

Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu

O filmach Andrieja Zwiagincewa

KATARZYNA FRANKOWSKA

Andriej Zwiagincew zarówno w *Powrocie* (2003), jak i w *Wygnanium* (2007), zastosował cytaty – malarskie i muzyczne, a w przypadku drugiego filmu także cytat literacki, odnoszący się do tematyki biblijnej. Wszystkie sceny zawierające przytoczenia były jego pomysłem i wymagały zmiany scenariusza.

Za strategią cytatu mogą się kryć odautorskie podpowiedzi dotyczące interpretacji czy zamiar uniwersalizacji problematyki. U Zwiagincewa funkcja cytatu jest bardziej złożona. Tekst wprowadzany za sprawą obrazu malarskiego nie znajduje w tekście filmu wyczerpującego rozwinięcia, chociaż jest kilkakrotnie przywoływany. Dzieje się tak, bo wraz z sugestią interpretacji wydarzeń według klucza biblijnego otrzymujemy równocześnie także takie informacje o bohaterze, które wykluczają utożsamienie go z postacią biblijną. Nic we wspomnianych filmach nie upoważnia do szukania odpowiednika bohatera lub sytuacji w opowieści biblijnej. Cytat skłania raczej do ponownej analizy pewnych wątków tej opowieści i weryfikacji odczytań.

Ponadto w strukturze filmów występują elementy mogące pełnić funkcję przeciwwagi dla elementów opowieści biblijnej. To fotografie – *pozostające w sztuce zapisem najbliższym rzeczywistości* [w tym przypadku filmowej], *cytatem ze świata realnego*¹. Za sprawą serii zdjęć pokazywanych w końcowych sekwencjach filmów widz poddaje weryfikacji ich całościowe odczytanie. U Zwiagincewa fotografie zestawiane parami albo w albumie dowodzą omylności widza, podatności na sugestie. Fotografie, podobnie jak cytaty malarskie, zostały umieszczone w diegezie decyzją reżysera.

Moim celem nie jest szczegółowa analiza ani ocena *Powrotu* i *Wygnania*. To wymagałoby wzięcia pod uwagę całej zawartej w nich symboliki, nie tylko biblijnej². Chciałabym tylko przyjrzeć się bliżej kilku cytatom malarskim i zdjęciom, aby zastanowić się, co mogą wносить do interpretacji pewnych wątków czy postaci. Najbardziej intrygujące wydaje się jednak pytanie, czy fakt zastosowania cytatów w dwóch filmach pozwala doszukiwać się jakiejś ogólnej strategii twórczej, zdefiniować podejście autora do twórczości filmowej. Przypomnijmy, że silne napięcia i konflikty w obu filmach wynikają z niedopowiedzeń albo niemal zaniku komunikacji werbalnej między bohaterami. Tłem wydarzeń jest miasto i przyroda – klaustrofobiczna, opustoszała, industrialna przestrzeń i pejzaż kojarzony z mitem początku i harmonią cyklu natury. Proces przywoływania i odsuwania tematów biblijnych, siłowanie się ich elementów z opowieścią budowaną

w ramach „realności” filmowego świata przedstawionego tworzą ciekawy element struktury filmów.

Nawiązania do przedstawień malarskich pojawiają się w *Powrocie* i *Wygnanii* dwutorowo – cytaty-przedmioty malarskie mają odpowiednik w inscenizacjach luźno nawiązujących do pierwowzoru. Z cytatów malarskich budowane są zresztą w pierwszej części filmu niewielkie cykle ikonograficzne, mające uzasadnienie w teorii biblijnej. W przypadku *Powrotu* są to: oplakiwanie, ofiara Abrahama i uczta w Emaus. Łączy je postać Chrystusa, jako że ofiarowanie Izaaka bywa uznawane za prefigurację (typ) ofiary na krzyżu³.

W *Wygnanii* zestawiono zwiastowanie z wygnaniem z raju – Ewa jest w tradycji biblijnej przeciwstawiana Marii, „nowej Ewie”⁴. Z diegezy wynika, że bohaterowie nie są świadomi obecności cytatów malarskich ani ich znaczenia.

