

Eidôlon

Od wiersza o rzeczy do rzeczy w filmie

RAFAŁ KOSCHANY

„Oko poety” ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada. Podobne jest do współczesnej kamery filmowej. Oko poety to była pierwsza kamera filmowa na ziemi. (...) Oko każdego poety ma właściwą sobie akomodację. Jeden widzi lepiej plany ogólne, drugi zbliżenia. Jeden źdźbło, drugi całość.

T. Różewicz, *Oko poety* ¹

I

W związku z niezwykle prężnym rozwojem socjologii przedmiotów oraz rozwojem rozmaitych antropologii, w tym antropologii rzeczy, podobne zainteresowania – zgodnie z pulsacją interdyscyplinarnej humanistyki współczesnej – muszą się także pojawić na gruncie filmoznawstwa. Jedną z nowszych propozycji, którą można by umieścić gdzieś pomiędzy tymi dwoma nurtami, ale pisaną w dużej części znacznie wcześniej i poza takimi – przynajmniej wyrażanymi wprost – inspiracjami, jest książka Rafała Marszałka *Kino rzeczy znalezionych*, w której pojawiają się elementy stroju bohaterów filmów okresu PRL-u, fragmenty wyposażenia mieszkań tego okresu, wreszcie reglamentowane towary z półek sklepowych, na przykład noszone na szyi łańcuchy rolek papieru toaletowego, wyeksponowane zresztą na okładce książki ².

Wydaje się jednak, że refleksja filmoznawcza w związku z zainteresowaniem rzeczą nie przeżywa aż tak wielkiego przełomu, jak to ma miejsce w antropologii, socjologii, historiografii czy archeologii, a także w literaturoznawstwie (co jest bezpośrednio związane z przemianami przedmiotu badań, czyli ze skupieniem samych pisarzy na rzeczy), a już na pewno tych zainteresowań nie można nazwać zwrotem, jak to się w języku humanistyki zbyt pochopnie dziś czyni. W tym sensie film zawsze był zapisem życia człowieka, a także – życia przedmiotów, którymi człowiek się otaczał. I w tym sensie także dzisiejsza antropologiczna czy socjologiczna refleksja nad filmem nie jest nowością, odmianą metodologicznego zwrotu kulturowego, ale dobrze już ugruntowaną wiedzą (by odwołać się chociażby – w polskim kontekście – do prac Aleksandra Jackiewicza czy wspomnianego przed chwilą Marszałka). Niezależnie od tych rozstrzygnięć szczególnie istotne pozostaje przekonanie, że filmowe (i fotograficzne) portrety rzeczy zapewniają im bezpieczną nieśmiertelność, zależną „tylko” od materialności nośnika (w dobie cyfrowej – coraz mniej zależną), oraz że ta nieśmiertelna rzecz w kontekście życia człowieka przypomina mu z kolei o jego śmiertelności. Jakkolwiek banalnie by to zabrzmiało: człowiek zależy od rzeczy i artystyczne (filmowe, literackie, fotograficzne) wypo-

wiedzi od zawsze i na różne sposoby próbowały tę prawdę przedstawić, naświetlić, zrozumieć.

Nienawiązująca wprost do tak scharakteryzowanej antropologii rzeczy filmoznawcza refleksja, wychodząca z podstawowego założenia ścisłej zażyłości między rzeczą a człowiekiem, skupiała się często na interpretacyjnych szczegółach. W ten sposób można by stworzyć, po pierwsze, katalog filmowych rzeczy – tych już zinterpretowanych i tych dopraszających się o interpretację (ze względu na frekwencję reprezentacji). Jest ten katalog nieograniczony, ale istnieje pokusa, by zacząć go spisywać: lustro, fotografia, list, książka, pieniądz, kamera i aparat fotograficzny, papieros, alkohol, samochód, broń i tak dalej, i tak dalej. Osobno można by sporządzić katalogi rzeczy charakterystycznych dla danego gatunku, nierzadko współkonstituującego ów gatunek, na przykład baśń – i konieczne w niej czarodziejskie różdżki, szklane kule, latające dywany, czapki niewidki, a także mniej ograne przedmioty, jak pierścień (*Arabela*) czy czerwone krzesło (w filmie Andrzeja Maleszki). Po drugie, uporządkować albo chociaż wymienić – mniej więcej – dałyby się również funkcje, jakie rzeczy w filmie pełnią. Oto przedmiot – zwykły (albo niezwykły) rekwizyt; przedmiot-bohater, czasami wręcz przedmiot-gwiazda, jak o kuli, przycisku do papieru z *Obywatela Kane'a*, napisał Edgar Morin; przedmiot-przyczyna intrygi (klucz, walizka z pieniędzmi); przedmiot-martwa natura³; przedmiot-symbol. Wreszcie po trzecie, istnieją reżyserzy-rzeczy, których można tak nazwać analogicznie, uprzedzając zaznaczyć, do poetów-rzeczy (Siergiej Paradzanow, Peter Greenaway, Andriej Tarkowski, Krzysztof Kieślowski i wielu, wielu innych). Wszystko to są możliwe obszary badań nad rzeczą w filmie, w najbardziej uchwytnej sposób tę rzecz traktujące, najbardziej też podatne na eksploatację, ponieważ przykładów jest nieograniczenie wiele, a interpretacyjnych rozwiązań – jeszcze więcej.

