

Między nieklasyczną narracją i klasyczną dramaturgią. Taki pejzaż Jagody Szelc

Jedną z zauważalnych tendencji opisujących twórczość dyplomową studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi z ostatnich lat jest częste odchodzenie od klasycznej narracji i poszukiwanie niekonwencjonalnych rozwiązań dramaturgicznych. Wskutek tego można zaobserwować powstawanie w łódzkiej Filmówce coraz większej liczby filmów artystycznych, niedosłownych, wymagających od widza zwiększonego zaangażowania i otwarcia na wieloznaczność. Powodów dokonywania takich wyborów twórczych może być wiele. Nie bez związku pozostają zapewne inspiracje sztuką współczesną, współczesnym teatrem oraz – co najbardziej oczywiste – nowymi kierunkami w samej sztuce filmowej, która coraz częściej porzuca konwencjonalne sposoby opowiadania, czasem nawet w ogóle neguje narrację jako taką.

Jeszcze inne wyjaśnienie nieufności młodych filmowców wobec klasycznej narracji – interesujące, choć zapewne nie jedyne możliwe – zaproponował czeski teoretyk filmu Michal Bregant. Wprowadzając do dyskursu pojęcie „filmu dziwnego”, opisał dzieła studentów FAMU znajdujące się na zupełnych rubieżach zjawiska – funkcjonujące poza takimi pojęciami jak „komunikacja”, „budowanie znaczenia” czy nawet „opowiadanie” [1]. Ta spokrewniona z video-artem twórczość jest wprawdzie znacznie bardziej oddalona od norm i stereotypów narracyjnych (jak je nazywa badacz) niż przywoływane w niniejszym tekście łódzkie etiudy. Powodem przytoczenia myśli Breganta u wstępu do rozważań o tych drugich jest zatem obserwacja badacza dotycząca uwarunkowań historycznych wspólnych dla wielu kinematografii państw byłego bloku socjalistycznego, które mogły zaważyć na występowaniu dziś wśród młodych twórców swoistego sceptycyzmu wobec klasycznej narracji.

[...] jak to w Europie Środkowej bywa, o wszystko obwiniamy historię: klasyczna kinematografia wytwórni filmowych i gwiazd, kinematografia gatunku, z powodu braku kontynuacji systemu politycznego i gospodarczego – czyli z powodu słabości czeskiego przemysłu kinematograficznego czy też jego zależności od państwa, aparatu władzy, od ideologii i związanej z nią (auto)cenzury – nigdy w środowisku czeskim nie miała możliwości dobrego rozwoju. O te właśnie elementy klasyczny styl filmowy (czyli jego formalna retoryka) był uboższy [...] [2].

[1] M. Bregant, *O granicy dziwnych filmów*, przeł. A. Mikołajczyk, w: *Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 418–419.

[2] Ibidem, s. 413–414.

Słowa badacza o jego rodzimym przemyśle filmowym można byłoby łatwo przenieść na grunt polski. Idzie za nimi konkluzja, że następstwem zbyt późnego i niedojrzałego upowszechnienia w kinematografii klasycznego stylu filmowego było błędne przekonanie, że realizm jest prymarną, immanentną cechą filmu jako takiego [3]. Przeciwno takiemu właśnie postrzeganiu medium filmu w mniej lub bardziej radykalny sposób miałyby się dziś buntować młode pokolenie twórców. Jeśli więc uznać powyższe za jedną z rzeczywistych przyczyn obserwowanego „kryzysu klasycznej narracji”, wówczas zarówno praskie filmy dziwne, jak i łódzkie etiudy – czyli najogólniej mówiąc, utwory poszukujące niekonwencjonalnych sposobów opowiadania i budowania dramaturgii – byłyby wynikami tego samego zjawiska o różnym stopniu natężenia.

Wśród łódzkich etiud tego rodzaju jedną z ciekawszych propozycji jest *Universal Spring* (2008) Anny Karasińskiej, film dalece symboliczny, składający się ze scen, które zdają się nie mieć ze sobą żadnych związków. Seria następujących po sobie schyłkowych przedstawień destrukcji światów poszczególnych bohaterów doprowadziła tu do ukazanego w ostatniej scenie końca odczytywanego jako absolutny i apokaliptyczny. „W judeochrześcijańskiej tradycji europejskiej kulturów koniec najczęściej opisywany był językiem biblijnej Apokalipsy. [...] Ale przecież nie jest to jedyny wzór opowiadania o końcu – pisała o filmie Karasińskiej Katarzyna Mąka-Malatyńska. – W opublikowanym tuż po wojnie poetyckim tomie Czesława Miłosza *Ocalenie* znalazł się wiersz *Piosenka o końcu świata*, w którym autor proponował wizję zgoła odmienną. Co ciekawe, również ukazał ją w serii obrazów ilustrujących to, co dzieje się w dniu końca świata” [4].

W nieco innym kierunku odeszła od klasycznej narracji Aniela Gabryel. W etiudzie *Konstelacje* (2013) za pomocą dwóch montowanych równoległe pasm akcji opowiada się o sesji terapeutycznej prowadzonej metodą ustawień rodzinnych (ang. *Family Constellations*) Berta Hellingera. Na pierwsze pasmo składa się zrealizowana w estetyce paradokumentu rejestracja samej sesji w przestrzeni rzeczywistej, drugie zaś jest zbudowane z onirycznych wizji kobiety poddającej się terapii. W pierwszym został wydobyty naturalny dramatyzm tej uznawanej za kontrowersyjną formy terapii, w drugim zaś dramaturgia jest budowana przez zastosowanie narracji asocjacyjnej. Co najistotniejsze – zdarzenia obu pasm dzieją się równocześnie, oddziałują na siebie wzajemnie, są komplementarne i tak samo istotne dla fabuły.