Pewien schemat można dostrzec również w sposobie, w jaki pojawia się fotografia. Pierwsza, prezentowana na początku filmu, znajduje powtórzenie w niemal identycznej odbicie pokazanej na koniec. W końcowej części filmów oglądamy także zbiór zdjęć mających stanowić zapis fragmentów świata przedstawionego filmu. Zarówno cytaty malarskie, jak i fotografie pojawiają się w istotnych momentach dla konstrukcji tego świata.

W *Powrocie* – na początku filmu. Widzimy braci: skoki do wody i bójkę, powrót do domu, krótką scenę z matką na ganku i po wejściu do środka chyba najdziwniejsze ujęcie w filmie, ukazujące babkę słuchającą muzyki w pokoju, całkowicie nieruchomo, z wyrazem smutku na twarzy. W kolejnym ujęciu chłopcy uchylają powoli drzwi – to moment oczekiwania, kogo właściwie zobaczą. Przez chwilę stoją wpatrzni w leżącego, nic nie mówiąc. Pierwsze dłuższe ujęcie śpiącego ojca to jakby lekcja dla Mantegni – tak powinien wyglądać jego *Martwy Chrystus*. We renesansowym oryginale postać ta ma zbyt dużą głowę. Podziwiany skrót perspektywiczny nie jest pozbawiony błędu⁵. Kamera, która przyjmuje punkt obserwacji analogiczny do tego w obrazie, nie może powtórzyć błędu jego autora. W kolejnym ujęciu obraz filmowy przyswaja już jednak charakterystyczną cechę swojego pierwowzoru. Widzimy w zbliżeniu i półzbliżeniu głowę ojca, proporcje zostają zachwiane, jak u Mantegni. Obserwujemy inne podobieństwa: światło, ułożenie głowy, zarost, nawet rysy twarzy. Ta scena, pokazywana w trzech, czterech ujęciach, stosunkowo krótko, miała w zamyśle reżysera budzić natychmiastowe skojarzenia z *Martwym Chrystusem*. Czegoś w niej jednak brakuje – nie ma postaci oplakujących Zbawiciela, a umieszczonych z lewej strony. Można chyba przyjąć, że do tego elementu obrazu nawiązywało nieco wcześniejsze ujęcie smutnej starej kobiety siedzącej przy stole, wsłuchanej w *Requiem* Mozarta.

Chłopcy biegną na strych. W książce z rycinami, zapewne Biblii, znajdują zdjęcie. Przez chwilę widzimy w zbliżeniu *Ofiarowanie Izaaka* XIX-wiecznego artysty niemieckiego Juliusa Schnorra von Carolsfelda i tuż obok zdjęcie mężczyzny i kobiety z dwoma małymi chłopcami. Andriej rozpoznaje w mężczyźnie na fotografii tego samego, którego widzieli w sypialni. Cykl „biblijnej” sekwencji kończy kolacja – pierwsze spotkanie z ojcem i pierwsza dwuznaczność związana z jego zachowaniem. Przy stole jest cała rodzina. Ojciec wznosi winem toast powitalny, a potem rozrywa rękami mięso i kładzie jego kawałki na talerzach. Sposób filmowania ojca – zawsze frontalnie, samotnie siedzącego przy dłuższej

krawędzi stołu, aranżacja sceny w surowym wnętrzu pozwalałyby przypuszczać, że to aluzja do przedstawień popularnego tematu wieczerzy w Emaus, kiedy dwaj uczniowie rozpoznają Zmartwychwstałego po geście dzielenia chleba. Ale gest ojca można odczytać także inaczej – choćby jako dowód na to, że czas rozłąki z rodziną spędził w więzieniu albo obozie. Jeszcze silniej dwuznaczność jego zachowań zaznacza się w pierwszej scenie podróży, podczas ustalania hierarchii w rodzinie, ale także – jak można przyjąć – objawienia. Mężczyzna, prowadząc samochód, widzi w lusterku twarz młodszego, niechętnego mu, zbuntowanego syna i nakazuje mu nazywać siebie ojcem. Sam pozostaje więc dla niego niewidoczny, wygłaszając swój nakaz. W tym samym lusterku, w jednej z kolejnych scen, będzie obserwował atrakcyjną kobietę.