Zatem filmowa antropologia rzeczy oraz swoista tematykacja rzeczy w propozycjach badawczych rozwijały się i rozwijają swoim torem, tymczasem nieco odrębnym, dziś chyba zapoznanym i ciągle niewykorzystywanym wątkiem pozostaje filozoficzny namysł nad rzeczą w filmie, poprzedzony może nawet rozważaniami ontologicznymi pierwszego stopnia: czym jest film i czym jest (jaki ma status własnie) rzeczywistość w filmie reprodukowana/kreowana? W związku z tym – jak wcześniej wielokrotnie pytano – czym jest rzecz utrwalona na taśmie filmowej, niematerialna jak światło, a jednocześnie tak namacalna?

Na swój sposób wątek ten, to znaczy wątek rozważania na temat „natury” sfotografowanej rzeczy, swoistej ontologii przedmiotów i oczywiście całego świata przedstawionego, podejmowały każdorazowo wszystkie XX-wieczne teorie, które się ukształtowały w rozwoju myśli filmowej lub które – sformułowane w ramach innych dziedzin wiedzy, na przykład w filozofii czy literaturoznawstwie – badacze filmu adaptowali na swoje potrzeby. Inaczej więc rzecz była rozumiana i analizowana w semiotycznej teorii filmu, inaczej w fenomenologicznej, jeszcze inaczej – w psychoanalitycznej *etc.*

Pewnym odejściem od konkretnych nurtów teoretycznych, z jednoczesnym zaznaczeniem jednak, że w ramach potrzeb można by korzystać z ich dorobku, byłaby próba interdyscyplinarnej i komparatystycznej refleksji nad funkcją i sposobem istnienia rzeczy w filmie i w literaturze. By jednak odciąć się od nieskończoności możliwych skojarzeń (próbkę tej nieskończoności dały wcześniejsze „katalogi”),

ograniczyłbym od razu tę propozycję do bardzo konkretnego, gatunkowo uchwytnego „wiersza o rzeczy” (*Ding-Gedicht*) i próby znalezienia jego ekwiwalentu filmowego.

Z pewnością rację ma Jerzy Jarzębski, pisząc, że literackie zainteresowanie rzeczą (to znaczy zainteresowanie nią pisarzy, a potem krytyków i badaczy) bierze się z rzeczywistego, historycznie zmiennego stosunku człowieka do rzeczy (*co w literaturze się uzewnętrznia*⁴). Inaczej więc po przełomie październikowym o rzecz pytali Białoszewski, Herbert czy Szymborska, inaczej – po upadku komunizmu i wobec narastającego konsumpcjonizmu – pisarze lat 90.⁵ Ale owo „inaczej” jest także związane z medium opisu rzeczy – poezją lub prozą, co choćby w przywołanych przez badacza nurtach szczególnie dobrze widać. Ten genologicznie bardzo nieścisły podział literatury, z konieczności sprowadzany często do stereotypowego wyobrażenia wiersza i powieści, nieoczywisty też w kontekście polskiej edukacji polonistycznej (a oczywisty chociażby we Francji), okazuje się bardzo ważny dla samych pisarzy. Nie sposób odwoływać się tu do konkretnych przykładów, wystarczy przypomnieć lustrzane poglądy surrealistów i egzystencjalistów w tych kwestiach albo przeczytać esej Josifa Brodskiego *Poeta i proza*, by przekonać się o uwewnętrznionym myśleniu na temat poezji i prozy jako odrębnych stanach świadomości twórczej. Pisarski wybór, o którym myślał Brodski, jest także wyborem opisu rzeczy.

