

Maciej Kozłowski

Fenomen pamięci w filmie na podstawie *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego

1. Nie sposób przedstawić relacji zjawiska pamięci i filmu w krótkim tekście. Powodem jest fakt, że istnieje wiele dzieł filmowych poświęconych temu zagadnieniu, a właściwie w każdym można znaleźć fragmenty czy też wątki, dotyczące tego tematu. Zjawisko pamięci jest tak podstawowym dla istnienia kultury, że jego śladów można dopatrzeć się prawie wszędzie. Jednym z najdoskonalszych dzieł ukazujących fenomen pamięci jest film Andrieja Tarkowskiego *Zwierciadło*.

Pamięć to rodzaj ramy, czy też formy, którą wypełniają wspomnienia, czyli jej treść. Pamięć jest więc zbudowana ze wspomnień, czyli utrwalonych postrzeżeń, przeżyć. Warunkiem ich zaistnienia jest możliwość zarejestrowania, utrwalenia i odtworzenia. W procesie tym pomaga uświadamianie i rozumienie. Zdarzenia, które właśnie w ten sposób zostaną postrzeżone, łatwiej zapadają w pamięć, lepiej są w niej przechowywane i w końcu też ich przypomnienie staje się prostsze. Nie wszystkie wydarzenia chcemy pamiętać. Są takie, które wywołują ból, których się wstydzimy – i je właśnie jako bodźce nieprzyjemne psychika wypycha do podświadomości. Są to zdarzenia pozornie zapomniane, a w rzeczywistości tylko nieuświadamiane, mające wciąż realny wpływ na życie psychiczne człowieka. W przeciwieństwie do tego istnieje także prawdziwa utrata pamięci – amnezja. Może ona dotyczyć różnych etapów pracy pamięci, jak np. zapamiętywania i przypominania sobie.

Współcześnie nie ma już wątpliwości, że dzieło filmowe posiada cechy języka artystycznego, dzięki którym jest możliwa wysublimowana komunikacja międzyludzka. Język ten jest skomplikowanym, otwartym i dynamicznym zbiorem znaków, które są w stanie wyrazić znacznie więcej emocji i myśli niż słowa języka naturalnego. W odróżnieniu od tego ostatniego wymiana znaczeń odbywa się na metapoziomiu, wykraczając czasami semantycznie poza możliwość upojeciowienia, zwerbalizowania. Sztuka jest w stanie wyrazić skomplikowane zdarzenia czy też doświadczenia, które nie dają się wyeksplikować w dyskursywnym języku reguł logiczno-gramatycznych. Oprócz tej ogólnej wyższości metajęzyka sztu-

ki, którą film współdzieli z innymi jej gałęziami, można także wyodrębnić cechy charakterystyczne tylko dla niego. Prawdą jest, że zawiera on w sobie prawie wszystkie dyscypliny artystyczne, jakie istniały przed jego powstaniem. Nie wynika jednakże z tego wniosek, że jest on tylko ich połączeniem. Muzyka, literatura czy sztuki plastyczne istnieją w jego obrębie, lecz nie jako autonomiczne artefakty, a jako elementy nowo zintegrowanego dzieła sztuki. Powstaje więc nowe medium, które twórczo wykorzystuje zastaną tradycję kulturową. Ze sztuk plastycznych film korzysta przy odwzorowywaniu przestrzeni. Format klatki filmowej, reguły jej kompozycji, świadome wykorzystanie prawa perspektywy, układu kolorów czy konstrukcji oświetlenia – wszystkie te elementy plastyki obrazu filmowego mają swoje bogate odniesienia w tradycji ikonograficznej. Fundamentalną dziedziną sztuki dla zaistnienia i rozwoju filmu jest fotografia. Mają one wspólną podstawę materialną, a mianowicie utrwalają obraz świata, wykorzystując te same procesy technologiczne. Film składa się *de facto* z pojedynczych fotografii. Fakt ten wpływa na odbiór dzieła filmowego, a mam tu na myśli oddanie realności świata fotografowanego. Dzięki obrazowi zarejestrowanemu na taśmie światłoczułej powstaje najdoskonalsze jak dotychczas odzwierciedlenie rzeczywistości. Dzięki temu odbiorca jest w stanie łatwiej utożsamić się ze światem przedstawionym w obrazie filmowym.

Oprócz problemów związanych z opisem przestrzeni w filmie doniosłą rolę pełni także zagadnienie odwzorowania czasu. Temat ten zbliża film do muzyki, literatury i teatru, czyli sztuk rozgrywających się w czasie. Dzieło filmowe czerpie z zastanych tradycji budowania układu chronologii wydarzeń, jednocześnie przez swoją nową specyfikę tworzy własne sposoby konstruowania i wyrażania czasu. Podstawową tutaj różnicą, a zarazem zaletą filmu jest możliwość praktycznie dowolnego manipulowania poczuciem czasu odbiorcy. Pojawiają się więc różne konstrukcje syntetyczne, które, wykorzystując figurę elipsy, są w stanie w ciągu relatywnie krótkiego fragmentu przedstawić długi okres, jak też zabiegi formalne wydłużające krótką chwilę do czasu trwania pełnometrażowego filmu. Możliwe jest także odwzorowanie realnego, prawdopodobnego psychologicznie doświadczenia czasu. Dzieło filmowe staje się w czasie, a więc istnieje także materialna podstawa, w której rozgrywa się czas świata przedstawionego.

Najważniejszym jednak formalnym atrybutem filmu jest zdolność zarejestrowania ruchu i oddanie jego wrażenia podczas projekcji. Ruch jest w nim wszechobecny. Począwszy od kwestii technicznego utrwalania go i odtwarzania, których warunkiem jest wprawienie taśmy filmowej w ruch, kończąc na wykorzystaniu możliwości poruszania się kamery i obiektów fotografowanych przy opisie przestrzeni i czasu. To ostatnie wykorzystanie ruchu ma konstytutywne znaczenie dla ekspresji filmowej, której podstawowym wyznacznikiem jest dramaturgiczna kategoria przemiany. Dzięki wrażeniu ruchu i wynikającej z niego zmianie film potrafi wyrazić trudną do opisanania przez inne sztuki cechę rzeczywistości – jej prze-

mijanie. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa autora filmu, który za chwilę będzie omawiany:

Żadna sztuka nie może dorównać filmowi w sile, dokładności i okrucieństwie, z jakim przekazuje doznanie faktu i faktury, żyjących i zmieniających się w czasie¹.

2. Wśród filmów poświęconych pamięci *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego zajmuje specyficzną pozycję. Dzieje się tak za sprawą konstrukcji formalnej tego utworu. Paradoksalnie ciężar narracji jest tutaj przeniesiony z warstwy fabularnej na formalną. Forma stanowi treść dzieła. Konsekwencją tego jest brak elementów akcji takich, jak: następstwo wydarzeń ułożone chronologicznie, związki przyczynowo-skutkowe pomiędzy nimi, konflikt racji, którego rozwiązywanie dynamizuje fabułę, czy też perspektywa teleologiczna, czyli pewien punkt, cel działań, ku któremu zmierzają bohaterowie. Ambicją reżysera było przedstawić doświadczenie wewnętrzne człowieka w jego jak najprawdziwszym kształcie. Klasyczna konstrukcja scenariusza oparta na dominancie akcji nie odpowiada więc temu założeniu. Nikt z nas, spostrzegając siebie, swoją przeszłość, nie tworzy artefaktów, żeby te zjawiska wytłumaczyć, a po prostu myśli, czuje, wspomina. Założeniem twórcy było właśnie wyzbycie się sztucznej konwencji i pokazanie, jak funkcjonuje świadomość. Podstawowym jej elementem okazuje się być *wspomnienie*. Chęć prześledzenia procesu wspominania dyktuje rozwiązanie formalne filmu. Zamiast ciągu zdarzeń spiętych regułami akcji jest ciąg subiektywnych skojarzeń spójnych świadomością narratora. Asocjacje te nie są powiązane logicznymi zależnościami i w związku z tym nie ma tutaj czytelnej kontynuacji czasoprzestrzeni. Film jest labiryntem, w którym trudno jest się odbiory poruszać, ale gdy znajdzie na to sposób, wywołując w sobie odpowiednie nastawienie, dotyka problemów nieartykułowanych w innym języku. Kompozycja filmu polega na zestawieniu różnych sekwencji, będących w większości opisami poszczególnych reminiscencji zaczerpniętych z życia autora oraz zdarzeń mu współczesnych. Przypomina to plamy barwne, które oglądane z bliska wydają się nieczytelne, a gdy spojrzy się na nie z odpowiedniego dystansu, zaczynają tworzyć określony kształt. Przez taką atomizację formy Tarkowski wywołuje w widzu wrażenie obcowania z wnętrzem przeżywającego człowieka. Impresja ta jednak nie przychodzi łatwo, ponieważ trzeba zdobyć odpowiedni dystans, ażeby mogła w pełni zaistnieć.

Jak już wspomniałem, w labiryncie sekwencji trudno jest początkowo odnaleźć klucz do ich zrozumienia. Bardzo mało jest między nimi logicznych związków. Wspomnienia nie są ułożone w sensowną całość i nie opowiadają żadnej historii. Nie odnoszą się także do potocznie rozumianych „najważniejszych chwil w życiu człowieka”. Relacjonują przypadkowe z punktu widzenia racjonalnej oce-

¹ Andriej Tarkowski, *Czas utrwalaony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991, s. 49.

ny zdarzenia, które nie są w żaden sposób oceniane czy też komentowane. Tarkowskiego interesuje pamięć symboliczno-emocjonalna i odnajduje ją na najwcześniejszym etapie procesu wspomniania. Jego zamierzeniem jest odkrycie pierwotności, świeżości uświadamiania sobie zdarzeń z przeszłości. Zajmuje się więc nie tyle pamięcią pojmowaną jako statyczne miejsce do magazynowania reminiscencji, lecz przypominaniem – aktywnością ujawniającą to, co do tej pory było ukryte i nieświadome. Ten proces uświadamiania sobie wspomnień jest dany każdemu człowiekowi w bezpośredni sposób. Tarkowski koncentruje się w swoich obserwacjach właśnie na tym, co dostępne w doświadczeniu bezpośrednim. Poszukuje autentyczności i dlatego eksploruje granicę świadomego i nieświadomego. Wcześniej wspomniane fenomeny – zapamiętywanie i przechowywanie przeżyć – nie znajdują u niego takiego zainteresowania. Może to być podyktowane tym, że film przypomina trochę strumień świadomości ze względu na formę projekcji, w wyniku której jego istnienie z potencjalnego zmienia się w realne. Świadomość to także ciągle stawanie się, urzeczywistnianie możliwości.

Interesującym zagadnieniem jest sposób połączenia reminiscencji w ramach luźnej kompozycji *Zwierciadła* spojonej jedynie świadomością narratora. Można wyróżnić zasadniczo dwa sposoby kojarzenia ze sobą poszczególnych asocjacji. Pierwszym z nich jest wydarzenie z teraźniejszości, które wchodzi w związki z przeszłością. Przykładem takiej relacji jest połączenie dwóch scen: rozmowy telefonicznej narratora z matką i zamieszania wywołanego pomyłką drukarską. Sceny te usytuowane są bezpośrednio po sobie we wspomnianej kolejności. W trakcie rozmowy matka informuje Andrieja Tarkowskiego o śmierci swojej dawnej przełożonej z drukarni – Jelizawiey Pawłownej. Staje to się powodem do zaistnienia następnej sceny, która nie dotyczy bezpośrednio wspomnianej osoby, lecz wydarzenia, w którym ona tylko marginalnie partycypowała. Chodzi o podejrzenie pomyłki drukarskiej, za którą matka Tarkowskiego jako korektor była odpowiedzialna. Akcja tego wspomnienia rozgrywa się w czasach „twardego stalinizmu” i prawdopodobnie gdyby faktycznie zaistniała, miałaby straszne konsekwencje. Jak widać, śmierć Lizy jest pretekstem dla umysłu do snucia wspomnień. Jest to relacja pośrednia. Tematem reminiscencji jest historia o matce i pomyłce drukarskiej, a impulsem do zaistnienia tego wspomnienia współczesna śmierć postaci zamieszanej w to zdarzenie.

Drugim sposobem jest łączenie wspomnień na zasadzie styczności czasoprzestrzennej. Przez określenie to rozumiem połączenie scen, sekwencji czy też ujęć przez kontynuację tej samej przestrzeni w innym czasie lub tego samego, linearnego czasu i innej przestrzeni. Przykładem ilustrującym te rodzaje połączeń jest scena, w której młody Ignat – syn Tarkowskiego – spotyka starszą kobietę. Akcja rozgrywa się we współczesnych narratorowi czasach, a napotkana postać przez swój wygląd reprezentuje obyczajowość pochodzącą sprzed kilkudziesięciu lat. Przybycie starszej kobiety poprzedza scena rozmowy pomiędzy Ignatem a jego

matką – „obiektywnie” sytuując czas trwania tej akcji. Ignat zostaje poproszony przez nieznajomą o przeczytanie fragmentu książki. Następnie kobieta znika, zostawiając po sobie ulatniającą się parę po filiżance gorącego napoju. W tej samej przestrzeni są więc zestawione obok siebie dwa rodzaje czasu, pozornie zachowując ciągłość akcji. Trudno jest Ignatowi wytłumaczyć tę transformację. Problem polega na trudności w jej zaklasyfikowaniu w kategoriach ontycznych, tzn. przy zastosowaniu antynomii typu realne–nierealne, istniejące–nieistniejące. Metafora znikającej pary na stole oddaje trudno uchwytny proces stawania się, oscylowania bytu pomiędzy statycznymi podziałami.

3. Tarkowski interesował się wspomnieniem w jego symbolicznym wymiarze. Poszczególne reminiscencje jako jednostki konstrukcyjne filmu są historiami o słabo zarysowanej akcji. Są obserwacjami przeszłości przefiltrowanymi przez czas i pamięć. Tarkowski z rzadko spotykanym pietyzmem dbał o odtworzenie szczegółów, dotyczących jego domu rodzinnego. Scenografie, kostiumy, charakteryzacja, a nawet kompozycje kadrów są wzorowane na autentycznych zdjęciach dokumentalnych wykonanych przez znajomego fotografa amatora. Chcąc być jak najwierniejszym prawdzie, reżyser wykorzystał więc dokumentację ze swojej rodzinnej kroniki fotograficznej. Starał się w ten sposób odtworzyć charakter pracy pamięci, która bazuje na danych wziętych z rzeczywistości, a następnie je przekształca przez długie przetrzymywanie w sobie. Deformacje te określają właściciela wspomnień, są dodatkami umysłu, który wytwarza w ten sposób symbole. Stają się one czytelne dla innych odbiorców, nabierają cech intersubiektywności, zostają utrwalone jako wartości w kulturze. Jednocześnie ze wszystkich znaków stosowanych w sztuce, symbole najpełniej wyrażają rzeczywistość. Warto w tym momencie przyjrzeć się bliżej strukturze tych reminiscencji-symboli.

Jedną z najważniejszych cech, dotyczących sposobu ich istnienia, jest wewnętrzna stopniowalność realności. We wspomnieniu może pojawić się następne, a w nim jakieś złudzenie czy też halucynacja. Wspomnienie należy do tych produktów ludzkiego umysłu, które mogą być praktycznie nieskończenie głębokie, jeżeli chodzi o otwieranie nowych rzeczywistości w swoim obrębie. Mają one przy tym różne ciężary bytowe związane z ich zsubiektywizowaniem. Przykładem tego jest wspomnienie narratora, który jako dziecko ma halucynację, opisującą czynność mycia włosów przez matkę. Pomaga jej w tym ojciec, który w tamtym czasie opuścił już rodzinę. W scenie tej zmienia się zarówno czas, jak i przestrzeń. Pokój, w którym rozgrywa się akcja, zalewa woda spływająca z sufitu, który w wyniku tego zaczyna płatkami odpadać. Odwzorowanie ruchu przez zastosowanie przyspieszonego klatkażu staje się spowolnione w stosunku do naturalnego. Odrealniona chwila, będąca symbolem rozpadu małżeństwa rodziców i związanych z tym lęków małego dziecka, zdaje się trwać dłużej, przekazując swoje przesłanie widzowi w mocniejszy sposób. Przy okazji tego fragmentu filmu warto po-

wiedzieć o deformacjach wynikających z perspektywy czasowej wspomnienia. Z tego typu odwzorowaniem czasu często można się spotkać w filmie Tarkowskiego. Czas przypominany zmienia swoje właściwości i dane zdarzenie może trwać krócej lub (częściej) dłużej niż jego pierwowzór. Film przez swoje możliwości techniczne stwarza szczególny potencjał takich kreacji.

Na koniec chciałbym się zająć zagadnieniem podmiotu wspominającego. Zostało ono także potraktowane w sposób formalnie nowatorski przez ustawienie kamery z punktu widzenia osoby wspominającej. Są sekwencje, gdzie słychać głos głównego bohatera, lecz nie można go zobaczyć. Kamera porusza się, przekazując nam subiektywne spojrzenie człowieka, który przechadza się po pokoju lub nawet lewituje. Jest to rodzaj poszukiwań własnej tożsamości. Warto przypomnieć w tym momencie metaforyczny tytuł filmu – *Zwierciadło*. Wysiłki bohatera zmierzają do tego, ażeby zobaczyć swoje odbicie w lustrze. Widzi w nim swoją przeszłość, swoje wspomnienia, ale nie może zobaczyć własnego ja. W jego świadomości tak jak w zwierciadle odbijają się wspomnienia, z których jest zbudowany, nie ma natomiast możliwości zobaczenia odbicia samego siebie, nawiązania kontaktu ze sobą w sposób bezpośredni. Dla bohatera filmu jest to jeden z jego ostatnich wysiłków w życiu. Okazuje się, że impulsem do tak głębokiego zanurzenia się w świat przeszłości jest świadomość nieuchronnego i szybkiego nadejścia śmierci. Sprawia ona, że człowiek zaczyna szukać własnej tożsamości, istoty, dzięki której czuje się sobą. Niestety – te poszukiwania nie przynoszą oczekiwanego skutku. Tarkowski zanurza się w strumień swoich wspomnień, bezskutecznie wypatrając ich źródła. Niemożliwa jest relacja zwrotna, w której człowiek obejrzy w sposób zdystansowany samego siebie. Świadomość jest ograniczona pod względem możliwości wejścia na metapoziom, z którego mogłaby odnieść się do siebie samej tak, jak odnosi się do rzeczywistości zewnętrznej.

Jedyną sugestią, którą zdaje się reżyser podsuwać widzowi, jest możliwość nieświadomego kontaktu z samym sobą. W scenie wizyty małego Ignata z matką u Nadzieży Sołowiowej zostaje on w pokoju sam. Wytwarza się wtedy magiczna chwila obserwacji nowego pomieszczenia przez umysł dziecka. Ignat przegląda się w lustrze i widzi swoje odbicie, nie zdając sobie sprawy z wagi sytuacji. Stroi miny, pozuje na dorosłego mężczyznę, chce wyglądać lepiej niż w rzeczywistości, kreując swoje chłopięce wyobrażenie o idealnym wyglądzie. Nigdy potem już dorosłemu Andriejowi nie będzie dane spojrzeć w tak bezpośredni sposób w zwierciadło. Będzie mu przeszkadzać wiedza i doświadczenie, które zdobył w procesie dojrzewania.

Bibliografia

1. Tarkowski A., *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991.

2. Tarkowska M., *Okruchy zwierciadła*, przeł. J. Gazda, „Kwartalnik Filmowy” nr 9–10, 1995.
3. Czaja D., *Tarkowski i symbol*, „Kwartalnik Filmowy” nr 9–10, 1995.
4. Ciareka R., *Narcyz i zwierciadło*, „Kwartalnik Filmowy” nr 9–10, 1995.
5. Kuśmierczyk S., *Zagubieni w drodze*, Warszawa 1999.

The Phenomenon of Memory in Film – the Case of the *Mirror* Directed by Andriei Tarkovski

In this movie the plot is constructed by the thoughts of the narrator. They follow two patterns. In the first case a current event is shown as connected with past occurrences. The narrator's mother talks with him on the phone and reminisces about her former boss who recently died. In the second case two events are connected by spatio-temporal contiguity. The narrator's son is asked by an elderly woman to read something to her. While he sets himself about to do it, the woman disappears leaving a hot cup of tea behind. In each case the troubling question is what is real. In the telephone case it is highly improbable that the print house where the mother had worked could actually make the politically incriminating printing mistake. In the tea cup case it is unbelievable that a ghost of a woman would drink a cup of tea. Memory easily confuses fact and fiction, and creates a world that seems partly real and partly unreal.