

# Odcieleśnione ciało w filmie *Nakarmić kruki* Carlosa Saury\*

KAMILA KULESSA

Instytut Kultury Polskiej  
Uniwersytet Warszawski

**ABSTRACT.** Kulesa Kamila, *Odcieleśnione ciało w filmie Nakarmić kruki Carlosa Saury* [Disembodied body in Carlos Saura's *Cria Cuervos (Raise ravens)*] "Images" vol. XXV, no. 34. Poznań 2019. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 180–188. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2019.34.13.

This article aims at providing an analysis of Carlos Saura's *Cria Cuervos* [Raise ravens, 1976], focused mainly on the temporal and spatial structures of the film. It explores the dimensions of bodily presence, especially the means of representing spectral body in cinematic image.

**KEYWORDS:** Carlos Saura, body, spectrality

Sztuka filmowa otwiera przed twórcami niemal nieograniczone możliwości wytwarzania lub symulowania widzialnej i głosowej obecności nieistniejącego ciała. Postaci żywych-umarłych, wyglądem nieodbiegające od żyjących, ciała „ożywające” po śmierci w ruchomym i udźwiękowionym obrazie, istnieć mogą w pozornie realistycznych czasoprzestrzeniach. Kino umożliwia zatem ukazywanie cielesności „innej” ze względu na ontologiczny status kreowanych bohaterów, która jest jednakże cielesnością ludzką.

W podejmowanej przeze mnie analizie filmu *Nakarmić kruki* (1976) w reżyserii Carlosa Saury interesującym mnie środkiem wyrazowym,

jak i nośnikiem znaczenia pozostaje właśnie ludzkie ciało. Nazywając postacie o szczególnym statusie, żywych-umarłych, posługuję się kilkoma określeniami: pośmiertne ciało, ciało fantomowe lub odcieleśnione – niekoniecznie wyrażające odmaterializowaną cielesność, a tym bardziej związane z wyglądem zjawy. Ciała fantazmatyczne[1] i poniekąd wyobrażeniowe oznaczają dla mnie postaci filmowe, reprezentujące wytwory imaginacji żyjących, widzialne dla niektórych bohaterów przedstawianych jako realnie istniejący.

Akcja filmu *Nakarmić kruki* obejmuje czas po śmierci osób bliskich głównej bohaterce – kilkuletniej dziewczynce, Anie, kiedy podejmuje ona próby określenia własnej tożsamości po dotkliwie bolesnym przeżyciu, jakim jest odejście członka rodziny oraz z towarzyszącym jej głębokim pragnieniem obecności nieżyjących. Saura proponuje wyrażenie tego poprzez wprowadzenie do świata przedstawionego ożywionych postaci zmarłych bliskich o quasi-cielesnym wymiarze istnienia. Podejmując refleksję filmową i filmoznawczą nad statusem ontologicznym ciała, trzeba brać pod uwagę różne poziomy jego reprezentacji: aktora, postaci i bohatera. Wydawałoby się, iż te dwa ostatnie lokują się na jednym poziomie

\* Artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem prof. Barbary Judkowiak i obronionej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

[1] „Obecnie nazwa «fantazmat» nadawana jest najczęściej przedstawieniom wyobraźniowym, a zwłaszcza halucynacjom wzrokowym: podpadać pod nią może wszelka twórczość wyobraźniowa, wszystko to, co związane z imaginacją oraz fantazją i fantazjowaniem”. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] *teżże, Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001, s. 157.

ontologicznym jako „ciała filmowe”, dopiero środki sztuki filmowej stwarzają sugestię innego rejestru bytu reprezentowanego, pozbawienie tegoż materialnej cielesności, fantomizację ciała aktora. Jednakże warto skorzystać z propozycji ich rozróżnienia zaproponowanej przez Paulinę Kwiatkowską[2]: definiuje ona postać jako konstrukt na płaszczyźnie obrazu, bohater zostaje zaś umiejscowiony przez nią na poziomie interpretacji filmu[3]. Widma pojawiające się w filmie *Nakarmić kruki* są z pewnością postaciami jako wyodrębnione w dziele graficzne (całkowicie milczące czy chwilami dysponujące głosem) byty. W dziele Saury związki pomiędzy poziomami ciągu konstrukcyjno-interpretacyjnego[4] (od ciała aktora udzielającego się postaci do wyinterpretowania bohatera) zostają jednak naruszone – ciało nieżyjącej postaci bądź bohatera jest ciałem aktora, ale opatrzonym swoistym cudzysłowem.