Etap „adaptacyjny” można więc zacząć od porównania statusu rzeczy w literaturze, a właściwie odrębnie charakteryzowanego statusu rzeczy w powieści i w poezji. O ile w budowie pierwszego porównania przychodzi z pomocą tradycja filmoznawcza, bowiem nurt refleksji poświęconej „przyliterackiemu” charakterowi filmu dotyczył głównie powieści, o tyle porównanie rzeczy filmowej do poetyckiej wydaje się czymś zrazu nieoczekiwanym, ale możliwym do przeprowadzenia⁶.

W refleksji nad istotą wiersza i istotą powieści tak pisze o autorze (autorce) tej drugiej Sylvia Plath: *Może wykorzystać stare buty, klamki, listy lotnicze, barchanowe koszule nocne, katedry, lakier do paznokci, odrzutowce, tuje i papużki faliste; drobne manieryzmy – dłubanie językiem w zębie, obciąganie spódnicy – każdą fikuśną, kostropatą, piękną lub paskudną rzecz*. I dalej, pod koniec tekstu: *Nieprzebrane rupiecie życia podrygują wokół nas: biurka, naparstki, koty, cały ulubiony, zaczytany katalog różności, którym powieściopisarz chce się z nami podzielić*⁷. Narzucające się w takim kontekście pytanie, czy w filmie (jak w powieści) też może zmieścić się wszystko, jest nie tyle czy nie tylko antropologiczne lub socjologiczne (jak dziś o to „wszystko” zapytałiby przedstawiciele wymienionych dyscyplin), ile od ponad stu lat stanowi jedno z kluczowych pytań dotyczących realizmu filmowego. Powieść i film to bez wątpienia zapisy świata rzeczy, mniejsza w tym momencie o to, jak ten świat ewentualnie zniekształcające. Zgodni byli z taką opinią na przykład Béla Balázs, który w zbliżeniu rzeczy widział *ukryte sprzężyny życia*⁸, Edgar Morin, podkreślający dowartościowanie codziennego przedmiotu w filmie⁹, oraz Siegfried Kracauer, piszący o nieograniczonym *terenie łowieckim kamery filmowej (jest to zewnętrzny, rozciągający się we wszystkich kierunkach świat)*¹⁰.

II

Wobec „katalogu różności” filmu i powieści wiersz ma, jak ujmowała to Plath, o wiele mniej czasu i o wiele mniej miejsca. Jeśli pojawiają się w nim rzeczy, a pojawiają się stosunkowo rzadko, *z reguły czują się wyróżnione i wyjątkowe*¹¹.

Wiersz, w którym rzecz czuje się wyróżniona i wyjątkowa, by wybrać jedną ze szczególnych możliwości, o której Plath nie wspomina, staje się wierszem o rzeczy, rozumianym jako *poetyckie wypowiedzenie rzeczy, ale takie wypowiedzenie, że mówi się jej stanem skupienia, istotą jej istnienia, że rezygnuje się w poetyce owego wypowiadania rzeczy całkowicie z subiektywnego punktu widzenia człowieka; buduje się z poetyckiego tworzywa między Kantowską „rzeczą w sobie” a „rzeczą dla nas”*¹². Najwybitniejszym przedstawicielem, a właściwie fundatorem tego gatunku lub *quasi*-gatunku (*quasi* między innymi dlatego, że zbudowanym na temacie – poetyckim wypowiadaniu rzeczy) jest Rainer Maria Rilke, za którym dopisuje się szereg kontynuatorów, także polskich, chociażby Bolesława Leśmiana czy Zbigniewa Herberta.

Filologiczno-filozoficzna refleksja na temat odróżnienia rzeczy od przedmiotu nie tylko jest kluczowa w charakterystyce poetyckiego gatunku, wcześniejszego od filozoficznych prób Heideggera, ale przede wszystkim pozwala odpowiedzieć na pytanie, czym jest dla człowieka rzecz. Przedmiot zatem istnieje zawsze w relacji do podmiotu i stąd jego „podrzędna” rola, bycie w hierarchii, bycie obcym, nieprzyswojonym. Natomiast rzecz, ujęta już zgodnie z tradycją myśli Kanta (rzecz jako przedmiot w sobie), Husserla (powrót do rzeczy¹³) oraz przede wszystkim Heideggera („rzecz jako rzecz”, „rzeczowość rzeczy”, a także „rzeczenie rzeczy”), ma równorzędny wobec człowieka status. Rzecz jest blisko człowieka, by określić jej „miejsce” w języku autora *Bycia i czasu*¹⁴.

