

Przestrzeń zamknięta w tym, co widzialne

AGATA CIASOŃ

W filmie Petera Weira *Truman Show* (1997) Jim Carrey wciela się w postać Trumana Burbanka, adoptowanego jako dziecko przez firmę produkującą programy telewizyjne. Dorasta on w mieście-planie filmowym zaludnionym przez aktorów i jest wśród nich jedyną autentyczną postacią. Jego życie, transmitowane za pośrednictwem setek kamer dwadzieścia cztery godziny na dobę, to reality show, w którym Truman pojawia się jako główny bohater, nieświadoma gwiazda, nie zdając sobie sprawy ze swojej sytuacji. Zarówno w trailerze filmu, jak i na plakacie reklamującym go pojawia się zdjęcie głównego bohatera złożone z tysięcy stop-klatek z filmu. Jak celnie zauważa David Company w książce *Photography and Cinema*, twarz Trumana jest widoczna na nim dopiero z dystansu, portret obserwowany z bliska rozmywa się i traci sens, co świadczy o tym, że: *Bardziej dosłownie, jest on wytworem swojego otoczenia, mirażem, który rozpada się na części przy bliższym oglądzie*¹. Wizerunek tej postaci dla widzów telewizyjnego serialu składa się z tysięcy, milionów ujęć widzianych z dystansu. Truman to dla nich osoba stworzona z obrazów, nigdy nie spotkana, jedynie obserwowana, a jednak wydaje się bliska, znajoma. Przestrzeń kontaktu z nim ogranicza się do fikcji, wyobrażenia, do opowieści o tym, kim jest. Postać to bowiem odległa, niedotykalna, na wpół tylko realna, funkcjonująca w zamkniętym, ograniczonym świecie obrazów. W tym kontekście plakat reklamujący film Weira staje się metaforą, którą można odnieść także do powstałego pół wieku wcześniej filmu Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze* (1954).

Staliśmy się rasą podglądaczy

Zarówno powyższe słowa wypowiedziane w filmie Hitchcocka, jak i cały jego fabularny zamysł można dzisiaj traktować jako prorocze, szczególnie w zestawieniu z *Truman Show*. Pierwowzorem dla *Okna na podwórze* stało się kryminalne opowiadanie opublikowane w 1942 r. w „Dime Detective Magazine” i opatrzone tytułem *It Had to be Murder*. Jego autorem był Cornell Wollrich i zostało napisane w pierwszej osobie. Narratorem jest bohater o imieniu Jeff, który całymi dniami przesiaduje w nowojorskim mieszkaniu. Unieruchomiony z powodu złamanej nogi, z braku innego zajęcia wygląda przez okno, obserwuje sąsiadów z naprzeciwka. Wśród osób, które podgląda, jest małżeństwo Thorwaldów. Jeff dostrzega zniknięcie pani Thorwald i zaczyna podejrzewać, że została ona zamordowana. Hitchcock nie zmienił głównych wątków opowiadania, ale osiągnął założony cel – udało mu się przekształcić kryminalną opowieść w miniświat, psychologiczny portret bo-

hatera i jego sąsiadów. Punkt wyjścia scenariusza, który napisał John Michael Hayes, stanowiła obsada. Hitchcock postanowił, że główne role zostaną odegrane przez Jamesa Stewarta i Grace Kelly. Autor scenariusza przed przystąpieniem do pracy znał więc aktorów oraz profesje swoich postaci, ponieważ reżyser zdecydował, że będzie to fotograf i top modelka. W opowiadaniu nie wiadomo, czym się zajmuje główny bohater, natomiast u Hitchcocka jest on właśnie fotoreporterem. Poza dopracowaniem i uszczegółowieniem głównych postaci, które pojawiły się w pierwowzorze, wprowadzono znaczące zmiany w otoczeniu podglądanym przez bohatera. Jedną z nich było wzbogacenie grona sąsiadów – pojawia się bezdzietne małżeństwo zakochane w swoim psie, stara panna ze złamanym sercem na krawędzi samobójstwa, panna Torso, która rozneglizowana tańczy i rozkoszuje się byciem podglądaną, rzeźbiarka i kompozytor piosenek.