Ani zdjęcie, ani rodzinna kolacja nie rozwiąły wątpliwości młodszego z chłopców. Iwan bezskutecznie starał dowiedzieć się czegoś od matki i od samego ojca. Zachowanie mężczyzny, coraz bardziej brutalne, wzbudza jego podejrzliwość. W dalszej części filmu przybiera argumentów do postrzegania tej postaci jako agresywnego, zagubionego człowieka. Następuje punkt kulminacyjny i tragiczne rozwiązanie – inscenizacja ofiarowania Izaaka (kłótnia na plaży) i śmierć ojca. W końcowej części filmu wraca motyw martwego Chrystusa i zarazem pojawia się nawiązanie do Emaus. Chłopcy krzyczą za ciałem tonącym wraz z łódką. I tym razem ułożenie i sposób filmowania ojca przypomina obraz Mantegni. Spóźnione rozpoznanie to scena naładowana emocjami. Iwan wbiega za łódką do wody, po raz pierwszy wymawiając z przekonaniem, nie pod przymusem, słowo „tato”.

Mając w pamięci inscenizacje obrazów biblijnych, wpatrujemy się w zdjęcie oglądane w ostatniej scenie przez chłopców i jesteśmy skłonni zaakceptować myśl o działaniu nadprzyrodzonej mocy. Fotografia znaleziona w samochodzie ojca jest do złudzenia podobna do tej, którą chłopcy znaleźli na strychu. Brakuje tylko postaci ojca. Dopiero kiedy zamiast napisów na ekranie niespodziewanie pojawia się seria innych zdjęć, zdajemy sobie sprawę, że pomyliliśmy się, i to niejednokrotnie. Po pierwsze, zdjęć takich, jak te ze strychu i samochodu ojca – co rozumiałe – jest kilka wersji, część bez niego samego. Po drugie, zaskakuje nas pogodny nastrój emanujący z fotografii pokazywanych jako zapis podróży z ojcem. Mając w pamięci sceny konfliktów, te ostatnie zdjęcia analizujemy wnikliwie, zwracając uwagę zwłaszcza na stan emocjonalny postaci. Okazuje się, że te stany nie zgadzają się z atmosferą zapamiętanych przez nas sytuacji. Fotograficzne sceny na plaży są idylliczne, odprężeni i weseli chłopcy (na pewno Andriej) pływają. Ciężkie od napięć sceny w samochodzie także nie znalazły odzwierciedlenia – chłopcy wyglupiają się, stroją miny. Doznajemy dziwnego uczucia jako publiczność kinowa – zdjęcia pokazały przestrzeń spoza filmowego kadru, poszerzyły go, dopowiedziały swoją historię.

Fotografie, które każą wierzyć, że są wiernym zapisem prawdziwych wydarzeń, uświadamiają, że spóźnione albo częściowo chybione rozpoznanie dotyczy także widza. W mniejszym lub większym stopniu braliśmy dotąd stronę chłopców, widząc brutalność ojca. Późno, tak jak bracia, zdaliśmy sobie sprawę, jak ogromnie był dla nich ważny i to, że istnieje między nimi silna więź. Ostatecznie przekonaliśmy się do niego, widząc zdjęcie z ich wczesnego dzieciństwa, jedno z takich jak to ze strychu – przedstawiające pogodnego ojca z młodszym synem na ręku. Pokazano je nam jako ostatnie. To ono zamyka film.

Od wyobraźni, a może także wiedzy widza zależy, czy wyjdzie z kina z przekonaniem, że obejrzana historia stanowi metaforę, artystyczną wizję relacji współczesnego człowieka z Bogiem, czy też, wsparta analogiami z tekstem Biblii, z patosem mówi o roli ojca. Sam reżyser sugeruje, aby podążać tropem postaci biblijnych. Komentując inscenizację obrazu Mantegni, Zwiagincew powiedział, że śmierć ojca odczytuje jako ofiarę złożoną za własnego syna. Nawet jeśli w filmie ta ofiara uzyskała formę przypadkowości ⁶.