Dogłębny, żmudny, wielokrotny opis, przewyciężanie tego, co metaforyczne – przez nawroty, powtórki, kolejne porównania – taka charakterystyka odpowiada poezji rzeczy. Stawianie akcentu na proces poznania rzeczy, na próbę jej filozoficznej analizy oraz na interpretację miejsca rzeczy w świecie człowieka może stać się także bezpośrednim bodźcem do refleksji nad pewnym ukrytym i nieoczywistym podobieństwem – między rzeczą poetycką a filmową. Metodologicznie ujmując ten problem, można wskazać dwa kluczowe obszary namysłu przydatne w próbie intergenologicznej adaptacji: semiotyczny oraz fenomenologiczny, niewykluczające się, aczkolwiek przynoszące odmienne inspiracje i interpretacyjne narzędzia w tej refleksji.

A zatem – po pierwsze – w namyśle nad istotą filmowej rzeczy przez pryzmat *Ding-Gedicht* jako szczególnie ważna pojawia się, oczywiście, kwestia możliwości adekwatnego opisu rzeczy, wejścia w jej istotę i werbalizacji tego aktu poznawczego. Zatem nie tyle poetyka czy genologia będą tu koniecznymi punktami odniesienia, ile – przede wszystkim – retoryka i filozofia języka, z nadrzędnym pytaniem o przystawalność słów do rzeczywistości, a potem – o zdolności języka (poetyckiego) do zaświadczenia o udanych, w sensie czysto poznawczym i więcej – egzystencjalnym, oglądach rzeczy. Natomiast w przypadku filmu problem schodzi z poziomu językowego (słowa i rzeczy) na wizualny (obrazy i rzeczy) oraz na zabiegi techniczne i narracyjne twórców filmu, by dotrzeć do istoty filmowanego obiektu. Co się zmienia (i czy w ogóle coś) w momencie zmiany perspektywy: z opisującej na obrazującą? Gdyby zatrzymać się na najniższym piętrem relacji języka i rzeczy, znacznie niższym niż poetycki i często rozbudowany, pogłębiony jej opis, okaże się, że jest to relacja rzecz – słowo ją nazywające; w tradycji semiotycznej (zresztą czerpiącej wprost ze strukturalizmu de Saussure’a) słowa i rzeczy są sobie przyporządkowane na zasadzie arbitralności. Zmiana medium językowego

na obraz filmowy pogłębia jeszcze bardziej tę arbitralność; w koncepcjach realizmu filmowego (także tych uwzględniających element fikcji) pytanie o charakter relacji między rzeczą a jej obrazem zostaje wręcz uchylone.

W refleksji nad obecnością przedmiotu w sztuce sytuacja literatury i filmu pod wieloma względami z pewnością zasługuje na porównanie, jednakże różnic – fundamentalnych, o ontologicznym wymiarze – jest tu o wiele więcej. Herbertowskie „chciałbym opisać” staje się ich wyjątkowo wyrazistym sygnałem. Otóż opis rzeczy – literacki, ale chodzi tu przecież o podstawową sprawę werbalizacji – jest problemem skomplikowanym przede wszystkim ze względu na „różnice językowe”. Gdyby odwołać się do dyskursu semiotycznego, można by powiedzieć, że chodzi o różnicę kodów, niejako „z natury” różnych, oraz o próbę przekładu jednego na drugi. Teoretyczny namysł nad literackim (szerzej – językowym) opisem rzeczy (szerzej – rzeczywistości) jest właściwie najpierwotniejszym poziomem zależności, tak szczegółowo opisywanych potem (już w ramach zainteresowań nad wzajemną przekładalnością różnych dziedzin sztuki) jako zależności intersemiotyczne.

Tak jak w ujęciu semiotycznym zmysły mają charakter intelektualny i widzimy to, co już (uprzednio) wiemy, deszyfrujemy znaczenia, w trybie odróżniania znaków od innych znaków, a nie poznawania rzeczy „rzeczywiście istniejących”, tak w fenomenologii przyglądamy się rzeczom, jakbyśmy widzieli je pierwszy raz, jakbyśmy nie wiedzieli, czym są, do czego służą, do czego mogą służyć.