Jeff, siedząc w oknie swojego pokoju, tworzy opowieść o tym, co widzi, obserwowane osoby to dla niego obcy ludzie, z którymi nie ma osobistego kontaktu. Pomimo to stają się oni częścią jego życia, determinują jego zachowanie i podejmowane działania. Jest to o tyle paradoksalne, że ich wizerunki składają się tylko, tak samo jak Truman, z różnych wizualnych sytuacji zarejestrowanych przez oko głównego bohatera *Okna na podwórze*. Wspomniane oko to element z wielu względów istotny, a nawet kluczowy dla akcji filmu. Jak bowiem zauważa wielu interpretatorów, w *Oknie na podwórze* mamy do czynienia z połączeniem widzenia głównego bohatera z widzeniem kamery. Jeff jest głównym „widzącym”, a my jako widzowie obserwujemy go, kiedy patrzy, ale także to, na co kieruje wzrok. Sam reżyser przyznaje, że historia unieruchomionego mężczyzny stała się pretekstem do stworzenia czystego kina: *Był więc unieruchomiony mężczyzna, który patrzył na to, co się dzieje na zewnątrz – to pierwszy element filmu. Drugi element – to, na co on patrzy; trzeci – jego reakcja. Układa się to w najczystszy wyraz idei kina*². *Okno na podwórze* w sposób wzorcowy spełnia założenia idei montażu Lwa Kuleszowa, wyraz twarzy głównego bohatera zmienia się wraz z tym, na co patrzy, a jest to rozegrane w przeciwstawnych ujęciach: *Patrzy przez okno i widzi na przykład pieska, opuszczanego na podwórze w koszu; wracamy do Stewarta, uśmiecha się. Teraz zamiast pieska widzimy dziewczynę w negliżu, tańczącą przy otwartym oknie; po nim to samo zbliżenie Jamesa Stewarta nabiera wyrazu starego lubieżnika*³. Film bazuje również na estetyce niemego kina – z muzyką, która antycypuje wydarzenia, efekty dźwiękowymi, grą aktorów (elementy pantomimy, ekspresyjne gesty). Dotyczy to szczególnie tych scen, kiedy ekran wypełniają postacie znajdujące się naprzeciwko, których ekspresja opiera się na gestach, ponieważ nie słyszymy ich głosów bądź słyszymy je tylko szczątkowo. Ma to duże znaczenie dla zachowania głównego bohatera, bowiem widząc tylko, a nie słysząc, ma on poczucie oddalenia, dystansu, czuje się bezpiecznie odcięty.

Szukając usprawiedliwienia dla zachowania Jeffa, należy wskazać jeden czynnik, który wydaje się najistotniejszy – zawód wykonywany przez bohatera. Tym bardziej że w *Oknie na podwórze* pojawia się wyraźna sugestia, iż jest on w swoją pracę bardzo zaangażowany, chociażby ta, że poświęcił dla niej zdrowie. O tym, że złamanie nogi nastąpiło w czasie pracy, informuje nas fenomenalne ujęcie na samym początku filmu, dzięki któremu opowiadanie o losach postaci za pomocą słów staje się zbędne: *Hitchcock wspornie wprowadza ten koncept, omiatając kamerą pokój Jeffa, którego ściany przyozdabiają nagrody i okładki kolorowych*

*pism (...) i kończąc ukazaniem samochodu wyścigowego, który wywija salto w kierunku kamery – właśnie robiąc to zdjęcie, fotograf złamał nogę*⁴. Jeff jako fotoreporter ma nawyk interesowania się tym, co dotyczy innych ludzi, jest więc podwójnym podglądaczem: ze względu na profesję i ze względu na wymyślone z nudów zajęcie. Jego zawód wymaga nie tylko spostrzegawczości, ale także cierpliwości, wielogodzinnych obserwacji, pozostawania w bezruchu, w ukryciu, szczególnie że bohater jest fotoreporterem, a nie zajmuje się pracą w studiu. Wymienione cechy sprawdzają się doskonale w specyficznym dochodzeniu, którego się podejmuje, siedząc na wózku inwalidzkim w salonie. Rozwikłanie zagadki kryminalnej traktuje jako zawodowe wyzwanie i jest przekonany o tym, że czujne oko i długooogniskowy obiektyw wystarczą do pomyślnego zakończenia śledztwa. Ani przez chwilę nie wątpi w moc własnego wzroku, trudno zresztą ujmować mu predyspozycji w tym względzie, skoro na zrobionych przez siebie zdjęciach podwórza dostrzega różnicę w wielkości kwiatów pielęgnowanych przez domniego mordercę. Niuansu tego nie dostrzega Lisa, dla której obie fotografie są po prostu zwykłymi obrazkami podwórka, tymczasem Jeffowi pozwalają uczynić kolejny krok w dochodzeniu. W ciągu całego filmu nie pojawia się jednak ani jedna scena przedstawiająca bohatera w akcji, a więc robiącego zdjęcia. Jest to dość zastanawiające, że w żadnym momencie nie nachodzi go ochota, aby nacisnąć spust migawki, aparat jest używany jedynie jak lornetka pozwalająca na wykonywanie zbliżenia. Fakt ten Campany tak podsumowuje: *Dla Hitchcocka fotograf to ponad wszystko ten, który utrzymuje się z patrzenia. Jego voyeurizm jest społecznie usankcjonowany. Wymaga on bezpiecznego dystansu, dogodnego punktu obserwacji z dala od jej obiektu. W „Oknie na podwórze” fotograf jest odizolowany nie tylko przez obiektyw swojego aparatu, szklane okno mieszkania czy głębię podwórza, którą przesywa wzrokiem na wskroś. To jego zawód odcina go od reszty, domaga się odseparowania*⁵.