Techniki, takie jak doprowadzenie do silnego semantycznie zakończenia za pomocą użycia konsekwentnych, pozornie autonomicznych epizodów (zaobserwowane w *Universal Spring*) oraz idea podważania, dzielenia, rozbijania w pół ciągów zdarzeń (wcielona w *Konstelacjach*), zawierają się w etiudzie *Taki pejzaż* (2013). Szczegółowej analizie dyplomu licencjackiego Jagody Szelc (napisanego i wyreżyse-

[3] Ibidem.

[4] K. Mąka-Malatyńska, *Universal Spring*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=327290> [dostęp: 14.11.2014].

rowanego przez nią oraz sfotografowanego przez Zuzannę Pydę) jest poświęcony niniejszy tekst – z uwagi na szczególną złożoność semantyczną filmu oraz jego wybitnie ciekawą konstrukcję dramaturgiczną.

O inspiracji do swojego utworu autorka mówi w następujący sposób: „Wciąż do mnie wracało pięć autentycznych historii dotyczących cudu, zadośćuczynienia, żalu, modlitwy i przebaczenia. To stany, których każdy powinien doświadczyć, by nie bać się śmierci” [5]. I w istocie, przecucie końca i aura schyłkowości jest wyczuwalna w utworze niemal bezustannie – łączy bohaterów wszystkich pięciu epizodów, a jednocześnie dla każdego z osobna ów kres stanie się życiowym wyzwaniem, któremu w kluczowym momencie trzeba będzie stawić czoła.

Za bazową definicję epizodu jako specyficznej jednostki konstrukcyjnej filmu Siegfried Kracauer uznawał tę pochodzącą ze słownika Webstera: „zbiór wydarzeń charakteryzujący się odrębnością i znaczeniem w większym łańcuchu epizodów, jak na przykład – w życiu człowieka, w historii czy w twórczości” [6]. Niemiecki autor jednej z najsłynniejszych teorii filmu niezwłocznie wzbogaca tę definicję o własne przemyślenie: „Termin ten można by więc zastosować do fabuł, których wspólną cechą jest to, że wyłaniają się z ukazanego przez kamerę strumienia życia i znowu się w nim roztapiają” [7]. Tak często używane przez teoretyka pojęcie „potok życia” [8] dotyczy szczególnej dla filmu umiejętności chwywania i utrwalania tych elementów rzeczywistości, które są przemijające, przypadkowe, niedookreślone – zbyt małe lub zbyt wielkie, by mogły być dostrzeżane przez człowieka na co dzień [9]. Zdaniem Kracauera epizod filmowy jest tym lepszy, im bardziej przenika przez niego strumień życia, z którego się wyłonił [10]. Tak pokawałkowana rzeczywistość filmowa jest zatem szczególnie dobrą przestrzenią do opowiadania o świecie. Co ciekawe, mimo użycia narracji znacznie oddalonej od klasycznej opowieść zawarta w epizodach jest bliska (w tym teoretycznym ujęciu) temu, co najbardziej realne, prawdziwe. Istotę tego zjawiska celnie charakteryzuje Adam Lipszyc:

Kracauerowski film realistyczny wymyka się klasycznie pojętemu pięknu domkniętych, sensownych form i unikając wzniosłości tragedii czy form strzełście rozdartych, stawia na nowe piękno horyzontalnego dryfu, migotania materialnej powierzchni rzeczy i strumienia ulicznego tłumu [11].

[5] Cyt. za: M. Podsiadły, *Nasze filmowe nominacje do Warty. Kobiety!*, http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,106542,15525457,Nasze_filmowe_nominacje_do_Warty_Kobiety_.html [dostęp: 14.11.2014].

[6] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wzwołanie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Gdańsk 2008, s. 290.

[7] Ibidem.

[8] W polskim piśmiennictwie termin Kracauera „flow of life” jest tłumaczony zarówno jako „potok

życia”, jak i „strumień życia”. Używam zatem tych terminów synonimicznie.

[9] S. Kracauer, op. cit., s. 100–101.

[10] Ibidem, s. 294.

[11] A. Lipszyc, *Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 4. Dostępny online: <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/rt/printerFriendly/113/205> [dostęp: 27.02.2015].

Oswajanie śmierci w pięciu epizodach

Z serii wypełnionych życiem epizodów pojmwanych na sposób Kracauerowski składa się *Taki pejzaż* Jagody Szelc. Etiudę rozpoczyna prawie 50-sekundowa scena pożaru, realistycznie wystylizowana na surowy materiał reporterski – kręcona kamerą z ręki i pozornie niedbale zmontowana. Nazajutrz w okolicach domu pojawia się rodzina pogorzalców: mężczyzna, kobieta i ich kilkuletnie dziecko. Mężczyzna bezradnie chodzi po swym spalonym domu, dotyka zgliszczy, bezskutecznie wypatruje ocalałych przedmiotów. W jego bezradności jest dużo spokoju, który traci tylko na moment, gdy stanowczo każe synkowi wyjść z grożącego zawaleniem budynku. Naraz obaj dostrzegają, że w jednym ze spalonych pomieszczeń znajdują się dwie małe sarenki. Na twarzach pogorzalców widać uśmiech.