Interesują mnie zatem postaci o szczególnym statusie – będące widmami, ukazujące się jako pośmiertne ciała[5], zachowujące cechy istoty ludzkiej, na pierwszy rzut oka niczym nieróżniące się od żywych. W *Nakarmić kruki* odnajdziemy różne oblicza widmowości i stopnie odcieleśnienia – ich znaczenie będą starała się opisać. Pośmiertne ciało jest tu ukazywane w fantazmatycznych relacjach z żyjącymi, stanowiących próbę ekspresji jednocześnie poczucia i potrzeby jego obecności, wyrażenia niewyobrażalnej straty. Pragnienie współbycia nigdy nie zostaje jednak całkowicie spełnione – zmarli pozostają bytami o fizyczności odcieleśnionej, nie w pełni włączonej do rzeczywistości świata przedstawionego.

Niezwykle istotne znaczenie wydaje się mieć jeszcze jeden aspekt obecności widm, efekt „pracy”, które wykonują one w polu filmowego przedstawienia – jako przybierające wizualne formy ciał nieodróżnialnych od postaci żyjących, osłabiają one filmową cielesną reprezentację jako taką, uwypuklają właściwości samego medium kina, w którym przedstawianie ciała jest każdorazowo rzutowaniem jego obrazu na płaską powierzchnię ekranu.

### Ciało i czasoprzestrzeń

Film Saury, którego akcja toczy się w niesprecyzowanym bliżej czasie dyktatury frankistowskiej w Hiszpanii, opowiada historię około dziesięcioletniej Any, córki Anselmo – wojskowego dowódcy i Marii, uzdolnionej pianistki, która po wyjściu za mąż zrezygnowała z muzycznej kariery, by zająć się prowadzeniem domu i wychowaniem dzieci. Matka, z którą bohaterka czuje się bardzo silnie związana, umarła młodo po ciężkiej chorobie. Niedługo po tym wydarzeniu śmierć dosięga także ojca dziewczynki, a opiekę nad osieroconą Aną oraz jej dwiema siostrami, Irene i Maite, poza służącą Rosą sprawowała siostra zmarłej. Główna bohaterka odczuwa jednak głęboką potrzebę bliskości z matką – to pragnienie sprawia, że zaczęła wyobrażać ją sobie w codziennych sytuacjach: Maria „przychodzi” do córki przed pogrzebem ojca, aby uczesać jej włosy, opowiada bajkę przed zaśnięciem, gra na fortepianie jej ulubioną melodię, gdy ta nie może zasnąć. W imaginacji Any, choć rzadziej niż matka, ożywa także Anselmo. Dziewczynka dostrzega w ojcu przyczynę bólu Marii – za życia rodziców zdrady męża sprawiały, że kobieta czuła się upokorzona i osamotniona – teraz trudne małżeńskie relacje odzwierciedlone zostają również w wyobrażonych przez młodą bohaterkę rozgrywających się pomiędzy ich pośmiertnymi reprezentacjami scenach. Ana zamyka się w świecie swoich dziecięcych imaginacji, zacierają się dla niej granice pomiędzy rzeczywistością a tym, co wykraczające poza obowiązujące w jej ramach reguły. W filmie pojawia się także postać z innego porządku czasoprzestrzennego – Ana jako dorosła kobieta, powracająca we

[2] Paulina Kwiatkowska podejmuje w swojej książce refleksje dotyczące cielesności w filmie modernistycznym, opierając się na Deleuzjańskiej teorii kina, *Somatografia: ciało w obrazie filmowym*, Kraków 2011.

[3] Ibidem, s. 33.

[4] Ibidem, s. 31.

[5] W analizie nie interesują mnie obrazy ciała nieżywego, martwego, na temat którego antropologiczną refleksję rozwija m.in. Louis-Vincent Thomas w pracy *Trup*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991.

wspomnieniu do wydarzeń z przeszłości, dla której zapamiętany obraz matki staje się podstawą własnej tożsamości.

I tak, gdy Ana schodzi do piwnicy znajdującej się w otaczającym dom ogrodzie, towarzyszy jej narracja spoza kadru – głos starszej o dwadzieścia lat bohaterki przytacza polecenie wydane niegdyś przez matkę, każącą dziewczynce wyrzucić substancję znajdującą się w metalowym pudełku. Sama bohaterka, wypowiadająca te słowa, pojawia się po chwili w kadrze; poruszająca się w prawą stronę kamera zatrzymuje się na postaci kobiety, opowiadającej w pierwszoosobowej narracji w czasie przeszłym o pewnym wydarzeniu z jej dzieciństwa – mała i dorosła Ana ukazane zostają w jednym ujęciu. Tym samym jedność czasoprzestrzenna sceny zostaje zaburzona, gdyż łączy dwie postaci bohaterki z dwóch porządków czasowych. Słowna narracja rozbrzmiewająca spoza kadru, której źródło z początku nie jest określone, staje się głosem symultanicznym względem obrazu. Równocześnie niemożliwy do jednoznacznego wyznaczenia okazuje się dominujący porządek czasowy. Jak wskazuje Deleuze, charakteryzując w pracy *Cinema 2, l'Image-Temps*[6] kino obrazu-czasu, przekraczające ograniczenia kina obrazu-ruchu opartego na motorycznych schematach podporządkowanych przyczynowo-skutkowemu następstwu – przeszłość nie konstytuuje się tu w według terażniejszości[7], a konstrukcje formalne wykraczają poza konwencjonalne zabiegi retrospekcyjne[8]. W dziele Saury różne rejestry czasowe wchodzą ze sobą w związek nie tylko przez dających się wyodrębnić bohaterów, ale również na prefilmowej płaszczyźnie ciała aktora[9]. Łączy je ciało Geraldine Chaplin, aktorki odgrywającej za-