Fotograf to nie jedyna profesja, przy wykonywaniu której istnieje prawdopodobieństwo utonięcia w obrazach, poddania się ich mocy. Dlatego też w wielu interpretacjach filmu Jeff to *alter ego* reżysera bądź po prostu widz kinowy. Film Hitchcocka można z pewnością potraktować jako opowieść o oglądaniu filmów, bohater patrzy w okna sąsiadów tak jak widz kinowy na ekran, tym bardziej że naprzeciwległe okna przypominają miniaturowe ekrany. Szczególnie dobre warunki do obserwowania są w nocy, po zmroku, co przypomina zaciemnianie sali kinowej, a najistotniejszy w takim oglądzie filmu jest fakt, że Jeff w obserwowanych oknach dostrzega swoje własne pragnienia i lęki, dokładnie tak jak siedzący w kinie widz. *Siedząc nieruchomo w kinowej sali, odizolowany od reszty publiczności dzięki ciemności, filmowy widz wydaje się pozostawiony sam sobie w sekretnym przyglądaniu się iluzji odosobnionego świata na ekranie. Z kolei ten świat na ekranie działa jak projekcja obrazów subiektywnych fantazji widza*⁶. Robert Stam i Robert Pearson, autorzy artykułu *Hitchcock's „Rear Window”: Reflexivity and the Critique of Voyeurism*, idą o krok dalej i traktują Jeffa jako projektor, który sam wytwarza obrazy, a budynki naprzeciwko traktuje jak ekrany. Jest on tak skupiony na wydarzeniach na zewnątrz, że nie poświęca uwagi temu, co się dzieje w jego własnym mieszkaniu, w tym sensie pozostaje bierny. Jediną aktywnością Jeffa w ciągu całego filmu jest patrzenie, obserwowanie bez bycia obserwowanym, w przeświadczeniu, że znajduje się w lepszej pozycji. Ale wkrótce ten odległy świat wkracza

do apartamentu Jeffa, następuje zmiana miejsc, bohater musi skonfrontować się z domniemanym mordercą. Broniąc się, pozostaje jednak w sferze obrazowej fikcji: *Jeff broni się strzałami z lampy błyskowej, chowając własne oczy przy każdym błysku. Obchodzi się z Thorwaldem tak, jakby był on częścią filmu oglądanego w ciemności. Zapalenie światła sprawia, że zniknie film, który staje się zbyt przerażający. Kiedy to okaże się nieskuteczne, dziecinny widz może zakryć oczy, wierząc, że znika to, co przestaje być widziane. Z innej perspektywy, Jeff stara się oślepić Thorwalda, jego jedyną obroną jest odebranie agresorowi wzroku, który nadaje władzę*⁷.

Cytowani autorzy sugerują, że Jeff znajduje się w centrum panoptikonu, jest naczelnikiem w wyimaginowanym więzieniu i [p]osiada spojrzenie, które nadaje władzę⁸. Opisywana sytuacja wydaje się jednak odwrotna. Bohater sam sobie przypisuje funkcję nadzorowania wydarzeń, nad którymi nie ma rzeczywistej kontroli. Jeff znajduje się zatem we władzy swojego własnego wzroku, znana funkcja panoptikonu zostaje odwrócona, jak to celnie komentuje Slavoj Žižek: *Według Benthamu straszliwa skuteczność Panopticonu wynika z tego, iż poszczególne osobniki (więźniowie, pacjenci, uczniowie, robotnicy) nigdy nie wiedzą na pewno, czy akurat nie są obserwowani z wszechwiedzącej wieży kontrolnej – i właśnie ta niepewność potęguje poczucie zagrożenia, niemożliwość wyrwania się spod spojrzenia Innego. W „Oknie na podwórze” ludzie żyjący w mieszkaniu po przeciwnej stronie dziedzińca są właściwie cały czas obserwowani przez czujne oko Stewarta, ale bynajmniej nie terroryzowani, przeto mogą po prostu machnąć na to ręką i zająć się swoimi codziennymi sprawami. Przeciwnie, to właśnie Stewart – centrum Panopticonu, jego wszech-przenikające oko – zostaje sterroryzowany przez nieustanne oglądanie przez okno, obawę, by nie przeoczyć jakiegoś ważnego szczegółu*⁹.

