

DWAJ LUDZIE Z LUSTREM. METAFORY FOTOGRAFII I FOTOGRAFICZNE MOTYWY W ETIUDACH ROMANA POŁAŃSKIEGO

MAGDALENA
SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research
Polish Academy of Sciences in Warsaw
magdalena.szczypiorska@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-9847-3185

Dla nas, przywykłych do obcowania z lustrami, żyjących pośród lusterek – problem lustra przestaje istnieć, codzienny użytek, jaki z niego czynimy, nie pozwala już dostrzec jego dziwności, tak jak nie towarzyszy nam już w życiu poczucie nieobecności widma. [...] Potrzeba niespodziewanego, nocnego zetknięcia się ze zwierciadłem, aby stanąć twarzą w twarz z jakimś nieznanym, a nawet nieprzyjazytnym widmem – widmem samego siebie¹.

„Fotografia dlatego zamyka w sobie szeroki obszar antropologiczny, rozciągający się od wspomnienia do zjawy, że doprowadza do symbiozy pokrewnych, a zarazem sprzecznych z sobą właściwości obrazu myślowego: odbicia i cienia”² – pisze Edgar Morin, a komentujący ten fragment Bernd Stiegler zauważa: „A czyni to, włączając do swoich obrazów, tak jak i do tekstów, metafory, i odczytując je”³. Wśród metafor i obrazów fotografii analizowanych przez Stieglera są takie jak: lustro, cień, podglądanie, morderstwo, miejsce przestępstwa, śmierć, wiwifikacja. Metafory i obrazy fotografii, które – w ujęciu Stieglera – piszą historię fotografii, wyznaczając jej najważniejsze tropy i motywy, odnaleźć można także w doraźnych diagnozach i refleksjach praktyków i teoretyków fotografii.

¹ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 47.

² E. Morin, op. cit., s. 53.

³ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 10.

LUSTRO – SOBOWTÓR – PODGLĄDANIE

Lustro – wyposażone w pamięć – czy, jak pisze Edouard Pontremoli, „lustro, które sobie coś przypomina”⁴, jako metafora fotografii pojawiło się w metafotograficznym dyskursie tuż po jej wynalezieniu. Początkowo metafora ta odnosiła się do dagerotypu – obrazu utrwalonego na lśniącej metalowej płytce, którą trzeba było umiejętnie oglądać, by zobaczyć zapisany obraz, a nie tylko własne odbicie⁵. Hans Christian Andersen pisał o dagerotypie w lutym 1839 roku: „wszystkie przedmioty są uchwycone i zatrzymane jak na obrazie w lustrze...”⁶. Oliver Wendell Holmes, fotograf amator i świadek pionierskich czasów fotografii, niemal dwadzieścia lat po jej wynalezieniu nazwał nową technikę „zwierciadłem wyposażonym w pamięć”⁷.

Jak wskazuje Bernd Stiegler, metafora fotografii jako lustra żywa była także w XX wieku, jednak we współczesnej fotografii to aparat fotograficzny jest lustrem, „które odbija inscenizację podmiotu i fotograficzną autoprezentację w podwójnym znaczeniu tego słowa”⁸, według formuły Andreea Müllera-Pohlego, którą przytacza badacz: „Wchodzący na scenę fotograf używa aparatu jako piszącego lustra”⁹. Lustro to także mechanizm podwojenia, wiążący się z problematyką innej metafory fotografii – sobowtóra, alter ego czy, jak pisze Morin, ego alter: „Każdemu towarzyszy przez życie jego własne widmo. Nie tyle wierna kopia, nie tyle alter ego – ile coś ważniejszego: ego alter, inny ja sam”¹⁰. Z motywem lustra i okna wiąże się

⁴ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 146.

⁵ Jak pisał Friedrich Matthies-Masuren: „Oglądający musi na wszystkie strony obracać posrebrzaną miedzianą płytkę, aby rozpoznać obraz”. F. Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie*, Berlin 1907, s. 19; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 211.

⁶ F. Kempe, *Daguerreotypie in Deutschland. Von Charme der frühen Photographie*, Seebruck am Chiemsee 1979, s. 21; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 212.

⁷ O.W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereographie*, „The Atlantic Monthly”, 3.06.1859, s. 738–748; cyt. za: D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 181.

