

Obraz czasu w samotności

Pętla Wojciecha Jerzego Hasa

WALDEMAR FRAC

Projekcja po latach *Pętli* Wojciecha Jerzego Hasa (1957) przywołuje pewien zasadniczy problem w teorii filmu, który może popaść dziś trochę w zapomnienie, choć z pewnością lokuje się wśród tych zasadniczych, esencjonalnych. Chodzi o możliwość artystycznej transcendencji podstawowego uposażenia medium filmowego, jakim jest jego ugruntowanie w materialnej, fizykalnej naoczności.

Historia myśli filmowej oferuje wiele przykładów dyskusji i sporów potwierdzających fundamentalny charakter tej kwestii w próbach ogarnięcia fenomenu filmowego medium. Erwin Panofsky już przed siedemdziesięciu laty (antycypując pojawienie się teorii realistycznych Bazina czy Kracauera) z całą mocą przekonywał: *To właśnie kino, i tylko kino, oddaje sprawiedliwość materialistycznemu pojmowaniu świata, które czy tego chcemy, czy nie, przenika współczesną cywilizację. (...) kino ujmuje rzeczy materialne i ludzi, nie zaś medium neutralne, w kompozycje, którym daje styl i które mogą być nawet fantastyczne czy mimowolnie symboliczne nie tyle dzięki interpretacji w umyśle artysty, ile dzięki konkretnej władzy nad przedmiotami i aparaturą rejestrującą. Medium filmu jest rzeczywistość fizyczna jako taka (...)*¹. Pogląd wybitnego historyka sztuki na temat natury filmu wskazuje na kluczowy element w konstrukcji *Pętli*, który otwiera dalsze pole namysłu.

Materialność świata – królestwo i domena filmowych kreacji – poddaje się nie mocy myślowej interpretacji, lecz konkretnej władzy nad przedmiotami. Kontynuując za Panofskym: kino jest zdolnością obrazowania przedmiotu w jego codzienności bądź niezwykłości, ale nie może do tego dodać żadnego dodatkowego elementu (np. ponadobrazowej idei).

W przenikliwym świetle *Pętli* Hasa przywołana myśl Panofsky'ego nabiera dodatkowego znaczenia. Objawiająca się w filmie zdolność panowania nad materialnością świata, nad jego optyczną powłoką zdaje się nieograniczona; można sądzić, że poddany jej przedmiot tylko z trudem ratuje swą tożsamość. A jednak nie może jej ulec w sposób totalny – materialna, przedmiotowa tożsamość jest nieprzekraczalnym ograniczeniem optycznego panowania nad rzeczywistością. Zdolność artystycznego przybliżenia się do tej nieprzekraczalnej granicy, którą posiadają tylko wybitni twórcy, jest tym, co nie poddaje się czasowi.

Wizualność *Pętli* (fotografia Mieczysława Jahody) przybliży się do tej granicy. Mroczny klimat wąskich miejskich uliczek i dusznych wnętrz jest konsekwencją tej optycznej zdolności zapanowywania nad materią. Sposoby oświetlenia, gry cieni powodują, że zwyczajność miejsc, rzeczy i sprzętów umyka, że stają się jakoś odrealnione. Tym wyraźniej wydobywa się z nich atmosfera niepokoju. Są

rzeczami, którymi człowiek wciąż się otacza, a w przestrzeni tego filmu rodzą lęk swą codziennością, niczym nieuchronne zwiastuny nieznanego jeszcze zagrożenia. Ta nieprzystępna zewnętrzność zdaje się pochłaniać ludzkie wnętrza, dominować nad wszystkim, co jest w nich. Ale uzasadniony też jest proces odwrotny: ciemna strona ludzkiego życia rzutuje na świat, na jego kształt i wizerunek. Zabiegi operatorskie powodują, że film wyraża złowrogą spójność pomiędzy mrokami ludzkiego życia i rzeczywistością, w której także prawie nie gości światło.

Tak objawia się zdeterminowanie optycznej powłoki materii przez medium filmowe w *Pętli*. To jednak nie wystarcza, by przywołać pełnię sensu obecnego w tym obrazie. Ta bowiem odnosi widza w wymiar doświadczeń głównego bohatera. Sytuacji protagonisty nie da się już wyjaśnić za pomocą tezy o podporządkowaniu materii jej specyficznemu sposobowi wizualizacji. Sięga głębiej, domaga się myśli, interpretacji.