O tym, jak bardzo Jeff jest odcięty od realnego świata i skupiony na tym, co widziane za oknem, dobitnie świadczy postać Lisy i „przedstawienie”, które jest ona zmuszona odegrać, aby odzyskać upragnione spojrzenie, uwagę, a wreszcie i uczucia ukochanego. Wbrew temu, co pisze Laura Mulvey w tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w tym filmie nie mamy do czynienia z uprzywilejowaną pozycją mężczyzny jako tego, który patrzy i sprawuje władzę nad tym, co widzi, sprowadzając kobietę do roli obiektu, obrazu mającego za zadanie dostarczać wizualnej przyjemności. Jak już była o tym mowa, to Jeff znajduje się we władzy tego, co widzialne, i pozostaje bierny w przeciwieństwie do Lisy. Z takiej perspektywy film Hitchcocka opisuje Elise Lemire w tekście *Voyeurism and Post-war Crisis of Masculinity in „Rear Window”*. Jeff ze złamaną nogą przypomina bardziej kurę domową niż zapalonego podróżnika i fotoreportera, rolę osoby aktywnej i spełniającej się zawodowo przejmuje Lisa. Pracuje ona całymi dniami, dobrze zarabia i nie gotuje (posiłki zamawia na wynos w luksusowych restauracjach), tym samym w żaden sposób nie wpisuje się w ideał lat 50., głoszący, że zadaniem kobiety jest pielęgnowanie ogniska domowego. W tym kontekście to Jeff wydaje się bardziej „sfeminizowany”, ponieważ niczym wzorcowa pani domu oczekuje na powrót współmałżonka i z uwagą wysłuchuje opowieści o sprawach z wielkiego świata, do których sam nie ma dostępu. A to rzeczywiście świat ludzi sławnych i bogatych. W wielu opracowaniach stwierdza się, że Lisa jest modelką, tymczasem, jeśli wsłuchamy się w opis jej dnia pracy, który wypełniają spotkania i realizacje projektów, w których uczestniczy i pełni w nich kluczową rolę, okaże



Okno na podwórze, reż. Alfred Hitchcock (1954)

się to mało prawdopodobne. Jej postać została zainspirowana popularną wówczas modelką i businesswoman, Anitą Colby. To jednak nie wszystko. Lisa jest na tyle świadoma obsesji Jeffa dotyczącej obserwowanego za oknem świata, że postanawia stać się jego częścią, nie ogranicza się jednak do roli, w jakiej widzi ją mężczyzna. Wraz z opiekunką Jeffa, Stellą, spogląda przez obiektyw, co zmienia perspektywę także widza, a następnie obie wkraczają do akcji. Jest to moment, kiedy Jeff ostatecznie traci i tak już urojoną kontrolę. Lisa decyduje się na niebezpieczną misję podrzucenia listu do mieszkania mordercy, a kiedy informuje ukochanego o zamiarze wykopania tajemniczego obiektu ukrytego pod kwiatami na podwórzu, ten wzdyga się, w odpowiedzi zaś słyszy: *Jeśli masz skłonności do nudności, to nie patrz*. Kobiety podejmują działanie, mężczyzna natomiast stopniowo wycofuje się z jedynej aktywności – z patrzenia. Odwraca głowę i zakrywa oczy, gdy narzeczona zostaje przyłapana przez Thorwalda; w ostatniej scenie filmu widzimy go śpiącego, a Lisa jest tą, która widzi i czyta mu książkę.

Wywołuję te zdjęcia, jakby były moje

Wizualną obsesję bohatera *Okna na podwórze* można więc traktować jako przejściową, wynikającą głównie z okoliczności, a za podglądactwo Jeff zostanie ukarany złamaniem drugiej nogi. Warto jednak zauważyć, że za jego postępowaniem stały przecież dobre intencje doprawione szczyptą pragnienia zabawy i sensacyjnej rozrywki. Jego aktywność powróci najpewniej do normalności, kiedy w pełni odzyska zdrowie. Zupełnie inne przesłanki stoją za postępowaniem Sya –