W drugim epizodzie pojawiają się dwaj chłopcy bawiący się na pustej plaży nad jeziorem. Uprawiają coś na kształt zapasów, obrzucają się mokrym piaskiem. Gdy zabawa przenosi się do wody, jeden z chłopców łapie do słoika małą rybkę. Dochodzi do pojedynku o to żywe trofeum, który kończy wyrzucenie zakręconego naczynia ze zwierzęciem daleko w wodę. Walka ustaje. Chłopiec, który najpierw złapał, a później skazał rybkę na śmierć, patrzy w kierunku jeziora.

Bohaterkami trzeciego epizodu są trzy młode kobiety znajdujące się w poczekalni gabinetu lekarskiego. Gdy brunetka stoi przy drzwiach, dwie pozostałe dziewczyny – rudowłosa i blondwłosa – siedzą na krzesłach tyłem do okna. Nerwowym reakjom dwóch ostatnich nieustannie przygląda się kamera. W międzyczasie brunetka wchodzi do gabinetu i wraca z wiadomością, że zabieg będzie kosztował więcej. Blondynka sięga do torebki, jednak nie znajduje w niej portfela. Jawnie wyciąga więc brakującą sumę z portfela wahającej się rudej. Brunetka dziękuje za pieniądze i wraca do gabinetu. Dwie kobiety ponownie siadają na krzesła. Długi moment ciszy niespodziewanie przerywa uderzenie strumienia wody w znajdujące się za bohaterkami okno.

W epizodzie czwartym ukazuje się mężczyzna siedzący na peronie dworca kolejowego. Nie wiadomo, co tu robi – myślami błądzi gdzieś daleko, jest zdenerwowany. Słychać dźwięk nadjeżdżającego pociągu. W tym samym momencie stojąca na peronie dziewczynka wypuszcza z rąk balon, który odlatuje. Mężczyzna wstaje. Powolnym, lecz zdecydowanym krokiem zbliża się do torów.

Ostatni, piąty epizod jest poświęcony kobiecie w średnim wieku, która wraca do domu z dużym plecakiem – prawdopodobnie po dłuższej nieobecności. Wita się z psem, zostawia bagaż na korytarzu i zmierza do sypialni, w której zastaje dwoje nagich, śpiących ludzi – mężczyznę i kobietę. Dostaje czkawki. W rozpaczy na osłep wychodzi z domu, rwie liście z pobliskich krzewów, uderza się nimi po twarzy.

W kolejnej scenie akcja filmu wraca do chłopca, który postanawia ponownie wejść do wody, by odnaleźć słoik z rybką. Następnie do młodych kobiet – brunetka jest już po zabiegu i czuje się dobrze. Przeżalenie ogarnia natomiast towarzyszącą jej blondynkę, która moczy się i upada na ziemię. Mężczyzna z kolei wciąż stoi na peronie, wycofawszy

się z decyzji, którą zdawał się podjąć poprzednio. Jest zdezorientowany, na jego twarzy maluje się szaleństwo. Gdy siada na ławce, podchodzi do niego nieznajomy obcokrajowiec. Kładzie mu rękę na głowie i po arabsku wypowiada słowa modlitwy. Na twarzy mężczyzny maluje się ukojenie. Tymczasem zdradzona kobieta wraca do domu pewnym krokiem, niosąc w rękach polne trawy, kwiaty, gałęzie. Wchodzi do sypialni i z impetem rzuca je na łóżko.

W konstrukcji filmu nietrudno odszukać trop pozostawiony przez twórczynię w cytowanej wypowiedzi. Sarny pojawiające się nieoczekiwanie w spalonym domu i symbolicznie przynoszące nadzieję jego właścicielom są dla nich cudem. Chłopiec pragnący odnaleźć w wodzie rybkę, którą uprzednio bezmyślnie skazał na śmierć, ma potrzebę dokonania zadośćuczynienia. Żal z powodu prawdopodobnie przeprowadzonej aborcji nie dotyka kobiety, która jej dokonała, lecz przenosi się na tę jej koleżankę, która najmocniej utwierdzała ją w decyzji. Rezygnujący z popełnienia samobójstwa mężczyzna poddaje się mocy nieznanego mu modlitwy. Zdradzona kobieta musi natomiast zmierzyć się z pytaniem, czy jest w stanie przebaczyć wiarołomnemu mężowi.

Bardzo bogata w symboliczne znaczenia oraz dopracowana wizualnie, audialnie i scenariuszowo etiuda Jagody Szalc nie pozwala jednak poprzestać na tym odczytaniu. Próba dalszego zagłębiania się w dzieło uwidacznia, że „pięć stanów/czynności potrzebnych do uwolnienia się od strachu przed śmiercią” [12] to nie koniec, lecz początek historii prezentowanych w *Takim pejzażu*. Po seansie pozostają narzucające się pytania – o to, czy bohaterom ostatecznie udało się uwolnić od lęku, czy dobrze wykorzystali swoje szanse, czy jest dla nich nadzieja. Odbiorca nie otrzyma na nie prostych odpowiedzi. A aura niepokoju intensyfikująca się w ciągu 24 minut trwania filmu być może pozostanie z nim jeszcze po skończonym seansie. Najciekawszą i niewątpliwie wartą zbadania kwestią w filmie Szalc jest sposób, w jaki buduje się tu napięcie.

