

Dotknięcie śmierci obrazem – potrzeba sensu

Wykonać wyrok Stephena Frearsa

WALDEMAR FRĄC

Są obrazy, które próbują wskazać podstawowy wymiar sensu jedynie na drodze negatywnej, przez tworzenie jego śladów, sugerowanie bliskości czy też namiastki obecności. Film *Wykonać wyrok* (*The Hit* – 1984) Stephena Frearsa jest takim właśnie utworem, jego najgłębszy sens – paradoksalnie – objawia się przez znaczącą nieobecność. Tylko pozornie daje się on zakwalifikować za pomocą formuł kina popularnego (film gangsterski, czarna komedia), bowiem już pierwsze bliższe z nim spotkanie wymownie te przyporządkowania przekracza.

Wyływa to z faktu, iż reżyser buduje pewną znaczącą, choć ledwie dostrzegalną, granicę. Chyba taka jest jej istota, skoro wyznacza kres widzialności. Ocieramy się więc o paradoks – wszak kino to sztuka widzenia. A jednak obraz nie wszystko, co wskazuje, pozwala zobaczyć. I nie chodzi tu wcale o trywialne spostrzeżenie, iż dowolne wizualne przedstawienie może się odnosić za pośrednictwem opowiedzianej historii, szczególnego stylu bądź zabiegów formalnych do tego, co poza nim. Kres widzialności, o który tu chodzi, nie jest odpowiednikiem wykroczenia poza konkret tego, co obrazowe. Wręcz odwrotnie – przykuwa wzrok, skupiając widzenie, ale donikąd nie odsyła. I w tym kontemplowaniu wizualności objawia się swoisty kres: nie wszystko, co widzialne, może być zobaczone.

Transformacja widzenia w jego negację objawia się już w pierwszej scenie filmu. Oglądamy w planie totalnym górzysty krajobraz Pirenejów: na jednym ze wzniesień znajduje się mogiła; leżące na niej kamienie podtrzymują metalowy krzyż. Obok grobu stoi człowiek, którego spojrzenie jest przed kamerą ukryte. Odwrócony do niej tyłem spogląda w roztaczającą się przed nim rozległą przestrzeń, która jakby nie miała granic. Co widzi, czego nie mogłoby dostrzec oko aparatu? I kamera, i on uważnie wpatrują się w ten górski krajobraz. A jednak motywacja tych spojrzeń pozostaje ukryta; obraz otwiera jakąś tajemnicę, o której wiadomo jedynie to, że nie wskaże prostych wyjaśnień. Kolejna scena jest już przecież przedstawieniem zupełnie innej przestrzeni, innego czasu. Granica widzenia się utwierdza.

Rodzi się jednak potrzeba znalezienia jakiejś wykładni dla takiego zabiegu montażowego. Potrzeba ta będzie przecież narastać w następstwie kolejno ukazywanych scen, które są znacząco oderwane od pierwszej. Béla Balázs w teoretycznych rozważaniach na temat montażu filmowego pisał o takiej fundamentalnej potrzebie sensu. Nie chodzi tu o pragnienie odnajdywania jakichś ostatecznych jego formuł czy granic, do których się odnosi. Imperatyw odnajdywania sensu

roztacza się już nad najprostszymi rzeczami, sprawami, obrazami. W szczególności w kinie ujawnia się w sposobie łączenia obrazów. Dzięki temu w ogóle można mówić o montażu. Węgierski myśliciel pisał: *Podstawowym psychologicznym warunkiem oglądania filmu jest świadomość, że widzimy przed sobą nie przypadkowo zebrane i sklejone obrazy, lecz dzieło pełne twórczych intencji i dlatego szukamy w nim sensu. Zjawisko to jest nieuniknioną duchową potrzebą widza nawet wtedy, gdy zobaczy bezsensownie ze sobą zestawione obrazy. Nadawanie rzeczom znaczenia, sensu jest prafunkcją ludzkiej świadomości*¹.

Czy obrazy w filmie Frearsa w pozasensownym zestawieniu pierwszej sceny z następnymi stanowią jedynie pewną prowokację wobec widza, który próżno doszukuje się jakiegoś znaczenia? Nie jest w stanie odnaleźć wykładni dla tak skonstruowanej ciągłości zdarzeń, a jednak nie ma wątpliwości, iż ta potrzeba sensu zostanie w obrazie utwierdzona, nawet jeśli dokona się to na drodze negatywnej. Filmowy mechanizm, o którym pisał Balázs, obowiązuje bez żadnych wyjątków.