głównej postaci w filmie Marka Romanka *Zdjęcie w godzinę* (2002). Sy jest pracownikiem fotolabu w centrum handlowym, a swoje emocjonalne życie wiąże z podglądaniem za pośrednictwem fotografii rodziną Yorkin. Jej członkowie są stałymi klientami Sya, który regularnie kopiuje dla siebie wszystkie ich zdjęcia, a w wyobraźni staje się dla nich krewnym. Na podstawie podkradanych fotografii odtwarza na ścianie swojego salonu rodzinną historię oraz buduje nieskazitelny wizerunek życia państwa Yorkin. Przy swojej prostej fabule film operuje całym bogactwem symboli, z których wiele bezpośrednio łączy się z fotografią. Zwraca na nie uwagę Michał Chaciński w tekście *Labirynt*¹⁰, w którym wskazuje na obecną w filmie kolorystykę. Jak zauważa autor, Sy jest człowiekiem pozbawionym koloru, tak samo jak jego otoczenie. Paleta barw noszonych przez niego ubrań ogranicza się do bieli i szarości, identyczny wystrój dominuje w jego mieszkaniu i w miejscu pracy. W scenach, kiedy bohater zostaje sam, obraz często jest rozmyty, a kolory pozbawione intensywności. Wszystko, co ma wyraźną barwę, pochodzi z zewnątrz: zdjęcia obcych ludzi, pracownicze gadżety, towary w supermarkecie. Tym, co wyssało z bohatera filmu kolor i radość, jest trauma z dzieciństwa, w efekcie czego przypomina on wyblakłą fotografię. Innym fotograficznym smaczkiem w filmie są imiona i nazwiska niektórych postaci, które czujnie wyśledził Chaciński, oraz nazwy obiektów. Współpracownik Sya z fotolabu nazywa się Yoshi Araki, a więc tak jak znany japoński fotograf, czarnoskóry detektyw nosi nazwisko Van Der Zee, co wyraźnie odnosi się do Jamesa Van Der Zee, fotografa z nowojorskiego Harlemu, jedna z klientek laboratorium to pani Von Unwerth, co pozwala powiązać ją z Ellen von Unwerth (fotografka mody współpracująca z najbardziej prestiżowymi magazynami), w filmie pojawia się także Bill Owens (amerykański fotograf) i parę innych postaci także powiązanych ze światem fotografii. Warto również wspomnieć o hotelu Edgerton, w którym ze swoją kochanką spotyka się Will Yorkin, ponieważ Harold Eugene Edgerton to fotograf i wynalazca lampy błyskowej.

Wymienione zabiegi mają oczywiście dużo głębszy sens i cel niż tylko grę ze sprostregawczością widza. Tworzą one specyficzną, zamkniętą przestrzeń, w której żyje Sy, przestrzeń nierzeczywistą, składającą się ze zdjęć. Całe jego otoczenie to fotograficzne obrazy, a imiona postaci jeszcze mocniej je odrealniają. Życie bohatera filmu zaczyna się i kończy na fotografiach. Sy pracuje ze zdjęciami, poddaje je obróbce, a w końcu podkrada, przyswaja, traktuje jak wycinki własnej egzystencji. Nie dziwi więc fakt, że bohater nie poprzestaje na zwyczajnym oglądaniu fotografii, ale poddaje je różnorodnym, bardzo specyficznym działaniom, ponieważ budują one jego świat: *fotografie nie są tu tylko oglądane, ale bohaterowie tego dreszczowca podejmują wobec nich bardzo zróżnicowane działania*¹¹. Cytowani tutaj autorzy mówią wprawdzie o bohaterach, ale spośród nich tylko Sy utożsamia to, co widzi, z tym, co pożądanego, wymarzone. Na podstawie chronologicznie ułożonej mozaiki fotografii w swoim domu buduje on własną tożsamość jako członka rodziny Yorkin. Systematyczność i skrupulatność tego działania może świadczyć o próbie uporządkowania pogmatwanego wnętrza czy wręcz zbudowania go od nowa. Bez wątplenia taki cel przyświeca Syowi, kiedy kupuje na targu staroci zdjęcie nieznannej kobiety, a następnie pokazuje je Ninie Yorkin jako podobiznę swojej matki. Dzięki temu bohater staje się „normalny”, ponieważ jak większość ludzi nosi przy sobie zdjęcie najbliższej rodziny, a dla pani Yorkin przestaje być anonimowym mężczyzną, zyskuje wizerunek osoby z przeszłością. Podobnie dzieje się

w restauracji, kiedy „rodzinne” fotografie stają się pretekstem do rozmowy i nawiązania relacji z kelnerką. We wspomnianych sytuacjach nie chodzi, jak się może początkowo wydawać, o grę przed kimś, lecz o budowanie własnej pożądanego tożsamości akceptowanej przez otoczenie.

