiom osobistym zdominowanym przez chorobę partnera i jego problemy ze wzrokiem. To rozciąga się na refleksję o wzrokowym odbiorze świata, o znaczeniu światła i ciemności (w epizodach *Światło słoneczne w Brownstones* /1956/ i *Wycieczka przez filozofię* /1959/ – tu jej lekturą jest fragment z *Państwa* Platona o cieniach na ścianie jaskini; książkę przegląda również Stephen i to wtedy jedyny raz dobiega nas jego „wewnętrzny” głos). Epizod *Western Motel* (1957) jest poświęcony rozważaniom o skomplikowanej, emocjonalno-wzrokowej relacji między modelką a fotografikiem. Wreszcie Shirley stawia czoło śmierci Stephena i samotności (w epizodzie *Intermission* /1963/, gdy ogląda w kinie film Colpiego *Tak długa nieobecność*, lub w sekwencji *Słońce w pustym pokoju* /1963/). Nie dzieli swoich przeżyć z nikim – to jej wewnętrzny, intymny świat. Jeszcze nawet w scenach ze

Stephenem, choć oboje ujawniają wobec siebie czułe gesty, każde z nich jest po-  
grążone we własnym świecie. Jej kondycją, podobnie jak wszystkich postaci na  
obrazach Hoppera, jest samotność i wyobcowanie. Kulturowy, mityczny wręcz  
kontekst tego malarstwa definiuje jej obecność w obrazie, a zarazem blokuje ją  
w jej własnym wnętrzu i w pustawych, sterylnych, bezosobowych oraz pozbawio-  
nych charakteru pomieszczeniach, które jednak są przesycone atmosferą nostalgii  
za ulotnym czasem minionym. Nic dziwnego, że patronuje jej poezja Emily Di-  
ckinson. Symptomatyczne, że *nowe życie*, jakie ma zamiar zacząć, odmiana losu,  
wiąże się z wyjazdem do Europy, z opuszczeniem Ameryki, z pracą w Living  
Theatre tak aktywnie włączonym w żywy nurt współczesności.

Bohaterowie obdarzeni wyłącznie wewnętrznym głosem – jak ci, których tu  
opisałam – są pozbawieni władzy w filmowym świecie przedstawionym, ale zys-  
kują możliwość budowania narracji, jakiej nie mają bohaterowie uwikłani w kon-  
wencjonalne sytuacje dialogowe, do których umysłów widz nie ma dostępu –  
narracji, której nadają własne, subiektywne piętno. Powyższe przykłady można  
więc też postrzegać jako przyczynek do rozważań o filmowych technikach narracji  
zsubiektywizowanej, nieobiektywnej.

TERESA RUTKOWSKA

<sup>1</sup> M. Duras, *Les yeux verte*, „Cahiers du Ci-  
néma” 1980, nr 312-313, s. 59.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Drugi, w pewnym sensie niezależny żywot  
zyskał *Człowiek atlantycki* w wydaniu książ-  
kowym (1982), a kolejne w licznych insceni-  
zacjach teatralnych.

<sup>4</sup> Więcej na ten temat w: *In the Dark Room*.  
*Marguerite Duras and Cinema*, red. R. Maule,  
J. Beaulieu, Internatoinal Academic Publish-  
ers, Bern 2009; M. Cottenet-Hage, R. P.  
Kolker, *The Cinema of Duras in Search of an  
Ideal Image*, „The French Review” 1989,  
t. 63, nr 1, s. 88–98.

<sup>5</sup> M. Chion, *La voix au cinéma*, kolekcja  
„Cinéma Essais”, „Cahiers du Cinéma”, Paris  
1984. Korzystałam z wydania angielskiego:  
tenże, *Voice in Cinema*, tłum. C. Gorbman,  
Columbia University Press, New York 1999 –  
stąd pochodzą cytaty. Tezy tam zawarte Chion  
zmodyfikował i rozszerzył o rozwiązania tech-  
niczne w książce *Audio-wizja. Dźwięk i obraz  
w kinie*, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty,  
Warszawa 2012.

<sup>6</sup> M. Chion, dz. cyt., s. 21.

<sup>7</sup> Tamże, s. 22.

<sup>8</sup> Por. P. Bonitzer, *Les silences de la voix*,  
„Cahiers du Cinéma” 1975, nr 256.

<sup>9</sup> O różnych innych wariantach i funkcjach *voice  
off* por. M. A. Doane, *The Voice in Cinema*.  
*The Articulation of Body and Space*, w: *Film*

*Sound*, red. E. Weis, J. Belton, *Theory and  
Practice*, Columbia University Press, New  
York 1985, s. 162-176

<sup>10</sup> Pisał o tym wnikliwie m.in. G. Deleuze,  
*Cinéma 2: L'Image-temps*, Les Éditions de  
Minuit, Paris 1981.