To właśnie fenomenologia najczęściej jest w podobnych kontekstach przywoływana, zgodnie ze zbyt intuicyjnie rozumianym hasłem Husserla „z powrotem do rzeczy”, w każdym razie – co ważne w „rzeczy myśleniu” – oddalającym tradycję estetyczną w poetyckim opisie rzeczy. Uważny ogląd, namysł nad rzeczą, nad jej istotą, ukazywanie rzeczy w ich przejawach – wszystkie te procedury mają prowadzić do fenomenologicznej. Oczywiście, filozoficzna i poetologiczna interpretacja rzeczy nie odnosi się wprost do dzieła filmowego, ale prowokuje do próby adaptacji tej refleksji na potrzeby teorii filmu. By użyć najprostszego przykładu i odnieść się do semantycznych odróżnień – przedmiot będzie się odnosił do zarejestrowanego kamerą świata materii czy przedmiotów na co dzień otaczających człowieka, których używa i w których przebywa, a które w słowniku pojęć filmowych można nazwać rekwizytami, dekoracją, scenografią *etc.* W tym sensie przedmiot to ze wnętrza człowieka, potrzebne mu jako materialna „podpórka” w codziennej egzystencji. Tymczasem rzecz to przedmiot wyróżniony, o specjalnym znaczeniu, dla którego opisu kluczowa okazuje się metafora wnętrza – zarówno w kontekście opisu owej rzeczy, jak i w kontekście egzystencjalnie rozumianej jej funkcji: bycia blisko człowieka. Filmowych sposobów na pokazanie tej odmienności, które przecież znacząco różnią się od sposobów poetyckich, jest wiele (skupienie kamery, rola odgrywana w fabule, refreniczność uzyskiwana na poziomie narracji), ale najbardziej uchwytnie i najistotniejsze jest zbliżenie. W przywoływanych już wcześniej teoriach filmu można znaleźć przeświadczenie, że filmowy gest zbliżenia jest znakiem zupełnie nowej jakości w ludzkim postrzeganiu i traktowaniu rzeczy, że przez zbliżenie rodzi się jakiś rodzaj „bliskości”.

Tak jak w poezji rzeczy akcent – w sensie czysto technicznym – jest położony na opis, przeczytanie tego, co metaforyczne, próbę uobecnienia rzeczy, tak „opis” rzeczy filmowej jest zgodny z przebiegiem narracji filmowej: rzecz trwa w czasie, ale – zgodnie ze swą „naturą” – nie zmienia się. Obraz, inaczej niż słowo,



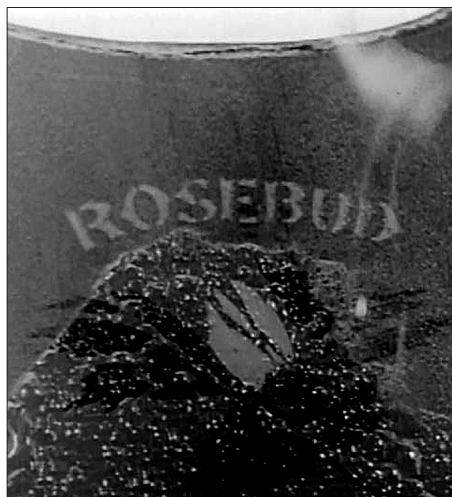
Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)

nie nazywa rzeczy po imieniu, ale skutecznie, tylko swoimi sposobami, prowadzi do istotnej waloryzacji; jak stwierdził Gilbert Cohen-Séat, *rzeczy były rzeczywiste, stają się teraz obecne*¹⁵. Podobnie Kracauer, pisząc o przedmiocie jako filmowym temacie, podkreślał: *Kiedy film korzysta ze swobody ukazania na pierwszym planie elementów nieożywionych i powierzenia im aktywnej roli w akcji, poświadcza tylko właściwą sobie potrzebę wnikania we wszystko, co należy do materialnego bytu – w ludzkie i w nieludzkie*¹⁶. Jeszcze później przekonanie to – ze znacznie zwiększoną siłą – poświadczał Morin w *Kinie i wyobraźni*. Film może wprawić przedmiot w ruch, czyli niejako obudzić go do życia, podkreślić jego *sugestywną obecność*. Zbliżenie to, jak można się domyślać, *odkrywanie duszy rzeczy: Martwe przedmioty, i wy macie swoją duszę w płynnym świecie kina*¹⁷.

Jeśli na podstawie podobnych głosów, przeświadczeń i intuicji można mówić o *działalności fenomenologicznej* (by strawestować tytuł słynnego tekstu Barthes'a) jako sposobie reprezentowania rzeczy oraz jako sposobie badania tej reprezentacji, to wydaje się, że – wbrew pozorom – przysługuje ona tak słowom, jak obrazom. *Działalność fenomenologiczna* to właściwie nie konkretna technika czy metoda badania, ale raczej rodzaj wrażliwości czy potencji, który poezja ma w postaci słów, zaś fotografia i film – namiastkę tego, czyli światłoczuły materiał.