W filmie *Zdjęcie w godzinę* poza tym, że fotografia oznacza tworzenie, oznacza ona również niszczenie, eliminowanie. Zwrot akcji następuje wtedy, kiedy Sy (dzięki czujnej obserwacji zdjęć „rodziny” i innych klientów) orientuje się, że Will Yorkin ma kochankę. W ślad za silną reakcją emocjonalną bohatera idzie tutaj konkretne działanie: podrzucenie pani Yorkin zdjęcia małżonka z kochanką oraz usunięcie go z życia rodziny. Sy śledzi postępowanie zdradzonej kobiety, a kiedy ta, niespodziewanie dla niego, zachowuje się, jakby nigdy nic, bierze sprawę w swoje ręce. Ze zgromadzonych na ścianie zdjęć z chirurgiczną precyzją wydrapuje twarz Willa: *mamy więc do czynienia nie tylko z cielesnymi przejawami stosunku jednostki wobec tego, co przedstawia obraz, ale też z magicznym utożsamianiem fotografii z tym, co ona przedstawia. Działanie wobec przedmiotu staje się tu działaniem wobec tego, do czego on odsyła*¹². Zlikwidowanie podobizny jest dla Sya tożsamy z nieistnieniem w świecie realnym. Takie zaklinanie rzeczywistości pojawiło się również w *Oknie na podwórze*, kiedy zdesperowany Jeff starał się „zlikwidować” mordercę za pomocą lampy błyskowej lub gdy niczym dziecko oglądające film mówił do zagrożonej, znajdującej się w mieszkaniu naprzeciwko Lisy: *Lisa, uważaj! On wychodzi!* Obaj bohaterowie w podobny sposób, impotentcko używają aparatu fotograficznego. Syowi również służy on jako lornetka, która pozwala na zbliżenie obserwowanego obiektu. Podczas gdy Jeff pozostał właściwie do samego końca w ukryciu, Sy podgląda, ale i sam jest obserwowany za pośrednictwem systemu kamer w centrum handlowym, gdzie pracuje. Jego dziwaczne zachowanie nie umyka uwagi szefa i staje się pretekstem do zwolnienia. Najważniejsza różnica między dwoma filmami polega jednak na tym, że to, co u Hitchcocka miało wymiar lekkiego i komediowego, u Romanka staje się koszmarem. Pozbawiony pracy, co jest równoznaczne z utratą kontaktu z „rodziną” i działania na jej obrazach, Sy decyduje się na podjęcie radykalnych kroków – ukaranie niewiernego ojca Yorkina. Używanym przez niego narzędziem obezwładniającym staje się, poza nożem, aparat fotograficzny. Sięga on po dobrze znany przyrząd i krzywdzi nim, tak jak sam był krzywdzony jako dziecko. Zemsta na Willu to także symboliczne rozliczenie się z własnym ojcem, właśnie przez zdjęcia, które budują świat Sya i mają ostatecznie pomóc poradzić sobie z traumą z dzieciństwa. Moment zemsty musi być zapisany na kliszy, inaczej nie miałyby ona sensu. Sy, podobnie jak Jeff, wkroczył, wtargnął w obserwowany świat z intencją zmiany biegu jego wydarzeń. Zakończenie filmu nie daje jednoznacznej odpowiedzi, w jakim stopniu mu się to udało. Można natomiast stwierdzić, iż osiągnął on swój cel – zaistniał i w tym sensie uzyskał kolor, pojawił się na fotografii, a więc stał się na tyle ważny, aby zostać na niej uwieczniony. Jest to bardzo istotne, ponieważ w czasie filmu bohater wielokrotnie powtarza, że ludzie nie robią zdjęć rzeczy nieistotnych. W tym głosie Sya z offu słychać echo słów Susan Sontag, która w klasycznej książce *O fotografii* opisuje fotografię i fotografowanie jako mechanizm zwiększający skalę naszych doznań, stwarzający pozory uczestnictwa przy jednoczesnym zmienianiu sposobu odczuwania przez nas biegu codziennych wydarzeń, bo skoro zasługują one na uwiecznienie, to znaczy, że są istotne. Zdjęcie, na którym pojawia się Sy, stanowi zakończenie filmu – stoi on

wraz z rodziną Yorkinów przed domem, tak jakby był jej członkiem. Ale moment wcześniej widzimy inną fotografię: Sy siedzi samotnie w pokoju przesłuchań, wpatruje się w swoje odbicie w weneckim lustrze, a rama je otaczająca przywodzi na myśl odbitkę fotograficzną, którą widz ogląda z jednej strony, a filmowy bohater z drugiej.