Czym ona ma być? Z pewnością nie powinna się zamykać w kręgu metafizycznych rozważań nad istotą czasu doświadczanego przez osamotnionego człowieka. Taka refleksja się narzuca, jednak rozmiąłaby się z charakterem tego filmu. Droga do jego uchwycenia nie może omijać wskazanego wcześniej aspektu obrazowości. On wciąż musi być uwzględniany, dlatego same teoretyczne rozważania nad samotnością porażoną czasem nie oddadzą doświadczeń płynących z filmu Hasa. Znaczenie ufundowane jest na przeżywaniu obrazu, nawet jeśli ono samo transcenduje jego poziom.

Doskonale istotę tego rozumowania przedstawił w swych rozważaniach filmowych Maurice Merleau-Ponty. Podobnie do Panofsky'ego przekonywał, że: *Film znaczy (...) podobnie jak znaczy rzecz (...) ²*. Jeśli w obrazie pojawiają się jakieś idee, to nie stanowią one celu w sobie, lecz przyjmują służebną rolę, poddają się totalności jego istotowej obrazowości. Dlatego: (...) *funkcją filmu nie jest zapoznanie nas z faktami czy ideami. (...) To znaczy, że idee czy zwykłe fakty są tu tylko po to, by dać twórcy okazję do poszukiwania ich zmysłowych symboli i nakreślenia ich widzialnego i dźwięczącego monogramu. Sens filmu jest wcielony w jego rytm, tak jak sens gestu jest bezpośrednio czytelny w geście. Film nie znaczy nic poza samym sobą ³*.

Jak zatem odnaleźć znaczenie *Pętli*, które byłoby nią samą? Ono jest w obrazie, choć nie zdoła się oprzeć jego przekroczeniu. Wizualna wyobraźnia musi posłużyć się tym, co ją stematyzuje i uporządkuje. Merleau-Ponty, powołując się na Kanta, pisał: (...) *w poznaniu wyobraźnia pracuje na korzyść intelektu, podczas gdy w sztuce intelekt pracuje na korzyść wyobraźni (...) ⁴*. Tak oto idea podporządkowuje się obrazowi, dla niego działa.

Ta idea została już wcześniej wskazana – *Pętla* jest wizualizacją traumatycznego przeżywania czasu w nieprzekraczalnym, wręcz absolutnym odczuwaniu samotności. Ale sama myśl tu nie wystarcza. Kluczowe jest bowiem to wizualne współprzeżywanie samotności Kuby, jego obaw przed sobą samym, przed swoim własnym czasem.

Twórcy *Pętli* doskonale wyczuli możliwości medium filmowego w obrazowaniu tych emocji. Musieli ukazać je w ich obrazowej ewolucji. Ich artystyczne podejście znowu przejrzyste można wyłożyć za pomocą teorii Merleau-Ponty'ego: *Ukazuje [film – dop. W.F.] ideę w stadium jej narodzin, wytłania się ona z czasowej struktury filmu, podobnie jak w obrazie z współistnienia jego części ⁵*. Percepcja obrazu

Hasa przywołuje tę uporczywą, wciąż narastającą myśl, że czas jest zagrożeniem dla samotności, że w skrajnych sytuacjach może się okazać czymś niemożliwym do zaakceptowania.

Fabulę stanowi jeden dzień z życia alkoholika. Jest to jednak czas wyjątkowy, decydujący o wszystkim. Nie jest on wszakże zwiastunem wielkich działań – jest czasem bycia tylko z sobą. Jeśli Kuba go przetrwa, to może oczekiwać zmian na lepsze. Mówi: *Ja będę czekać w domu. Tylko strach mnie ogarnia na myśl, że to jeszcze tyle czasu*⁶. Ten lęk nie jest spowodowany przez coś lub przez kogoś. Jest to lęk przed sobą. Istnieje granica komunikowalności tego uczucia, którą może przekroczyć jedynie pełne w nim uczestnictwo. Dlatego doświadczanie czasu w takiej sytuacji, a przede wszystkim jego świadomość, jest maksymalizacją poczucia odosobnienia. Wszelkie próby uspokojenia mogą okazać się tylko pozorne, gdy nie płyną z wnętrza: *Siedem godzin. Muszę wytrzymać jeszcze siedem godzin. To kilka chwil. Potem pójdziemy razem. I nie będę już musiał bać się czasu*.