W *Wygnaniu* znacznie wcześniej od przedstawień malarskich pojawia się fotografia. Dzieje się to po rozmowie, w której główny bohater, Aleks, pyta brata-gangstera – Marka – o radę, jak ma zareagować na wiadomość o zdradzie żony. Ten odpowiada, że może wybaczyć albo ją zabić, mówi o broni schowanej na strychu i daje, na wszelki wypadek, pieniądze. Aleks po powrocie do domu zagląda do wskazanej szuflady, żeby schować banknoty. Pod rewolwerem leży zdjęcie jakiejś rodziny. Bierze je do ręki i przez chwilę ogląda. W niedawnej rozmowie z bratem mówił, że nie potrafiłby, tak jak on, zerwać kontaktów z dziećmi. Po scenie na strychu zaczynamy z a u w a ż a ć obecność w domu innych zdjęć. Staramy się identyfikować utrwalone na nich postaci; skąpe informacje o smutnych losach dalszej rodziny Aleksa podsycają naszą ciekawość.

Dom, położony samotnie wśród wzgórz, należał do ojca braci. Z filmowego tekstu dowiadujemy się o nim niewiele: żył samotnie, opuszczony przez synów, tęskniąc za wnukami, prawdopodobnie dziećmi Marka. Zmarł, być może, jeszcze zanim urodziły się dzieci Aleksa. Do opuszczonego domu, w którym mieszkał kiedyś albo czasami przyjeżdżał także Marek, Aleks zabrał żonę Wierę i dwójkę dzieci na tygodniowe wakacje.

Pierwszego dnia po przyjeździe Wiera powiedziała mężowi, że spodziewa się dziecka, które nie jest jego. Historia tej pary to opowieść o milczeniu. W pierwszej scenie filmu, jeszcze w mieście, w tajemnicy przed żoną Aleks opatruje ranę postrzałową brata. W kolejnej, kiedy jadą pociągiem na wieś, śpi. Milczeniem i ucieczką reaguje na wiadomość o zdradzie żony i każe jej zamilknąć albo nie daje dojść do głosu, kiedy ona następnego dnia i później próbuje mu coś powiedzieć. Potem Aleks podejmuje decyzję: trzeba usunąć ciężę i zapomnieć o sprawie. Wierze udaje się podczas tych urywanych rozmów powiedzieć, że nie chce, aby Kir, ich syn, był taki, jak Aleks i jego brat. Tuż przed ostatnią rozmową, podczas której godzi się na to, żeby Aleks wezwał lekarzy, długo przygląda się w domu fotografii mężczyzny stojącej pod lustrem. W drzwiach za nią staje Aleks; Wiera patrzy w lustro; krzyżują się spojrzenia: Wiery i Aleksa, jego i mężczyzny na zdjęciu. Domyślamy się, że spojrzał na swoje odbicia – współczesne i sprzed lat.

Ujęcia rejestrujące wizytę lekarzy zestawiono w montażu równoległym z ujęciami dzieci Wiery i Aleksa, które są w tym czasie u sąsiadów i wraz z ich dziećmi układają puzzle. Całość łączy muzyka spoza kadru. Uderza nas silna retoryka planów z domu sąsiadów: kamera filmuje z góry *Zwiastowanie* Leonarda powstające z puzzli, kartki Biblii z zakładką przedstawiającą fragment *Wygnania z raju* Masaccia, dziewczynkę czytającą pozostałym dzieciom przed snem list o miłości św. Pawła.