W polu widzenia telewizji

Główny wątek *Truman Show*, w odróżnieniu do *Okna na podwórze* i *Zdjęcia w godzinę*, rozgrywa się jakby po drugiej stronie – bohaterem nie jest podglądacz, lecz podglądany. Film ten to jednak tylko pozorna odwrotność tego, co zostało opisane wyżej. Sedno problemu Trumana nie leży bowiem tylko w byciu nieustannie obserwowanym, ale w tym, że przed ekranem telewizora ktoś inny ma potrzebę patrzenia. Kolejny raz Benthamowski pomysł panoptikonu zostaje odwrócony: *Dziś natomiast więźniowie mogą nadzorować aktualność, obserwować wydarzenia transmitowane przez telewizję, a tym samym odwrócić dawną relację; w chwili gdy widzowie włączają swe odbiorniki, znajdują się oni – czy są więźniami, czy też nie – w polu widzenia telewizji, w obszarze, na który nie mają jednak żadnego wpływu*¹³. Przekonują o tym widzowie w *Truman Show*, którzy z zapartym tchem i silnymi emocjami śledzą poczynania Trumana, przerywając zwykłe czynności, żeby być razem ze swoim bohaterem; towarzyszenie mu stanowi wręcz codzienny rytuał, nadaje sens ich życiu. Wyolbrzymiają rolę telewizyjnego obrazu do tego stopnia, że nabiera on dla nich znaczenia porównywalnego z rzeczywistością: *obrazy, które obdarzone są niezwykłą mocą wpływania na nasze pretensje pod adresem rzeczywistości, stanowiąc pożądane substytuty doświadczeń bezpośrednich (...)*¹⁴. Świadczy o tym reakcja widzów, kiedy transmisja programu zostaje nagle przerwana, gdy zostają zaskoczeni brakiem znanego, bezpiecznego obrazu. *Truman Show* to sytuacja ekstremalna, voyeuryzm osiąga w nim najwyższy poziom wyrachowania, ponieważ nie łączy się z chęcią niesienia pomocy, jak w przypadku *Okna na podwórze*, ale już tylko z przyjemnością patrzenia, rozrywką oraz finansowym zyskiem. A sam Truman to nieświadomy, sterowany obraz, aktor bez możliwości wydostania się z roli. Każde jego posunięcie jest przeliczane na milionowe zyski firmy produkującej reality show, którą dowodzi Christof, reżyser-ojciec. Postać ta jest elementem łączącym omawiane filmy i zdaje się, że tu ma największą władzę. Poza patrzeniem, baczным obserwowaniem poczynają swojego bohatera, ma realny wpływ na jego kroki, a wszystko to dzięki nowoczesnemu studiu produkcyjnemu. Daje ono możliwość sterowania pogodą, powodowania klęsk żywiołowych, zmieniania biegu wydarzeń, a przez to też postępowania Trumana i jego otoczenia. W finale, co nie do końca zaskakuje, okaże się, że kontrola nad obrazem nie jest tożsama z kontrolą nad osobą, a serialowa postać ma prawdziwe uczucia i dąży do wyzwolenia się ze świata fikcji. Christof, tak samo jak jego koledzy-podglądacze z filmu Hitchcocka i Romanka, podejmuje próbę brutalnego wtargnięcia w obserwowaną przestrzeń. Jest to reakcja na desperackie dążenie głównego bohatera reality show do poznania prawdy i wydostania się poza plan filmowy. Kiedy jednak coraz silniejsze miotanie łódką, którą płynie Truman ku poznaniu rzeczywistości, nie pomaga, ucieka się on do argumentu, że świat poza planem filmowym jest równie zakłamywany, ale mimo to przepelniony nadzieją bohater postanawia przekroczyć jego wrota.

Fizyczne ograniczenia przestrzeni

Podsumowując, warto podkreślić, że we wszystkich opisanych przypadkach mamy do czynienia z przestrzenią zamkniętą także w fizycznym sensie i to ona stanowi punkt wyjścia „wizualnych” perypetii bohaterów. Zaprojektowaniem filmowego planu do *Okna na podwórze* zajął się sam Hitchcock. Aby Jeff mógł obserwować sąsiadów, w halach wytwórni Paramount musiała powstać dekoracja składająca się z trzydziestu jeden mieszkań widzianych z jego okna. Dwanaście z nich zostało kompletnie umeblowanych, a wszystko po to, by odpowiednio je oświetlić. Film w całości nakręcono w studio, a dekoracja w pełnej okazałości jest widoczna tylko w jednym momencie – jak komentuje François Truffaut w rozmowie z reżyserem: *Pokazuje pan całość dekoracji wyłącznie w najbardziej dramatycznym momencie sceny (...) tylko podczas tego krzyku kobiety po śmierci pieska, kiedy wszyscy lokatorzy stoją w oknach, żeby zobaczyć, co się stało*¹⁵. Natomiast scena, w której Thorwald wyrzuca Jeffa przez okno, to unikatowa w filmie okazja do ujrzania tej strony podwórza, po której mieszka główny bohater. Można odnieść wrażenie, że mieszkanie Jeffa jest jedynym w taki sposób usytuowanym, na co wskazuje scena, kiedy morderca przylapuje Lisę, ona woła o pomoc, a napastnik natychmiast orientuje się, gdzie patrzeć. Jest mało prawdopodobne, iż apartament ten nie ma żadnego bezpośredniego sąsiedztwa, strefa ta pozostaje jednak w ukryciu, podobnie jak inne, poza pokojem dziennym, pomieszczenia w mieszkaniu Jeffa. W związku z tym przestrzeń, w której przebywa bohater, wydaje się bardzo klaustrofobiczna, wpływa na jego psychikę, uzasadnia potrzebę wyglądania przez okno: *Wszystko to uświadamia nam, że realna przestrzeń staje się stopniowo przestrzenią psychologiczną, że świadomość Jefferies'a pełni zasadniczą rolę w kształtowaniu owej przestrzeni (...)*¹⁶. W podobnym otoczeniu przebywa Sy, który sam siebie skazuje na przesiadywanie w pracy, nawet gdy nie istnieje taka konieczność. Przestrzeń centrum handlowego dostarcza mu poczucia bezpieczeństwa, ponieważ wiąże się z obróbką zdjęć, a to z kolei oznacza „kontakt” z rodziną Yorkinów. Centrum handlowe jest jak miniaturowy świat – można tam pracować, jeść, spotykać znajomych, odpoczywać, do tego miejsca właściwie ogranicza się dla Sya kontakt ze światem. Jego mieszkanie to pozbawiona kolorów, odpersonalizowana przestrzeń, gdzie jedynymi przejawami życia i barw są zdjęcia „rodziny” oraz nieustannie włączony odbiornik telewizyjny. Nie daje ona radości i wytchnienia, ale przeciwnie – oznacza samotność, którą wypełnia pozorny kontakt za pośrednictwem fotografii obcych osób. Truman jest również bohaterem otoczonym przez fantomy, aktorów, którzy tylko odgrywają jego bliskich. Dom, praca, rodzinna miejscowość to olbrzymi plan filmowy, gdzie wyznaczono nieprzekraczalną granicę fizycznej aktywności. Wschody, zachody słońca, zmiany pór roku i pogody są regulowane przez system skomplikowanych urządzeń. Na to zaś patrzą widzowie oglądający reality show, dla których często, podobnie jak dla Trumana, jest to jedyny świat, jaki znają.