Taki pejzaż pod względem konstrukcyjnym można byłoby zakwalifikować jako opisywany przez Kracauera film epizodowy. Badacz wyróżnia dwa typy takich filmów – składające się z jednego epizodu (podobnego do niepodzielnej monady) oraz składające się z wielu takich jednostek. I choć pierwszy typ jest charakterystyczny dla filmów krótkich, do których zalicza się analizowana etiuda, pod względem konstrukcyjnym należy ją bez wątpienia zakwalifikować jako reprezentantkę filmów drugiego typu. Utwierdza w tym przekonaniu szczególony opis Kracauera, zmuszając jednocześnie do rozważenia miejsca filmu Szalc w ramach kolejnego podziału:

[12] Cyt. za: *Filmy studenckie w Londynie*, <http://www.filmschool.lodz.pl/news/403,filmy-studenckie-w-londynie.html> [dostęp: 14.11.2014].

***Taki pejzaż*
wobec definicji
filmu epizodowego**

Drugi typ rozwiązań przedstawiają filmy zbudowane z serii jednostek epizodycznych. Jednostki te mogą być względnie autonomiczne, nawleczone na wspólną nić jak sznur koralu, tak że osiągają pewien stopień spójności. Albo mogą utracić niezależność; stają się wtedy prawie niemożliwymi do rozróżnienia partiami fabuły, w której są zintegrowane jak komórki w żywym organizmie[13].

W ramach tak zarysowanego rozróżnienia trudno *Taki pejzaż* jednoznacznie zakwalifikować. Wydaje się bowiem, że opisywana jako pierwsza struktura przypominająca odrębne korale nanizane na wspólny sznur nie odpowiada do końca temu, co oglądamy u Szelc ze względu na niepasujące doń określenie relacji między poszczególnymi epizodami, które miałyby osiągać zaledwie „pewien stopień spójności”. Epizody są tu wprawdzie autonomiczne pod względem fabularnym, jednak udział każdego z nich w budowaniu całości przekazu jest niepodważalny i niezastępowalny – nie tylko dlatego, że jako całość mogą budować tak silne przesłanie, ale również przez wzgląd na specyficzną konstrukcję formalną każdego z nich jako części większej całości (czym zajmę się szczegółowo w dalszej części tekstu). Dla porównania, filmem właściwie w stu procentach wypełniającym te teoretyczne założenia jest choćby (bardzo przez Kracauera ceniona) *Paisa* (1946) Roberta Rosselliniego.

Przywołana zaś w drugiej kolejności struktura odznaczająca się obecnością epizodów silnie zintegrowanych, partii fabuły „prawie niemożliwych do rozróżnienia”, jest zbliżona do konstruktów nazywanego dziś filmem wielowątkowym, w którym poszczególne pasma akcji wielokrotnie splatają się lub przecinają przez związki bohaterów i miejsc[14]. To również nie przypadek filmu Jagody Szelc, w którym historie mimo wszystko pozostają odrębne. Etiuda znajduje się zatem gdzieś pośrodku. Pod względem formalnej konstrukcji pojedynczych epizodów *Taki pejzaż* przypomina zatem pierwszy wariant wieloskładnikowego filmu epizodowego, natomiast pod względem ich nierozzerwalności w budowaniu ostatecznego przekazu jest zdecydowanie bliższy wariantowi drugiemu. Okazuje się, że w swych dalszych rozważaniach Kracauer zostawia przestrzeń także dla filmów znajdujących się pośrodku, podobnie jak ten. Omownie nazywa je „jednostkami zintegrowanymi w fabułę”. W ramach takich utworów „jednostki epizodyczne zachowują pewną odrębność, chociaż jednocześnie układają się w idealnie zwartą ciągłość wydarzeń”[15].

Filmy epizodowe implikują specyficzny typ odbioru – skłaniającą widza do traktowania składowych jako jednostek filmowych, o których wiadomo zazwyczaj tyle, że raz zakończone prawdopodobnie już nie powrócą, więc należy traktować je jako zamknięte. W tym miejscu widać, że film Jagody Szelc momentami wciąż wymyka się definicjom,

[13] S. Kracauer, op. cit., s. 292.

[14] Filmami wielowątkowymi są np. *Na skróty* (1993), reż. Robert Altman; *Magnolia* (1999), reż. Paul Thomas Anderson; *Zero* (2009), reż. Paweł Borowski.

[15] S. Kracauer, op. cit., s. 293.

mimo że w wielu punktach realizuje ich założenia. Tym, co wyróżnia *Taki pejzaż*, jest fakt, iż cztery epizody są tu przełamane na dwie istotne znaczeniowo części. I choć są one komplementarne, nawet traktowane jako całość nie domykają wątków. Nie udzielają odpowiedzi na podstawowe pytania. Nie przynoszą ukojenia. To paradoksalnie zgadza się z tym, co o otwartości filmu epizodowego na strumień życia pisał Kracauer. Otóż według teoretyka niedomknięcie epizodów determinuje ich przepuszczalność, porowatość, otwartość na ów potok. Film epizodowy z założenia „jest więc pełen luk, przez które może wdierać się otaczające życie” [16].

Poszukiwania funkcji zarysowanego uprzednio „przełamania” poszczególnych epizodów *Takiego pejzażu* należy rozpocząć od wnikliwego spojrzenia na nie jak na integralne części składowe większej konstrukcji. Drogę wyznacza tu zauważalne w co najmniej kilku punktach pokrewieństwo reguł budujących etiudę z regułami budowy tragedii greckiej. Co istotne, to na pierwszy rzut oka paradoksalne i bardzo dalekie pokrewieństwo nie wydaje się przypadkowe, wręcz przeciwnie – stanowi ono wyczuwalny punkt odniesienia w działaniach formalno-narracyjnych podjętych w tym filmie jako całości, jak również w jego poszczególnych epizodach.