Pojawiają się nieodparte skojarzenia i pytania. Słowa Wiery o tym, że dziecko, którego się spodziewa, nie jest Aleksa, zostały postawione w kontekście zwia-

stowania. Jak więc je rozumieć teraz? Wiera skłamała, że zdradziła Aleksa? Dlaczego? Uprzednio oglądaliśmy sekwencję wizyty sąsiadów, której fragmenty nawiązywały do innych scen biblijnych, choćby Nawiedzenia. W diegocie filmu pojawił się też wcześniej fragment *Magnificat* Bacha. Czytelny jest dydaktyzm tych dwóch cytatów – krytyka decyzji i postępowania Aleksa. A co z trzecim cytatem? Bardzo krótko pokazywane na ekranie zbliżenie z fragmentem fresku Masaccia wystarcza, żeby przypomnieć sobie jeden z najpopularniejszych wizerunków malarskich, charakterystyczne gesty rozpaczy Adama i Ewy, ich blade sylwetki na tle czerwonej szaty anioła. Podobne gesty wykonali wcześniej Aleks i Wiera. Aleks po tym jak uderzył Wierę, zakrył twarz jak Adam i ten sam ruch, w następnym ujęciu, powtórzył Kir, zakrywając oczy podczas zabawy w chowanego. Wiera zasłoniła się (jak Ewa) fragmentem pościeli w geście bardziej strachu przed Alekssem niż wstydu, gdy wrócił po nocnej włóczędce do domu, następnego dnia po rozmowie o nienarodzonym dziecku. Czy więc postać Wiery ma jednak nawiązywać do biblijnej Ewy?

Pytania pozostają bez odpowiedzi, bo dowiadujemy się o śmierci Wiery, a wkrótce potem o tym, że popełniła samobójstwo. Zrozpaczony Aleks, który jeszcze nie wie, jak umarła Wiera, wraca do ich domu w mieście i tam dowiaduje się prawdy o tym, co się z nią działo. Oglądamy retrospekcję, a w niej inscenizację Zwiastowania – doręczenie testu ciążowego, próbę samobójstwa i monolog Wiery wygłoszony w obecności znajomego, w czasie kiedy w domu nie było Aleksa. Dowiadujemy się, że dziecko jest jego. Wiera pokazuje przyjacielowi rodzinne zdjęcia. Widzimy, jak wzrusza się, oglądając dowody swojego minionego szczęścia, dzieciństwa. Otrzymujemy także dowody na to, że niegdyś Aleksa i Marka łączyły z ojcem normalne związki. Zostaje nam pokazane zdjęcie niemal bliźniaczo podobne do tego z szuflady. Na tamtym, w zasadzie neutralnym, jeśli idzie o nastrój, my, zgodnie z sugestiami zawartymi w tekście filmowym, byliśmy skłonni dostrzegać scenę kłótni. Teraz, widząc utrwaloną niemal tę samą scenę, przesuniętą w czasie o sekundy, rozpoznajemy te same, tyle że uśmiechnięte twarze. Wiera poświadcza, że to Marek z rodziną.

Jak zatem zinterpretować zachowanie Wiery – sposób, w jaki powiadomiła męża o ciąży? Podpowiedzią może być bliskie sąsiedztwo innej sceny – rozmowy Wiery z córką w kuchni. Kilkuletnia dziewczynka zbuntowała się, kiedy matka zwróciła się do niej pieszczotliwie, a nie jej imieniem. Można połączyć ten fakt z obawami Wiery co do przyszłych losów Kira. Może Wiera bała się, że również dziewczynka, jeśli odsunie się od niej, dostanie się pod wpływ ojca. Z tekstu filmowego jasno wynika, że Aleks uczył syna kłamać, ukrywać przed matką pewne fakty. Wiera musiała się obawiać o wychowanie dzieci, wiedząc, jak bliskie stosunki łączą męża z jego bratem. Kwestia: *to nie twoje dziecko* mogła stanowić początek rozmowy właśnie o tym. Od reakcji męża na to zdanie Wiera mogła uzależnić ostateczną decyzję o samobójstwie. Jeśli nie padły pytania: jak to się stało? dlaczego? – to rzeczywiście nie ma szans na porozumienie.

Sam reżyser, komentując zachowanie Aleksa, zwraca uwagę na to, że jego bohater nie myśli o Wierze. Tok myślenia Aleksa przebiega następująco: najpierw pobjędziemy się ciąży, a potem zastanowię się, czy przebaczyć żonie, czy też nie⁷. Ten komentarz pozwala zrozumieć, dlaczego Zwiagincew umieścił w filmie list św. Pawła.