Monolog bohatera bezpośrednio nawiązuje do wizualnej strony obrazu. Scenografia, modalności fotografii wydobywają tajemniczość codzienności, niepoznawalność dobrze znanych kształtów rzeczy, dziwność, niezrozumiałość tego, co zwyczajnie bliskie. W takich obrazach dokonuje się rozszyfrowywanie naglej, pozornie nieznaczącej widzialności rzeczy i ludzkich zachowań. Gdyż film, jak przekonuje Merleau-Ponty: (...) *nie apeluje do intelektu, apeluje natomiast do naszej milczącej zdolności rozszyfrowywania świata i ludzi oraz współtłumienia z nimi. (...) Znaczenie filmu możemy zrozumieć poprzez ogląd: filmu się nie myśli, film się spostrzega. Oto dlaczego film może być tak przejmujący w przedstawianiu człowieka. (...) Film ukazuje nam jego postępowanie i zachowanie. Film prezentuje nam bezpośrednio ten szczególny sposób bycia w świecie (obchodzenia się z przedmiotami i innymi ludźmi), który jest dla nas widoczny w znakach języka, określa każdą osobę, jaką poznajemy*⁷.

Zdolność rozpoznania tych obrazów nie może jednak zamknąć się tylko w aspekcie wizualnym. Samotność, jako jeden z powszechnych sposobów bycia, w prosty sposób otwiera widza emocjonalnie na doświadczenia bohatera. Octavio Paz pisał: *Wszyscy ludzie w jakiejś chwili swojego życia czują się samotni, więcej: wszyscy ludzie są samotni. Żyć – znaczy oddzielać się od tego człowieka, którym byliśmy, aby się wgłębiać w tego, którym będziemy, w przyszłego, zawsze obcego. Samotność jest ostatecznym tłem ludzkiej kondycji. Człowiek jest jedyną istotą, która czuje się samotna, i jedyną, która jest celem poszukiwań drugiej istoty. Jego natura (...) polega na dążeniu do urzeczywistnienia się w drugim. Człowiek jest tęsknotą i poszukiwaniem komunii. Dlatego też zawsze, kiedy odczuwa siebie, odbiera sam siebie jako brak kogoś drugiego, jako samotność*⁸.

Powszechność, codzienność doświadczenia samotności jest niewątpliwie siłą przyciągania obrazu Hasa. Wejrzenie w siebie odnajduje lęki, zobrazowane w przeżyciach bohatera, umożliwiając deszyfrację jego losu na zasadzie współuczestnictwa. Wszak myśl, iż czas jest dla samotności bodaj najtrudniejszym wyzwaniem, która stanowi racjonalnie podstawową wykładnię filmu, sama w sobie jeszcze nic nie znaczy. Znaczy dopiero w pełnym obrazie życia człowieka, w upostaciowaniu jego lęków i obaw, w dylematach jego woli, w obawie przed sobą samym. Znaczy wtedy, gdy obraz staje się bliski, gdy objawia się także jako wizualizacja własnych doświadczeń.

Specyfika samego medium filmowego głęboko wpisuje się w ten podstawowy poziom znaczeń *Pętli*. Czas jest istotowym momentem organizującym dowolne dzieło filmowe. Panofsky pisał, iż niepowtarzalne i wyjątkowe cechy tego medium można określić jako czasową dynamizację przestrzeni, a z drugiej strony jako uprzestrzennienie samego czasu⁹. Podobną ideę wyraził Merleau-Ponty, przekonując, iż film jest nie tyle sumą obrazów, ile wypływającą z ich następstwa formą czasową¹⁰. Ta cecha medium została w ciekawy sposób wykorzystana przez twórców *Pętli*. Powolny, niespieszny, monotonny rytm utworu, nawiązujący do jego mrocznego kolorytu, miał być przede wszystkim próbą dotykającego wyobrażenia zmagania bohatera z własną samotnością wystawioną na próbę czasu. Próba tym dotkliwsza, iż był to czas głodu nałogowca. To złowrogie doświadczanie czasu jest potęgowane także przez zabiegi symboliczne: w ostatnim słowie Kuba wypowiada liczbę uderzeń zegara.

Pętla Hasa jest utworem, który fascynująco wykorzystuje możliwości samego medium filmowego w wizualizacji traumatycznego doświadczenia czasu w samotności.

Czy jednak w ten sposób da się w pełni wyjaśnić fenomen filmu, który zastanawia swą świeżością po prawie półwieczu? Nie, jego znaczenie jest znaczeniem rzeczy, czyli nim samym. Nagość sensu jest zawsze otwarciem.

WALDEMAR FRĄC

¹ E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 146 n.

² M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, tłum. M. Zagajewski, w: *Estetyka i film*, dz. cyt., s. 196. Wykład Merleau-Ponty'ego jest o dekadę starszy od odczytu Panofsky'ego i prowadzony w zupełnie innej perspektywie badawczej (fenomenologia, psychologia postaci).

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Fragmenty listy dialogowej.

⁷ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 196.

⁸ O. Paz, *Labirynt samotności*, tłum. J. Zych, Kraków 1991, s. 207.

⁹ E. Panofsky, dz. cyt., s. 131 n.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 191 n.