III

Zaproponowane porównanie jest na pozór niewspółmierne czy chybione już na samym początku – o ile w poezji rzeczy widać zasadniczą różnicę materii słowa i rzeczy, o tyle stosunek obrazu do rzeczy, którą obrazuje, jest o wiele bardziej oczywisty, przylegający, o metonimicznym wręcz charakterze. Jednakże w tej komparatystycznej propozycji nie chodzi o zbudowanie kolejnej teorii intersemiotyczności, ale o wskazanie pewnego pokrewnego zjawiska, które najogólniej można by nazwać tematem i które w przypadku filmu nie doprowadziło, jak w poezji, do ukonstytuowania gatunku. Z pewnością jednak okazało się inspiracją – jeśli nie dla samych autorów, to dla interpretatorów ich twórczości. W ramach egzemplifikacji chciałbym przywołać jeden przykład i uruchomić, o ile to możliwe, semio-



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)

tyczną i fenomenologiczną inspirację w namyśle nad literackim i filmowym „opisem” rzeczy. Porównanie „oka poety” do kamery filmowej właśnie się przydaje, bowiem chodzi tu o – po pierwsze – wielokrotne pytanie o rzecz oraz zmianę punktów widzenia rzeczy, po drugie – o dosłowne „przyglądanie się” im.

Film *Obywatel Kane* Orsona Welleśa (1941) rozpoczyna się wypowiedzeniem przez głównego bohatera w chwili śmierci pewnego słowa: *Różyczka* (*Rosebud*). Widz domyśla się tylko (zresztą przede wszystkim domyśla się tego reporter, który chce zrobić o bohaterze film), że słowo nazywa jakiś przedmiot, szczególnie ważny dla Kane’a, wyróżniony spośród rumowiska pozostałych (po pozostałych po nim) przedmiotów. Próba odgadnięcia znaczenia *Różyczki* staje się próbą – już na poziomie interpretacyjnym – (ponownego) złączenia słowa z rzeczą. Właściwie *post factum* można powiedzieć, że jest to jedna rzecz – swoiście potrójna: sanki, ich imię własne *Różyczka*, jak się pod koniec okazuje, oraz szklana kula (podczas jej upuszczania, w chwili śmierci, zagadkowe słowo zostało przez Kane’a wypowiedziane).

Słowo stało się bezpośrednim bodźcem do poszukiwań desygnatu, który mógłby pomóc w rozwikłaniu tajemnicy życia i śmierci bohatera. Wiemy, że coś jest, ale – jak ujął to Algirdas-Julien Greimas w swej semiotycznej, „logicznej” definicji tajemnicy – nie jawi się¹⁸. Wiadomo, że ta początkowa (dla widza) sytuacja nieprzystawania, zagubienia czy oddzielenia jest tylko dojmującym zwieńczeniem wcześniejszej zgodności, harmonii: *Różyczka* – czy potraktujemy ją jako nazwę pospolitą, czy rodzaj imienia własnego – była dla Kane’a czymś niezmiernie ważnym, skoro pojawia się jako jego – niczym w *Czarnych kwiatach* Norwida – *ostatnie tchnienie*¹⁹. Grzegorz Królikiewicz pisze wręcz, odwołując się do tradycji teologii negatywnej, że (...) *Różyczka* (nazwa saneczek) nadaje całemu prologowi filmu ciężar archetypu Objawienia²⁰.

Niezwykle ważne w tym kontekście jest, że tajemnicę odkrywa napis widniejący na tabliczce przytwierdzonej do sanek (*Rosebud*). Z jednej strony więc, tożsamość rzeczy nie budzi najmniejszych wątpliwości, rzecz jest dokładnie tym (imię własne), co oznacza słowo. Jednak z drugiej strony, napis *Rosebud* pojawia się

