

## *Okiem i uchem*

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.443>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Marcin Giżycki**

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych

<https://orcid.org/0000-0001-7525-0205>

## Zbuntowane oko

### **Słowa kluczowe:**

oko;  
Samuel Beckett;  
Sidney Peterson

### **Abstrakt**

Oko fascynuje artystów, pisarzy i filmowców od dawna. Najczęściej jednak i w literaturze, i w kinie pojawia się w szokującym kontekście – jest wylupiane, oślepiane itp. Autor zastanawia się nad tym fenomenem, ale skupia się na dwóch filmach, które nie epatują okrucieństwem: *Filmie* Samuela Becketta i Alana Schneidera z 1965 r. oraz *Klatce* Sidneya Petersona z 1947 r. Oba filmy trwają dwadzieścia kilka minut i są nieme, ale łączy je też to, że można je interpretować jako opowieści o rozdwojeniu jaźni.

Od czasu kiedy Perseusz obciął głowę Meduzie, by nie mogła już więcej zabijać spojrzeniem, oko jako organ niszczący, wymykający się spod kontroli, albo po prostu obserwujący, a więc też niebezpieczny, nie przestaje fascynować pisarzy, poetów, malarzy, a od kilku dziesięcioleci także filmowców.

Pominę tak oczywiste przedstawienia, jak Oko Opatrzności czy staroegipskie Oko Horusa. U Odilona Redona oko ma postać balonu spozierającego w górę i unoszącego się, zgodnie z oryginalnym tytułem litografii (*L'Œil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*), ku nieskończoności. Ten balon-oko dźwiga w gondoli o kształcie spodka trupa głowę z pustymi oczodołami. Głowa nasuwa skojarzenia (podsuwam tę myśl badaczom symbolizmu) z głową świętego Jana Chrzciciela ofiarowaną na tacy Herodowi przez Salome – temat malowany przez niezliczonych malarzy przez stulecia. Grafika Redona zainspirowała ekstrawaganckiego filmowca kanadyjskiego Guya Maddina do zrealizowania krótkometrażówki *Odilon Redon, albo oko wznosi się ku bezmiarowi niby balon przedziwny* (*Odilon Redon or The Eye Like a Strange Balloon Mounts Towards Infinity*, 1995).

Oko to też częsty motyw u surrealistów. Chętnie malował je Victor Brauner. W 1931 r. stworzył *Autoportret* z wyłupionym okiem i... wywołał wilka z lasu. Siedem lat później wdał się w kłótnię między dwoma kolegami-surrealistami, Oscarom Domínguezem i Estebanem Francésem, i został tak nieszczęśliwie ugodzony butelką przez drugiego z uczestników zajęcia, że stracił oko<sup>1</sup>. Narząd wzroku pojawia się niemal obsesyjnie w twórczości najbardziej popularnego (co nie znaczy najważniejszego) surrealisty, Salvadora Dalego. Musiał więc zaistnieć też w *Psie andaluzyjskim* (*Un Chien Andalou*, 1928), wspólnym dziele malarza i Luisa Buñuela. Przedstawiony w prologu filmu akt przecinania oka bohaterki brzytwą do dziś wygrywa w internetowych rankingach na najbardziej szokującą scenę w historii kina<sup>2</sup>. A konkurencja jest mocna, zwłaszcza jeśli włączymy do rozgrywki sceny z wyłupywaniem oczu w horrorach, przede wszystkim klasy B, przy których blednie cytaty z Georgesa Bataille'a, skądinąd surrealisty:

– *Sir Edmond, proszę słuchać, natychmiast muszę mieć oko. Wyrwij je.*

*Nie drgnęła mu brew. Wyjął z aktówki parę obciążków, przykleknął, obciął powieki, a potem zanurzył palce w orbicie i wyjął oko, przecinając ciągnące się wiązadła<sup>3</sup>.*