Następstwo kolejnych scen jest rzeczywiście wyraźnym odcięciem od tej pierwszej, w sensie myślowym ustanawiającej. Jakiś człowiek trafia na salę sądową, na której decyduje się zdradzić swoich mocodawców i współpracowników w przestępczym procederze. Jego zeznania są podstawą wyroku skazującego, ale także początkiem oczekiwania na ewentualność własnej śmierci, która została już przepowiedziana przez skazanych. Willy Parker, by uchronić się przed zemstą dawnych kolegów, wyjeżdża z Wielkiej Brytanii do Hiszpanii. Zamieszkuje w niewielkim miasteczku Santa Elena w górach Sierra Morena. Tę historię widz rozpoznaje bez najmniejszej trudności, a informacja o upływie dziesięciu lat otwiera jej dalszy ciąg. Wiadomo, iż obrazy będą się układać w opis realizacji wyroku, w spełnienie zapowiedzianej śmierci.

Gdy przemierzamy czas dziesięciu lat, który narracja pokonuje w jednej chwili, znowu pojawia się scena przekraczająca sensownie budowany ciąg zdarzeń. Widz patrzy na kondukt pogrzebowy zbliżający się do miejsca, w którym przestrzeń człowieka zostaje radykalnie zredukowana, ograniczona do wymiarów niszczonego ludzkiego ciała. W następnej scenie mamy powrót do opowiadanej historii. Parker zupełnie nie spodziewa się, że to jego nieustanne wyczekiwanie od dziesięciu lat wreszcie odnajdzie swój kres. Może zrozumiał, że obawa, jaka rozwijała się w nim od tak długiego czasu, sama w sobie jest zbyt wielkim wysiłkiem? Zaatakowany przez napastników w pewnym momencie przestaje się bronić, choć zdawałoby się, iż może zwyciężyć. Wybiega na balkon i patrzy na roztaczającą się przed nim przestrzeń wypalonych, pozbawionych roślinności wzniesień. Już nie ucieka, bezwładnie poddaje się napastnikom. Wspomniana granica widzialności ponownie daje o sobie znać.

Teraz już granica ta odnajduje w filmie swoje podstawowe odniesienie – jest nim doświadczenie śmierci. Wszelkie jej wizualizacje muszą się nieuchronnie otrzeć o ową barierę widzialności. Obraz Frearsa jest doskonałym tego przykładem, stanowi bowiem próbę przedstawienia nicości śmierci, która wkrada się w nurt życia. Wszelkie starania o jej zobrazowanie muszą się jakoś o nią otrzeć, by jednocześnie się z nią rozminąć.

Wszak nawet to, co potencjalnie widzialne, musi wyznaczać swoje granice. One stanowią korelat skończoności ludzkiej percepcji, która koncentrując się na czymś jednocześnie wszystko inne oddala, unieważnia. Mówił o tym choćby Vla-

DOTKNIĘCIE ŚMIERCI OBRAZEM



dimir Jankélévitch, powołując się na poglądy Henri Bergsona: *Nie chodzi o to, że bez oczu widzielibyśmy lepiej, ale że oczy zawężają zakres postrzegania. Pozwalają nam widzieć, ale widzieć tylko coś określonego. Wyznaczają, a więc także zawężają zakres postrzegania. To, co znajduje się poza tym polem, poza horyzontem, jest dla nas niewidoczne. Oko jest nie tylko narzędziem, ale również przeszkodą*². Być może właśnie dzięki tej określoności możliwe jest widzenie; dzięki niej jesteśmy w stanie zobaczyć potencjał dowolności. Ale nie ma ona charakteru absolutnego, jest skończona w swej określoności. Śmierć, nie umieranie, nie jest niczym określonym.

Dlatego najgłębszy sens obrazu Frearsa objawia się w tym kresie widzialności, a przez jego doświadczenie – w znaczącej nieobecności sensu. To nie oznacza, iż w ogóle go nie ma – objawia się na drodze negacji obecności i tym usilniej domaga się poszukiwań. Sytuacja taka w porządku myślowym sugeruje brak jednoznacznych rozstrzygnięć, więcej: zdaje się przyjmować charakter *aporii*. A jednak ten paradoks jest w pełni uzasadniony – wypływa z owej nieprzekraczalnej trudności przemyślenia śmierci. Tego najbardziej osobistego, własnego, tak naprawdę nie do pomyślenia i nie do przeżycia. Można przemyśleć nieprzebraną liczbę okoliczności przybliżających bądź towarzyszących temu doświadczeniu, ale czy da się pomyśleć absolutną negację siebie? A przecież, z drugiej strony, jest ona czymś najbardziej oczywistym w swej konieczności. Jeśli w ogóle można być czegoś pewnym w życiu to na pewno jej.