właściwie wraz z tabliczką: *No Trespassing*, umieszczoną również w prologu. Zwłaszcza w tym skojarzeniu: jednoczesnego odkrycia tajemnicy oraz uzyskania informacji o „zakazie wchodzenia” tkwi siła refleksji filmowej nad rzeczą. Zgodnie z myślą Heideggera, *[r]zeczowość rzeczy zostaje skryta, zapomniana. Istota rzeczy nigdy nie wyjdzie na jaw, tzn. nie dojdzie do języka*²¹. Tylko kamera „dowie się” o prawdziwym znaczeniu *Różyczki*, co w konfrontacji z subiektywnością poszczególnych narracji, w ramach których zaledwie próbuje się dociec prawdy, tym bardziej utwierdza w przekonaniu o „skryciu, zapomnieniu”. Zbigniew Herbert pisał: *Żeby wywieść przedmioty z ich królewskiego milczenia, trzeba albo podstępny, albo zbrodni*²²; w tym sensie podstępny filmowego dziennikarza nie przyniosły skutku, zaś „zbrodnia”, jeśli nazwać by w ten sposób akt spalania sanek, rzeczywiście sugeruje, jaki jest ów *wywód jestem ’u*²³. Tym, co odróżnia filozofię rzeczy (w ujęciu Rilkego czy Heideggera) od socjologii i antropologii przedmiotu, jest założenie ogromnego trudu w procesie „wywodzenia”, a także częste przekonanie, że jest już za późno, że bliskość została na zawsze utracona.

Pozostaje jeszcze szklana kula, jakby bodziec w opowiedzianym przez Wellesa procesie „powrotu do rzeczy”: to przedmiot (w kontekście niniejszych rozważań) nie tyle symboliczny, nie tyle „gwiazda”, ile rzecz wprost *fenomenalna*: doskonale kulista, przejrzysta, z całym światem w środku, z „żywym” – gdy ją poruszyć – obrazem, przypominającym filmowy efekt ruchu. Sylvia Plath porównała ją do *wiktoriańskiego przycisku do papieru z toczzonego szkła. Ten rodzaj przycisku do papieru* – pisała dalej – *to przejrzysta kula, samoistna, bardzo czysta, z lasem, wioską albo gronem rodzinnym w środku. Przekręcasz ją o połowę, a po chwili z powrotem. Pada śnieg. W ciągu minuty wszystko się zmieniło. Tam w środku nic już nie będzie takie samo – ani jodły, ani izby na facjatce, ani twarze*²⁴.

Triada: szklana kula – *Różyczka* – sanki otwiera dla bohatera ważną rzecz, przedmiot i sprawę jednocześnie. Z jednej strony są to rekwizyty z dzieciństwa, pamiątki, cenne przedmioty, z drugiej zaś – klucze do dzieciństwa jako szczęśliwego okresu życia, kiedy *dziecko było dzieckiem*²⁵, a rzeczy rzeczami i należały do niego. I tu rozpoczyna się już trop Heideggerowski, użyty wcześniej w gatunkowej charakterystyce poezji rzeczy oraz w jej filmowym odpowiedniku. Na konkretnym przykładzie saneczek dziecięcych, widzianych nie jako przedmiot pośród wielu innych, ale jako istotna rzecz współkonstytuująca istotę egzystencji, można zbudować przekonanie, że o byciu rzeczą decyduje *bycie-przy-rzeczy*²⁶.

Roland Barthes wymienia trzy praktyki (nazywane też emocjami czy intencjami) fotografii: *Operator*, czyli fotograf, *Spectator*, ktoś, kto ogląda fotografie (przygląda się im), oraz *Spektrum* – „to, co jest fotografowane”. „Przedmiotem” analizy nie będzie tu zdjęcie, lecz szklana kula, która dla Kane’a staje się medium tożsamym z Barthes’owską Fotografiją. A w niej: *to, co jest fotografowane, czyli cel, przedmiot odniesienia, mała uluda (eidolon) emitowana przez przedmiot*²⁷. Z kolei w tekście Różewicza, którego fragment pojawił się w motcie, jest mowa o poecie, *którego oko filozofuje, a nie widzi i opisuje*²⁸. W poezji rzeczy Rilkego oraz w filozoficznym namyśle nad rzeczą Heideggera rzeczywiście nie chodzi ani o doznania estetyczne, ani o przykładanie słów do rzeczy w celu ich mimetycznego opisu. Oba te głosy można potraktować jako próbę „rzeczenia rzeczy”. Wszelkie literackie nawiązania do tych prób, na przykład „studia przedmiotu” Herberta, są zrozumiałe tym bardziej, im bardziej następuje dewaluacja rzeczy – w miarę coraz

większej liczby otaczających nas przedmiotów, w miarę *uciekania ciepła z rzeczy*, jak sformułował to Walter Benjamin²⁹. Wydaje się, że zachwyty wielu teoretyków filmu nad znaczeniem zbliżenia przedmiotu wiąże się również z odkryciem owej możliwości, by uratować ciepło w *rzeczy* czy choćby tego *małą uludę*. Z rekonstrukcji tych zachwyty wynika też, że Heidegger pomylił się co do jednego: mianowicie uznał on film jako medium *usuwające wszelką możliwość dali*. *Atoli* – podkreślał – *pospieszne usuwanie wszelkich oddaleń nie sprowadza żadnej bliskości, bliskość bowiem nie polega na małej mierze oddalenia*³⁰. Filozoficzna interpretacja filmowego zabiegu zbliżenia może prowadzić także do innych, nieco bardziej pokrępowanych wniosków.