równy postać matki dziewczynki, jak i dorosłej Any – jej cielesność jest zatem transcendująca, wykracza poza jeden porządek zarówno czasoprzestrzenny, jak i ontologiczny.

Wizerunek Geraldine Chaplin jest obrazem tego ciała, które w świecie przedstawionym filmu już umarło, ale, ucieleśnione w postaci córki, zostaje jeszcze raz przywrócone do kręgu żywych. Obserwowana przez widza najpierw jako dziecko bohaterka emocjonalnie utożsamia się z matką, postanawia zabić ojca, którego uważa za powód jej i własnego smutku – ostatecznie, gdy jest dorosła, staje się z nią tożsama także cielesnie. Być może dlatego ta odrodzona cielesność jest każdorazowo cielesnością wybrażoną – materializując się za sprawą wspomnienia, może jedynie współlistnieć z młodą bohaterką w podwójnej czasoprzestrzeni. Ciało Chaplin, pojawiające się w diegezie w kilku porządkach czasoprzestrzennych, uczestniczy w różnych formach reprezentacji – jako obraz, ślad – Maria zarejestrowana za życia na fotografiach, jako matka po swej własnej śmierci ukazująca się w świecie córki i wreszcie jako dorosła Ana. Wykorzystanie ciała aktorki jako uosabiającego różne postaci sprawia zatem, że staje się ono nośnikiem osłabionej cielesności bohaterek niezdolnych do zachowania pełni podmiotowej niezależności. Każde wcielenie okazuje się więc niepełne – ciało Marii ukazane zostaje jako umierające, unieruchomione na fotografii lub fantazmatyczne, zaś dorosła Ana pozbawiona jest terażniejszości, podporządkowana własnym wspomnieniom i zapamiętanemu obrazowi matki.

W przeciągu trwania sceny rozgrywającej się w ogrodowej piwnicy rozwarstwienie struktur czasu prowadzi do rozdwojenia cielesnej podmiotowości bohaterki w obrębie jednego ujęcia – Ana istnieje tu w dwóch ciałach jednocześnie. W przeciwieństwie do dziecięcej bohaterki, przeważnie milczącej, której świat jest rzeczywistością zdominowaną przez obraz, jako dorosła posługuje się jedynie własnym głosem, jakby zyskaną po latach umiejętnością autoekspresji[10]. Jednocześnie traci jednak możliwości działania, jest statyczna, trudno

[6] W polskim wydaniu *Cinéma 1, L'Image-mouvement* i *Cinéma 2: L'image-temps* wspólnie stanowią tom *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas.*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

[7] Ibidem, s. 307.

[8] Ibidem, s. 281.

[9] P. Kwiatkowska, op.cit., s. 31.

[10] Zob. P. Bohuszewicz, *Tożsamość narracyjna: problemy*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 312.

oprzec się wrażeniu, że ta stapiająca się z tłem postać o powściągliwej mimice w pewnym stopniu pozostaje nierzeczywista. „Fantomowa” dorosła Ana staje się ucieleśnieniem pracującej pamięci – uwypuklona zostaje jej nieuchwytna fizyczność – postać izolowana w półzblizeniu, niemal wyabstrahowana z przestrzeni, która ogranicza się tu do fragmentu ściany, wydaje się jedynie przedłużeniem czasoprzestrzeni przeszłości, terażniejszą tubą dla głosu scalającego różne czasoprzestrzenne porządki.

Gdy dorosła Ana uobecnia się w tym miejscu i czasie, które, pozostając w związku wynikania ze wcześniejszymi scenami, silnie przynależą do dziewczynki, nie wprowadza racjonalizacji do świata małej bohaterki – pozostaje on wciąż światem dziecka, zachowuje pewną niezależność, nie pozwalając się ujarzmić narracji dojrzałej kobiety. Świat przeszłości nie jest zatem obecny w diegezie jedynie na prawach podporządkowania, jako projekcja wspomnień dorosłej postaci – jedna bohaterka uobecniona jest w scenie w dwóch ciałach od siebie zależnych. Głos dobiegający zza kadru sprawia po chwili, że mała Ana zastyga w bezruchu, jak gdyby dwie czasoprzestrzenie nie mogły na pełnych prawach istnieć obok siebie. Kobieta jest niewidzialna dla dziewczynki, sama również nie spogląda w jej kierunku, obydwie zwracają wzrok prosto w stronę widza. Dzieli je nie jedynie czasowy, lecz także przestrzenny dystans<sup>[11]</sup> – nie tylko nie mają ze sobą fizycznego kontaktu, ale ani przez chwilę nie są obecne w kadrze równocześnie. Nasuwa się zatem pytanie o wzajemną relację opartą na rozdzielności bądź spójności tych porządków czasoprzestrzennych – dorosła Ana nie dystansuje się bowiem wyraźnie od punktu widzenia, z którego ukazywane jest jej dzieciństwo, a który początkowo wydaje się całkowicie pokrywać z perspektywą dziewczynki<sup>[12]</sup>.

### Uobecnienia

W scenie porannej toalety sióstr, podczas gdy Ana zapatrzona jest w wiszące przed nią na ścianie lustro, czesząca jej włosy opiekunka – Rosa – ustępuje miejsca pojawiającej się nagle

w pokoju matce. Jak zazwyczaj Maria pojawia się bez wyraźnego pochodzącego ze świata zewnętrznego impulsu – tym razem wchodzi w przestrzeń kadru z jego lewej strony i porusza się ku bliższemu planowi obrazu, gdzie znajduje się jej córka z opiekunką. W ramie lustra następuje iluzoryczne zespolenie dziewczynki z matką – poza nią Maria w tej scenie przestaje być widoczna zarówno dla Any, jak i Rosy.

Od bohaterki odgrywanej przez Geraldine Chaplin, pojawiającej się w późniejszej scenie filmu – dwudziestokilkuletniej Any – matkę dziewczynki, kreowaną przez tę samą aktorkę, odróżnia fizyczny kontakt w relacji z dzieckiem. W scenie ukazana zostaje żywa więź Marii z dziewczynką, wyrażająca ich obustronne pragnienie wzajemnej obecności: zarówno Ana, jak i fantazmatyczna Maria uczestniczą w niej w sposób zmysłowy. Matka pojawia się dla krótkiej sceny pieszczot, jak gdyby tylko po to, by móc zaspokoić potrzebę dotyku i cielesnego kontaktu córki, jej obecność w żywym ciele zostaje zaświadczona w fizycznej bliskości łączącej ją z małą bohaterką. Dziewczynka nie pozostaje jedyną osobą, która reaguje na zjawienie się kobiety w pomieszczeniu; byty o różnym statusie ontologicznym wchodzą tu ze sobą w związki za pośrednictwem przedmiotów. Rosa przekazuje Marii grzebień, który jest swego rodzaju materialnym świadectwem kontaktu tej drugiej z jedyną z postaci, poza córką, wywodzącą się z porządku rzeczywistości.

[11] Zgodnie z koncepcją Bachtina traktuję czas jako jeden z wymiarów przestrzeni. Co istotne, pojawienie się widma w koncepcji widmontologii Jacques’a Derridy pociąga za sobą transformację nie tylko czasu, lecz także przestrzeni: „*Out of joint* jest nie tylko czas, ale również przestrzeń, przestrzeń w czasie, odstęp i uprzestrzennianie [espacement]”, J. Derrida, *Widma Marksa*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 141.

[12] Jest to pytanie o podmiot fokalizujący obraz – Mieke Bal definiuje fokalizację jako „związek pomiędzy «widzeniem», agensem, który patrzy, i tym, co jest ujrzané”, w tym przypadku fokalizator bliski bohaterkom, lecz niemożliwy do ścisłego utożsamienia z żadną z dwóch postaci, w których pojawia się tu Ana; M. Bal, *Narratologia*, Kraków 2012, s. 151.

Pojawiające się w tej scenie ciało Marii jest czystym obrazem; odzwierciedlony zostaje tu status jej bytu, imaginacyjny charakter wizji, będący jedynie odbiciem zmarłej – postaci o powierzchniowej, nieesencjonalnej cielesności, niewykraczającej poza ramy lustra. Ujęcie kamery przynoszące ogląd z innego punktu widzenia przynosi tu zburzenie złudzenia – jego zmiana pociąga za sobą wprowadzenie odmiennej perspektywy narracyjnej, unieważnia niejako spojrzenie Any, które traci teraz władzę nad rzeczywistością świata przedstawionego. Obraz oglądany przez widza i dziewczynkę w lustrze świadczy jednak nie tylko o nieuchwytnym statusie widma. Padający na zwierciadło wzrok Any nie zatrzymuje się na jego powierzchni, ale jest również wyrazem spojrzenia w głąb siebie, nasuwa więc pytanie o samopostrzeganie dziecka. Dziewczynka, patrząc na własną twarz, widzi obok siebie matkę – ten wspólny portret, obraz, który zwraca jej lustro, wyrażający poczucie jedności z fantazmatycznym ciałem Marii, okazuje się definiować jej terażniejszą i przyszłą tożsamość<sup>[13]</sup>.

Opiekunka dziewczynek, Rosa, wydaje się z kolei pełnić w świecie przedstawionym funkcję swego rodzaju łącznika pomiędzy światem realnym, ontologicznie pewnym, a postaciami spoza tego rozpoznanego porządku – ciałami fantazmatycznymi nieżyjących już matki i ojca. Scena rozmowy między Aną i Rosą podczas wykonywania przez tę drugą domowych prac zamienia się na chwilę w scenę uwodzenia kobiety przez ojca dziewczynki. Pojawienie się Anselmo w długim ujęciu poprzedza wspomnienie opiekunki o mężczyźnie w rozmowie z podopieczną. Po odjeździe kamery od twarzy Any w górę następuje przeniesienie ostrości na postać usytuowaną na drugim planie, za ra-

mieniem dorosłej bohaterki. Rosa spostrzega Anselmo dopiero, gdy ten przykładą dłoń do szyby w miejscu, do którego po jej drugiej stronie przylega pierś kobiety. Ta podchwytuje spojrzenie mężczyzny, zachęcona, by poddawać się jego pieśczości. Relacja łącząca opiekunkę i postać ojca o nie w pełni jasnym dla widza statusie ma charakter erotyczny, pośmiertne ciało Anselmo jest zatem ciałem zmysłowym, rozbudzającym sensualność. Bohaterów dzieli jednak fizyczna bariera, ich wzajemny dotyk nie może zostać urzeczywistniony, a sytuację rozgrywającą się pomiędzy nimi przerywa wejście do pokoju Marii trzymającej małą Anę za rękę. To dziewczynka okazuje się zatem sterować zachowaniem wszystkich postaci, by w odpowiedniej chwili wprowadzić matkę, nie dopuścić do wyobrazeniowej zdrady ojca – stanąć w obronie Marii, w porę ją ostrzec i zdemaskować zamiary Anselmo, manifestując równocześnie przewagę nad rzeczywistością, jaką daje jej spojrzenie.

### Śmierci w obrazie

Świat małej Any jest rzeczywistością opaloną wszechobecnymi znakami śmierci, bohaterka współuczestniczy również w scenach agonii ojca i matki. W obydwu sytuacjach jest cichym, niemal niezauważonym świadkiem umierania. Kochanka, wybiegając z sypialni Anselmo natychmiast po jego śmierci, spostrzega dziewczynkę dopiero gdy schyla się, by podnieść rozsypane w pośpiechu przedmioty. W pobliże chorej Marii bohaterka wkrada się zaś niezauważona przez rozmawiającą przez telefon w przyległym pokoju opiekunkę – gdy ta wejdzie do sypialni, przede wszystkim skoncentrowana na chorej, zajęta jej uspokajaniem, dopiero po pewnej chwili nakaże Anie wyjść z pokoju.

Obraz umierania matki, jej ciała poddawane paroksyzmem bólu, wycieńczonego, ekspresja wykrzywionej cierpieniem twarzy, skonstrastowane zostają z obrazem ojca umierającego poza granicami kadru. Jego ciało oglądane jest przez dziewczynkę już jako nieżywe, leżące bez ruchu na łóżku po krótkiej agonii i niebudzące lęku – bohaterka gładzi zmarłego

[13] Doświadczenie to jest analogiczne do rozpoznania, które dziecko dokonuje według Lacana w fazie zwierciadła, gdy utożsamia się z cielesną jednością ujrzaną w lustrzanym odbiciu samego siebie – w tym wypadku zaś takim, w którym bohaterka łączy się z matką; P. Dybel, *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 237.

po włosach, zwraca się do niego do imienia, jak gdyby chcąc go obudzić. Gdy jednak następnie jego zwłoki wystawione zostają przed pogrzebem w otwartej trumnie, nie zgadza się na złożenie tradycyjnego pocałunku na czole zmarłego. W tej scenie ostatniego pożegnania narracja uporczywie przyjmuje punkt widzenia bohaterki – z wysokości jej perspektywy ukazuje bliskość nieodwołanie już nieżywego, sztywnego i zimnego ciała, wydającego się budzić w dziecku lęk związany z uświadomieniem sobie nieodwracalności śmierci, a być może także poczucie winy spowodowanej przekonaniem o otruciu ojca. Niechęć fizycznego kontaktu ze zmarłym wydaje się również wynikać z braku intymności, ceremonialnej obecności członków rodziny i przyjaciół – tuż przed odmową pocałunku Ana obejmuje zgromadzonych spojrzeniem. Być może więc nie tylko potrzeba osobistego kontaktu z ojcem, nie narzucanego przez tradycję żałobnego rytuału, powstrzymuje ją przed dotknięciem jego ciała: bliskość z Anselmo wydaje się bowiem możliwa jedynie wtedy, gdy bohaterka nie jest widziana przez inne postaci – jest jedynym podmiotem patrzącym, korzystającym z wyobrażonej władzy tkwiącej w spojrzeniu – przekonana o śmierci ojca, która jest spełnieniem jej trucicielskich zamiarów. Ana nie dotyka jednak nigdy pośmiertnie żywego ciała Anselmo, jak gdyby pozbawiona potrzeby jego obecności. Ten fizyczny dystans również świadczy o głębokiej identyfikacji z matką – nieszczęśliwej w małżeństwie Marii w przekonaniu Any ojciec jest również emocjonalnie daleki.

Umierająca matka zaś, choć tak bliska Anie, wzbudza w niej innego rodzaju opór, związany z dziecięcym lękiem, nieumiejętnością odnalezienia się w nierozpoznanej sytuacji. Dziewczynka pozostająca z nią sam na sam w pokoju wyjątkowo zachowuje do niej fizyczny dystans, pozostaje nieruchoma, jak gdyby chcąc pozostać niewidoczną, być bierną obserwatorką jej cierpienia – nie podchodzi do Marii wystarczająco blisko – wzajemna współobecność postaci nie zostaje zaświadczona w tej scenie w dotyku. Bohaterki ukazane zostają tu w niemal statycz-

nych kadrach w półzbliżeniu i zbliżeniu, a przestrzeń, w której się znajdują, zorganizowana według linii spojrzenia, jest wyraźnie podzielona na dwie sfery – kontrastują tu ze sobą biel, podkreślająca barwę zaczerwienionego ciała konającej, i zieleń stanowiąca tło dla twarzy dziewczynki. Tworzą się tym samym jak gdyby dwie czasoprzestrzenie – należąca do Marii czasoprzestrzeń śmierci wzbudza niepokój Any, nie w pełni świadomej powagi sytuacji, wycofującej się z uczestnictwa w scenie agonii. Matka patrząca prosto w obiektyw kieruje ku widzowi i dziecku wzrok pełen gorzkiej świadomości, przemożnego lęku przed nadchodzącym końcem życia. Statyczny obraz rusza dopiero wtedy, gdy do pokoju wchodzi Rosa, oddalając od dziewczynki lęk związany z metafizycznym aspektem śmierci, wnosząc na powrót realność życia, co znajduje swój wyraz w relacjach przestrzennych, kadrach o dalszym planie obejmujących większy obszar pokoju. Matka na nowo staje się po prostu ciężko chorą kobietą potrzebującą lekarstwa, a dziecko wyproszone zostaje przez opiekunkę, uznane za niepożądanego świadka agonii Marii. Ana widząca zatem siebie samą jako dziewczynkę, której dzieciństwo upłynęło w nieustannej bliskości śmierci, jako dorosła traci pewność co do ontologicznego statusu własnego ciała. Rosa zaś jawi się tu nie tylko jako łączniczka, dopuszczająca realizację wspomnieniowych wizji bohaterki, ale również jako kładąca kres tym jej „imaginacjom” – opiekunka wprowadzając na ogół inny „przyziemny” rodzaj widzenia, narusza porządek jej obrazu świata, odbiera władzę jej spojrzeniu[14].

[14] Charakter spojrzenia opiekunki osierconych dziewczynek wydaje się ściśle łączyć z jej pochodzeniem społecznym – obecność tej słabiej wykształconej od rodziców Any kobiety wprowadza do świata przedstawionego widzenie „ludowe”, niezracjonalizowane, łączące się z odmiennym pojmowaniem śmierci, wiarą w niecałkowite odejście umarłych. Równocześnie zaś w jej postaci w pewnym sensie spełnia się fantazja o umiejętności „widzenia więcej”, dostępnego tym, którzy nie przyswoili jeszcze symbolicznych reguł widzenia; K. Mikurda, *Spojrzenia i ich losy*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psycho-*

Matka zawsze pojawia się jednak jako obecna, realnie żywa lub, po śmierci, ożywiona – w całym dziele nie ma sceny, w której ukazane zostałyby jej martwe, nieruchome ciało – śmiercią nieodwołalną, poświadczoną w obrazie jest jedynie zgon mężczyzny. Ciało matki jest zatem tym, które w wyobrażeniu Any stawia opór nieistnieniu; ekspresja konającej Marii wyraża niezgodę na poddanie się własnej fizyczności i znacząco odróżnia ją od Anselmo, umierającego szybko i bez walki, dającego zaskoczyć się śmierci dosięgającej go w ramionach kochanki. Wola przetrwania matki odzwierciedlona zostaje na jej twarzy, w przezywającym wzroku wbitym w Anę; podobnie, choć przeciwnie znaczące, jest zastygłe oblicze ojca, jego szeroko otwarte oczy o już nieobecnym spojrzeniu. Spojrzenie zaś matki czy Any, które jest z jednej strony oznaką życia i władzy nad innymi, świadczy jednak równocześnie o niepokojącej bliskości śmierci, jest wyrazem kruchości istnienia. Ana nigdy nie dotyka rzeczywistej Marii – doświadcza bliskości nie z jej ciałem, ale z jego obrazem, który to, pozbawiony podmiotowego statusu, sprawia, że powstaje odmienny porządek ontologiczny cielesności.

Prowadzi to znowu ku pytaniu o struktury czasoprzestrzenne diegezy. Jak wskazuje Mi-

*analyczne*, red. L. Magnone, A. Mach, Warszawa 2009, s. 296–297.

[15] M. Stelmach, *Nawiedzony ekran*, „Kwartalnik filmowy” 2016 nr 96, s. 104.

[16] J. Derrida, op.cit., s. 42.

[17] Ibidem, s. 53.

[18] J. Starobinski, *Racine i poetyka spojrzenia*, tłum. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, red. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 244.

[19] Na dynamiczny wymiar fokalizacji wskazuje M. Rembowska-Płuciennik: „Fokalizacja jest modelową figurą intersubiektywną, obejmującą ustawiczną wymianę między dwoma centrami świadomości reprezentowanymi w narracji. Uznaję fokalizację zmysłową za wyraz zmieniającego się w narracji stopnia utożsamienia narratora z postacią, za środek płynnego przechodzenia od narratorskiej sytuacji percepcyjnej do sytuacji percepcyjnej postaci”, M. Rembowska-Płuciennik, op.cit., s. 194.

łosz Stelmach, doświadczenie kina jako takie charakteryzuje swego rodzaju podwójna czasowość – ma ona swoje źródło z jednej strony w przeszłej, zarejestrowanej na taśmie rzeczywistości, równocześnie zaś film „jest sztuką wiecznej terażniejszości, bo rzeczywistość tę aktualizuje w niezmienionej formie w toku każdej kolejnej projekcji” [15]. Widzialne ciało, które nie objawia się w pełni obecności, wskazuje jednak na samą terażniejszość filmowego uniwersum jako radykalnie roz-spojoną [16]. W koncepcji „nawiedzanej ontologii” – hantologii – Jacques’a Derridy nadejście widma skutkuje niewspółmiernością ze sobą czasu terażniejszego [17] – przyczynia się zatem do heterogenizacji czasu, otwarcia na inny porządek bytu.

### Wobec obecności

Obrazując zjawisko zmienności świata przedstawionego w zależności od przyjętej perspektywy, Saura ukazuje w swoim dziele różne rodzaje widzenia. Do małej Any, postaci fokalizującej narrację filmu w wielu scenach, należy spojrzenie ustanawiające, powołujące do istnienia pośmiertne ciała rodziców – wskazujące zatem z jednej strony na jej władzę, podporządkowujące sobie postacie; jest ono już nie tylko „spojrzeniem obdarzonym wszelkimi znaczeniami cielesności” [18], ale spojrzeniem obdarzającym ciałem.

Ana, bohaterka, której widzenie determinuje kształt świata przedstawionego, w rzeczywistości nie zyskuje jednak nad nim pełnej kontroli. Zderzenie jej wizji z realnością dokonuje się za pośrednictwem Rosy, umożliwiającej realizację imaginacji dziewczynki i jednocześnie kładącej kres jej „snom na jawie”. Dzieło Saury charakteryzuje zatem zauważalnie zmienną relację narracji i wzrokowej percepcji bohaterki [19] – w toku akcji jej widzenie jest wielokrotnie dekonstruowane jako niezdolne do objęcia całości świata przedstawionego. Rosa, reprezentująca inny rodzaj spojrzenia, demaskuje wyobrażenia Any, wprowadza swoisty dystans, obnaża niewystarczalność perspektywy dziewczynki i tym samym staje się swoistym narzędziem deziluzji –

odmawia satysfakcji płynącej z zaspokojenia fantazji o wszechobjmującym zasięgu władzy wzroku[20].

W nieco innym znaczeniu charakter deziluzyjny ma również spojrzenie Any skierowane w obiektyw – jej postać, zarówno jako dziewczynki, jak i dorosłej, a także widmowa Maria, patrzą prosto w kamerę, jak gdyby zwracając się bezpośrednio w stronę widza. Wykorzystując tu do analizy dynamicznego obrazu filmowego koncepcję Rudolfa Arnheima, chociaż opisuje ona obraz przede wszystkim statyczny i czynniki uruchamiające jego dynamizację. Ustawienie patrzących postaci w centralnej części kadru prowadzi do równoważenia się sił w jego środku[21]. Taka jest kompozycja obrazu, w którym ukazana została Ana siedząca z Marią przed lustrem: obie spoglądające w zwierciadło, w kierunku odbiorcy – będącego wyrazem pełni ich zespolenia, towarzyszącego dziewczynce poczucia pełnej jedności z matką[22]. Ogląd z innej perspektywy w następnym ujęciu destabilizuje obraz i odbiera mu statyczność, a wraz z nią – harmonię. Saura wykorzystuje ten środek aktorskiej ekspresji – nadaje wspólną cechę Geraldine Chaplin ucieleśniającej postaci kobiece i odtwórczyni roli dziecięcej, tworząc łączące je na poziomie ciała podobieństwo.

Już dla tożsamości dziewczynki decydujące jest poczucie silnej emocjonalnej więzi z Marią, które następnie u dorosłej Any znajduje odzwierciedlenie w cielesnych przejawach jej podmiotowości identyfikującej ją w tym zakresie z matką – szczególne relacje ze zmarłą, z zapamiętanym obrazem jej ciała i jej pośmiertnym quasi-cielesnym bytem warunkują zatem tożsamość córki opartą na częściowej alienacji od własnego „ja”. Ta swego rodzaju patologia procesu żałoby, przejawiająca się w odmowie uznania matki za zmarłą wiąże się ze zbyt silną identyfikacją, czy wręcz nadidentyfikacją z nieżyjącą – wcieleniem jej do własnego wnętrza[23] i jej ucieleśnieniem. Równocześnie dorosła bohaterka, uobecniająca się w czasoprzestrzeni własnego dzieciństwa, wydaje się istnieć poza własną teraźniejszością, czy raczej w diegezie, w której w ogóle nie istnieje już homogeniczna

teraźniejszość[24]. Byłaby to raczej, za wskazaniem Deleuze’a, teraźniejszość chwiejna, nieuchronnie nawiedzana [hanté] przez przeszłość i przyszłość[25] – w *Nakarmić kruki* quasi-widmowa cielesność sygnalizuje i uwydatnia jej rozwarstwienie.

#### B I B L I O G R A F I A

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978
- Bal M., *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012
- Bohuszewicz P., *Tożsamość narracyjna: problemy*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 305–322
- Deleuze G., *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008
- Derrida J., *Widma Marksa*, tłum. T. Załuski, Warszawa 2016
- Dybel P., *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] M. Janion, *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2001, s. 157–184
- Kwiatkowska P., *Somatografia: ciało w obrazie filmowym*, Kraków 2011

[20] Todd McGowan, postulujący odejście w psychoanalitycznej teorii kina od interpretacji obrazu filmowego jako lokującego się po stronie Lacanowskiego porządku wyobraźniowego, proponuje odwrót od konceptualizacji spojrzenia jako wyrazu pełni władzy nad tym, co postrzegane i zaleca, by przyglądać się napięciom pomiędzy fantazmatotwórczym wymiarem filmu, a sposobem, w jakim eksponuje on ograniczenia ideologii; T. McGowan, *Looking for the Gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes*, „Cinema Journal” 2003, vol. 42, no. 3, s. 40.

[21] Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 26–27.

[22] Ibidem, s. 34–36.

[23] Ana dokonuje zatem inkorporacji matki – wciela ją do własnego wnętrza jako utracony obiekt. O pojęciu inkorporacji w teorii psychoanalitycznej Torok i Abrahama pisze Ireneusz Piekarski, *Interpretacja jako kryptonimia, czyli Nicolasa Abrahama i Marii Torok czytanie zakrzywione*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 275–299.

[24] Zob. J. Derrida, op.cit., s. 74–75.

[25] G. Deleuze, op.cit., s. 264.



- McGowan T., *Looking for the Gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes*, „Cinema Journal”, 2003, Spring, nr 3, s. 27–47
- Mikurda K., *Spojrzenia i ich losy*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, red. L. Magnone, A. Mach, Warszawa 2009, s. 291–299
- Piekarski I., *Interpretacja jako kryptonimia, czyli Nicolasa Abrahama i Marii Torok czytanie zakrzywione*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 275–299
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012
- Starobinski J., *Racine i poetyka spojrzenia*, tłum. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, red. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 241–257
- Stelmach M., *Nawiedzony ekran*, „Kwartalnik Filmowy” 2016 nr 96, s. 102–113
- Thomas L. V., *Trup*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991