Jeśli przyjąć taką interpretację, to decyzja Wiery o samobójstwie, ucinająca zresztą jakiegokolwiek ewentualne powiązania tej postaci z postaciami biblijnymi, co mogłyby sugerować cytaty malarskie i muzyczne – ma czysto psychologiczne uzasadnienie.

Zażłamana sytuacją i ośmielona pierwszą próbą samobójczą kobieta jest przekonana, że nie ma przed nią przyszłości.

Jej decyzja ma jeszcze jeden wymiar – mitologiczny. Wiera mogła przypuszczać, że niezależnie od tego, jaką ona ostatecznie podejmie decyzję w sprawie aborcji czy swojej śmierci, to po decyzji, jaką podjął Aleks, ani życie w wymarzonej przez nią miejscy, ani szczęśliwe małżeństwo z Alekssem nie są możliwe. Skoro tak, to decyzja Aleksa oznacza dla nich wygnanie z raju. Znaczące są sceny pożegnania Wiery z ogrodem – rajskim, jak sugeruje w kilku miejscach tekst filmowy. Widać to, kiedy porówna się te sceny z fragmentem fresku Masaccia. Wiera, tuż po rozmowie, podczas której ustępuje Aleksowi i zgadza się na usunięcie ciąży, ubrana w czerwoną sukienkę, wychodzi do ogrodu. Przez długą chwilę obserwujemy jej twarz w półzbliżeniu. Czerwoną barwę sukienki w stonowanym kolorystycznie filmie jednoznacznie skojarzymy nieco później z czerwoną szatą anioła z *Wygnania z raju*. W sekwencji pożegnania z ogrodem czy też właśnie wygnania z raju, w odbiciach – w lustrze i szybie albo lustrze w drzwiach – kilkakrotnie widzimy smutną twarz Wiery⁸. W kadrach pojawia się Aleks, ale oboje stoją daleko od siebie albo odwrócenie. Nie patrzą na siebie, tak jak Adam i Ewa Masaccia.

Reżyser, także w tym przypadku, mówi o kluczu biblijnym. Przyznaje, że po przeczytaniu scenariusza sam długo zastanawiał się nad tym, dlaczego Wiera wybrała tak dziwny sposób, by powiadomić męża o dziecku. Tłumaczy, że rozwiązanie tej kwestii podsunęła mu historia Abrahama oraz Marii – postaci, które umiały zachować w tajemnicy nakaz dany od Boga. W innym miejscu wywiadu Andriej Zwiagincew mówi: *Maria i Abraham zrobili to, co powinien robić artysta. Jeśli odkrywa się przed nim jakaś tajemnica, to nie powinien o niej opowiadać. W opowiadaniu Borgesa zatytułowanym „Ogród o rozwidlających się ścieżkach” jest takie zdanie: „Jakie jest jedyne zakazane słowo w zagadce? Jej rozwiązanie”⁹. Ośnienie to jest zagadka, paradoks. Ono zawsze graniczy z czymś niepojętym. Prawda mówi językiem paradoksu. „Paradoks” znaczył pierwotnie po grecku – „leżące dalej od wiedzy”. A paradoks Zenona? Oto to, co nam znane, a to, co nieznanne, a to – granica z nieznanym. Im obszerniejsza nasza wiedza, tym dłuższa granica z nieznanym. To dlatego Sokrates mówił: „Wiem, że nic nie wiem, ale inni nie wiedzą nawet tego”. Jeden z nas wie jedno, inny – drugie. Przybliżamy się do siebie nawzajem, ale porozumienie utrudniają uprzedzenia. Przed każdym z nas odstania się wiele. Ale donieść tajemnicę jest trudno i, powiedzmy otwarcie, głupio położyć ją na stół, jak przepis kulinarny. Sztuka mówi językiem obrazu, nie jest wypowiedzią wprost. Nie wolno niczego wyjaśniać. Trzeba pracować tak, żeby to, co stworzyłeś, przyciągało. Jak Rembrandt. Czerń na jego płótnach nie jest po prostu czarnym pigmentem. To otchłań, która cię wciąga. Pochłania cię, kiedy zaczynasz się w nią wpatrywać. Rembrandt coś przeczuwał. Chociaż nie mógł wiedzieć na pewno. Ten, kto tworzy paradoks, nie zawsze wie, co leży poza „granicą”. Ale czuje – to coś niewiarygodnego¹⁰.*