RAFAŁ KOSCHANY

- ¹ T. Różewicz, *Oko poety*, w: tenże, *Proza*, t. 2: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, WL, Kraków 1990, s. 47.
- ² Por. R. Marszałek, *Kino rzeczy znalezionych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006.
- ³ Por. K. Chmielecki, *W poszukiwaniu estetyki „autentycznego przedmiotu”: martwe natury w „Barwach granatu” Siergieja Paradzanowa*, w: *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Rabid, Kraków 2005.
- ⁴ J. Jarzębski, *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 100.
- ⁵ Osobno wątek „kariery” rzeczy w literaturze lat 90. omawiają M. Brzostowicz, P. Czapliński oraz B. Kaniewska w książce *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999.
- ⁶ Pomijam tu historię filmu awangardowego, abstrakcyjnego czy poetyckiego, której uwzględnienie zburzyłoby z pewnością symetrię, co nie znaczy, że zagadnienie to nie zasługuje na osobne opracowanie.
- ⁷ S. Plath, *Porównanie*, tłum. T. Bieroń, w: tejsze, *Upiorny Jaś i biblia snów*, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 56, 58.
- ⁸ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. R. Porges, K. Jung, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, s. 68.
- ⁹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 93.
- ¹⁰ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 62.
- ¹¹ S. Plath, *Porównanie*, dz. cyt., s. 58.
- ¹² K. Kuczyńska-Koschany, „*Ding-Gedicht*”, *wiersz jak rzecz prawdziwy*, w: *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2003, s. 358. Por. także: A. Kopacki, „*Flamingi*” *Rilkego jako tekst poetologiczny*, w: *Rilke po polsku*, red. J. Kulas, M. Grabowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- ¹³ W rekonstrukcji słowa *res* Heidegger znajduje dowód, że rzecz – co w niektórych językach się zachowało – oznacza „coś, co nas obchodzi”, ważną sprawę (w tym też sensie należy tłumaczyć Husserlowski „powrót do rzeczy”); por. M. Heidegger, *Rzecz*, tłum. J. Mizera, „Principia” 1996-1997, t. XVI-XVII, s. 16.
- ¹⁴ Por. tamże, s. 7-8.
- ¹⁵ Cyt. za: E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, dz. cyt., s. 93.
- ¹⁶ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 66, podkr. R. K.
- ¹⁷ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, dz. cyt., s. 92, 94, 96.
- ¹⁸ Por. A. Grzegorzczak, *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995, s. 51-53.
- ¹⁹ Sformułowanie użyte przez Grzegorza Królikiewicza w jego książce *Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Wellesa „Obywatel Kane”*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1993, s. 19.
- ²⁰ Tamże, s. 31.
- ²¹ M. Heidegger, *Rzecz*, dz. cyt., s. 12.
- ²² Z. Herbert, *Żeby wywieść przedmioty*, w: tegoż, *Pan Cogito*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993, s. 37.
- ²³ Sformułowanie pożyczone od Białoszewskiego.

²⁴ S. Plath, *Porównanie*, dz. cyt., s. 57.

²⁵ Nawiązanie do słynnego fragmentu poematu Petera Handkego inicjującego *Niebo nad Berlinem* Wima Wendersa: *Als das Kind Kind war, / war es die Zeit einfacher Fragen. / Warum bin ich „ich“ und nicht du?*

²⁶ A. P. Kowalski, *Genealogia sztuk I. Naczynie prehistoryczne w świetle filozofii sztuki M. Heideggera*, w: *ΕΙΔΩΑΟΝ. Kultura archaiczna w zwierciadle wyobrażeń, słów i rzeczy*, red.

H. van den Boom, A. P. Kowalski, M. Kwapiński, Gdańsk 2000, s. 116.

²⁷ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 17.

²⁸ T. Różewicz, *Oko poety*, dz. cyt., s. 48.

²⁹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Wydawnictwo Sic! Warszawa 1997, s. 21-22.

³⁰ M. Heidegger, *Rzecz*, dz. cyt., s. 7.



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)