<sup>11</sup> Za przypomnienie mi o tym filmie w kontek-  
ście powyższych rozważań dziękuję Karolinie  
Kosińskiej.

<sup>12</sup> Premierę filmu poprzedziła inscenizacja teat-  
ralna na motywach *Blue* z udziałem Jarmana  
i Tildy Swinton pt. *Symphonie Monotonne*.  
Tekst, podobnie jak w przypadku Duras, został  
wkrótce opublikowany osobno: D. Jarman,  
*Blue: Text of film*, Channel 4 Television, Lon-  
don 1992, a potem umieszczony w tomie:  
D. Jarman, *Chroma. Book of Colours*, Cen-  
tury, London 1994, który jest poświęcony ana-  
lizie spektrum barw na podobnej zasadzie, jak  
w odniesieniu do niebieskiego.

<sup>13</sup> Ten i dalsze cytaty ze ścieżki dźwiękowej filmu.

<sup>14</sup> *Księga wyjścia* 20,4, Biblia Gdańska.

<sup>15</sup> M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach huma-  
nistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe  
Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 224.

<sup>16</sup> Choć wizja, w której śni o występach w cyrku,  
wyraźnie nawiązuje do Felliniego.

<sup>17</sup> Por. M. Chion, *Voice in Cinema*, dz. cyt. s. 28-  
-29.

<sup>18</sup> Ron Kovic wspomina, że po raz pierwszy usły-  
szał o losach Joego, kiedy Donald Sutherland

- i Jane Fonda czytali fragment książki Trumbo podczas antywojennej demonstracji w Los Angeles w 1971 r. (R. Kovic, *Introduction*, w: D. Trumbo, *Johnny Got His Gun*, Citadel Press, New York 2007, s. XIII).
- <sup>19</sup> Więcej na ten temat w: P. Hanson, *Dalton Trumbo, Hollywood Rebel: A Critical Survey and Filmography*, McFarland & Company, Jefferson 2001. Dość wnikliwie o postawie ideowej Trumbo opowiada film *Trumbo* (reż. Peter Askin, 2007).
- <sup>20</sup> Krytycy przyjęli film Daltona Trumbo chłodno, zarzucając mu nadmierną dosłowność i niespójność stylistyczną, mimo to jest on dziś uważany za klasykę kina antywojennego. W 2008 r. powstała ekranowa wersja przedstawienia teatralnego na motywach książki, w której dokonano przeciwstawnego zabiegu dźwiękowego. Odtwarzający główną rolę Benjamin McKenzie jest na scenie sam. Monodramatyczny tekst, który wykonuje w nieustannym, frenetycznym ruchu, jego monolog wewnętrzny, jest przerywany wtętami z zewnątrz, z offu, głosami niewidocznych lekarzy czy „imaginacyjnymi” głosami matki oraz innych ludzi z przeszłości.
- <sup>21</sup> Są w filmie pewne drobne odstępstwa dotyczące sytuacji rodzinnej bohatera, ale nie mają one większego znaczenia dla sensu filmu.
- <sup>22</sup> Por. w kontekście omawianych problemów np. K. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988; M. A. Doane, dz. cyt.; B. H. Sjorgen, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, University of Illinois Press, Springfield 2005.
- <sup>23</sup> Gra ją za pomocą bardzo oszczędnych środków Madeleine Marion, wybitna aktorka przede wszystkim teatralna, która występowała również we wspomnianej na początku *Agathe et les lectures illimitées* Marguerite Duras.
- <sup>24</sup> T. Lubelski, *Nowa fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 166-168.
- <sup>25</sup> N. Burch, *Qu'est-ce que la Nouvelle Vague?*, „Film Quarterly” 1959, t. 13, nr 2, s. 16-30; tekst dostępny także pod adresem: <http://www.dvdbeaver.com/rivette/ok/burch-nouvellevague.html> (dostęp: 10.01.2014).
- <sup>26</sup> Równocześnie – jak wiadomo – malarstwo Hoppera ma niezwykle inspirujący wpływ na obrazowanie filmowe.
- <sup>27</sup> Cyt za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, University of California Press, Berkeley 1997, s. 325.
- <sup>28</sup> Sama Josephine Hopper stłumiła w małżeństwie swoje aspiracje malarskie; była jednak autorką pamiętników będących ważnym komentarzem do malarstwa Hoppera.
- <sup>29</sup> W tym kontekście godne odnotowania są zwłaszcza odnoszące się do tego właśnie obrazu fragmenty *Tataraku* (reż. Andrzej Wajda, 2009), w których Krystyna Janda wygłasza swój osobisty monolog-wspomnienie o zmarłym mężu. Wykonuje go jak monodram i dlatego nie traktujemy tej sekwencji jako „głosu wewnętrznego”, ale jej sytuacja psychiczna ma wiele wspólnego z opisanymi tu bohaterkami.