Paradoks – efektowne i zaskakujące treścią sformułowanie, zawierające myśl skłóconą z powszechnie żywionymi przekonaniem, sprzeczną wewnątrz, któ-

ra jednak przynosi nieoczekiwaną prawdę – filozoficzną, moralną, psychologiczną etc ¹¹.

Pozostawiając bez odpowiedzi pytanie, czy w filmach Andrieja Zwiagincewa dałaby się wyodrębnić gra paradoksów, można stwierdzić, że do pewnego rodzaju gry reżyser wciągnął obraz malarski i fotografię. Oba typy tekstów stanowią dla siebie przeciwagę – malarstwo odsyła do tekstów kultury, zdjęcia mają uwiarygodnić świat przedstawiony filmu, uczynić go jeszcze bardziej realnym w odczuciu widza. Jego dwa filmy różni na pewno zakres swobody, jaką pozostawił widzowi w wyborze jednej z tych dwóch przestrzeni.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na kilka sposobów asymilowania malarzkich cytatów w *Powrocie* i *Wygnanii*. Reżyserowi z pewnością zależało na tym, aby te teksty były natychmiast czytelne. Można jednak dostrzec środki mające służyć wkomponowaniu wspomnianych cytatów w obrazy filmowe. W przypadku dzieła Mantegni uderza zmiana kolorytu *mise-en-scène* w filmie *Powrót*. W obrazie, malowanym temperą, nakładane cienko warstwy kilku barw przenikają się, ale żadna nie dominuje. Kompozycja sprawia wrażenie monochromatycznej. Kadry tej inscenizacji wtapiają się natomiast w kolorystykę filmu dzięki wyrazistemu błękitowi tkaniny, którą przykryty jest ojciec ¹². W całym filmie dominują bowiem odcienie błękitów, granatów i zieleń. W scenach sąsiadujących z ujęciami śpiącego ojca, a więc rozgrywającymi się w domu, widać ponadto jeszcze inne ujednoczenie. Akcentowana jest obecność okien, przez które ukosem wpada światło budzące skojarzenia z bocznym oświetleniem, jakie w swoim obrazie zastosował Mantegna.

W odniesieniu do *Wygnania* można mówić o wspomnianym już stonowanym kolorycie i – powiedziałabym – malarskich fakturach ścian, tworzyw i materiałów. Projekt domu powstał z inspiracji twórczością Andrew Wyetha, amerykańskiego malarza realisty (ur. 1917) związanego z nurtem regionalizmu ¹³. Malarska jest także technika ukazywania wnętrza i postaci we wnętrzach. Do XVI-wiecznej techniki *chiaroscuro* nawiązuje sposób filmowania twarzy pozostających nierzadko w półcieniu. W filmie często jest stosowany montaż wewnątrzkadrowy. Plany są filmowane przez otwory drzwiowe i okienne, co przypomina malarstwo włoskiego renesansu i siedemnastowieczne obrazy holenderskie. Głębina wnętrza jest wydobywana planami światła i cienia przy częstym oświetleniu w niskim kluczu. Boczne światło często pada w ostatnim albo środkowym planie. Stąd wrażenie, że pierwszy plan pozostaje w cieniu. Głęboki asymetryczny cień sprzyja niwelowaniu ramy ekranu. To także przypomina malarstwo XVII wieku – holenderskie, ale także tenebryzm i twórczość Caravaggia, zwłaszcza w zbliżeniach postaci w punktowym sztucznym świetle.