* * *

Okno na podwórze powstało w okresie, kiedy era filmu i fotografii miała niebawem zostać zastąpiona przez wszechobecną i wszechwiedzącą telewizję: w 1954 r., kiedy właśnie telewizja zaczynała swoją nieuchronną przemianę w do-

minujące medium o charakterze masowym, przyćmiewając tym fotografię. Z telewizorem w domu ludzie już nigdy nie będą musieli gapić się przez okno, żeby zaspokoić swoją ciekawość (telewizja obiecała być „oknem na świat”) ¹⁷. Rok 2002, kiedy powstało *Zdjęcie w godzinę*, był z kolei ostatnim momentem, gdy akcja współczesnego filmu mogła się rozegrać w laboratorium fotograficznym, pośród negatywów i odczynników, początek XXI w. wiąże się bowiem z zastępowaniem fotografii analogowej cyfrową. Potraktowanie fotolabu jako jednego z miejsc akcji uczyniło film wizualnie atrakcyjnym, pozwoliło na ukazanie całego, nieco magicznego, niesamowitego procesu wywoływania zdjęć i pracy w ciemni. Natomiast *Truman Show* jest zapowiedzią czasów globalnej wioski, Internetu, gdzie możliwości podglądania i uczestniczenia w cudzym życiu stają się właściwie nieograniczone, a zwyczajne, pozbawione interakcji oglądanie telewizji przestaje być rozrywką. Wszystkie wymienione filmy powstały w okresie, kiedy medium, na którym się koncentrują, wkrótce ma być zastąpione przez inne, kolejne „okno na świat”. Tytuł filmu Hitchcocka wyraźnie sugeruje takie konotacje: *poza dosłownym znaczeniem, przywołuje na myśl różnorodne „okna” kinowe: kino/obiektyw kamery i projektora, okno w kabinie projekcyjnej, oko jako okno i film jako „okno na świat”* ¹⁸. Te i inne „okna” stopniowo stają się dziś już tylko dziurkami do podglądania bez konieczności wychylania się, nie mówiąc o wychodzeniu z przestrzeni, która coraz bardziej się zamyka, zwięża. Wykuwanie kolejnych to spełnianie kaprysów pożądanego wzroku przy jednoczesnym zamurowywaniu się w dosłownie i metaforycznie rozumianym wnętrzu.

AGATA CIASTOŃ

¹ D. Company, *Photography and Cinema*, Reaktion Books, London 2008, s. 110.

² H. Scott, *Hitchcock/Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 202.

³ Tamże.

⁴ P. MacGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys, A., A. Nermerowie, I. Stąpor, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 603.

⁵ D. Company, dz. cyt., s. 114.

⁶ E. Lemire, *Voyeurism and Postwar Crisis of Masculinity in „Rear Window”*, w: *Alfred Hitchcock's „Rear Window”*, red. J. Belton, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 57.

⁷ R. Stam, R. Pearson, *Hitchcock's „Rear Window”: Reflexivity and the Critique of Voyeurism*, w: *A Hitchcock's Reader*, red. M. Deutelbaum, L. Poague, The Iowa State University Press, Ames 1986, s. 201.

⁸ Tamże, s. 197.

⁹ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 141.

¹⁰ Tekst opublikowany na stronie <http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=1262> (dostęp: 18.12.2011).

¹¹ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2010, s. 174.

¹² Tamże, s. 176.

¹³ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, tłum. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwoździł, Universitas, Kraków 2001, s. 46.

¹⁴ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 140.

¹⁵ H. Scott, dz. cyt., s. 205.

¹⁶ K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002, s. 193.

¹⁷ D. Company, dz. cyt., s. 110-112.

¹⁸ R. Stam, R. Pearson, dz. cyt., s. 195.