Idąc tropem słów autorki o pięciu krokach ku oswojeniu lęku przed śmiercią, należałoby wyróżnić w utworze pięć epizodów. Wyraźnie widać jednak, że pierwszy z nich (o pogorzelnach) odróżnia się konstrukcyjnie od pozostałych. Po pierwsze: składa się z dwóch odrębnych, następujących po sobie scen (pożar i odkrycie obecności saren w spalonym domu). Po drugie: jako jedyny wydaje się skończoną całością – symboliczną i niedosłowną, lecz przy tym niewymagającą dopowiedzeń. Po trzecie: w odróżnieniu od pozostałych nie został rozbity na dwie części i nie powróci już w dalszej części utworu (z wyjątkiem jednego elementu, o którym będzie mowa w kolejnym rozdziale). Po czwarte wreszcie: dopiero po zakończeniu tego epizodu na ekranie pojawia się tytuł filmu, jasno oddzielający go od następujących

Taki pejzaż wobec składników tragedii

[16] Kategoria „porowatości” była dla Kracauera na tyle ważna, że jej brak w rzymskiej jednostce filmu *Paisa* skłonił badacza do zanegowania jej jako epizodu w ogóle. Uzasadniał: „Rzymski epizod w *Paisie* jest opowieścią wojenną, tak jak inne epizody tego filmu, ale trudno nie zauważyć, że odznacza się wyjątkową cechą – ma charakter szczegółowo obmyślonej fabuły, a nie szkieletowego, nerwowego reportażu, który stanowi o największych wartościach *Paisy*. [...] Rzymska nowela nie jest epizodem, ponieważ brak jej porowatości, co tym bardziej dziwi, że ma pozory prawdziwego epizodu. Zasługuje na szczególną uwagę jako przykład niezgodnego z charakterem ujęcia, typowego dla epizodu materiału. Amerykański żołnierz spotyka Franceskę w tłumie pierwszych chwil po

wyzwoleniu; traci ją z oczu; niespodziewanie odnajduje i odchodzi na front. Wszystkie wydarzenia składające się na fabułę są charakterystyczne dla potoku życia w czasie wojny, kiedy wszystko jest chronicznie nietrwałe. Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że ów strumień przenika całe opowiadanie. Tymczasem właśnie dzieje się odwrotnie. Zamiast ilustrować swobodnie płynące życie, wydarzenia od niego zależne stają się tu elementami znaczącej kompozycji. Rzymska nowela jest systemem zamkniętym – wydarzenia zostały obmyślane z góry, przypadkowe spotkania są rezultatem starannego wyboru. Wszystkie przypadkowe okoliczności urągają przypadkowi”. Ibidem, s. 295–298.

po nim wydarzeń. Można więc z przekonaniem potraktować go jako prolog poprzedzający podwójną pętlę złożoną z czterech pozostałych epizodów. Po tej ośmioczęściowej fazie głównej filmu następuje nieopisana wcześniej zbiorowa scena epilogowa przedstawiająca pogrążoną w ciemności grupę ludzi o zaciemnionych twarzach (być może są wśród nich bohaterowie wcześniejszych historii), którzy stoją na dachu budynku i jak zahipnotyzowani wpatrują się w niebo, z którego jedna po drugiej znikają gwiazdy.

Okazuje się zatem, że przy niewątpliwie nieklasycznie prowadzonej narracji sama makrodramaturgia *Takiego pejzażu* jest oparta o bardzo klasyczny schemat pozwalający wyodrębnić w utworze jako całości część początkową, środkową i końcową. Znaczenie poszczególnych elementów, tak istotnych dla greckiej tragedii, objaśniał Arystoteles:

Początkiem jest to, co nie występuje na zasadzie konieczności po czymś innym, lecz po czym właśnie zgodnie z naturą rzeczy występuje lub powstaje coś innego. I przeciwnie – końcem jest to, co z natury rzeczy samo następuje po czymś innym, z reguły lub na zasadzie konieczności, a po nim już nie ma niczego. Środkiem natomiast jest to, co samo następuje po czymś innym i po czym następuje coś innego. Dlatego właśnie doskonale skomponowane fabuły nie powinny ani zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie, lecz stosować się do podanych tutaj zasad^[17].

Jak się za chwilę okaże, misternie skonstruowana fabuła Jagody Szelc jest bliska hołubionej przez Arystotelesa doskonałości kompozycyjnej, choć w sposób celowo kamuflowany, niepozwalający na proste przyłożenie etiudy do antycznej tragedii. Choćby dlatego, że charakterystyczna dla filmu epizodowego przepuszczalność etiudy może w niektórych punktach kłócić się ze skończonością akcji tragicznej.

O ile wprowadzająca funkcja prologu (obraz namacalnego zniszczenia, które daje się oswoić) oraz podsumowująca funkcja epilogu (symboliczny obraz nieuchronności absolutnego końca wszechrzeczy) wydają się oczywiste, o tyle mogą się pojawić wątpliwości, czy istnienie w utworze tak pojmowanego schematu dramaturgicznego nie jest negowane przez część środkową. Wydawać mogłoby się bowiem, że wszystkie cztery składające się na nią epizody są podzielone według jednego szablonu (zarys problemu + próba jego rozwiązania); że są z jednej strony zbyt odrębne, a z drugiej zbyt powtarzalne i przewidywalne pod względem konstrukcyjnym; że ich autonomiczne mikro-dramaturgie nie ułożą się we wspólną całość, która spełniałaby funkcję środkowego aktu – pełnego zwrotów akcji i z punktem kulminacyjnym pod koniec utworu.

Wątpliwości tego rodzaju rozwiewa już spojrzenie na różne miejsca rozłożenia arystotelesowskich komponentów tragedii, których wyraźne ślady można odnaleźć w poszczególnych epizodach analizowanej etiudy: zbłądzenia (*hamartia*) oraz rozpoznania (*anagnorisis*).

[17] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 327.

W epizodzie o zadośćuczynieniu następują one niemal od razu po sobie już w pierwszym fragmencie, w drugim zaś bohater podejmuje jedynie próbę odwrócenia biegu wydarzeń. W epizodzie o żalu zbłądzenie przypada na pierwszy fragment, rozpoznanie natomiast dokonuje się na końcu drugiego. W epizodzie o wybaczeniu trudno w ogóle mówić o zbłądzeniu, gdyż nie jest ono udziałem bohaterki, ale jej męża. Jeśli zaś odkrycie zdrady można nazwać rozpoznaniem, przypada ono na pierwszy fragment – w drugim dokona się już tylko konfrontacja bohaterki z zaistniałą sytuacją. Natomiast w epizodzie o modlitwie i *hamartia*, i *anagnorisis* odbywają się gdzieś poza ekranem. W pierwszym fragmencie (o dwie minuty krótszym niż w przypadku pierwszych fragmentów pozostałych epizodów) widzimy jedynie rozchwianego emocjonalnie bohatera, niezdolnego do podjęcia jakiegokolwiek decyzji o swoim losie. Cały ciężar znaczeniowy epizodu jest przeniesiony na drugi fragment (proporcjonalnie dłuższy), w którym otrzymane od nieznanego ukojenie rośnie do rozmiarów życiowego przełomu. Dzięki tak zróżnicowanemu lokowaniu dramatycznych momentów w poszczególnych historiach punkty zwrotne przypadają w różnych momentach utworu jako całości, zawsze niosąc ze sobą pewien rodzaj zaskoczenia. Burzący jednostajność czasową epizod czwarty^[18] w swoim drugim fragmencie zwraca na siebie szczególną uwagę. Widoczna intensywność emocji bohatera (wcześniej pasywnego) pozwala na stwierdzenie, że to w tym punkcie całego utworu najsilniej spiętrza się napięcie. I to tu jest ulokowany jego punkt kulminacyjny. Ponadto akcja tego wyjątkowego epizodu rozgrywa się na dworcu kolejowym. Zaskakujące i interesujące zarazem jest to, że Siegfried Kracauer wskazuje na tego rodzaju miejsca jako przestrzenie szczególnie korzystne dla przepływu potoku życia. „Stacje kolejowe należą do kręgu «ulicy», do obszaru rzeczywistości, w którym przelotne zjawiska życia są najwidoczniejsze”^[19].

Sam fakt rozdzielenia poszczególnych epizodów wydaje się również nosić ślad antycznej proweniencji. Tragedia grecka uciekała się do różnego rodzaju podwojeń w prezentacji ze względu na oszczędność formy. Oliver Taplin pisze w tym kontekście:

Składniki [tragedii greckiej – przyp. P.R.] są nieliczne i dużych rozmiarów, stąd łatwo sobie wyobrazić, że to zachęca do grupowania w pary. Również skłonność do budowania sztuki wokół centralnego, katastroficznego odwrócenia (w terminologii Arystotelesa: *peripeteia*) przyczynia się do rozmieszczania scen parzystych – po jednej przed i po punkcie zwrotnym^[20].

Jako że w etiudzie nie występuje jedność akcji i miejsca (a poszczególne pary scen odnoszą się do różnych historii, a nie jednej – jak w przypadku tragedii), trudno wyznaczyć na poziomie fabuły owo jedno katastroficzne odwrócenie wspólne dla wszystkich bohaterów. Wydaje się więc, że należałoby szukać takich elementów oddzielnie dla każdego

[18] Epizody II, III i V są podzielone na fragmenty według zasady: 3' + 1'. Epizod IV odwraca tę zasadę: 1' + 3'.

[19] S. Kracauer, op. cit., s. 294.

[20] O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004, s. 199.

z epizodów. Niespodziewanie łączy je to, że w każdym z nich ów moment... nie występuje. A przynajmniej nie został pokazany na ekranie.

Niepokazywanie momentów odwróceń to unikatowa cecha dramaturgii filmu Szelc, nienawiązująca już do konstruktywów antycznych. Choć zastanowienie nad tym, co zostało pominięte, nie jest pierwszą refleksją, jaka nasuwa się w trakcie procesu odbiorczego, to uświadomienie sobie, że to właśnie tam, w przerwach między epizodami, są ulokowane najważniejsze motywacje bohaterów, uwypukla fakt, że od początku czegoś tu brakowało. Na ten trop naprowadza analiza czasu akcji, wyglądającego na jednolity dla środkowych epizodów. Okazuje się bowiem, że ich części pierwsze dzieją się w tak samo umiarkowanie słoneczny dzień w godzinach zbliżonych do południowych. Części drugie dzieli natomiast od pierwszych czasowy przeskok do godzin popołudniowo-wieczornych (o czym w prosty sposób świadczy mniejsza ilość światła słonecznego)[21]. To, co działo się w międzyczasie, pozostaje przemilczane. A to przecież wtedy coś sprawiło, że chłopiec podjął decyzję o powrocie nad wodę. Blondynkę coś skłoniło do zastanowienia się nad tym, jak bardzo wpłynęła na życie swojej koleżanki. Coś odwiodło mężczyznę od rzucenia się pod koła pociągu, coś kazało zdradzonej żonie wrócić do domu i w niezrozumiałym geście obrzucić zbrukane małżeńskie łóżko kwiatami. Świadomość tego, że we wszystkich przypadkach elipsy ukryły perypetie, dopełnia sieć dramaturgiczną utworu i ostatecznie zbliża go do konstrukcyjnej doskonałości[22].

Dramaturgia symbolu

Wyróżniając etiudę *Taki pejzaż* główną nagrodą w konkursie filmów studenckich na Camerimage 2013, operator Caleb Deschanel argumentował decyzję jury w następujący sposób: „*Taki pejzaż* jest przepięknie opowiedzianą serią wizualnych wierszy, które zanurzają się w głęboką i znaczącą tajemnicę”. Dostrzeżono i wyróżniono tu zasadniczą dla utworu Jagody Szelc obecność rozbudowanego świata symbolicznego, który odnosi się bezpośrednio do sfery *sacrum*, dotykając kwestii mitycznych.

Deschanel nazywa epizody wierszami, co jest adekwatne przez wzgląd na sprawne posługiwanie się autorki językiem poetyckim w ramach medium filmu. Wydaje się jednak, że co najmniej równie zasadne byłoby skojarzenie epizodów ze statycznymi obrazami malarskimi lub fotograficznymi. Mimo konsekwentnego używania niespokojnej kamery z ręki, która intensyfikuje wizualnie stany emocjonalne bohaterów, niezwykle rzadko zmieniająca się sceneria (w obrębie epizodu lub choćby jego fragmentu) tworzy wrażenie, że każdą ze scen dałoby się podsumować za pomocą jednego nieruchomego obrazu. Kamera wnikliwie obserwuje bohaterów, rejestrując najdrobniejsze gesty, gry-

[21] Jedynie w wyjątkowym dla konstrukcji epizodzie dworcowym nie sposób określić pory dnia, z uwagi na to, że akcja dzieje się w zamkniętym pomieszczeniu bez okien. O upływie czasu świadczy za to ilość ludzi na peronie, którzy w drugiej części znikają

gdzieś między poszczególnymi ujęciami obrazującymi modlitwę.

[22] Por. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 218–219.

masy, a czasem również cierpliwie ich oczekując w długich, celowo przeciągniętych ujęciach. *Taki pejzaż* przedstawia wprawdzie krótkie momenty z życia bohaterów, lecz za to nad wyraz gęste i intensywne pod względem uczuciowym.

Interesującą kwestią jest to, jak reżyserce udało się pomieścić tak duży ładunek emocjonalny w tak przecież krótkiej formie filmowej, stosującej fabułę typu kryzysowego^[23], która implikuje kondensację, a na dodatek zmusza i twórcę, i odbiorcę do sprawiedliwego dzielenia uwagi między wielu bohaterów. Wydaje się, że poszerzenie „powierzchni znaczeniowej” w swoim utworze autorka osiągnęła właśnie dzięki umiejętnemu posługiwaniu się obrazami symbolicznymi i wykorzystaniu ich jako znakomitych nośników treści.

W zgodzie z myślą Hegla symbol jest tu rozumiany jako odpowiednik jakości, których nie da się zbadać i które nie posiadają formy^[24]. Także językowej. Bezradność języka jest w etiudzie celowo uwypuklana – bohaterowie zazwyczaj albo milczą, albo mówią coś cicho lub niewyraźnie, często bez wyraźnego sensu. Nawet jedyne mające moc słowa – słowa modlitwy – są wypowiedzane w obcym języku – ich przynależący do porządku mitycznego sens nie musi być bowiem rozumiany literalnie. Zupełnie inną rolę w filmie pełni dźwięk. Zauważalny jest jego prymat nad słowem. Odgłos syreny strażackiej rozpoczyna cały film, pojawia się nawet przed obrazem. W dalszej części natomiast dźwięk podkreśla stany kumulacyjnego napięcia dramatycznego. Jest to szczególnie zauważalne w epizodzie czwartym – w którym każdy pisk i stukot kół pociągowych na dworcu odpowiada chaosowi w umyśle bohatera walczącego o życie z samym sobą. Podobnie w epizodzie trzecim, gdy siedząca w poczekalni blondynka z trudem znosi szelest gniesionego plastikowego kubka, sama zagłuszając ciszę nerwowym pogwizdywaniem. W tym epizodzie istotny jest również fakt, iż to właśnie dźwięk uderzającej w okno wody przynosi bohaterkom otrzeźwienie – nie mogą jej przecież widzieć, jako że siedzą tyłem, ani tym bardziej dotknąć – są oddzielone od niej szybą.

Warto podkreślić, że symbol występujący w filmie Jagody Szelc wzbogaca semantycznie, lecz nie staje w opozycji do ekspresji bezpośredniej. Nie wypełnia tym samym postulatów głoszonych przez modernistycznych symbolistów – tak jak czyni to Anna Karasińska we wspomnianym wcześniej *Universal Spring*. Opis, narracja (choć nieklasyczna), a nawet klasyczny schemat dramaturgiczny wciąż stanowią trzon filmowej wypowiedzi autorki *Takiego pejzażu*. Symbol zaś jest tu po prostu nadzwyczaj ważnym komponentem utworu, który odznacza się umiejętnością przeniesienia rozumienia w metafizyczne obszary przesiąknięte głęboką tajemnicą.

[23] W przeciwieństwie do bardziej rozłożystej fabuły rozwojowej, charakterystycznej dla powieści (w literaturze) oraz filmu pełnometrażowego (w kinematografii). Por. M. Bal, op. cit., 215–218.

[24] G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 486.