Ponadto przed pojawieniem się *Zwiastowania* Leonarda kilkakrotnie widzimy „renesansową” symetrię, m.in. w ujęciu z domem Marka w mieście. Dom znalazł się w centralnym punkcie kadru. Tworzy pionową oś symetrii dla dwóch ulic, które biegną po obu jego stronach i łączą się (przecinają) tuż przed nim. To ciekawe ujęcie jest jakby negatywem Leonardowskiego obrazu. Malarz na osi symetrii umieścił górski pejzaż z portem. Sam dom postawiony przez ekipę filmową w Mołdawii przypomina konstrukcją kamerę obscurę. Budynek ma tak wysoko okna, że widać w nich krajobraz; drzewa, fragment drogi, most – Eden. Podczas otwierania i zamykania domu kamera rejestruje, jak przenikające przez

szpary światło tworzy obrazy. Budynek funkcjonuje też w filmie jako swojego rodzaju pojemnik obrazów – odbić postaci (w lustrach i w szybach) i zdjęć.

KATARZYNA FRANKOWSKA

- ¹ M. Michałowska, *Odnowienie pamięci – fotografia wobec nowych mediów*, w: „Sztuka i filozofia”, 2000, nr 18, s. 92.
- ² A. Trwoga, *Droga na Wschód. Inne spojrzenie na „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, w: „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 57-58.
- ³ *Religia. Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, 2002, Warszawa, t. 5, s. 99.
- ⁴ *Słownik – konkordancja osób Nowego Testamentu*, P. Cz. Bosak OP, Poznań, 1991, s. 89 i 290.
- ⁵ J. Manca, *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*, New York 2006, s. 111. Wnikliwa analiza, zawierająca matematyczne wyliczenia, i próba interpretacji zastosowania takiego rozwiązania przez malarza w: R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986, s. 137.
- ⁶ *Realnost – mit*, wywiad udzielony Galinie Pierewierzewiej, „Iskustwo kino”, jesień 2007, nr 8.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Genialne freski Masaccia z kaplicy Brancacich we florenckim kościele Santa Maria del Carmine, a wśród nich *Wygnanie z raj*u studiowali wszyscy znaczący malarze włoskiego renesansu, łącznie z Michałem Aniołem i Rafaelem. Zaświadcza o tym Vasari, pisząc m.in., że właśnie podczas studiów w tej kaplicy Michał Anioł został napadnięty i pobity przez zazdrosnego o talent Torrigianiego – G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Warszawa 1985, t. 4, s. 131, t. 7, s. 112.
- Masaccia podziwia się za doskonałe oddanie dramatu Adama i Ewy w ich ruchach, gestach, wyrazie twarzy, a także umiejętność wydobywania z tła brył postaci dzięki odważnemu, bocznemu oświetleniu tej pary. Jego malowidło jest przeciwstawiane gotycyzującemu freskowi przedstawiającemu *Kuszenie Adama i Ewy*, a znajdującemu się po przeciwnej stronie wejścia do kaplicy, namalowanemu przez o pokolenie młodszego Masolina, por. *Dictionnaire de la peinture*, Paryż 1991, s. 574.
- ⁹ Na podstawie J. L. Borges, *Historie prawdziwe i wymyślone*, tłum. A. Sobol-Jurczykowska, Warszawa 1993.
- ¹⁰ Wywiad udzielony Siergiejewowi Anaszkinowi ukaże się w listopadzie br. w jekatierinburskim wydaniu pisma „Tatlin”. Tekst udostępniony przez reżysera.
- ¹¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2002.
- ¹² W tekstach dotyczących tego obrazu przeważają opinie o monochromatyzmie. Uderza jednak rozbieżność w definicji kolorytu – od kredowoszarego po zlocistobrazowy. Por. J. Manca, *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*, dz. cyt., s. 111 oraz R. Lightbown, *Mantegna*, dz. cyt., s. 136.
- ¹³ Artysta maluje głównie pejzaże Pensylwanii i portrety jej mieszkańców. Do najbardziej znanych obrazów Andrew Wyetha należy *Świat Krystyny* z 1948 roku w kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku.