

Mariola MARCZAK

OBRAZ, KTÓRY ODNOSI DO TEGO, CO NIEWIDZIALNE O kinie metafizycznym przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku

Reżyser zatrzymuje się na progu „metafizycznej” refleksji. Jest to zjawisko bardzo charakterystyczne dla dużej części najlepszego kina ostatnich lat, zwłaszcza kina naszego kręgu kulturowego, ale także sporej części kina Bliskiego Wschodu. Kino Dalekiego Wschodu czasami podziela tę optykę, ale o wiele częściej wyraźnie rozwija „metafizyczną” refleksję, otwierając się na perspektywę transcendentną.

Ostatnie dwie dekady gruntownych przemian w naszej części świata nie sprzyjały pogłębionemu namysłowi nad człowiekiem i światem. Naturalną przyczyną zanikania tego typu refleksji na filmowych ekranach jest fakt, że odeszli lub odchodzą po kolei wielcy mistrzowie, którzy podejmowali tego typu problematykę: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman. Niektórzy z dawnych mistrzów kina metafizycznego, jak Eric Rohmer, Werner Herzog czy Theodoros Angelopoulos, a w Polsce Krzysztof Zanussi i Witold Leszczyński, wciąż tworzą, jednak ich filmy powstają sporadycznie i raczej należą do przeszłości, niż wyrażają ducha nowych czasów. Reżyserzy ci posługują się na ogół podobną jak dawniej poetyką. Ich dzieła wyznaczają jednak pewien standard. We współczesnym kinie metafizycznym obecne są dwie tendencje: jedna – nawiązująca do wypracowanych dotąd w kinie artystycznych formuł służących przekazywaniu sfery duchowości, druga – będąca znakiem nowych czasów, podejmująca podobną refleksję z zastosowaniem nowoczesnych środków filmowych, nowych – na tym gruncie – estetyk.

Kino metafizyczne jest próbą odzwierciedlenia takiego myślenia, które nie stawia sobie granic, oraz wykreowania wizji świata zakładającej istnienie Tajemnicy. Siłą napędową twórców bywa często pytanie „dlaczego?” zawieszony ponad filmowym obrazem, pozostawiony bez odpowiedzi, wyrażający wątpliwość¹. Sztuka „metafizyczna” jest „konstruktywnym buntem” przeciw samograniczeniu, przeciw zamknięciu refleksji nad bytem w jakikolwiek system, a nawet przeciw samemu rozumowi, który co prawda tego typu refleksję zrodził, ale pozostaje narzędziem „metafizycznego” poznania dopóty, dopóki nie zaczyna jej stawiać barier. Dlatego w filmach tego nurtu wiele jest konstrukcji otwartych, wieloznaczności, zawieszonych. Z drugiej strony kino metafizyczne

¹ Por. B. S k a r g a, *O znaczeniu wymiaru metafizycznego w kulturze*, w: *taż, Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Znak, Kraków 2007, s. 17n.

często posługuje się zamkniętym kształtem przypowieści, czasem alegorii. Dzieło filmowe, będąc przedmiotem artystycznym, zamkniętym i skończonym (podobnie jak obraz malarski – w przeciwieństwie do fotografii, mającej charakter fragmentaryczny), jest zawsze jakąś hipotezą całości, nawet jeśli hipoteza ta zostaje sformułowana jako sąd otwarty. Na ogół prezentuje całościową wizję człowieka i świata. Tendencja do scalania, poszukiwania jedności, opisu przedmiotu poznania jako całości jest przecież ważną cechą „myślenia metafizycznego”². Kino metafizyczne w pewnym stopniu posługuje się więc pytaniami charakterystycznymi dla filozofii: Kim jest człowiek? Jaka jest natura dobra? Skąd zło? Dlaczego zło? Czym jest szczęście? Czy człowiek może je osiągnąć? Pobudza do podejmowania filozoficznej refleksji, a w ten sposób w pewnym sensie kreuje nowe elity intelektualne.

Kino ostatnich dwudziestu lat nie wykorzystywało w pełni całego repertuaru filmowych środków charakterystycznych dla kina metafizycznego, takich jak: pokazywanie cudów dziejących się w naturze, kreowanie niepokojącej, tajemniczej aury emanującej z dzieł sztuki lub elementów natury, posługiwanie się „metafizycznym medium” w postaci dziecka lub człowieka niemieszczącego się w pewnej społecznej normie lub też stosowanie stylizacji kreujących obrazy filmowe lub filmowych bohaterów na filmowe ikony Boga. Nader rzadko filmowe struktury bywały wykorzystywane do przywoływania idei samego Boga, wyłaniającego się za sprawą takich atrybutów, jak wszechmoc, groza, tajemniczość. Pod tym względem ciekawszy był wcześniejszy okres. Niemniej jednak sposób, w jaki refleksja tego rodzaju była obecna w kinie przełomu tysiącleci, sporo mówi o naszej epoce, wrażliwości, potrzebach i preferowanych wartościach. Najważniejszy wydaje się fakt, że sztuka „metafizyczna” może być traktowana jako próba zneutralizowania „lęku przed nieistnieniem”³.

W kinie ostatnich lat niemal nie pojawiały się filmy, które byłyby ewokacją rzeczywistości transcendentnej, a tym bardziej próbą „sfilmowania Transcendentnego” (do wyjątków należą koreańska *Wiosna, lato, jesień zima... i wiosna*⁴ Kim Ki-duka oraz rosyjska *Wyspa*⁵ Pawła Łungina, ale film ten jest raczej przykładem kina jawnie religijnego niż metafizycznego). Obecność Boga w świecie przedstawionym zostaje zmanifestowana wprost w kontrowersyjnym filmie Larsa von Triera *Przełamując fale*⁶, który jest efektem prze-

² Por. tamże.

³ J. K o p a n i a, *Metafizyka moralności w perspektywie XXI wieku*, w: *Etyka wobec problemów współczesnego świata*, red. H. Promieńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 45.

⁴ *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, Niemcy–Korea Południowa, 2003.

⁵ *Ostrow*, 2006.

⁶ *Breaking the Waves*, Dania–Francja–Holandia–Islandia–Norwegia–Szwecja, 1996.

wrotnej inspiracji protestanckim i katolickim chrześcijaństwem⁷. Są to jednak raczej rzadkie przypadki, częściej podejmowano próby przedstawienia, zasugerowania bądź odzwierciedlenia w rozmaity sposób dwuwymiarowości ludzkiej egzystencji i świata. W ostatnich latach zmniejszyła się znacznie odległość między kinem artystycznym a popularnym⁸, stąd dwie wspomniane na początku tendencje i częstsze posługiwanie się konwencjami kina gatunków. Rozrosło się także pogranicze między czystym realizmem (obyczajowym, psychologicznym, społecznym) a opowieścią „metafizyczną”. Dwuwymiarowość ludzkiej egzystencji ujawnia się najczęściej, gdy udziałem człowieka stają się tak skrajne doświadczenia, jak miłość, cierpienie, śmierć. Świat przedstawiony natomiast ujawnia swoje transcendentne korzenie zarówno wówczas, gdy zostaje ogołocony, zredukowany, jak i wtedy, gdy reżyser poddaje go estetyzacji w poetyckiej wizji eksponującej przyrodzone piękno bądź w wizualnej metaforze.

CZŁOWIEK

Do najbardziej wyrazistych twórców podejmujących refleksję nad człowiekiem jako całością należy, postrzegany jako następca Andrieja Tarkowskiego, turecki reżyser Nuri Bilge Ceylan. Jego filmy: *Miasteczko*⁹, *Chmury w maju*¹⁰, *Uzak*¹¹, *Klimaty*¹² są silnie naznaczone autobiografizmem, dzięki któremu zyskują moc osobistego wyznania. Pokazuje w nich reżyser banalne zdarzenia, takie jak odwiedziny w rodzinnym domu, przyjazd krewnego z prowincji, krótki wspólny pobyt w hotelu pary dojrzałych ludzi tuż przed rozstaniem. „Filmuje ciszę w nadziei na objawienie, jak Tarkowski. Śledzi milczące jednostki przemierzające martwy świat, jak Antonioni. Opowiada o bohaterze skrajnie egoistycznym i nie wstydzi się przyznać: „to ja” – jak Bergman. Wreszcie w *Klimatach* spogląda we własne naznaczone bólem oczy”¹³ – pisze Michał Oleszczyk. *Uzak* to studium człowieka wypalonego, który nie potrafi

⁷ Występuje tu nawiązanie do protestanckiej teologii oraz do postaci Joanny d’Arc. W śmierci bohaterki zaś niektórzy widzą rodzaj „figury Chrystusa”. Zob. ks. M. L i s, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.

⁸ Zob. wypowiedź Ryszarda Legutki w dyskusji „Znaku”: „*Pulp Fiction*” i proste historie. O kinie lat dziewięćdziesiątych rozmawiają: Alicja Helman, Elżbieta Wiącek, Krzysztof Biedrzycki, Bartłomiej Dobroczyński, Ryszard Legutko i Tadeusz Lubelski („Znak” 2000, nr 10, s. 24-43).

⁹ *Kasaba*, Turcja, 1997.

¹⁰ *Mayis sikintisi*, Turcja, 1999.

¹¹ *Uzak*, Turcja, 2002.

¹² *Iklimler*, Francja–Turcja, 2006.

¹³ M. O l e s z c z y k, *Filmowiec zawsze jest sam*, „Kino” 2007, nr 5, s. 31.

już żyć wśród ludzi, dla którego obecność drugiego jest dokuczliwym balastem. *Klimaty* pokazują rozpad więzi między niedawnymi kochankami, dystans i pustkę, jaka powstała między ludźmi tam, gdzie stępiła się wrażliwość, wypaliły się uczucia, nawet te najbardziej podstawowe, pozwalające utrzymywać kontakt ze światem. Nieruchome niemal figury, umieszczone z daleka jako dwa obserwujące się obiekty lub postacie nieutrzymujące nawet kontaktu wzrokowego, stają się abstrakcyjnym znakiem ogołoconej egzystencji. Charakterystyczne dla estetyki tego reżysera niezwykle długie ujęcia filmowane z jednego punktu widzenia niemal nieruchomą kamerą – to jakby przyglądanie się ludzkiemu byciu. Z jednej strony zaświadcza o autentyczności tego, co zostało w obrazie filmowym utrwalone, z drugiej – zwracają uwagę na tworzywo. Bardzo powolna narracja zmusza widza do zajęcia pozycji obserwatora i pozwala dostrzec to, co przy normalnym rytmie rejestracji zwykle umyka. Poprzez ten sposób filmowania turecki reżyser wpisuje istnienie ludzkie w tło, w kontekst świata materialnego, przez co owo dostrzegane wyraźnie „bycie” – zarazem namacalne (naturalistyczne efekty dźwiękowe) i ulotne – zostaje skontrastowane z materialnością świata.

ŚMIERĆ

Najbardziej podstawowe i zarazem najgłębiej przeżywane doświadczenia egzystencjalne, takie jak śmierć czy miłość, mają charakter progowy, transgresyjny. W nich transcendentny charakter ludzkiego bytu objawia się najwyraźniej, toteż umożliwiają one człowiekowi spojrzenie na siebie w prawdzie. Nierzadko zdarza się, że szczególną umiejętność odsłaniania owej prawdy w kinie wykazują artyści, którzy w sposób świadomy wyznają światopogląd materialistyczny, przeczący transcendencji; może ich wrażliwość jest konsekwencją doświadczenia lęku przed nieistnieniem. Takim artystą był Pier Paolo Pasolini, współcześnie jest nim jego rodak Nanni Moretti. Sztuka filmowa, którą uprawia Moretti jest zapisem jego wewnętrznych doświadczeń, sam pisze scenariusze i gra w swoich filmach główne role, nadając swoim dziełom charakter artystycznego świadectwa. W *Pokoju syna*¹⁴ pokazuje zmagania pewnej rodziny z faktem niespodziewanej śmierci nastoletniego chłopca (syna i brata). Analizując rozmaite aspekty procesu osvajania doświadczenia śmierci najbliższego człowieka, nasyca ten obraz własnymi przeżyciami¹⁵. Grany przez samego reżysera bohater filmu, ojciec, jest psychoanalitykiem. Wobec osobi-

¹⁴ *La stanza del figlio*, Francja–Włochy, 2001.

¹⁵ W filmie *Pamiętnik intymny* (*Caro diario*, Francja–Włochy, 1993), Moretti, wykorzystując osobiste doświadczenia, wcielił się w postać człowieka, który dowiaduje się, że jest śmiertelnie chory.

ście przeżywanej tragedii dostrzega fałsz swojej roli, która ogranicza się do wysłuchania i zracjonalizowania lęków pacjentów. Będąc w istocie świadkiem spowiedzi, odpłatnie dokonuje formalnego wymazania poczucia winy, nie dysponując jednak żadną mocą uśmierzenia duchowych cierpień. Ową niemoc uświadamia sobie, gdy staje się kimś podobnym do swoich pacjentów – człowiekiem szukającym pomocy w obliczu problemu, którego racjonalnie nie sposób rozwiązać. Fakt, iż relacja narratora rozwija się w obrębie materialistycznego światopoglądu, tym bardziej obnaża fiasko rozumu i wszelkiej „fachowej” pomocy w podobnych sytuacjach. Śmierć demaskuje niewystarczalność środków dostępnych w obrębie współczesnej cywilizacji i w ramach jej wizji świata. Niepokój i lęk w obliczu śmierci pozostaje. Można jedynie przytłumić go w sobie albo próbować stawić mu czoła i z nim żyć.

*Wieczność i jeden dzień*¹⁶ – film Theodorosa Angelopoulosa, autora *Pejzażu we mgle*¹⁷ i *Pszczelarza*¹⁸ – przynosi zamyślenie nad własną śmiercią, rodzaj medytacji nad przeszłością: rekolekcje w dosłownym znaczeniu tego słowa. Bohater, pisarz w starszym wieku, przeprowadza surowy bilans życiowy, ale też melancholijnie spogląda wstecz, przywołując zmysłowy aspekt świata i odsłaniając wewnętrzne pejzaże przeszłości. Aby ukazać swoisty autyzm bohatera, który zamknął się w twórczości pisarskiej, zrywając kontakt z życiem, reżyser zastosował zabieg artystyczny zapożyczony z *Panny Julii*¹⁹ Alfa Sjöberga (wykorzystany też przez Bergmana w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki*²⁰). Oto pisarz ze swoim współczesnym wyglądem i stanem świadomości wchodzi w świat wspomnień sprzed lat i tam spotyka się z bliskimi. Podobnie jak u Bergmana, także i tu okazuje się, że z powodu braku pewnego rodzaju wrażliwości, przez niezdolność do zaangażowania w radości i smutki przeszłego życia, bohater utracił nie tylko tamte chwile, ale nawet możliwość nostalgicznego ich wspomnienia – ów jasny obraz z przeszłości nie jest ilustracją jego przeżycia przeszłości. To nie było jego doświadczenie, ponieważ był on emocjonalnie nieobecny. Przeszłość została przywołana dzięki emocjom zamkniętym w listach od żony, które stary pisarz odkrył po latach, dzień przed swoją śmiercią. Reżyser unaocznia żal człowieka za tym, co znika, co utracił przez błędne lub nie w pełni świadome wybory. „Metafizyczny” klimat kreuje zarówno powolna narracja, długie ujęcia bez gwałtownego ruchu w kadrze, przede wszystkim zaś obrazy morza i wspomnień, a także muzyka.

¹⁶ *Mia aioniotita kai mia mera*, Francja–Grecja–Włochy, 1998, zdjęcia A. Sinanos, muzyka E. Karaindrou.

¹⁷ *Topio stin omichli*, Francja–Grecja–Włochy, 1988.

¹⁸ *Melissokomos*, Francja–Grecja–Włochy, 1986.

¹⁹ *Fröken Julie*, Szwecja, 1951.

²⁰ *Smultronstället*, Szwecja, 1957.

Krzysztof Zanussi w filmie *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*²¹ również skonfrontował dojrzałego człowieka z nadchodzącą nieuchronnie śmiercią, ale po to, żeby postawić pytanie: Czy współczesny sceptyk może godnie i pogodnie umrzeć? Czy można przygotować się do śmierci, tak jak przygotowywano się do niej w średniowieczu, epoce, która jak żadna inna potrafiła obcować ze śmiercią na co dzień? Czy istnieje ars moriendi przełomu tysiącleci? Odpowiedź jest tak prosta, jak objaśnienie bernardyna, dotyczące przygotowania przez św. Bernarda koniokrada skazanego na śmierć do spokojnego przyjęcia wyroku: wystarczy się nawrócić. Drugą równie prostą receptą okazuje się znalezienie duchowych i biologicznych spadkobierców. Recepty te nie zaskakują oryginalnością, Zanussi jednak z finezją ukazuje to, co jest prawdziwym problemem i dramatem w obliczu śmierci: nie jest łatwo ani nawrócić się, ani zmienić nastawienia solipsystycznego dotąd ego, by otworzyć się na innych i chcieć przyjąć ich wsparcie (towarzyszenie w umiarności) oraz choćby namiastkę emocjonalnej więzi. W filmie tym szczególnie wyraziście zapisał się „lęk przed nieistnieniem” i strach w obliczu śmierci, będący konsekwencją „dramatu ciała”. Są one – jak sugeruje reżyser – nie do przezwyciężenia bez względu na wyznawany światopogląd.

CODZIENNOŚĆ

W kinie przełomu tysiącleci znajdujemy sporo wiarygodnych portretów codzienności. Celuje w tym kino brytyjskie, kreśląc je z wyraźnym społecznym nastawieniem, czasem udaje się uchwycić rzeczywistość w jej powszedniej prawdzie w kinie francuskim²². Mistrzami w tym względzie są bracia Jean-Pierre i Luc Dardenne, reprezentujący kinematografię belgijską. Na ogół autorzy tego rodzaju obrazów pozostają na gruncie realizmu. Wyjątkiem jest *Amelia*²³, przypowieść prawie baśniowa, choć zanurzona w rzeczywistości estetyzowanej przez kolorowe filtry.

Z nieco innej perspektywy pokazują rzeczywistość, w której żyją zwykli ludzie, filmy mniejszych europejskich kinematografii. Przykładem może być *Włoski dla początkujących*²⁴, film duńskiej reżyserki Lone Scherfig – utrzymana w realistycznej konwencji opowieść o rozbitkach współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej. Bohaterami są w większości ludzie, którzy z trudem

²¹ Francja–Polska, 2000.

²² *Gusta i guściki* (*Les goût des autres*, Francja, 2000, reż. A. Jaoui); *Ukryte* (*Cacheé*, Francja, 2005, reż. M. Haneke).

²³ *Les fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Francja–Niemcy, 2001, reż. J. P. Jeunet.

²⁴ *Italiensk for begyndere*, Dania–Szwecja, 2000.

radzą sobie z codziennością. Ich los nie jest może naznaczony wielkimi nieszczęściami, ale pełen trudów i przykrości. Zawiązanie akcji stanowi przyjazd młodego pastora. Nowe obowiązki i środowisko mają mu pomóc ukoić ból po śmierci niedawno poślubionej żony. Wszyscy ludzie, których spotyka, mają jakieś kłopoty: fryzjerka Karen, pracująca w marnym zakładzie, zmaga się z ciężką chorobą matki, nieporadna pracownica cukierni Olimpia znosi cierpliwie despotycznego ojca. Jest też nieśmiały recepcjonista impotent i zakochana w nim włoska kucharka, która cierpi, ponieważ on jej nie zauważa, i kierownik przy-stadionowej restauracji o niewyparzonym języku i fatalnych manierach, przez które traci pracę. W ciągu kilku dni, w czasie których obserwujemy bohaterów, następują trzy zgony: lektora języka włoskiego, ojca Olimpji i matki Karen. Za ten ostatni Karen jest odpowiedzialna – nie mogąc znieść cierpienia matki, na jej prośbę przedawkowała jej środek znieczulający. Paradoksem wydaje się fakt, że bohaterów filmu naprawdę martwi śmierć nauczyciela, bo pozbawia ich jedynej życiowej przyjemności – wieczorowych kursów języka włoskiego. Śmierć rodziców, choć jest stratą i zostaje oplakana, stanowi jednocześnie ulgę w utrudzeniu. W finale jak *deus ex machina* przychodzi rozwiązanie problemów. Zawistni i zgorzkniali odchodzą albo umierają. Rozbitkowie odnajdują oparcie w podobnych do siebie nieudacznikach, a przez to każdy z nich ma szansę rozniecić w sobie tę iskrę dobra, którą gdzieś w głębi posiada. To, co wydaje się w tej historii nadużyciem wobec realistycznej konwencji, bardzo przekonująco realizowanej (paradokumentalną kamerą, zgodnie z założeniami *Dogmy*), okazuje się śladem wyższego porządku – empirycznym dowodem na to, że lekko spłoszony, uśmiechnięty pastor, cierpiący w milczeniu po stracie żony, zmagający się ze złośliwościami poprzednika, nie modli się do pustego nieba. Zapelniający się pod koniec tej historii kościół wydaje się potwierdzeniem racji bytu jego funkcji pastora, o której dotąd przypominano sobie jedynie przy okazji pogrzebów. Narrator tej filmowej opowieści prezentuje światopogląd bliski większości bohaterów – zdaje się osobą indyferentną religijnie. Stara się jednak nie przeszkadzać w tym, by inni dostrzegali w ludzkim bytowaniu sens, a w ludzkim odnajdywaniu się odprysk miłości, której źródło bije gdzie indziej, a która jest obecna w najprostszyc gestach – aktach dobroci. Podobny wydzźwięk ma następny film Scherfig *Wilbur chce się zabić*²⁵. Tu punkt wyjścia jest bardziej dramatyczny: młody człowiek przejawia determinację w zamiarze odebrania sobie życia, co mu się kilkakrotnie nie udaje, podobnie jak inne sprawy w życiu. W końcu jednak odstępuje od swojego postanowienia, gdy odnajduje wsparcie w związku z podobnie ciężko doświadczającą swego losu kobietą.

Pokrewieństwo estetyczne oraz ideowe z utworami Lone Scherfig wykazuje twórczość czeskiego reżysera Bohdana Slámy. W filmach *Dzikie pszczo-*

²⁵ *Wilbur Wants to Kill Himself*, Dania–Francja–Szwecja–Wielka Brytania, 2002.

ty²⁶ i (szczególnie) *Szczęście*²⁷ odnajdujemy podobną surową estetykę²⁸, paradokumentalny sposób realizacji zdjęć i równie wiarygodnie przedstawioną scenerię, w której egzystują ludzie niemieszczący się w średniej statystycznej. Nie są to jednak outsiderzy, buntownicy ani ludzie z marginesu. Jest to milcząca większość, która nie manifestuje swojej obecności w społeczeństwie, lecz wytrwale zмага się z trudnościami codziennego bytowania. Filmy te, choć mocno osadzone w konkretnie współczesności, nie mają społecznego charakteru; to osadzenie uwiarygodnia reżyserską wizję. Wydaje się jednak, że źródłem głębokiej motywacji bohaterów *Szczęścia* i ich postawy wobec życia jest swoista „metafizyczna podświadomość” wyrażająca się w wytrwałym dążeniu do osiągnięcia pełni (na przykład w miłości, która przemienia człowieka i jego życie). W tym obrazie dążenie do szczęścia nie jest spektakularną batalią. To raczej codzienna dreptanina, która jest ciągłym zmaganiem się nadziei, rezygnacji i bezsilności. Głęboki egzystencjalny realizm jest właśnie punktem granicznym, do którego to czeskie kino dochodzi. Film przynosi rozpoznanie sytuacji człowieka, ale jeszcze bez transcendentnej perspektywy. Reżyser zatrzymuje się na progu „metafizycznej” refleksji. Jest to zjawisko bardzo charakterystyczne dla dużej części najlepszego kina ostatnich lat, zwłaszcza kina naszego kręgu kulturowego, ale także sporej części kina Bliskiego Wschodu – dobrze już znanego kina irańskiego, coraz lepiej poznawanego tureckiego. Kino Dalekiego Wschodu czasami podziela tę optykę, ale o wiele częściej wyraźnie rozwija „metafizyczną” refleksję, otwierając się na perspektywę transcendentną. Charakterystyczne, że taki punkt widzenia pojawia się zarówno w kinie artystycznym tego regionu, jak i w kinie gatunków, które należy do kultury popularnej, mimo że osiąga czasem najwyższy poziom.

OJCOWIE I SYNOWIE – ŚWIAT WIDZIALNY I COŚ JESZCZE

*Słonecznik*²⁹ chińskiego reżysera Yang Zhanga powstał również w realistycznej estetyce. Przez prawie cały film mamy do czynienia z dramatem psychologicznym rozgrywającym się między ojcem, wracającym po wielu latach „resocjalizującego” obozu, a jego wychodzącym z dzieciństwa, dorastającym, a wreszcie dorosłym synem. Ojciec – utalentowany malarz, napiętnowany więzieniem, pragnie nade wszystko być uczciwy, a syna wychowuje twardą ręką, starając się nadrobić stracony czas. Jego miłość wyraża się w działaniu

²⁶ *Divoké včely*, Czechy, 2001.

²⁷ *Štěstí*, Czechy–Niemcy, 2005.

²⁸ Bez formalnego związku z *Dogmą*.

²⁹ *Xiang Ri Kui*, Hongkong–Chiny–Holandia, 2005.

zgodnym z przekonaniem o dobru dziecka, brak jej jednak emocjonalnego wyrazu. Najpierw zmusza syna do nauki rysunku i malarstwa, potem brutalnie ingeruje w jego życie, zmuszając jego dziewczynę do aborcji. Ostatnim zarzewiem sporu jest nachalne dopominanie się o wnuka. Dopiero gdy ojciec skonfrontuje się z twórczością syna, doceni jego talent, a widząc, jak wielką inspiracją dla syna była ich wspólna przeszłość – dostrzeże w tym sens własnego życia. Pogodzi się z synem i zaraz potem zniknie. Po tym zdarzeniu jeszcze raz da o sobie znać, zostawiając przed mieszkaniem syna słonecznik w doniczce w dniu, kiedy ten ma przyjechać do domu z żoną i ich nowo narodzonym dzieckiem. Wtedy to po raz pierwszy pojawi się głos zza kadru, będący wewnętrznym monologiem syna, mówiący o poczuciu obecności ojca „w tych ważnych chwilach”. Następuje wówczas przejście do planu ogólnego, przedstawiającego pole maków, słoneczników i wreszcie góry. W ten sposób zostaje wprowadzony buddyjski motyw nirwany (w górach właśnie osiągnął ją Budda), zinterpretowany tu jako połączenie się z witalną energią przyrody. Takim właśnie stopniowym rozplywaniem się jest odchodzenie ojca, który najpierw znika z oczu, pozostając nagrany na taśmie głosem. Potem są już tylko ślady: rzeczy w jego domu, słonecznik jako ślad-symbol i wreszcie poczucie obecności – wrażenie dostępne jego bliskim. Na końcu narracyjna sugestia wskazuje na przeniknięcie jego ducha w świat przyrody, który zyskuje tu symboliczny wymiar wszechjedni.

W nieco tylko odmienny sposób konstruuje parabolę Majid Majidi w *Kolorach raj*³⁰. W filmie Irańczyka punktem wyjścia jest posiadająca rysy społecznie realistyczna opowieść, w której wierność tradycji i egoizm ojca prowadzą do śmierci dziecka. Tragedia ta staje się dla ojca źródłem moralnego przebudzenia. Rozpacza, ponieważ nienazwany Bóg zsyła na niego nieszczęście i zabiera mu syna. Wcześniej jednak za nieszczęście uważał fakt, że Bóg mu go zesał. Dramatyczne doświadczenie budzi jednocześnie jego sumienie, dzięki czemu uświadamia on sobie własną winę względem chłopca. Tak więc, paradoksalnie, śmierć skrzywdzonego przywraca moralny ład. Przeciwdziała bowiem chaosowi, przejawiającemu się w złu moralnym. Znakiem owego ładu jest estetyczna jakość obrazu, która zaświadcza o istnieniu wyższej harmonii w przyrodzie i świecie – zarówno przyrodą, jak i ludzkim losem rządzą niezmiennie prawa, zakorzenione poza światem widzialnym. Niewidomy chłopiec obcuje z pięknem stworzonego świata poprzez dźwięki. Narrator zaś roztacza przed widzem całą pełnię naturalnego (boskiego) piękna w aspekcie wizualnym: pejzaże prześwietlone słońcem, radość obcowania z naturą i z drugim człowiekiem.

Kinematografia irańska lat ostatnich obfituje w poruszające historie. Wiele z nich zatrzymuje się na poziomie opisu, niektóre – jak ta – przekraczają ową granicę, próbując zajrzeć poza obraz.

³⁰ *Rang-e khoda*, Iran, 1999.

W podobnej estetyce utrzymana została filmowa opowieść Andrieja Zwiagincewa *Powrót*³¹. Jest to – podobnie jak w przypadku chińskiego filmu *Słonecznik* – historia o ojcu, który wraca po wieloletniej nieobecności. Próbą odtworzenia osłabionych, a może nawet rozerwanych więzi z synami jest czterodniowa wyprawa łodzią. Bezludna, opustoszała wyspa, sprzyja wyzwaniu skrywanych dotąd emocji oraz instynktów. Wyczekiwany ojciec okazuje się jednak obcy i nieznany, a wzajemne uczucia dwóch nastoletnich chłopców oscylują między nienawiścią, chęcią rywalizacji a miłością. Ojciec stara się nadrobić czas, dając synom lekcję odpowiedzialności i dyscypliny, każdemu inną. „*Powrót* to film o wielkiej sile i zmagazynowanej w obrazie energii” – pisał Tadeusz Lubelski³², który podkreślał możliwość jego wielopłaszczyznowej interpretacji. W kluczu teologicznym wyspa byłaby pierwotnym rajem, ojciec – surowym, lecz kochającym Bogiem, a końcowy wypadek, będący następstwem kłótni chłopców i jednocześnie przyczyną śmierci ojca – grzechem pierworodnym³³. Świat bez ojca byłby zatem światem pierwotnego immoralizmu. Wyprawa z ojcem na wyspę staje się w takiej wykładni alegoryczną opowieścią o stworzeniu świata poprzez ustanowienie zasad; zaraz potem następuje zerwanie owocu z drzewa wiadomości złego i dobrego. W filmie historia stworzenia – narodzin człowieka jako oddzielenia od Ojca w wyniku grzechu – zlewa się w jedno z historią odkupienia. Synowie zgrzeszyli, poznając zło, ale ojciec bierze na siebie konsekwencje ich grzechu (w finale poświęca się dla ratowania syna). Życie dojrzałe w świecie, do którego wracają, będzie życiem ze świadomością winy, ale też ładu ustanowionego przez ojca i ze świadomością jego ofiary.

ZŁO

Przykładem twórczości podejmującej problematykę zła są filmy grozy Japończyka Hideo Nakaty *Krąg 1*, *Krąg 2*³⁴, *Dark Water*³⁵. We wszystkich tych filmach występują zjawy nie z tego świata. W tradycji kina japońskiego upiory (obake) wyrażały ciemne strony ludzkich namiętności³⁶. Zagrożenie to jednak nie pochodziło ani z duszy, ani z ciała człowieka, tylko z zewnątrz: „To, co niematerialne, niespodziewane objawiało się w pozornie znanym i pozostają-

³¹ *Wozwraszczenije*, Rosja, 2003.

³² T. L u b e l s k i, „Kino” 2004, nr 3, s. 24.

³³ Por. tamże.

³⁴ *Ringu*, Japonia, 1998 (premiera polska 2001); *Ringu 2*, Japonia, 1999 (premiera polska 2003).

³⁵ *Honogurai mizu no soko kara*, Japonia, 2002.

³⁶ Zob. K l e t o w s k i, *Kino Dalekiego Wschodu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 52.

cym pod kontrolą stechnicyzowanym środowisku”³⁷. W filmach Nakaty pojawiają się upiory, którymi stały się skrzywdzone przez rodziców dzieci. Wśród głównych bohaterów również są dzieci, które zaznały krzywdy ze strony rodziców. W *Kręgu* są to duch małej Sadako odrzuconej przez matkę i mały chłopiec cierpiący z powodu rozstania rodziców. W jednym i drugim dziecku cierpienie rodzi pokłady gniewu, przy czym ów gniew nie słabnie wraz z kolejnymi jego ofiarami, lecz kumuluje się – zło rodzi nowe zło. Jest to „zło niemożliwe do odkupienia” – dziewczynka umarła „z uczuciem nienasyconej zemsty czy nienawiści za doznane krzywdy”³⁸. Ekranowa wizja Nakaty jest wizją świata przepelnionego złem niemal niezniszczalnym. Nawet dobrowolna ofiara nie przynosi wyzwolenia od nienasyconej żądzy zemsty i nie ma mocy wymazania zła. Może je powstrzymać jedynie wola skrzywdzonych obake. Jest to odmienna od chrześcijańskiej, dużo bardziej pesymistyczna wizja stałej obecności zła w świecie. „U Nakaty materia świata nasycy się złem duchowym, które domaga się ujawnienia [...] wszystko od studni po wilgotne ściany budynku może być skargą i zmaterializowanym płaczem kogoś, kto doświadczył krzywdy”³⁹. W filmach japońskiego reżysera zło, którego przejawem jest ludzka krzywda, przenika świat materialny współczesnych metropolii⁴⁰. Wizja Nakaty wydaje się bardziej wiarygodna i bardziej przeraża niż przekazy naszego kręgu kulturowego, w których ukazywany jest szatan jako osobowa postać zła. Najczęściej bywa on bowiem przedstawiany jako stwór mityczny, w istnienie którego trudno uwierzyć – w ten sposób dyskurs o złu zostaje zneutralizowany. A jeśli już postać diabła stanie się przedmiotem poważniejszej refleksji, to często jest wykorzystywana do tego, by uwolnić człowieka od odpowiedzialności za zło w świecie.

Pojawiły się jednak w kinie europejskim fantastyczne stwory o baśniowo-mitycznej proveniencji, ucieleśniające ludzkie lęki bądź zło, które przemówiły do wyobraźni i emocjonalnej sfery widza. Co więcej, zostały przez niego zaakceptowane jako wiarygodny i przerażający przekaz o złu. Film *Labirynt Fauna*⁴¹ jest najbardziej oryginalnym i najbogatszym w znaczenia przykładem-symptomem wykorzystywania konwencji kina popularnego w dyskursie o naturze zła. Jego twórca, Meksykanin Guillermo del Toro, „wizjoner posłu-

³⁷ Tamże, s. 64.

³⁸ M. O l e s z c z y k, *W kręgu zła. O filmach Hideo Nakaty*, „Kino” 2004, nr 1, s. 19.

³⁹ Tamże, s. 20.

⁴⁰ Amerykańskie wersje obu *Kręgów* również akcentują, poprzez zemstę skrzywdzonych, odpowiedzialność za zło, ale świat materialny jest w nich mniej nasycony obecnością zła metafizycznego. Słabsza pod tym względem jest zwłaszcza wersja reżyserowana przez samego Nakatę, w której przenikanie się dwóch wymiarów rzeczywistości zostało zastąpione przez ekspansję upiora we współczesną rzeczywistość (*The Ring*, reż. G. Verbinski, USA–Japonia, 2002; *The Ring 2*, reż. H. Nakata, USA, 2005),

⁴¹ *El laberinto del fauno*, Hiszpania–Meksyk–USA, 2006, zdjęcia G. Navarro.

gujący się językiem fantastyki w tworzeniu przypowieści egzystencjalnych⁴², łączy realizm z fantastyką w sposób tak płynny i naturalny, że otrzymujemy w efekcie poetycką opowieść homogeniczną. Jest to jednak poetyczność mroczna. Fantastyczny świat, którego harmonia karze mówić o pięknie, mimo zasiedlających go odrażających stworów, będący być może projekcją lęków dorastającej dziewczynki w obliczu wojny domowej w Hiszpanii, nie może stanowić wizji arkadyjskiej. Wrażliwość dziecka gwałcona przez zło doświadczane i obserwowane broni się, tworząc alternatywny świat, w którym zło również funkcjonuje, ale dziewczynka ma na nie wpływ. Można także odczytać tę historię jako autonomiczną wizję artysty, a wtedy fantastyczne królestwo Fauna staje się alegoryczną wizją metafizycznego zła. W finale opowieści dziewczynka zabiera swego nowo narodzonego przyrodniego brata i ucieka przed okrutnym kapitanem, jego ojcem, do labiryntu, gdzie znajduje się przejście do królestwa Fauna. Bożek jednak objawia swoją złą naturę: żąda od niej ofiary z życia braciszka. Bohaterka chroni dziecko i przed ojcem, i przed Faunem, reprezentują oni bowiem dwa wymiary zła. W zamian oddaje własne życie i ta śmierć otwiera jej wrota do innego świata. Nie jest on już jednak krainą turpistycznego mrocznego piękna (które symbolizowało magnetyczną siłę zła⁴³), lecz baśniowym wyobrażeniem nieba.

Film przytłacza siłą i sugestywnością obecności konkretnego i tajemniczego zarazem zła, tak w planie realistycznym (naturalistyczne sceny okrutnych tortur oraz kreowanie sytuacji ciągłego zagrożenia i strachu), jak i fantastycznym. Jest wizją świata naznaczonego ciągłą obecnością śmierci. W zakończeniu przynosi jednak pokrzepienie, którego trudno szukać w opisywanych japońskich filmach grozy. Ofiara dziewczynki poniesiona z bezinteresownej miłości ma moc wyzwalającą, chociaż nie zmieni świata. Zło będzie w nim trwało: i to widoczne gołym okiem, i to funkcjonujące w innym wymiarze. Żądanie Fauna wypowiedziane w centrum labiryntu, będącym miejscem przejścia (transcendencji), pokazuje element łączący oba plany rzeczywistości. Jest nim wolna wola człowieka. To człowiek swoimi decyzjami albo zło wzmacnia, albo osłabia. Pokazanie miejsca styku obu wymiarów rzeczywistości przedstawionej jest zarazem wskazaniem na zależność wymiaru ziemskiego od transcendentnego i odwrotnie. Dotąd dziewczynka miała wpływ tylko na to, co działo się w królestwie Fauna. Teraz, działając zgodnie z baśniowym toposem jako bohater podejmujący się niebezpiecznych zadań, by pokonać zło, ma wpływ na to, co będzie się działo w realnym świecie. Jej odmowa współpracy ze złem

⁴² P. K l e t o w s k i, *Realizm magiczny Guillermo del Toro*, „Kino” 2007, nr 3, s. 25.

⁴³ W plastycznych przedstawieniach diabła również bywa obecny ślad jego dawnego piękna, wskazujący na pochodzenie upadłego anioła. Według relacji mistyków, szatan posługuje się różnymi postaciami piękna, by przyciągnąć do siebie i zwieść człowieka. Zob. np. B. S k a r g a, *Pytać o zło*, „Znak” 1993, nr 3, s. 5.

pozbawia je energii, w jakiś sposób neutralizuje, choć zapewne nie niszczy do końca. Przejście do labiryntu zostaje na razie zamknięte. Chwilowo zapanał ład. Nie możemy jednak być pewni, czy zło nie powróci.

Mimo realizmu i osadzenia w historycznym konkretnie *Labirynt Fauna* nie jest historyczną analizą starcia sił politycznych w Hiszpanii w roku 1944, lecz refleksją nad źródłami zła w rzeczywistości przyrodzonej i transcendentnej i nad rolą ludzkiej woli, która może szeroko otworzyć wrota zła lub je zamknąć. Ta rzadko obecna we współczesnej kulturze refleksja ubrana została w kształt metafizycznej baśni i estetykę realizmu magicznego⁴⁴.

Pogodniejszą wersją realizacji tego wzorca estetycznego są *Opowieści z Narnii*⁴⁵ reżysera Andrew Adamsona, ale w filmie tym połączenie realizmu i fantastyki ma charakter mechaniczny – opowieść realistyczna jest jedynie ramą dla alegorycznej, baśniowej przypowieści. Używając konwencji kina fantasy, opowiedziano o ofierze, która unicestwia zło. Sposób przedstawienia oraz jej funkcja w strukturze fabularnej utworu nawiązują do zbawczej misji Chrystusa, co czyni z adaptacji książki Clive'a Staplesa Lewisa jawną transpozycję chrześcijańskiego motywu.

O metafizycznych korzeniach zła można wypowiadać się językiem filmu również bez kostiumu alegorycznej przypowieści, pozostając na gruncie czystego – czy raczej skrajnego – realizmu lub wybierając estetykę naturalizmu. Tego rodzaju rozwiązanie przyjął na przykład Darren Aronofsky w *Requiem dla snu*⁴⁶, wzbogacając poetykę swojego utworu o kreacyjne zdjęcia i montaż, co paradoksalnie wzmacnia naturalistyczną konwencję. Poprzez paradokumentalną rejestrację, z rozedrganą kamerą imitującą amatorski zapis wideo, autor uwiarygodnia ekranową wizję. Film w warstwie fabularnej pokazuje krok po kroku degradację fizyczną i moralną trojga bohaterów: młodego, wrażliwego chłopaka i jego dziewczyny, którzy świadomie pogrążają się w narkomanii, oraz jego matki, która nieświadomie uzależnia się od podobnych środków, zażywając tabletki odchudzające. Przerażające jest to, że wzajemne uczucie popycha ich ku moralnej i osobowościowej destrukcji. W toku opowieści reżyser zmienia perspektywę narracyjną z zewnętrznej, współgrającej z formą – rodzajem audiowizualnego pamiętnika, na wewnętrzną, pokazującą świat widziany z perspektywy osób poddających się skrajnej degradacji. Otrzymujemy w ten sposób apokaliptyczną wizję piekła w obrębie realnego fizycznego

⁴⁴ Por. tamże, s. 23.

⁴⁵ *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (Lew, czarownica i stara szafa), USA, 2005; *Prince Caspian* (Książę Kaspian), USA–Wielka Brytania, 2008; *The Voyage of the Dawn Treader* (Podróż Wędrowca do Świtu), Wielka Brytania, planowana premiera w grudniu 2010.

⁴⁶ *Requiem for a Dream*, USA, 2000, zdjęcia M. Libatique.

świata, jednak zakres oraz siła powodowanego i doznawanego zła są tak wielkie, że tworzą efekt obcowania ze złem nie z tego świata.

MIŁOŚĆ

Bohaterka filmu Marion Hänsel *Między złem a głębokim błękitnym oceanem*⁴⁷, dziesięcioletnia Li, mieszkająca z rodziną na małej łodzi w Hongkongu, zaznała zła i obcowała ze złem na co dzień. Utrzymuje siebie i swojego małego braciszka, wykonując drobne posługi dla marynarzy na statkach. Jest nie tylko cierpliwa i wytrwała, i nie tylko akceptuje swój los, ale wydaje się go cenić (jej nieco tylko starsza siostra została sprzedana do domu publicznego). Troska o brata jest jej radością i daje poczucie własnej wartości. Obeznaną z cierpieniem od razu rozpoznaje je w marynarzu Nikosie, któremu oferuje swoje posługi. Ponury, zatopiony w sobie i własnej przeszłości oraz opiumowych oparach mężczyzna stopniowo zaczyna dostrzegać i doceniać jej pełną zrozumienia uwagę – rodzi się między nimi przyjacielska więź. W lakonicznej wymianie zdań Li intuicyjnie trafia w samo sedno problemów Nikosa. Dziewczynka ma w sobie pewną dwoistość: czystość dziecka oraz powagę i dojrzałość dorosłej osoby. Wbrew trudnym doświadczeniom wierzy w dobro obiektywnie istniejące, niewidoczne, ale obecne także w tym świecie w sposób ukryty. Uosabia je Zielony Smok, którego na pamiątkę wyhaftuje na kawałku jedwabiu, by podarować marynarzowi jako namacalny dowód na to, że dobro jest realne. To łącząca ich duchowa więź, wynikająca z wzajemnego zrozumienia, jest realnym dobrem w świecie zbudowanym na złu (o tym, że zło nie jest abstrakcyjne i niezależne od człowieka, lecz wprowadzane w świat jego ręką, świadczy przeszłość Nikosa obecna w jego świadomości, w którą widzi ma wgląd). Piękne zdjęcia tytułowego oceanu stanowią zaś wizualizację podwójnej metafory: „oceanu zła” oraz „morza dobroci”. Zapewne jest to również nawiązanie do buddyjskich wyobrażeń szczęścia jako roztopienia się w nicości „niczym w oceanie”. Tęsknota za nicością wydaje się opanowywać Nikosa, gdy ten pogrąża się w opiumowym nałogu, ocean jednak przynosi mu pomoc w postaci drugiego człowieka.

*Lalki*⁴⁸ Takeshi Kitano są poetycką przypowieścią, w której eros i caritas stanowią naturalną jedność, a zarazem określają ludzki los. W filmie tym mamy do czynienia z połączeniem realizmu (punktem wyjścia jest dramat psychologiczno-obyczajowy) oraz inspiracji japońskim teatrem lalek bunraku. Główny bohater, japoński yuppie, dowiaduje się, że jego była dziewczyna usiłowała

⁴⁷ *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, Belgia–Francja–Wielka Brytania, 1995, muzyka W. Mertens, zdjęcia B. Lutic.

⁴⁸ *Dolls*, Francja–Japonia, 2002, zdjęcia K. Yanagishima, muzyka J. Hisaishi.

popęłnić samobójstwo. Odratowano ją, ale postradała zmysły. Mężczyzna zabiera ją ze szpitala i odtąd razem podróżują – wędrują związani czerwoną szarfą symbolizującą w buddyjskiej kulturze wspólny los. Na początku wydaje się, że dokądś zmierzają, ale wkrótce okazuje się, że przez wszystkie pory roku przemierzają po prostu rozmaite krajobrazy. Narrator pokazuje wędrujących raz w konwencji realistycznej, innym razem wprowadza metaforyzującą perspektywę, w której widzimy ich ubranych w barwne kimona wśród pięknych, bajecznie kolorowych, prześwieconych słońcem pejzaży. Jedną z takich sekwencji jest przejście aleją w wiśniowym sadzie – opadające kwiaty symbolizują przemijanie i ulotność ludzkiej egzystencji. Wspólna droga prowadzi mężczyznę i kobietę do nieuchronnej śmierci, jednak szarfa, którą są związani, nie zostaje rozerwana. Zawisają na niej na gałęzi drzewa po obu jego stronach. Pod koniec filmu reżyser wizualnie kojarzy ich sylwetki z lalkami animowanymi przez aktorów teatru bunraku, stosując naprzemienny montaż. Zakończenie historii pozostaje już wyłącznie w planie metaforycznym. On i ona, jedno w czarnym, drugie w białym kimonie, symbolizujący dwie postaci bytu, są wciąż blisko siebie, choć już nie związani. Nie ma już zobowiązania, etycznego przymusu ani decyzji woli. Miłość, która ich wiązała, była „przymusem” zesłanym przez los, od którego nie można się było uwolnić inaczej, jak przez śmierć. Teraz wolni trwają nadal razem. Zatrzymane ujęcie dwóch sylwetek „symbolizuje buddyjskie «trwanie w wieczności», idealny stan egzystencjalnej harmonii, do której dążyli bohaterowie”⁴⁹. Wizja rzeczywistości wyłaniająca się z *Lalek*, ale także z innych filmów tego reżysera, zawiera jednocześnie obraz śmierci jako stanu harmonii – jedni ze światem, wszechświadością. Podobnie spójny obraz świata kreuje Kitano na poziomie ujęć, kształtując je na wzór wierszy haiku: scena, jednostka języka filmu definiowana dramaturgicznie, składa się u niego zwykle z jednego długiego ujęcia, nierozbijanego montażem na wiele punktów widzenia⁵⁰.

Miłość pełna, na którą składa się i fascynacja erotyczna, oddanie, i wspólne życie, jest pokazana w *Lalkach* jako przejaw rzeczywistości transcendentnej: z jednej strony jako los, który jest rodzajem pochodzącego z tej rzeczywistości „nakazu”, odczuwanego jako wewnętrzny imperatyw, z drugiej strony jako jej emanacja. Miłość nie pochodzi „stąd”, nie istnieje wyłącznie w wymiarze horyzontalnym; to, co „dzieje się” w tym właśnie przyrodzonym wymiarze, jest jedynie manifestacją jej transcendentnej natury.

Nieco podobną wizję miłości odnajdujemy w reżyserowanym przez Anglika Mike’a Newella melodramacie *Miłość w czasach zarazy*⁵¹, będącym adap-

⁴⁹ K l e t o w s k i, *Kino Dalekiego Wschodu*, s. 40.

⁵⁰ Por. tamże, s. 69.

⁵¹ *Love in the Time of Cholera*, USA, 2007, scenariusz R. Harwood, zdjęcia A. Beato, muzyka A. Pinto.

tacją powieści Gabriela Garcii Marqueza. Konwencje melodramatyczne są w tym filmie wielokrotnie przełamywane, chociaż punkt wyjścia jest klasyczny: miłość od pierwszego wejrzenia, płomienne listy, sprzeciw rodziców i rozstanie. Dalsza część historii opowiedziana jest już w konwencji realistycznej, która przeobraża się w przypowieść. Ona wychodzi bowiem za mąż i żyje szczęśliwie przez kilkadziesiąt lat. On, z daleka śledząc życie ukochanej, kolekcjonuje erotyczne przygody. Ich miłość spełnia się po pięćdziesięciu latach, gdy oboje są już w bardzo podeszłym wieku. Poczucie szczęścia jako pełni, które przychodzi u schyłku życia, jest potwierdzeniem, że w miłość, tak jak w wieczność można zanurzyć się w dowolnej chwili. Powrót do melodramatycznej konwencji w finale służy oddaniu intensywności przeżyć, a poruszająca fizyczność zniszczonych wiekiem ciał kochanków rodzi przeświadczenie, że w miłości duch i ciało spotykają się w idealnej harmonii, której nie są w stanie ograniczyć czas, przestrzeń ani uwarunkowania materialne. W ten sposób reżyser przeprowadza artystyczny „dowód” na transcendentną naturę miłości.

*Spragnieni miłości*⁵² reżysera z Hongkongu Kar-Wai Wonga to – jak pisze Piotr Kletowski – „niezwykle efektowny [...] wizualno-dźwiękowy poemat. Smugi rozmazanego światła przecinają tu nocny pejzaż wielkowiejskiej dżungli, wypełnionej anonimowymi ludźmi, którzy przeżywają w ekspresowym tempie całe swoje życie”⁵³. Pomiędzy dwojgiem bohaterów, zdradzanych przez swoich współmałżonków, stopniowo rodzi się głęboka więź połączona z niespełnioną fascynacją erotyczną. Estetyzująca kamera powoli posuwająca się za bohaterami wewnątrz kadru, hipnotyzująca wręcz muzyka, bardzo oszczędna, często statyczna inscenizacja i powolna narracja kreują atmosferę nasyconą jednocześnie erotyzmem i samotnością. Duże znaczenie ma w tym aspekcie powściągliwa gra aktorów (główne role kreują Maggie Cheung i Tony Leung Chiu Wai) wyrażająca skompresowane emocje jedynie w spojrzeniach, ukradkowych, przypadkowych gestach, niemal zwolnionym ruchu. Niespełnienie i samotność wypełniające całą przestrzeń filmowego obrazu są źródłem niezwykłego napięcia i magnetyzmu, które stają się udziałem widza. W filmie Kar-Wai Wonga decydujące znaczenie ma intensywność doznań – „bezmiar miłości” zobrazowany na ekranie. Miłość pokazana została jako istotna jakość bytu, która go określa i warunkuje, bez której człowiek jest jakby wydrążony, pozbawiony części niezbędnej, by jego życie było pełne.

Eric Rohmer, twórca należący niegdyś do francuskiej nowej fali, ukazuje miłość w zbanalizowanej, pozbawionej magii scenerii współczesnego Paryża, który jest miejscem codziennego bytowania, nieróżniącym się od innych europejskich miast. Dla Rohmera życiowy banał, trywialne na pozór sprawy i codzienność stają się narzędziem odsłaniania metafizycznych korzeni rzeczywistości.

⁵² *Hua yang nian hua*, Francja–Hongkong–Tajlandia, 2000.

⁵³ K l e t o w s k i, dz. cyt., s. 88.

Bohaterce *Opowieści zimowej*⁵⁴ dylemat – przy kim pozostać: przy praktycznym fryzjerze czy przy wyrafinowanym intelektualistą, pozwala odkryć, że u podłoża jej niezdecydowania leży lęk o własną wewnętrzną wolność, a nawet o własną tożsamość, której częścią jest pielęgnowana dotąd pamięć o wakacyjnym kochanku, ojcu jej córki. Przypadkowy pobyt z dzieckiem w kościele przy bożonarodzeniowej szopce sprawia, że doznaje ona swoistej iluminacji⁵⁵. Odkrywa, że nie jest w stanie podjąć racjonalnej decyzji, gromadząc „aktywa” po stronie każdego z kandydatów na życiowego partnera, ponieważ żaden z nich nie ma najważniejszego: jej własnej miłości, tej miłości, którą wciąż darzy wakacyjnego kochanka. Postanawia zatem poddać się temu, co dotąd podświadomie czyniła – czekaniu na powrót ojca córeczki. Tylko ta miłość, która była pochłaniającym ją romantycznym szaleństwem (pokazana jako prolog w konwencji romansu), nawet przytłumiona codzienną dreptaniną, trwa i staje się dla niej gwarancją pełni egzystencji. Jest bowiem prawdziwa, a siłę tej prawdy potwierdza wiara kobiety, że mężczyzna znów się pojawi, podobnie nagle, jak zniknął. I tak się staje. Stereotypowe wyrażenie o „cudzie miłości” zyskuje tu swój dosłowny, a jednocześnie głęboki sens. Jak w poprzednio omawianych filmach, miłość obecna w tym świecie jest fenomenem nie z tego świata. Rohmer w realiach współczesnego Paryża snuje szekspirowską⁵⁶ baśń: wiara czyni cuda także tu i teraz, zwłaszcza wiara w miłość.

ŻYCIE, CZYLI SYNTEZA

W logice narracji filmu Rohmera przypadek (powrót ukochanego) okazuje się „zrządzeniem losu” albo cudem. Podobna sugestia płynie z filmów Meksykanina Alejandra Gonzaleza Inarritu *Amores perros*⁵⁷ oraz *21 gramów*⁵⁸. Filmy Inarritu stanowią znaczącą manifestację filmowej „metafizyki przypadku”, która w światowym kinie najgłośniej wybrzmiała w filmach Krzysztofa Kieślowskiego, przede wszystkim w *Podwójnym życiu Weroniki*⁵⁹, *Niebieskim*⁶⁰ i *Czerwonym*⁶¹. Drugi wymiar ludzkiego istnienia objawia się tam za

⁵⁴ *Conte d'hiver*, Francja, 1992.

⁵⁵ Por. T. Sobolewski, *Zielony promień. Ukryta religijność kina*, w: *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 124; Pierwodruk tekstu: „Znak” 2000, nr 10.

⁵⁶ O jawnym nawiązaniu do *Opowieści zimowej* Szekspira świadczy sam tytuł, obecne w filmowej diegezie fragmenty przedstawienia teatralnego oraz struktura fabularna; o inspiracji tej pisze Tadeusz Sobolewski (dz. cyt., s. 127).

⁵⁷ Meksyk, 2000.

⁵⁸ *21 Grams*, USA, 2003.

⁵⁹ *La double vie de Véronique*, Francja–Norwegia–Polska, 1991.

⁶⁰ *Trzy kolory: Niebieski*, Francja–Polska–Szwajcaria–Wielka Brytania, 1993.

⁶¹ *Trzy kolory: Czerwony*, Francja–Polska–Szwajcaria, 1994.

sprawą uwydatnienia roli przypadku w ludzkim życiu. Akcentowanie przypadku jako znaku działania siły wyższej, niezależnej od człowieka, a jednak wpływającej na jego los, odbywa się w sposób zamierzony i celowy za sprawą ukształtowania ciągu narracyjnego. Struktura obu filmów Inarritu, mimo odmiennej tematyki, jest podobna. Mamy do czynienia z kilkoma odrębnymi historiami, których bohaterowie w wyniku zbiegu okoliczności spotykają się w pewnym dramatycznym momencie. *Amores perros* jest filmem zbudowanym z rozdziałów, z których każdy poświęcony jest – zgodnie z tytułem – utraconej miłości.

W *21 gramów* wyraźnie zbliżamy się do problematyki egzystencjalnej, ponieważ każdy z prowadzonych niezależnie wątków wiąże się w jakiś sposób ze śmiercią i dotyka problemu duszy rozumianej jednak dość materialistycznie (wedle pewnych spekulacji dwadzieścia jeden gramów człowiek traci na wadze, gdy umrze, a zatem miałyby to być waga duszy, która opuszcza ciało). Wszystkie wątki: historia chorego na serce wykładowcy matematyki, byłej narkomanki i nawróconego przestępcy, pod koniec filmu się zazębiają. Okazuje się, że każda z tych osób, żyjących niedaleko od siebie, ale funkcjonujących w odmiennym środowisku, w zasadniczy sposób wpływa na życie innych. Przypadek sprawił, że ich losy się ze sobą splotły w sposób dramatyczny, dzięki czemu przeszli jakiś rodzaj inicjacji w życie bardziej dojrzałe i bardziej świadome. Wypadek samochodowy przynosi kobiecie cierpienie z powodu utraty najbliższych, nawróconemu – poczucie winy, które prowadzi go do zwątpienia, a wykładowcy – serce do przeszczepu, które pozwala mu żyć, kiedy już się niemal z życiem pożegnał. Dla wszystkich śmierć dwóch dziewczynek oraz ich ojca – ofiar wypadku – jest wydarzeniem transgresyjnym, które gmatwa im życie; nawet temu z nich, kto na pozór tylko zyskuje. Mężczyzna po przeszczepie nauczy się otwartości na drugiego człowieka i w końcu – poświęcenia. Kobieta zdoła wyrzec się zemsty, dostrzegając w „niewinnym zabójcy” cierpiącego człowieka. On zaś dzięki jej wybaczeniu przejdzie do głębszego wymiaru wiary – nauczy się przebaczać sobie i zamieniać autodestrukcję na zadośćuczynienie.

*W stronę morza*⁶² Alejandro Amenábara w warstwie fabularnej jest filmem o kalectwie i o śmierci w kontekście eutanazji. Jest to jednak film o życiu, o człowieku oraz o istocie ludzkiej egzystencji. Bohater filmu – mężczyzna niemal całkowicie sparaliżowany – zabiega o prawo do pozbawienia się życia, życia, które – jego zdaniem – go upokarza. Jednak widz skonfrontowany z ograniczeniami, które stały się udziałem bohatera z powodu kalectwa, tym łatwiej dostrzeże wartość ludzkiego życia, które nawet zredukowane do pewnych tylko funkcji pozostaje wartością. Nawet wtedy nie ztraca swej wyjątkowości, zawsze jest dobrem dla innych, a nawet źródłem dobra dla tego, który cierpi,

⁶² *Mar adentro*, Hiszpania–Francja–Włochy, 2004.

nie mogąc zaakceptować dostępnej mu postaci życia. W obrazie Amenábara tkwi jeszcze presupozycja, że kalectwo, które wydaje się życiem w oczekiwaniu na śmierć, jakąś postacią nie-życia, niby-letargu, nie jest degradacją w humanistycznym, ludzkim wymiarze.

W stronę morza daje się odczytać jako głos w sprawie eutanazji, i to głos „za” (choć reżyser przedstawia problem w sposób złożony i wszechstronny). Argumenty podsuwane są widzowi w zwięźczeniu fabuły: Ramón z pomocą kilku osób spełnia swój zamiar i umiera szczęśliwy, natomiast jego śmiertelnie chora przyjaciółka Julia, która odstąpiła od wspólnego samobójstwa, dożywa swych dni jako nieświadomy niczego cień, całkowicie zależna od opiekującego się nią męża. Mimo ramy fabularnej zorganizowanej wokół zabiegów prawnych oraz akcji medialnej na rzecz prawa Ramóna do eutanazji, obraz filmowy tętni życiem, którego źródłem jest właśnie sam bohater. To on przez swoje kalectwo organizuje życie rodziny brata, która mu pomaga, nadaje głębszy sens ich codziennej krzątaninie. I to ci, którzy z jego powodu ponoszą największe ciężary, czują się najbardziej zranieni jego decyzją; planowane samobójstwo-eutanazję traktują jako gest egoistyczny, jako wyraz zdrady i lekceważenia ich wysiłków⁶³. Ramón jest człowiekiem otoczonym miłością najbliższych, promieniuje ciepłem, energią witalną, a nawet erotyczną, i twórczo pracuje. Jego intensywne życie wydaje się bardziej spełnione niż życie niejednego człowieka pozbawionego ograniczeń. Mimo to czuje się upokorzony z powodu unieruchomienia oraz uzależnienia od innych. Nie dostrzega tego, ile inni od niego właśnie dzięki kalectwu otrzymują: uwagi, cierpliwości, czasu, wsparcia. Położenie, w jakim się znalazł, uważa za zniewolenie, pozbawienie podmiotowości i wolności. Jest to stan ducha, który – jak pokazuje reżyser – nie jest zdeterminowany sytuacją i nie oddaje obiektywnego stanu rzeczy, lecz jest subiektywną interpretacją. Ramóna ogranicza nieruchome ciało – bardziej jednak deformuje jego postrzeganie życia, niż obniża jego jakość; jakby zastygł w widzeniu samego siebie. Swoją walkę o eutanazję traktuje jak osobistą batalię o odzyskanie prawa do decydowania o sobie, a wraz z nim – o odzyskanie godności. Nie dostrzega, że zawsze ma tę wolność w planie duchowym. Oko kamery utożsamiające się ze spojrzeniem Ramóna, kierowanym przez okno, a siłą wyobraźni jeszcze dalej, aż do morza, po jego śmierci wypływa poza to okno na otwartą przestrzeń, ponad prześwietlonymi słońcem wzgórzami w stronę morza. Przebywa tę samą podróż, którą dotąd przebywał wielokrotnie bohater we własnej świadomości. Poprzez obrazową narrację konstruuje reżyser metaforę duszy uwolnionej z ciała, które było jej ograniczeniem. Manifestuje w ten sposób dualizm charakterystyczny dla filozofii św. Augustyna, a wcześniej Platona, dowartościowuje człowieka jako byt o charakterze duchowym. Po-

⁶³ Por. T. J o p k i e w i c z, *W stronę morza*, „Kino” 2005, nr 1, s. 63.

wtarza za starożytnym filozofem, że człowiek jest człowiekiem, ponieważ ma nieśmiertelną duszę, ciało zaś stanowi dla niej więzienie, z którego pragnie się uwolnić. *Motyl i skafander*⁶⁴ – film na pozór podejmujący tę samą problematykę, rozgrywa się wyłącznie w perspektywie materialistycznej i jest tego rodzaju wykładni pozbawiony.

*Pan i władca. Na krańcu świata*⁶⁵, amerykański film Petera Weira, opowiada o pogoni frachtowca „Surprise” pod dowództwem komandora Jacka Aubreya za potężnym statkiem francuskim „Archeonem”. Pogoń za wrogim okrętem staje się metaforą życia. Film przypomina trochę *Moby Dicka*⁶⁶, budzi też skojarzenia ze średniowiecznymi opowieściami o poszukiwaniu Świętego Graala. Cel jest wyzwaniem, rodzi poczucie obowiązku płynące z wewnętrznego nakazu, stanowi zadanie do wykonania, które należy podjąć bez względu na czas i koszty. Pogoń za „Archeonem” to czas krwawych zmaganiań, ale także czas żmudnego codziennego trudu, prostych lub wyrafinowanych (jak gra na wiolonczeli na środku oceanu) rozrywek. Cel wiecznie umyka, jak wciąż oddalająca się linia horyzontu; niekiedy znika (lub zostaje unicestwiony), by znów się pojawić (inny? ten sam?). Trud dążenia do wykonania życiowego zadania nigdy się nie kończy. Żaden człowiek, aż do momentu śmierci nie może powiedzieć: „Dokonało się!”.

Metafora morskiej wyprawy przynosi sugestię obecną w myśli chrześcijańskiej: ludzkie bytowanie jest wyprawą ku ojczyźnie człowieka, ku Niebieskiemu Jeruzalem, które wobec trudów i zmaganiań wydaje się często odległe i nierealne.

Najpełniejsza manifestacja kina metafizycznego ostatniego czasu objawiła się jednak w kinie koreańskim, na gruncie duchowości buddyjskiej, w poruszającej historii i w estetyce zapewniającej widzowi efekt katartyczny. *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* jest epicką opowieścią przedstawioną w sposób prosty, w obrazach czystych, rozsnuwanych płynnie, jakby z namaszczeniem, w rytmie wewnętrznej medytacji⁶⁷. Film opowiada historię chłopca wychowywanego przez mnicha samotnika na wyspie na środku jeziora, ponad którym wznosi się góra z posągami Buddy. Chłopiec dorasta i odchodzi, by związać się z kobietą. Po latach wraca, poznawszy konsekwencje ludzkich namiętności. Odbywa karę i pokutę, po czym sam zajmuje miejsce mistrza. Egzystencjalny wzorzec zawarty w tej historii zgodny jest z buddyjskim światopoglądem: bycie w świecie oznacza poddawanie się namiętnościom, które nie dają człowiekowi szczęścia, są bowiem zawsze źródłem cierpienia. Tylko wyzbycie się ich i oddanie medytacji, która prowadzi do uzyskania jedności ze światem, może być celem godnym człowieka. Taka wizja ludzkiej egzystencji została zapisa-

⁶⁴ *Le scaphandre et le papillon*, Francja–USA, 2007, reż. J. Schnabel.

⁶⁵ *Master and Commander: The Far Side of the World*, USA, 2003.

⁶⁶ *Moby Dick*, USA, 1956, reż. J. Huston.

⁶⁷ Zdjęcia Dong-hyeon Baek, muzyka Ji-woong Park.

na nie tylko w narracji, ale także w sposobie filmowania, w pięknym krajobrazie, w którym zmieniają się tylko pory roku, odzwierciedlające przeobrażanie się form ludzkiej egzystencji wraz z upływającym czasem: rozkwit, dojrzewanie, obumieranie i przychodzące wraz ze zbliżającą się śmiercią wyciszenie i ukojenie, a z nim oczekiwanie bliskiego szczęścia, gdy medytacja osiągnie cel. Nad światem i człowiekiem, który wbrew mądrości wieków poddaje się jednak wciąż na nowo burzliwym siłom, góruje posąg Buddy – jawny symbol transcendentnej natury świata i stapiającego się z nim ludzkiego bytu.

KINO METAFIZYCZNE PRZEŁOMU TYSIĄCLECI

Jeśli przyjrzeć się kinu metafizycznemu jako zjawisku o charakterze estetycznym, pokrewnemu kinu gatunków, to – podobnie jak w przypadku genologii filmu – możemy mówić o bardziej i mniej wyrazistych realizacjach, o stopniowym nasyceniu cechami swoistymi. W ostatnich latach pojawiło się niewiele filmów, które jednoznacznie można by zakwalifikować jako kino metafizyczne. Rozpoznanie tożsamości tego rodzaju utworów na ogół nie jest łatwe; wymaga pewnych predyspozycji, które można też nazwać rodzajem wrażliwości (w tym sensie, w jakim mówimy o wrażliwości na światło czy barwy). Znaczący wydaje się fakt, że dość liczna i bardzo różnorodna jest grupa filmów z pogranicza, w których można odnaleźć nieliczne elementy świadczące o próbie podjęcia „metafizycznej” refleksji. Czasem odautorskie sugestie, które pozwalałyby na tego typu odczytania, są wątle i trudne do dostrzeżenia. Częściej jednak autorzy, dokonując dość radykalnej diagnozy ludzkiej egzystencji na gruncie surowego realizmu, unikają „metafizycznych” odniesień. Bywa tak w kinie irańskim, w coraz częściej trafiających na nasze ekrany filmach z Ameryki Południowej (*Whisky*⁶⁸, *Syn panny młodej*⁶⁹), w filmach tureckiego reżysera Fatiha Akina czy przebywającego od lat na emigracji Gruzina Otara Joselianiego. Ten ostatni idzie chwilami nieco dalej. Nie tylko z radykalną uczciwością ukazuje człowieka w jego uwikłaniu w materię życia, odsłaniając prawdę, ale także akcentuje wagę oraz istotę życia poprzez jego zmysłową wyrazistość. Pokazuje, jak ważne jest smakowanie go: intensywne i zmysłowe. W filmach Joselianiego zawarta jest głęboka afirmacja wartości życia jako źródła radości, która wspólnie przeżywana daje poczucie szczęścia. Okazuje się, że także „uwikłanie w materię” może być pierwszym krokiem „metafizycznej” refleksji. Dalej rozciąga się już obszar transcendencji z zawieszonym nad nią znakiem zapytania i poczuciem Niewiadomego, Tajemnicy. We współczesnym

⁶⁸ Argentyna–Hiszpania–Niemcy–Urugwaj, 2004, reż. J. P. Rebella, P. Stoll.

⁶⁹ *Hijo de la novia*, Argentyna–Hiszpania, 2001, reż. J. J. Campanella.

kinie dominująca wydaje się metafizyka braku, tęsknoty za Bytem, który Jest – za Bogiem, ale Jego samego w horyzoncie poznawczym bohaterów na ogół nie ma.

W filmowych światach funkcjonują trzy rodzaje doświadczeń silnie związanych z przygodnością ludzkiego istnienia: miłość, śmierć i zło. Mają one charakter transgresyjny, związany nie tylko z odsłanianiem aspektu transcendentnego rzeczywistości, ale także z faktem, że owo odsłanianie przebiega na ogół w sposób gwałtowny, przebudowujący ludzką świadomość. Doświadczenie miłości odbite w sztuce filmowej jawi się jednak jako dwuznaczne, ponieważ może wznosić człowieka ku sacrum boskiemu lub ściągać w dół ku „sacrum” demonicznemu. Tajemniczym pierwiastkiem miłości jest eros, który zarówno niszczy, jak i wiedzie ku niebu, oferując przeżycia podobne do mistycznych⁷⁰.

Charakterystycznym zjawiskiem w kinie ostatnich dwudziestu lat jest fakt, że centrum „metafizycznej” refleksji wydaje się przesuwac na wschód, ku Azji. Refleksja tego rodzaju coraz częściej podejmowana jest przez kinematografie postrzegane dotąd jako peryferyjne (zarówno europejskie, jak i pozaeuropejskie). Ponadto coraz częściej ten typ dyskursu – zarezerwowany dotąd dla kina artystycznego, należącego do sztuki wysokiej, przejmowany jest przez kino popularne, także przez kino gatunków. Przykładem tej tendencji są filmy fantasy lub trzy części *Matrixa*⁷¹ braci Andy’ego i Larry’ego Wachowskich, które doczekały się licznych omówień oraz wielostopniowych interpretacji, w tym interpretacji o charakterze metafizycznym. Utwory opisujące nierzeczywistość symulaków, w których obraz nie posiada żadnego realnego punktu odniesienia, nie przekazują jednak żadnej realnej wiedzy o człowieku ani w sferze poznania, ani doznania związanego z odbiorem sztuki, lecz tylko swoistą „grę w metafizykę”. Wewnątrz wirtualnego pseudoświata stwarza się odkupiciela świata wirtualnego. Odkupieniem ma być wyrwanie z Matrixu? Mimo że analogie z Jezusem, Trójcą Przenajświętszą oraz innymi elementami religii chrześcijańskiej bywają daleko posunięte, nie może istnieć cyfrowa metafizyka ani komputerowe odkupienie. Jeżeli postnowoczesne odkupienie jest wyrwaniem z gry, to taka „metafizyka” jest grą w religię.

Niemniej jednak solidna refleksja nad kondycją człowieka w świecie wciąż jest podejmowana, a ostatnimi czasy coraz bardziej zbliża kultury i kontynenty, zważywszy na rosnące zainteresowanie kinem azjatyckim. Preferencje widzów świadczą o niesłabnącej tęsknocie za Tajemnicą, którą zbyt pochopnie i niekiedy skutecznie usunięto z kina.

⁷⁰ Zob. ks. R. R y c a r, *Przeżycie chwili jako zjednoczenie z Bogiem*, „Przegląd Powszechny” 2005, nr 12, s. 35-50.

⁷¹ *The Matrix*, 1999; *Matrix Reaktywacja*, (*The Matrix Reloaded*), 2003; *Matrix Rewolucje* (*The Matrix Revolutions*), Australia–USA, 2003.

W ostatnich dwóch dekadach filmowa refleksja metafizyczna rozwinęła się w dwóch kierunkach. Formułowana w sposób bardziej wyrafinowany, z użyciem bardziej hermetycznej estetyki stała się zjawiskiem niszowym. Ta sama problematyka przekazywana w sposób bardziej przystępny dociera do szerszego kręgu odbiorców. Tak więc to, co zostało wyrugowane, powraca często w postaci przetworzonej, bardziej uproszczonej i przystępnej dla widza odzwyczajonego już od obrazów filmowych, które w sposób refleksyjny odnoszą do tego, co niewidzialne⁷².

⁷² Tekst niniejszy nie pretenduje do miana szkicu monograficznego. Dokonano w nim redukcji materiału, nie wspominając o ważnych filmach ze względu na to, że wymagałyby obszernego studium lub dlatego, że są już dość dobrze opisane. Tak więc tekst ten jest zaledwie subiektywnym przeglądem pewnych tematycznych i estetycznych tendencji w kinie metafizycznym ostatnich lat.