Dalí był również autorem gigantycznych oczu z jednej z sennych sekwencji *Urzeczonej* Alfreda Hitchcocka (*Spellbound*, 1945), w której człowiek z wielkimi nożycami tnie je, podobnie jak robi to Buñuel z okiem Simone Mareuil w *Psie andaluzyjskim*. Hitchcock zresztą uwielbiał eksponować oczy na cały ekran. Kogonada, znany wideoartysta i autor esejów filmowych na temat powtarzających się motywów w dziełach mistrzów kina, o którym niedawno ukazał się tekst w „Kwartalniku Filmowym”<sup>4</sup>, poświęcił jedną ze swoich realizacji właśnie oczom u Hitchcocka (*Eyes of Hitchcock*, 2014<sup>5</sup>). Znalazło się tam między innymi sławne zbliżenie na oko anonimowej aktorki z tytułowej sekwencji *Zawrotu głowy* (*Vertigo*, 1958), a także kilka innych niezapomnianych ujęć: Jimmy'ego Stewarda, Ingrid Bergman, Cary'ego Granta, Tippi Hedren, Grace Kelly, Anthony'ego Perkinsa, Henry'ego Fondy. Zabrakło natomiast najbardziej pamiętnego (po *Zawrocie głowy*) zbliżenia na kobiece oko z *Psychozy* (*Psycho*, 1960). Przez dłuższą chwilę kamera skupia się tam na oku zamordowanej bohaterki. Długość ujęcia spowodowała spekulacje, że wykorzystano w nim statyczną fotografię, na którą spuszczano krople wody, żeby uzyskać realistyczny efekt, bowiem żywa aktorka nie byłaby

w stanie tyle czasu nie mrugnąć. Do owych deliberacji odniosła się Janet Leigh, odtwórczyni głównej roli: *To nieprawda. (...) Jakies trzy tygodnie przed filmowaniem tej sceny poszliśmy z panem Hitchcockiem do optyka. Chciał, żebym założyła szkła [kontaktowe], które miały nadać mojemu spojrzeniu przerażający wygląd. Wówczas – a trzeba pamiętać, że mówimy o późnych latach 50., wczesnych 60. – przyzwyczajanie się do takich szkielek zajęłoby mi sześć tygodni, bo inaczej mogłabym uszkodzić oczy. Pan Hitchcock powiedział „No cóż, tego nie możesz zrobić”. Powiedziałam „Nie mogę”. A on na to: „Więc musisz jako wytrzymać”. I wytrzymałam. To nie jest fotografia, do cholery. (...) Ale powiem, że nie było łatwo<sup>6</sup>.*

Bezcielesne, powielone metodą kilkukrotnej ekspozycji oczy to ulubiony trick wczesnej awangardy filmowej. Znajdziemy je w *Balecie mechanicznym* (*Ballet Mécanique*, 1924) Fernanda Légera, *Płyną godziny* (*Rien que les heures*, 1926) Alberta Cavalcantiego, *Studium filmowym* (*Filmstudie*, 1926) i *Inflacji* (*Inflation*, 1928) Hansa Richtera, *Emak Bakia* (1926) Mana Raya, *Człowieku z kamerą* (*Człowiek z kinoapparatem*, 1929) Dżigi Wiertowa i w jeszcze kilku tak zwanych filmach eksperymentalnych. O zbliżeniach na przerażone oczy i turlające się tu i ówdzie wydłubane gałki oczne w horrorach nie ma co wspominać, są tak liczne, że samo ich wyliczenie przypominałoby książkę telefoniczną. Najczęściej chciałoby się o takich momentach jak najszybciej zapomnieć. Dla jednego dzieła znanego reżysera zrobię jednak wyjątek. W *Kill Bill 2* (2003) Quentina Tarantina jest taka scena: bohaterka (Uma Thurman) wyłupuje przeciwniczkę jedyne sprawne oko, trzyma je przez chwilę triumfalnie w dłoni, po czym upuszcza na dywan i rozgniata nogą. Brrrr.

Okrucieństwo jest łatwym sposobem wywoływania emocji w kinie. Ale oko bez ciała niekoniecznie musi się łączyć z widokiem okaleczania. Czasami może być źródłem humoru, przynajmniej czarnego, lub zaskoczenia wynikającego z absurdu sytuacji spowodowanego wyjęciem obiektu z jego właściwego kontekstu. Nasuwają się tu dwa przykłady. W *Indiana Jones i Świątyni Zagłady* (*Indiana Jones and The Temple of Doom*, 1984) Stevena Spielberga tytułowy bohater i jego partnerka jedzą obiad w pałacu maharadży. Dania są dziwne, przynajmniej na zachodni gust – węże nadziewane żywymi glistami, wielkie żuki – ale zupa, o którą prosi towarzysza bohatera, licząc, że otrzyma coś w jej pojęciu bardziej zjadliwego, przebija wszystkie inne: pływają w niej bowiem gałki oczne<sup>7</sup>. W *Niesamowitej Marguerite* (*Marguerite*, 2015) Xaviera Giannoli wielki mężczyzna toczy przez ogród ogromne oko o co najmniej półtorametrowej średnicy. Jest to rekwizyt teatralny, o czym dowiadujemy się później, ale wygląda bardzo realistycznie.

Równie absurdalny efekt uzyskują – wyjmując obiekt z kontekstu – artyści współcześni Tony Oursler i Tony Tasset. Pierwszy robi instalacje polegające na projekcjach wideo na różne przedmioty. Niekiedy są to gadające lalki z ludzkimi twarzami wyświetlanymi z projektora, innym razem kule, na które artysta rzutuje ruchome obrazy wielkich łypiących oczu<sup>8</sup>. Najbardziej znaną pracą Tassetta jest gigantyczne oko wysokości około 10 metrów prezentowane w przestrzeniach publicznych. Obecnie stoi ono na skwerze przed hotelem Joule w centrum Dallas i stanowi atrakcję turystyczną polecaną w przewodnikach.

Na tym tle przynajmniej dwa filmy wyróżniają się oryginalnością: nie epatują okropnościami, nie uwodzą dosłownością rekwizytu będącego substytutem oddzielonego od ciała organu ani nie używają oka ornamentalnie, jak w filmach awangardy. Traktują je natomiast jako autonomiczny byt.

W 1965 r. Samuel Beckett zrealizował przy pomocy amerykańskiego reżysera jego sztuk, Alana Schneidera, dwudziestodwuminutowy film zatytułowany tautologicznie *Film*<sup>9</sup>. Główną rolę zagrał w nim Buster Keaton, a zdjęcia były dziełem Borisa Kaufmana, który wcześniej pracował z Jeanem Vigo, Elią Kazanem i Sidneyem Lumetem. Wybór akurat tego wybitnego operatora, chociaż Kaufman był dopiero trzecią kandydaturą do tej pracy, jest znamieny. Jego brat, Dżiga Wiertow, uczynił bowiem z oka swój znak firmowy<sup>10</sup>. Wielkie oko nałożone na obiektyw kamery jest też powracającym motywem w najbardziej znanym, programowym dziele Wiertowa – *Człowieku z kamerą*. Nadto Beckett niezwykle cenił sobie kino radzieckie lat 20. i chciał nawet studiować u Sergieja Eisensteina<sup>11</sup>. Kaufman co prawda wcześniej wyemigrował z Białegostoku na Zachód i nigdy nie pracował w ZSRR, niemniej bracia stanowili dla pisarza wzór do naśladowania<sup>12</sup>.

*Film* Becketta i Schneidera otwiera zbliżenie oka na cały ekran. Jest to oko starożytnego człowieka (w kontraście do równie wielkiego oka z pierwszych ujęć *Zawrotu głowy*), osadzone w twarzy pełnej zmarszczek, chociaż powiększenie jest tak wielkie, że właściwie widać nie twarz, tylko bardzo pomarszczoną, zmęczoną powiekę. Oko należy do siedemdziesięcioletniego Keatona, dla którego była to ostatnia rola. Rola wielka, chociaż, jak to było w jego najlepszych czasach, pantomimiczna. Po tym zbliżeniu kamera wędruje po ślepej ścianie budynku w Nowym Jorku, z której odpadł tynk i odsłonił cegły. Nagle w pole widzenia wbiega mężczyzna, w scenariuszu nazwany O<sup>13</sup> (inicjał, który zostanie rozszyfrowany w dalszej części niniejszego tekstu). Jest przygarbiony, ma na sobie długi, ciemny płaszcz i takiż płaski kapelusz, spod którego wystaje chusta zakrywająca boki twarzy, na nogach wielkie czarne buty, a pod pachą niesie teczkę. Zauważa, czy raczej czuje, że jest obserwowany, odwraca się do ściany i zamiera w bezruchu. Kamera przesuwa się za niego i O rusza dalej. Zderza się z parą przechodniów – mężczyzną i kobietą – ale nie przerywa biegu. Potrącony mężczyzna pada, podnosi się i próbuje coś powiedzieć towarzysze, ale ona przykładła palec do ust i wydaje jedyny głos w tym skądinąd niemym filmie: *Psss*. Tu staje się coś zaświadczonego, że kamera nie jest zwyczajnym filmowym niewidocznym obserwatorem, tylko okiem pewnego indywiduum, które wywołuje przerażenie, czy może raczej odrazę, na twarzach rzeczonyj pary. W scenariuszu Becketta nazywa się ono E od angielskiego „eye” – oko. O wbiega na klatkę schodową. Jest wyczerpany, sprawdza sobie puls. W dół schodami schodzi staruszka z kwiatami na sprzedaż. Na jej widok O chowa się niżej. Kwiaciarka spostrzeżona E i z wyrazem przerażenia pada na podest. To daje O okazję do przemknięcia obok jej ciała na górę do mieszkania, do którego wchodzi też niezauważony E. O rozgląda się po mieszkaniu i zaczyna „porządkować”. Zaciąga dziurawą roletę w oknie, zakrywa kocem lustro, wyrzuca za drzwi kotka i pieska, rwie na strzępy fotografię antycznej maski wiszącą na ścianie, zakrywa klatkę z papugą płaszczem, pod którym zresztą ma drugi, podobny, i narzuca szmatę na kuliste akwarium z rybką. Upewniwszy się, że nikt na niego nie patrzy, O zasiada w fotelu, sięga po teczkę, wyjmuje z niej drugą, papierową, i zaczyna przyglądać się zawartości, którą stanowią stare zdjęcia. Po przyjrzeniu się każdemu z nich, O drze wszystkie na kawałki. Ostatnia fotografia, zrobiona najwyraźniej niedawno, przedstawia, jak można się domyśleć, samego O. Dzięki niej po raz pierwszy widać jego twarz – oblicze starożytnego człowieka z czarną opaską na lewym oku. Kiedy akt zniszczenia pamiątek zostaje dokonany, a O zapada w drzemkę, E, dotychczas kryjący się za plecami O, zaczyna ostrożnie okrążyć fotel,

by w końcu znaleźć się na wprost śpiącego. Ten nagle budzi się, spostrzega *E*, a na jego twarzy maluje się przerażenie. Przez moment widzimy intruza jego oczami: to sobowtór bohatera. *O* zakrywa twarz dłońmi. Koniec.

Akcja *Filmu* jest opowiedziana z dwóch punktów widzenia: *E*, czyli intruza, który okazuje się alter ego bohatera, i tego drugiego, czyli *O*, co tłumaczy się jako „obiekt” (angielskie „object”). Obie perspektywy łatwo rozróżnić. Kiedy kamera jest okiem *E*, obraz jest ostry, kiedy natomiast reprezentuje *O* – rozmyty. Mamy tu więc do czynienia wyłącznie z dwoma spojrzeniami subiektywnymi i brakiem kamery obiektywnej, co jest rozwiązaniem niekonwencjonalnym i intrygującym. Prawdziwymi bohaterami filmu są oczy<sup>14</sup> – Keatona i jego drugiego ja (warto pamiętać, że obaj mają tylko jedno sprawne oko). Ale obserwujących oczu jest w filmie więcej i są mocno wyeksponowane na zbliżeniach. To oczy zwierząt – pieska, kotka, rybki, papugi – i maski na fotografii<sup>15</sup>. Głównym obserwatorem jest jednak *E*, który podąża za *O*, ale kiedy próbuje go obejść, wzbudza niepokój śledzonego i musi się wycofać. Według Becketta ten „bezpieczny” kąt obserwacji wynosi 45°. Ilekroć *E* go przekracza, *O* coś wyczuwa i zasklepia się w sobie. Odpowiedź na pytanie, kim właściwie jest *E*, nie następuje: w najbardziej oczywistej warstwie personifikuje on śmierć. *O* czterokrotnie sprawdza sobie puls, jakby szukając potwierdzenia, że jeszcze żyje. Wreszcie, kiedy symbolicznie rozlicza się z życia, drąc fotografie, nadchodzi moment konfrontacji z *E*.

Ciekawsze są głębsze podteksty *Filmu*. Piszący na przykład zwracali uwagę na zawarty w nim wątek edypalny (mieszkanie, do którego przychodzi *O*, nie należy do niego, tylko zapewne do matki) czy religijny (o masce, której fotografię niszczy bohater, Beckett mówi, że jest wizerunkiem Boga)<sup>16</sup>. Film można też odczytywać jako rozważania o stosunku widzenia filmowego i rzeczywistego, na co wskazywałby tytuł dzieła<sup>17</sup>. Od momentu wejścia do mieszkania *O* stara się odseparować od wszystkiego, co mogłoby na niego spoglądać, nawet jeśli jest to tylko fotografia rzeźby lub lustro. Ruth Perlmutter uważa, że w tym geście odrzucenia wszystkiego, co postrzegające i podkreśleniu rozdziału podmiotu i przedmiotu w osobach *O* i *E*, zawiera się gra między subjektem, obiektem i tym, jak widz odbiera rzeczywistość przez środki filmowe. Badaczka widzi też w *Filmie* rozważania nad naturą obecności i nieobecności, funkcjonowania pamięci i sposobami autopercepcji<sup>18</sup>. Do dyskusji dorzucił też swój głos Gilles Deleuze. Według francuskiego filozofa bezruch bohatera w ostatnim kadrze filmu oznacza kres subiektywności. *A to prowadzi widza do świata przedludzkiego. Zmierzając w ten sposób ku zanikowi obrazów-działań, obrazów-percepcji i obrazów-uczuć, Beckett ponownie wspina się ku świetlistej płaszczyźnie immanencji, płaszczyźnie materii i kosmicznego chłupotu jej obrazu-ruchu*<sup>19</sup>.

Oczywiście wątki te są interesujące, ale też w miarę dobrze opisane. Warto jednak spojrzeć na *E* jako na oko, które się usamodzielnia i zaczyna działać wbrew woli właściciela, jak Gogolowski *Nos* czy noga w filmie Piotra Dumay *Wolność nogi* (1988). Jest ono w końcu wyimaginowanym, wemancypowanym, autorefleksyjnym organem wzroku *O*. Każdy siebie w większym lub mniejszym stopniu ocenia i postrzega jakby z zewnątrz. U Becketta i Schneidera ów zmysł autooceny wymyka się spod kontroli i zaczyna funkcjonować autonomicznie. Jest to w gruncie rzeczy klasyczny przypadek rozdwojenia jaźni, w tym wypadku na prześladowcę i prześladowanego. Tak zwane rozszczepienie czy rozdwojenie jaźni (jest to określenie raczej literackie niż medyczne), zwane też bardziej fachowo osobowością wieloraką lub



zaburzeniem dysocjacyjnym tożsamości, to choroba objawiająca się w psychice chorego/chorej obecnością co najmniej dwóch niezależnych i odmiennych osobowości, które wpływają na jego/jej zachowanie. Jednym z objawów choroby jest: *Wrażenie doświadczania pozacielesnego, jakby oglądanie filmu o sobie*<sup>20</sup>. Czy jakoś ten symptom nie rezonuje w tytule omawianego dzieła i nie nadaje mu jeszcze jednego znaczenia?

Bardziej dosłowny bunt oka jest tematem filmu *The Cage (Klatka)* Sidneya Petersona z 1947 r., surrealisty, czołowego przedstawiciela, według klasycznej już dziś klasyfikacji Sheldona Renana, drugiej (amerykańskiej) awangardy filmowej, zwanej też Undergroundem<sup>21</sup>. Ten dwudziestoosmiominutowy, również niemy film powstał w ramach warsztatów Petersona w California School of Fine Arts<sup>22</sup>. Zajęcia te miały na celu nauczenie studentów uczelni artystycznej, niewtajemniczonych w arkana kinematograficzne, podstaw procesu produkcji filmowej przez umożliwienie im udziału w kręceniu filmów<sup>23</sup>. Uczestnicy byli aktorami, projektowali dekoracje, pomagali przy oświetleniu i pełnili inne funkcje typowe dla członków ekipy. Peterson zaprojektował swoje filmy trochę jak zbiorową dadaistyczną zabawę na wzór *Antraktu (Entr'acte, 1924)* René Claira i Francisca Picabii, który widział w latach 20. w Paryżu, gdzie przez jakiś czas mieszkał.

*Klatka*, pierwszy z pięciu filmów, które powstały w ramach warsztatów, to historia malarza, który potrafi wyjąć sobie oko z oczodołu i obracając nim, oglądać zdeformowany obraz świata. Oko jest jednak niesubordynowane i lubi uciekać właścicielowi. Żeby temu przeciwdziałać, zakłada on na głowę tytułową klatkę na ptaki, co jednak nie przeszkadza oku wymknąć się i poturlać własną drogą. Większą część akcji zajmuje pogon za niesfornym organem, w czym uczestniczy też poproszony o pomoc lekarz. Doktor próbuje rozwiązać problem w najprostszy sposób, jaki przychodzi mu do głowy, to jest strzelając z karabinu do niepostusznego oka, a przy okazji próbuje zdobyć dziewczynę. Nie podoba się to oczywiście głównemu zainteresowanemu. Na szczęście wszystko się dobrze kończy: bohater odzyskuje oko, nokautuje lekarza i odchodzi z odzyskaną ukochaną. No, może nie do końca, gdyż ta unosi się w powietrze i ląduje na drzewie.

Tak opowiedziana treść nie oddaje ani trochę istoty filmu, anegdota jest tu bowiem pretekstowa, nieciągła i gubi się w morzu efektów specjalnych. Film jest rodzajem antologii tychże efektów, w czym duża zasługa nie tylko reżysera, ale i operatora Hya Hirsha, później znanego fotografa i autora filmów abstrakcyjnych, któremu Walerian Borowczyk dedykował *Renesans (Renaissance, 1963)*. Mamy więc przyspieszenia i zwolnienia, zniekształcenia, jak w krzywym zwierciadle, uzyskiwane obiektywem anamorfotycznym, wielokrotne ekspozycje, nieostrości, powtórzenia, a przede wszystkim odwrócenia ujęć (z lewa na prawo i od tyłu do przodu). Spektakularnym przykładem tego ostatniego jest scena pogoni za zbiegłym okiem ulicami San Francisco, w której ścigający biegną normalnie, natomiast inni przechodnie i pojazdy posuwają się tyłem – rezultat inwersji ujęcia<sup>24</sup>. Zostały tu też wykorzystane animowane kolaże Petersona. Wydaje się, że niektóre z ujęć nie mają związku z akcją. Jak w wielu filmach awangardowych porządek przyczynowo-skutkowy został zastąpiony logiką luźnych, często podświadomych skojarzeń. Dodatkowe zamieszanie wprowadza obsadzenie roli głównego bohatera dwoma aktorami, jak to później uczynił Luis Buñuel w *Mrocznym obiekcie pożądania (Cet obscur objet du désir, 1977)*. Nie był to chwyt zamierzony. Po prostu pierwszy aktor pewnego dnia nie pojawił się na planie i już nie powrócił.

Ta zamiana aktora dodała jednak filmowi nieoczekiwanych znaczeń. Paul Adams Sitney sugeruje (nie on jeden zresztą), że dzięki temu tu również pojawił się wątek rozdwojenia jaźni. Klatka na głowie, którą przez większą część filmu nosi pierwszy z odtwórców, ma symbolizować schizofrenię bohatera<sup>25</sup>. Jego urojone alter ego reprezentuje drugi aktor z opaską na oku. Sam autor tak podsumował różne interpretacje *Klatki*: *Biorąc pod uwagę ów wątek podwójnej osobowości, diagnoza o schizofrenii [bohatera] była nieunikniona. Psychiatrzy absolutnie się z nią zgadzali. Kilku krytyków filmowych widziało w błąkającym się oku wariację na temat symfonii wielkowiejskiej, a jakiś teolog mógł rozpoznać w bohaterze wyjmującym własne oko aluzję do Ewangelii według Św. Marka (9:47: „A jeśli cię gorszy oko twoje, wyłup je”<sup>26</sup>). Trudno mi dyskutować z tymi opiniami. Moje odczucie jest takie, że ten film powinien być interpretowany jak sen – wstecz, ale doświadczany wprzód<sup>27</sup>.*

Peterson nie omieszczał jednak dorzucić, z przymrużeniem oka (znów to oko), jeszcze dwóch tropów interpretacyjnych. Odwołując się do dawnej tradycji wieszania klatek z ptakami jako znaku rozpoznawczego burdeli, zasugerował, że klatka zakładana niczym maska przez bohatera jego filmu, malarza, *staje się enigmatycznym symbolem prostytucji, jaka towarzyszy komercjalizacji talentu*<sup>28</sup>. Miało to być ostrzeżeniem dla studentów przed wyborem dalszej kariery. A drzewo z końcowej sceny to Yggdrasil – w mitologii nordyckiej wielki jesion zamieszkały przez różne byty, będący też domem oka Odyna, boga, który oddał je za wodę ze źródła mądrości. Peterson, najwyraźniej rozbawiony nadinterpretacjami swojego dzieła, ironicznie dodawał, że aż dziwne, iż przez trzydzieści lat, które minęły od realizacji filmu, nikt nie wpadł na powyższy koncept<sup>29</sup>.

Można się zastanawiać, dlaczego oko tak pociąga artystów, pisarzy i filmowców. Zapewne miał rację Bataille, niewątpliwy ekspert od oka, gdy pisał, że wzbudza ono wstręt. Ale autor *Historii oka* dodawał, że organ ten ma też jakiś przyciągający urok. I że te dwie cechy graniczą ze sobą: *Z tego względu oko można zestawić z ostrzem, którego wygląd również budzi silne i sprzeczne reakcje*<sup>30</sup>. Ten dualizm – powab w połączeniu z obmierzłością – stanowi niewątpliwą zachętę do zmierzenia się z tajemnicą i fenomenem oka. Ale do *Filmu* Becketta i Schneidera oraz *Klatki* Petersona bardziej niż Bataille pasuje ten oto wiersz Antonia Machado:

*Oko, które widzisz, nie jest  
okiem, dlatego że je widzisz;  
Jest okiem, ponieważ ono widzi ciebie*<sup>31</sup>.

<sup>1</sup> Najpełniejszą relację z tego zajścia można znaleźć w: J. A. Kaplan, *Remedios Varo: Unexpected Journeys*, Abbeville Press Publishers, New York – London 2000, s. 67.

<sup>2</sup> J. Szpirglas, *11 Great Eyeball Gross-Out Gags In The Movies*, <https://www.denofgeek.com/movies/11-great-eyeball-gross-out-gags-in-the-movies> (dostęp: 20.06.2020).

<sup>3</sup> G. Bataille, *Historia oka i inne historie* (tłum. T. Komendant, W. Gilewski i I. Kania), Oficyna Literacka, Kraków 1991, s. 124.

<sup>4</sup> R. Koschany, *Fenomenologia obrazów filmowych. Wideosej jako krytyka tematyczna i sztuka interpretacji*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 24-34.

<sup>5</sup> <https://vimeo.com/107270525> (dostęp: 20.06.2020).

<sup>6</sup> E. Gross, *Janet Leigh Reflects on That Famous „Psycho” Shower Scene In a Recovered Interview*, „Woman’s World” 2018, 27 II,

<sup>7</sup> Dziś ta sekwencja, podobnie jak i cały film, uchodzi za rasistowską. Zob. S. Maeve, *We Need to Talk About Indiana Jones and the Temple of Doom...*, „Little White Lies”, <https://lw-lies.com/articles/indiana-jones-and-the-temple-of-doom-racist-indian-characters> (do-

- step: 12.07.2020); A. Pan, *Indiana Jones and the Temple of Doom May Be Entertaining, It's Also Hella Racist*, „Goat” 24.08.2019, <https://goat.com.au/movies/indiana-jones-and-the-temple-of-doom-may-be-entertaining-its-also-hella-racist> (dostęp: 12.07.2020).
- <sup>8</sup> Instalacja Tony'ego Ourslera była wystawiana w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim w 1999 r.
- <sup>9</sup> Premiera filmu odbyła się 55 lat temu, 4 września. Beckett napisał scenariusz i uczestniczył przy realizacji. Reżyserował Alan Schneider, amerykański reżyser sztuk Becketta. Dla obu był to debiut filmowy. W 1979 r. powstał *remake* filmu zatytułowany *Film: A Screenplay by Samuel Beckett* w reżyserii Davida Raynera Clarka z komikiem Maksem Wallem w roli głównej.
- <sup>10</sup> Zespół Wiertowa przyjął nazwę Kino-Oko.
- <sup>11</sup> A. Paraskeva, *Samuel Beckett and Cinema*, Bloomsbury, London – Oxford – New York – New-Delhi – Sydney 2017, s. 1.
- <sup>12</sup> Y. Tsivian (red.), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Le Giornate del Cinema Muto, Gemona 2004, s. 23. Drugim bratem Borisa Kaufmana był Michaił Kaufman, dokumentalista i operator Dżigi Wiertowa.
- <sup>13</sup> S. Beckett, *Film [1963]*, <http://rohandrape.net/ut/rtcc-text/Beckett1984b.pdf> (dostęp: 10.07.2020).
- <sup>14</sup> Film pierwotnie miał się nazywać *Eye (Oko)*.
- <sup>15</sup> Gwoli ścisłości maska jest pozbawiona oczu, ale jej oczodoły „patrzają” nawet bardziej intensywnie.
- <sup>16</sup> S. Beckett, dz. cyt.
- <sup>17</sup> Różne interpretacje filmu podsumowuje: R. Perlmutter, *Beckett's Film and Beckett and Film*, „Journal of Modern Literature” 1977, nr 1, s. 83, przyp. 3.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 85-86.
- <sup>19</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz ruch* (tłum. J. Marjański), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 78.
- <sup>20</sup> *Dissociative Disorders*, National Alliance of Mental Illness, <https://www.nami.org/About-Mental-Illness/Mental-Health-Conditions/Dissociative-Disorders> (dostęp: 30.06.2020).
- <sup>21</sup> S. Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, E. P. Dutton, New York 1967, s. 21-22.
- <sup>22</sup> Obecnie: San Francisco Art Institute.
- <sup>23</sup> Byli to na ogół studenci starsi niż zwykle, którym służba wojskowa w czasie II wojny światowej zabrała kilka lat życia. Teraz mogli podjąć studia, które opłacało im państwo.
- <sup>24</sup> Później zbudował na tym pomysłe cały film Leon Prochnik (*The Existentialist*, 1963). Dziś jest to także klasyk amerykańskiego Undergroundu.
- <sup>25</sup> P. A. Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York 1974, s. 55.
- <sup>26</sup> *Nowy Testament. Nowy przekład z ilustracjami* (brak tłumacza), Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa [br], s. 98.
- <sup>27</sup> S. Peterson, *The Dark of the Screen*, New York University Press, New York 1980, s. 96.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 91.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 96.
- <sup>30</sup> G. Bataille, *Friandise cannibale*, „Documents” 1929, nr 4, s. 216; cyt. za: T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 5. Przywołane tu „ostrze” jest aluzją do wspomnianej na początku tego tekstu sławnej sceny przecinania oka brzytwą z *Psa andaluzyjskiego*.
- <sup>31</sup> A. Machado, *Proverbios y cantares*, w: *Obras completas I*, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid 1988; cyt. za: R. Desjarlais, *The Blind Man: A Phantasmography*, Fordham University Press, New York 2018, s. 168.