Przywołany już Władimir Jankélévitch w rozmowach zatytułowanych *To, co nieuchronne*, poświęconych właśnie skończoności ludzkiego życia, dostrzegał ten paradoks: *Śmierć nadaje życiu sens, a jednocześnie pozbawia życie sensu. Śmierć jest nonsensem, który nadaje życiu sens. Nonsense nadaje sens, negując ów sens*³. Jak bezsens może rodzić sens? Właśnie w odniesieniu do śmierci myśl ta jest w pełni uzasadniona, jedynie jej zmysłowa forma jest paradoksalna.

Jorge Luis Borges zwracał uwagę, że sens człowieka objawia się i dookreśla w perspektywie skończoności. Pełna niebezpieczeństw absolutyzacja doświadczenia samego siebie odnajduje granice jedynie w obliczu końca. Trwanie w czasie ma znaczenie tylko wobec czegoś, co na nie nastaje, co chce je unieważnić. Tożsamość ma się utwierdzać – ale względem czasu niosącego wszelkie możliwe przemiany. Stąd właśnie bierze się Borgesowe postulowanie śmierci jako woli zmiany absolutnej, jako ostatni, ale największy odcisk czasu w życiu człowieka. Z typową dla siebie ironią wyraził pisarz tę myśl opowiadaniem *Nieśmiertelny*, w którym hipotetyczna nieskończoność życia człowieka doprowadzałaby go do totalnej bierności, a w konsekwencji do rozminięcia się z sobą: *Śmierć (albo wspomnienie śmierci) sprawia, że ludzie stają się wartościowi i patetyczni. Są wzruszający w tej formie widziadła: każdy czyn, jakiego się dopuszczają, może być ostatnim; nie ma twarzy, która za chwilę nie ulegnie zatarciu jak twarze ze snu. Wśród śmiertelnych wszystko ma wartość czegoś nieodwracalnego i przypadkowego*⁴. Etyczne konstytuowanie siebie w relacji do innego, jedyne, które może w pełni człowieka dookreślić, wypływa ze skończoności obu podmiotów tej relacji.

Myślowe obalenie czasu i przybliżającej się wraz z jego upływem namacalności kresu, przypuszczalnie jedno z największych marzeń człowieka, w gąszczu rozrzuconych idei temporalnych Borgesa, objawia się raczej jako zła wróżba. Zanurzenie człowieka w czasie uwalnia bowiem sens jego tożsamości. Podległość śmierci otwiera etyczny wymiar ludzkiego życia, niejako wskazując na jego wartość. Im bardziej jest ono kruche, nietrwałe, śmiertelne, tym dobitniej ujawnia się jego wyjątkowość, niepowtarzalność, jedyność. I tak jak o tożsamości człowieka sensowne jest mówienie jedynie w perspektywie czasu, tak też wrażliwość na wartość owego życia rodzi się w perspektywie skończoności. To, co ponadczasowe, zdąża do urzeczywistnienia przez pośrednictwo skończoności; wszelako dostrzeganie tego, marzenia o tym rodzą się w czasie.

Taka perspektywa poszukiwania śladów sensu wobec jego namacalnej nieobecności, rodzi się w uważnej percepcji filmu Frearsa. Tylko w ten sposób można zrozumieć postawę Parkera, który drwi ze swych egzekutorów, szczególnie z młodego i niedoświadczonego gangstera, Myrona. Świadomy nieuchronności i bliskości własnej śmierci zdaje się z nią igrzać, a nawet prowokuje drugiego gangstera, Braddocka, który obawiając się dekonspiracji, zabija przypadkowo spotkanych ludzi. Jak można tego doświadczenia, przekraczającego możliwość wszelkich doświadczeń, oczekiwać z pełnym spokojem? Postawa, która dla Myrona jest nie do pojęcia, dla Braddocka staje się przyczyną jakiegoś głębokiego przeformułowania. Jakby sam zaczął rozumieć ostateczność działań, które podejmuje i nie był w stanie jej sprostać. Dlatego zabija z wyraźnym trudem, niejako z konieczności. Pełen uznania dla swej ofiary, stara się zrozumieć Parkera. Może uda się tę nonszalanę wobec własnej uobecniającej się skończoności naśladować?