Pierwotna symbolika odwołująca się do sił natury ujawnia się w utworze Szelc w każdym z epizodów. W pierwszym (prolog) widać ją w obrazie młodych saren w ruinach spalonego domu – sarny i jelenie w wielu mitologiach są zwierzętami solarnymi, pośrednikami między niebem a ziemią, obrońcami i przewodnikami dusz. Nie dziwi więc, że na ich widok dziecko ogarnia radosny śmiech, a nawet na twarzy jego ojca gości mimowolny uśmiech. Bohaterowie drugiego epizodu nie wyglądają jak dzieci ze współczesnego blokowiska lub wakacyjni plażowicze. Prawie nadzy chłopcy z ogolonymi głowami, sami na pustej plaży, utrzymujący fizyczny kontakt zarówno z ziemią, jak i z wodą, znacznie bardziej przypominają dziecięcych mnichów. W epizodzie trzecim powraca przywoływane już wcześniej ożywcze działanie wody. W czwartym natomiast istotne znaczenie ma rozmieszczenie obiektów w linii wertykalnej. Znajdujący się na peronie dworca mężczyzna jest zawieszony między górą (tam prowadzą ruchome schody) a dołem – symboliczną przepaścią, w której znajdują się tory, a w którą przez moment zamierza rzucić się bohater. Symbolicznie ważna jest chwila, gdy balonik z helem wrywa się z rąk małej dziewczynki i szybko mknie ku górze. Może to oznaczać wysłanie w przestworza wiadomości z wołaniem o pomoc, które później przerodzi się w modlitwę. W ostatnim epizodzie znaczącą rolę pełnią liście i kwiaty. To w rośliny rzuca się zrozpaczona żona, która odkryła zdradę męża. Najpierw przytula się do nich, później jednak smaga się nimi po twarzy, oczekując otrzeźwienia. Naręcze połamanych traw i kwiatów rzuci za moment na łożo, w którym być może wciąż znajduje się jej mąż z kochanką. „Obedrę ziemię z jej szat, by kwiatami twoją zieloną osypać mogiłę” – mówiła w nieco innym kontekście Maryna w *Peryklesie* Williama Szekspira[25]. Czy zatem żona dokonuje tym gestem pogrzebu swego małżeństwa? A może ów pogrzeb jest bardziej dosłowny, niż się wydaje? Połamane kwiaty odnoszą się również do zbrukanej niewinności. Jej inny, bardzo niepokojący zwiastun pojawia się w tym epizodzie, zanim jeszcze kobieta odkrywa zdradę. W korytarzu jej mieszkania znajduje się bowiem na ścianie trofeum myśliwskie – głowa małej sarny. Nieuchronnie kojarzy się ono ze zwierzęciem z prologu – tam będącym cudem i niosącym nadzieję, tu rodzącym lęk i zwiastującym katastrofę.

Film Jagody Szelc, podobnie jak etiudy Anny Karasińskiej i Anieli Gabryel, wpisuje się w dyskurs o kondycji człowieka. Dociera do głębi człowieczeństwa przez pokazywanie bohatera w rozmaitych relacjach – z naturą, rzeczami materialnymi, zwierzętami, innymi ludźmi. Człowiek – najważniejszy i jedyny bohater *Takiego pejzażu* – posiada pięć wcieleń. W każdym z nich dysponuje innym rodzajem władzy i jest nieustannie zmuszany do weryfikowania jej skuteczności. Co z tego, że ma władzę nad przedmiotami, które zgromadził – skoro ogień może

[25] Przykład Władysława Kopańskiego. Hasło „kwiat” w: W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 182.

mu ją odebrać. Władzę nad życiem zwierzęcia, skoro sumienie nagle może kazać mu wycofać się z wydanego wyroku. Władzę nad życiem nienarodzonego dziecka, władzę nad własnym życiem, ustanowioną przysięgą małżeńską władzę nad drugim człowiekiem. Czy to znaczy, że może z nich swobodnie korzystać? Czy może mieć gwarancję, że w chwili wyboru wybierze dobrze i nie będzie żałował?

Wywodząca się z łódzkiej Szkoły Filmowej Jagoda Szcel dzięki bogatej wyobraźni symbolicznej i wizualnej rozszerza semantycznie krótką formę filmową do rozmiarów poważnej filozoficznej wypowiedzi o sprawach fundamentalnych. O tym, jak w obliczu ciągłego zmierzania ku schyłkowi wykorzystać czas między „teraz” a „koniec”. W twórczy sposób korzysta przede wszystkim z trzech porządków dramaturgicznych – związanego z konstrukcją filmu epizodowego, związanego z budową tragedii greckiej oraz wynikającego ze sprawnego operowania udramatyzowanym symbolem. Udowadnia nawet, że rezygnacja z klasycznej filmowej narracji nie oznacza w przypadku jej utworu zerwania z tym, co znane – zamiast tego filmową tradycję traktuje jak tworzywo. Tkając sieć nawiązań, w której bliskie powiązania z klasyką przeplatają się z dalekimi od niej odstępstwami, tworzy bardzo indywidualną estetykę, w której umieszcza swą małą filmową apokalipsę.

Taki pejzaż to przede wszystkim piękne, misternie skonstruowane widowisko, nieroszczące sobie prawa do wskazywania zbawionych i potępionych. Mimo że autorka tak mało przekazuje wprost, jej oryginalnie zakomponowane pod względem dramaturgicznym obrazy filmowe w dużym stopniu angażują uwagę widza. Czyni to nieoczywistymi kanałami, które paradoksalnie odnoszą do pryncypiów – zakorzenienia człowieka i kultury w świecie żywych mitów oraz często nieuświadomionej ludzkiej wrażliwości na symbol.

Konkluzja