## Marcin Giżycki

Krytyk i historyk sztuki; autor książek z dziedziny historii filmu i zjawisk kultury artystycznej. Wykładowca w Rhode Island School of Design w USA, profesor w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Opublikował m.in.: *Nie tylko Disney – rzecz o kinie animowanym* (2000), *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku* (2001), *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (2002), *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych* (2006).



## Bibliografia

- Bataille, G.** (1991). *Historia oka i inne historie* (tłum. T. Komendant, W. Gilewski i I. Kania). Kraków: Oficyna Literacka.
- Beckett, S.** (1969). *Film: A Film Script*. New York: Grove/Atlantic, Incorporated.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1. Obraz ruch* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Desjarlais, R.** (2018). *The Blind Man: A Phantasmography*. New York: Fordham University Press.
- Gross, E.** (2018, 27 lutego). Janet Leigh Reflects on That Famous 'Psycho' Shower Scene In a Recovered Interview. *Woman's World*. <https://www.womansworld.com/posts/entertainment/janet-leigh-psycho-154863>
- Kaplan, J. A.** (2000). *Remedios Varo: Unexpected Journeys*. New York-London: Abbeville Press Publishers.
- Koschany, R.** (2018). Fenomenologia obrazów filmowych. Wideoesej jako krytyka tematyczna i sztuka interpretacji. *Kwartalnik Filmowy*, 104, ss. 24-34.
- Paraskeva, A.** (2017). *Samuel Beckett and Cinema*. London – Oxford – New York – New-Delhi – Sydney: Blomsbury.
- Perlmutter, R.** (1977). Beckett's Film and Beckett and Film. *Journal of Modern Literature*, 1, ss. 83-94.
- Renan, S.** (1967). *An Introduction to the American Underground Film*. New York: P. Dutton.
- Sitney, P. A.** (1974). *Visionary Film: The American Avant-Garde*. New York: Oxford University Press.
- Peterson, S.** (1980). *The Dark of the Screen*. New York: New York University Press.
- Swoboda, T.** (2010). *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

### Keywords:

eye;  
Samuel Beckett;  
Sidney Peterson

### Abstract

Marcin Giżycki

#### The Rebellious Eye

The eye fascinated artists, writers, and filmmakers for ages. Usually it appears in a violent context; it is plucked out, blinded, etc. The author deliberates on this phenomenon, focusing, however, on two films which are not a celebration of cruelty: *Film* by Samuel Beckett and Alan Schneider (1965) and *The Cage* by Sidney Peterson (1947). Both films are of similar length—twenty-odd minutes—and are silent. What they also have in common is that they can be interpreted as stories about split personality.