Braddock w tym poszukiwaniu zrozumienia dla spokoju Parkera jakby uciekał w samotność. Śmierć, którą już wielokrotnie zadawał, rodzi niepokój. Być może dlatego nie zabił zakładniczki, która bardzo szybko przestała stanowić gwarancję bezpieczeństwa, wręcz odwrotnie – stała się źródłem zagrożenia. Trzy razy próbował, trzy razy rezygnował. W rozmowie z Parkerem słyszy, że śmierć: *to tylko etap podróży. Wszystkich nas to czeka bez wyjątku, ciebie i mnie. To tylko chwila,*

DOTKNIĘCIE ŚMIERCI OBRAZEM

*jesteśmy tu i już nas nie ma. Jesteśmy gdzie indziej, może. To naturalne jak oddychanie, więc czemu się bać?*⁵

Lęk przed śmiercią – czy można go nie odczuwać? Czy można odnaleźć jakiś sens w obliczu jego namacalnej nieobecności? Myśl religijna i filozoficzna wielokrotnie to podejmowała. Ale w końcu każdy rozstrzyga sam. Może właśnie ostateczna samotność wypływająca z tego doświadczenia jest jakąś szansą rozpoznania. Plotyn w *Enneadach* pisał, iż: *Męstwo polega na tym, żeby nie lękać się śmierci, będącej oddzieleniem duszy od ciała, a tego nie lęka się ten, kto lubi być sam*⁶. Czy jednak jest w stanie coś zmienić spojrzenie na śmierć, które nie postrzega jej jako absolutnej zewnętrzności, obcości, ale jako coś, co wypływa z wnętrza samego siebie i w tym sensie jest najbardziej własne?

Obraz nie rozstrzyga tych możliwości. Granica widzialności domaga się wszakże jakiejś formuły sensu. Wreszcie sceny, które wydawały się jego dekompozycją, osiągają cel. Potrzeba sensu, o której pisał Balázs, odnajduje teleologię. Znowu zostaje uwidoczniiony człowiek, grób przysypany kamieniami i metalowy, ozdobny krzyż. Zwyczajna sytuacja, zwyczajne rzeczy. Ale filmowy obraz dokonuje tu głębokiej transformacji. Formatywista Rudolf Arnheim, który – tak jak węgierski teoretyk – wierzył, iż kino zawsze przekracza poziom mechanicznej reprodukcji rzeczywistości, mógłby wpisać tę transformację zwyczajności w jej przeciwieństwo: *artystyczne przedstawienie danego obiektu zawsze go tłumaczy, wysubtelnia, wyjaśnia, nadaje mu większą wyrazistość. Rzeczy w życiu codziennym niepełne, ledwie zaznaczone lub pomieszczone z innymi, w dziele sztuki występują jako pełne, skończone i wyraźnie wolne od wszelkich zewnętrznych przymieszek*⁷.

Spojrzenie człowieka stojącego obok grobu potwierdza ową granicę widzenia, w którym niewiele daje się zobaczyć, a już na pewno nie to, czego się pragnie. Tak Braddock przygotowuje się do wykonania wyroku. Z jakim zdziwieniem jednak dostrzega strach i błagania Parkera, który sądził, iż ma przed sobą jeszcze jeden dzień.

Na koniec i scena konduktu pogrzebowego znajduje swe właściwe miejsce. Okazuje się finałem fabuły. Trumna wypełnia maleńką przestrzeń w zbiorowym grobie; skrzętnie oddzielona od realności świata świeżo układanymi cegłami. Ten finalny widok poprzedza obraz umierającego Braddocka, który słyszy słowa martwego już Parkera, że to tylko chwila, że naturalna, że przejście. Wreszcie zbliżenie jego prawego oka, w którym nagle dostrzegalna staje się radykalna, niepojęta zmiana. Granica widzenia osiąga absolutność. Powieka opada. Tylko tyle można zobaczyć.

Montażowa potrzeba sensu okazuje niewystarczalność. Rodzi się jakaś głębsza, nieporównanie bardziej istotna. Jest to potrzeba sensu, której radykalność przebija się przez jego nieobecność. Absolutna negacja sensu nie jest możliwa.

WALDEMAR FRĄC

¹ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung i R. Por-ges, Warszawa 1987, s. 116.

² V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 18 n.

³ Tamże, s. 35.

⁴ J. L. Borges, *Nieśmiertelny*, tłum. M. Potok-Nycz, w: tegoż, *Alef*, Warszawa 2003, s. 22.

⁵ Fragment listy dialogowej.

⁶ Plotyn, *Enneady I-III*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, s. 136.

⁷ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wer-tenstein, Warszawa 1961, s. 107.