⁸ Bernd Stiegler, op. cit., s. 212

⁹ A. Müller-Pohle, *Die fotografische Dimension*, „Kunstforum” 1995, No. 129, s. 74–99; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 212.

¹⁰ E. Morin, op. cit., s. 43.

metafora fotografii jako odmiany voyeryzmu, figura fotografa staje się figurą podglądacza – jak pisała Susan Sontag – „podglądającego przechodnia”¹¹.

CIEŃ – MORDERSTWO – MORTYFIKACJA/WIWIFIKACJA

Metafora fotografii jako cienia, motyw aparatu kradnącego cień/duszę, pojawiający się już w pierwszych latach po wynalezieniu fotografii – np. u Balzaca, w jego teorii naskórków, warstw, z których zbudowany jest człowiek, a które nieodwracalnie niszczy wpływ aparatu fotograficznego¹² – ma inspirujące rozwinięcia w analizach antropologów, opisujących mityczno-magiczne wierzenia, w których cień i odbicie są reprezentacją duszy, a utrata cienia jest równoznaczna z jej utratą¹³. Jeden z pionierów fotografii, William Henry Fox Talbot, pisał o fotografii jako naturalnej magii: „Najbardziej przemijalną z rzeczy, cień, przysłowiowy symbol wszystkich ulotnych i przemijających przedmiotów, można z pomocą naszej »naturalnej magii« uchwycić i zatrzymać na zawsze w postaci przewidzianej początkowo tylko do powielenia pojedynczego momentu”¹⁴. Śmierć w wyniku odebrania cienia/duszy to śmierć fotograficzna, to ten moment, w którym fotografowany podmiot przeżywa Barthes’owskie „mikrodoświadczenie śmierci”¹⁵. Z tą sferą znaczeń związane są także metaforyczne sensy fotografii jako morderstwa, łowów, polowania i cały repertuar konstrukcji językowych,

¹¹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 53.

¹² Zob. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Quand j’étais photograph*, w: Nadar, ed. J-F. Bory, t. 2., Paris 1979, s. 967–1284; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 67. „Zdaniem Balzaca każde ciało w przyrodzie składa się z szeregu spektrów, z niezliczonych, nakładających się na siebie warstw, z niekończących się rulonów powłok, w których wszystkie zmysły czy optyka postrzegają ciało. Człowiek nie potrafi stworzyć tego naskórka [...], a fotografia zaskakuje go, ściągając z niego warstwę ciała i zachowuje ją. Stąd dochodzi do ewidentnej utraty przez ciało jednego z naskórków i tym samym do utraty konstytutywnej części jego istoty” (ibidem). Zob. także: E. Pontremoli, op. cit., s. 30.

¹³ Zob. J. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 157–158.

¹⁴ B. Stiegler, op. cit., s. 50. Zob. także: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 222–223.

¹⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 29.

takich jak: strzelanie zdjęć, aparat jako broń, trzask migawki jako wystrzał z pistoletu i wiele innych¹⁶.

Fotografia jako mortyfikacja, uśmiercenie i jako wiwifikacja, utrzymanie przy życiu – czy, jak pisze Wisława Szymborska w wierszu *Fotografia z 11 września*: „powstrzymanie przy życiu” – odnosi się do dwuznaczności obrazu fotograficznego, jego powikłanej temporalności, Barthes’owskiej koncepcji sprasowania czasu¹⁷, refleksji Sontag, że „wszystkie fotografie mówią »Memento mori«”¹⁸, czy formuły Siegfrieda Kracauera: „Fotografia zdaje się ratować od śmierci, choć w rzeczywistości jest na nią skazana”¹⁹. Fotografia nie tylko tworzy kopie i kreacje rzeczywistości, ale także ma moc ich multiplikowania – od czasu wynalezienia procesu pozytywowo-negatywowego każde zdjęcie może być wywołane w nieskończonej liczbie odbitek.

* * *

W etiudach Romana Polańskiego – takich jak *Dwaj ludzie z szafą*, *Morderstwo*, *Uśmiech zębiczny* – odnaleźć można metafory fotografii i motywy odnoszące się do technik i praktyk fotograficznych. Ich źródłem jest fotografia w rozumieniu technicznym, praktycznym, a także mitopoetyckim i antropologicznym. Lustro, cień, okno, odbicie, podwojenie, podglądanie, multiplikacja – odnoszą się u Polańskiego do problematyki kopii i kreacji, obrazu świata i fantazmatu twórcy, ontologicznego statusu rzeczywistości, powtórzenia jej fragmentu i stworzenia go na nowo; eksplorują obszary „realności” i iluzji, „prawdy” i wyobrażenia, optyki i metafizyki. Spojrzenie na motywy lustra, cienia, podglądania czy morderstwa przez filtr metafor fotograficznych pozwala dostrzec je w nieco innym świetle, ujawnia ich kreacyjny i projekcyjny potencjał, mitopoetycką sprawczość w relacjach ze światem i biegiem wydarzeń, tworzy autonomiczny obszar znaczeń i możliwych interpretacji.

¹⁶ Zob. B. Stiegler, op. cit., s. 140–142 (rozdział pt. *Morderstwo*), s. 128–132 (rozdział pt. *Miejsce przestępstwa*).

¹⁷ R. Barthes, op. cit., s. 171–172.

¹⁸ S. Sontag, op. cit., s. 16.

¹⁹ B. Stiegler, op. cit., s. 124.

DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ

Wędrujący przez świat dwaj ludzie z szafą są jednocześnie czy może przede wszystkim ludźmi z lustrem. Ujęcie motywu lustra z tej bardziej autonomicznej perspektywy, odnoszącej się do metafory fotografii, poszerza repertuar interpretacyjnych pytań i badawczych refleksji. Uprawomocnia je także przywoływany przez krytyków jako możliwa inspiracja dla Polańskiego, wcześniejszy o dwadzieścia lat film Franciszki i Stefana Themersonów *Przygoda człowieka poczciwego* z podtytułem *Humoreska irracjonalna, w której każdy snadnie poetyczne możliwości człowieka poczciwego obejrzeć może*. W tym krótkim filmie, wykorzystującym m.in. techniki fotograficzne, dwaj mężczyźni noszący szafę z lustrem (lub raczej lustro z szafą, bo zwierciadlana tafla, inaczej niż u Polańskiego, zajmuje prawie całą powierzchnię drzwi) poruszają się po świecie pełnym katoptrycznych sztuczek, lustrzanej optyki i metafizyki. W jednym z końcowych ujęć tłum postaci przechodzi przez szafę na drugą stronę lustra, odnajdując się po tym zabiegu – inaczej niż Alicja Lewisa Carrolla – w tej samej rzeczywistości. W końcowych scenach pada uwaga: „Trzeba znać się na przenośni, proszę państwa”. Polański w swojej etiudzie porusza się w innych rejestrach stylistycznych i gatunkowych, jednak możliwe pokrewieństwo z filmem Themersonów tym mocniej skłania do refleksji na temat katoptrycznych motywów w etiudzie *Dwaj ludzie z szafą*²⁰.

TRZY RAZY LUSTRO

Lustro występuje tu w trzech możliwych trybach. Pierwszy z nich, najbardziej oczywisty: lustro pochłania i odbija rzeczywistość zewnętrzną, pokazuje to, co znajduje się przed nim, to co „widzi”. Dwa pozostałe tryby odnoszą się do tworzonej przez Polańskiego iluzji: z jednej strony lustro pozoruje głębię, jest symulacją okna ukazującego wnętrze szafy, z drugiej zaś stwarza złudzenie prześwietu, okna na przestrzał, umożliwiającego obserwację tego, co znajduje się za szafą. Łączenie tych trzech trybów, ich jednocześnie lub naprzemienne występowanie uwydatnia precyzyjna kompozycja

²⁰ Na temat związków między filmem Themersonów a etiudą Polańskiego zob. M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, t. IX, nr 17–18, s. 170–171.

kadrów. Złudzenie, że patrzymy w głąb szafy powstaje wtedy, gdy lustro pokazuje sceny odległe od powszechnego doświadczenia, od tego, co widz spodziewa się zobaczyć, a iluzja, że patrzymy przez lustro jak przez okno powstaje wtedy, gdy to, co odbija lustro, jest podobne do tła, do tego, co widać za nim (np. podwórko z kamienicą za lustrem).

Przemieszanie tych trzech sposobów istnienia i działania lustra generuje wrażenie poznawczej niepewności i wytrąca z nawykowych sposobów patrzenia/widzenia, poddaje w wątpliwość ontologiczny status obrazów widocznych w lustrze. Pewien rys iluzji, sztuczki, teatralizacji związanej z lustrem zasygnalizowany jest już na początku, kiedy ludzie niosący szafę, ubrani w pozytywowo-negatywowe odwrócenie ciemnych i jasnych kolorów, wychodzą z wody na plażę i po raz pierwszy widać mebel w całości. Konstrukcja fasady szafy nasuwa skojarzenia ze sceną ulicznego teatryku – stolarskie ornamenty i detale (nad górną krawędzią lustra, poniżej dolnej i na dwu bocznych skrzydłach) naśladują zarys rozsuniętej kurtyny. Nasuwa się tu skojarzenie z refleksją francuskiego fotografa Roberta Doisneau, który o aranżowaniu swoich kadrów mawiał: „zrobiłem sobie mały teatryk”²¹.

W pierwszych scenach lustro dubluje obraz tragarzy, jakby przedstawiało ich kolejno – podczas pozbywania się resztek wody, ocierania twarzy, wyżymania czapki i innych drobnych czynności przygotowujących do zmiany środowiska po wyjściu z wody na ląd. Jeszcze przez moment, kiedy mężczyźni skaczą i tańczą, łapie ich oko lustrzanego aparatu, by już za chwilę skupić się na pokazywaniu tej części świata, która inaczej byłaby dla widza niedostępna. Kiedy mężczyźni ruszają z szafą w drogę, na piasku pojawia się inny znaczący sygnał podwojenia – ich cień i cień szafy, w układzie, który sugeruje, że oni i mebel są jednym organizmem, dziwnym czworonożnym zwierzęciem drepającym po piasku.

Z BLISKA I Z DALEKA

W swej wędrówce lustro – jak regulujący dystans obiektów aparatu, jak fotograf podchodzący do obiektu z bliższej lub dalszej odległości – czasem jest obecne w samym centrum akcji, czasem nieco dalej, a kiedy indziej,

²¹ J.-C. Gautrand, *Robert Doisneau*, przeł. E. Tomczyk, Kolonia 2005, s. 182.



Il. 1.

kiedy przesuwa się w tle z migotliwym pobłyskiem swej zwierciadlanej powierzchni, tylko sygnalizuje swoją odległą obecność.

W zbliżeniach, w centrum akcji, lustro gra np. w scenie zaczynającej się ujęciem dziewczyny patrzącej na dzikiego ptaka w klatce za szybą wystawowego okna. Mężczyźni próbują nawiązać z nią kontakt, ale kiedy dziewczyna widzi, jak jej nowi znajomi wracają po szafę, odwraca się i odchodzi, lustro pokazuje najpierw zamknięte okno, a potem ceglany jednolity ślepy mur, komunikując czy współkomunikując zamkniętą drogę porozumienia, odmowę dialogu, metaforycznie rozumiany mur między mężczyznami a dziewczyną. Nieco inaczej, niemal mimochodem, lustro zbliża się do centrum akcji w scenie w restauracji, do której przez przeszkłone drzwi wchodzi ludzie z szafą. Chwilowe ułożenie wielkiego mebla w ciasnym przesmyku między stolikami sprawia, że dokładnie naprzeciwko i bardzo blisko lustra znajduje się dziewczyna, która na widok swojego odbicia odruchowo poprawia włosy.

W nieco większym dystansie lustro gra w scenie na przystanku tramwajowym, kiedy odbija ruch uliczny, nawiązując do gry odbić i prześwitów w oknach tramwajów, wchodzi w dialog z refleksami w szybach, z obrazami odbitymi w oknach.

Z jeszcze większej odległości lustro przygląda się światu w scenie kradzieży portfela, pokazującej fałsz międzyludzkich relacji, a także w scenie z wiaduktem, kiedy ludzie z szafą idą przez most, a pod nim pijany mężczyzna próbuje wspinać się po schodach. Dystans lustra zaznaczony jest także

w scenie morderstwa nad strumieniem w wąwozie – ludzie z szafą przesuwają się wyżej, w znacznym oddaleniu. Lustro, półślepe po stłuczeniu, jest przelotnym, mało wiarygodnym świadkiem zbrodni, ale w migawkowym błysku notuje, być może, jakiś odprysk sceny morderstwa.

Zabieg regulowania dystansu między lustrem a pokazywanymi z bliska wydarzeniami, dziejącymi się tuż obok lub w znacznej odległości, kreuje cały repertuar sposobów istnienia lustra, także jako metafory fotografii – w fotograficznej dialektyce kopii i kreacji: lustro u Polańskiego nie tylko kopiuje, podwaja rzeczywistość, ale także, w mitopoetyckim, metafotograficznym trybie wydaje się ją sprawczo współkreować.

ILUZJE – TAFLE – ODBICIA

Trzy sceny z udziałem lustra są w filmie Polańskiego szczególnie znaczące, wykorzystujące w ciekawy sposób potencjał katoptrycznych sztuczek, fotograficzną grę odbić i podwojeń – to scena z rybą, scena przed hotelem i scena bójki z chuliganami.

Kiedy ryba leży w kadrze na tle nieba i przesuwających się chmur, przez chwilę można odnieść wrażenie, że unosi się w powietrzu albo dryfuje na powierzchni wody, w której odbijają się obłoki. Jednak jej kształt, forma, faktura i znieruchomienie nie wskazują na to. Ryba leży na tafli lustra imitującej tafle wody. Z poznawczej niepewności wytrąca widza pojawiająca się dłoń, podwojona przez odbicie w lustrze. Dłoń sięga po rybę jakby wylawiała ją z wody i w poszerzonym kadrze widać, że tragarze siedzą na szafie odwróconej lustrem do góry i jedzą wędzoną rybę. Kontrastem dla ontologicznej niestabilności znaczeń w kadrze z rybą jest geometrycznie i strukturalnie uporządkowane otoczenie: regularny rytm poziomych linii desek podestu i ławek, skontrastowany z pionem latarni po chwili pokazanej w podwojeniu.

Scena przed hotelem jest tryptykiem o odbiciach, o różnych stopniach iluzyjności. Kiedy mężczyźni stawiają szafę przed hotelem i idą do recepcji, widzimy dwie płaszczyzny odbicia: pionową tafle lustra i poziomą tafle kałuży. Widać też pozór odbicia – jasny kształt w hotelowym oknie sprawia wrażenie, jakby był odbiciem tyłu stojącej przed hotelem szafy. To tylko pozór – kształt ten widać bowiem w oknie jeszcze zanim stanie przed nim szafa.

Kiedy mężczyźni idą do hotelu, mija ich człowiek w garniturze i zatrzymuje się na moment przed kałużą, w której się odbija. Jednak za chwilę

znajduje lepsze lustro, podchodzi do szafy i oddaje się drobiazgowej obserwacji swojej fizjonomii. Kiedy tragarze wracają po szafę i odchodzą z nią, mężczyzna jakby tego nie zauważa, robi krok do przodu i przegląda się w tabliczce powieszonyj na drzewie, która dopiero teraz okazuje się lustrem – bo wcześniej była jednolicie ciemna, nie odbijała przesuających się przed nią kształtów. Jak gdyby w lustro zamieniła się dopiero pod wpływem obecności szafy, która – zabrana – pozostawiła po sobie inną zwierciadlaną taflę, ekran dla narcystycznych projekcji mężczyzny w garniturze lub iluzyjną odpowiedź na jego pragnienie.

Kałuża, jako odbijająca tafla wody, w relację z przechodzącymi ludźmi wchodzi w trzech wariantach: odchodząc z szafą, mężczyźni przechodzą przez kałużę, mącąc wodę, nowi goście hotelowi drepczą przez błotnisty przesmyk, nie zaburzając gładkości tafli, a narcyz z wdziękiem przeskakuje przez przeszkodę. Zestawienie twardej, stabilnej tafli lustra z miękką, płynną, deformującą odbicie taflą wody pokazuje dwa sposoby odbijania i widzenia odbicia: taki, w którym patrzący w odbicie podmiot jest pasywny wobec lustra, i taki, w którym odbijający się podmiot aktywnie deformuje własne odbicie, mącąc wodę.

W scenie bójkii obraz w lustrze początkowo pełni rolę dodatkowej przestrzeni, ujawniającej to, co miało pozostać ukryte: kiedy przechodzą mężczyźni z szafą, w lustrze widać przestrzeń za dziewczyną – czającego się chuligana z martwym kotem. W ujęciu, w którym chuligan z kotem odbija się w lustrze na drugim planie, na pierwszym stoi jeden z mężczyzn noszących szafę. Kiedy chuligan rzuca w niego martwym kotem, katoptryczna iluzja wywołuje wrażenie, jakby rzucał z głębi lustra, zamieszkując jego wewnętrzne przestrzenie.

Gdy w dalszym toku akcji chuligan uderza cofającego się mężczyznę, ten pada na lustro, które tłucze się od góry. Symbolika stłuczonego lustra, z którego pozostały tylko fragmenty, wchodzi w dialog z rozpadającą się rzeczywistością czy raczej z rozpadem wizji rzeczywistości jako spójnej, przyjaznej całości. Lustro nie chce widzieć, ślepnie, rozsypuje się, odmawia widzenia zła i brutalności świata (zdarzenia te mają jednak świadka – ktoś, anonimowa, widziana w nieostrości osoba wygląda przez okno i widzi scenę bójkii). Od tego momentu lustro nie jest już jednolitą powierzchnią, sprawnie odbijającą rzeczywistość taflą, tylko obrazem rozpadu, niespójnych fragmentów świata, rozbitej tożsamości. Co symptomatyczne, układ potłuczonych



Il. 2.

elementów, szczątków lustra nie jest stały. Fragmentów lustra jest raz więcej, raz mniej i zmienia się ich konfiguracja – jak gdyby dopasowywała się do zewnętrznej rzeczywistości, wkomponowana w tło. Kiedy po bójce mężczyźni czerpią wodę (kolejny przykład odbicia w wodnej tafli), by opatrzyć rany pobitego, lustro ma inny niż w poprzedniej scenie układ stłuczonych elementów – taki, że jasne kształty lustrzanych odłamków komponują się ze strukturą ruin w tle, z ich pustymi oknami i jasnymi prześwitami nieba, jak gdyby pozostałości lustra, kawałki lustrzanej tafli, udawały świetliste niebo wnিকające w zarys ruin.

„ZARÓWNO REALNOŚĆ, JAK I FIKCJA POETYCKA”

Lustro w *Dwóch ludziach z szafą* działa jak aparat fotograficzny (lub kamera filmowa), rejestrując wszystko, co widzi. Figura szafy z lustrem, a nie samego lustra, nasuwa skojarzenia ze skrzynką aparatu, z fantastyczną wizją przestrzeni, w której gromadzone są obrazy świata. Wizja ta pod pewnymi względami zbliżona jest do konceptu Deotymy Łuszczewskiej, zawartego w fantastycznym opowiadaniu *Zwierciadlana zagadka*, w którym szalony wynalazca twierdzi, że każde lustro zapisuje w swym wnętrzu wszystkie obrazy, jakie kiedykolwiek widziało, i dzięki specjalnemu urządzeniu można je wydobyc i obejrzeć tak, jak ogląda się zdjęcia w albumie. Koncept zbierania danych o obcym świecie, eksplorowanym przez dwie tajemnicze postaci, które wyszły z morza na łód jak morskie zwierzęta w procesie ewolucji, podsuwa jedną z możliwych interpretacji tajemniczego statusu ludzi z szafą, poznających

życie na łądzie i szukających w nim miejsca, a następnie, po konfrontacji ze złem i brutalnością świata, powracających do bezpiecznego środowiska.

Uwagę Marka Hendrykowskiego, że „dwoma komplementarnymi żywiołami całej opowieści są zarówno realność, jak i fikcja poetycka”²², sformułowaną w odniesieniu do genologicznej przynależności etiudy Polańskiego, odnieść można także do działania lustra.

Wieloznaczność lustrzanego obrazu i zdolność lustra do wchodzenia w niestabilne, zagadkowe relacje z rzeczywistością wykorzystuje Polański do kreowania ujęć, w których granice między światem a jego odbiciem rozmywają się w szeregach katoptrycznych iluzji. W ich konstruowaniu biorą udział także inne elementy, których powierzchnie mogą podwajać lub zwielokrotniać obrazy rzeczywistości, takie jak szklane tafle okien otwartych lub zamkniętych, a także powierzchnie wody. Kolejnym etapem mnożenia obrazów i fragmentów rzeczywistości jest nagromadzenie podobnych lub takich samych elementów (zebranych w większe całości, jak deski na molo, detale architektoniczne czy cegły w murze, lub zgromadzonych w luźne zbiory, jak ławki, beczki czy babki na plaży), multiplikowanych w sposób tyleż znaczący, co kreujący precyzyjnie geometryczne kadry, uporządkowane jakby w kontraście do chaosu i zła świata. Jednocześnie lustro wydaje się czymś w rodzaju sprawczego podmiotu, który nie tylko wchodzi w dialog z rzeczywistością, tworząc momentami symboliczne analogie zdarzeń i emocji, jakie im towarzyszą, lecz także odmawia patrzenia, odwracając wzrok, zanikając.

UŚMIECH ZĘBICZNY

Ta krótka opowieść o podglądaniu zaczyna się od obrazu klatki schodowej o uporządkowanej geometrii: okno ze szprosami, ściany z wzorem naśladowującym boniowanie, poziome linie schodów. Na półpiętrze otwarte okienko, ale zabezpieczone skośną kratą (w kontraście do pionowych i poziomych linii dominujących w tej niewielkiej przestrzeni klatki schodowej). Okienko z mleczną szybą jest otwarte i dostępne dla spojrzenia, ale zamknięte i niedostępne dla dotyku. Jest zasłonięte kratą tak, że podglądacz może tylko patrzeć, nie może sięgnąć po przedmiot pożądanego – jak gdyby patrzył na

²² M. Hendrykowski, „Dwaj ludzie z szafą” w perspektywie genologicznej, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. XV, nr 24, s. 177.

zdjęcie, na którym sfotografowany podmiot w swej ontologicznej niejednoznaczności jest i jednocześnie go nie ma. Schodzący po schodach mężczyzna cofa się, by zajrzeć w okienko, i podgląda jak przez dziurkę od klucza wycierającą się przed lustrem nagą kobietę. Kiedy w drzwiach mieszkania pojawia się drugi mężczyzna w piżamie i wystawia trzy butelki na mleko, podglądacz odchodzi, ale po chwili zawraca. W tym momencie pojawia się inny nie-lustrzany wariant podwojenia – wyrazisty, ostro zarysowany cień. Zawracają więc obaj, mężczyzna i jego cień, jakby trzymając się za ręce (aktor uzyskuje ten efekt przez dotykanie dłonią ściany).



Il. 3.

Kiedy podglądacz po raz drugi zagląda w okienko – przed lustrem nie ma już kobiety, tylko myjący zęby mężczyzna w piżamie, ten sam, który wystawiał butelki. Odwraca się w stronę okna i uśmiecha nieco demonicznie. Podglądacz wycofuje się i schodzi po schodach, najpierw ze swym podwojonym cieniem, a potem z pojedynczym.

Gra spojrzeń w *Uśmiechu zębicznym* ma precyzyjną strukturę: w pierwszej scenie podglądacz patrzy na kobietę, która go nie widzi – nawet nie dlatego, że nie patrzy w okienko, tylko dlatego, że twarz ma zasłoniętą ręcznikiem. W kolejnej scenie podglądacz patrzy na mężczyznę, który intencjonalnie podnosi wzrok do okienka i patrzy na podglądacza, przybiera świadomą pozę na swej małej łazienkowej scenie. Kobieta nie widzi i nie wie, że jest podglądana. Mężczyzna widzi i wie. Podglądacz widzi kobietę i wie, że nie jest przez nią widziany. Następnie widzi mężczyznę i nie wie, że tak naprawdę mężczyzna podgląda jego, a nie odwrotnie. Ta subtelna gra widzenia i wiedzy, gra w podglądanie podglądającego, jak w fotografowanie

fotografa, wzmocniona jest grą odbicia i cienia. Łazienkowe lustro przełotnie podwaja ułamki rzeczywistości, a cień podglądacza wspina się po schodach, coraz bledszy, w miarę jak podglądacz zbliża się do okienka. Gra zawiedzionych oczekiwań (w drugim spojrzeniu zamiast kobiety jest mężczyzna) i zamiany miejsc (podglądacz staje się podglądanym) dotyka nie tylko dialektyki widzieć – wiedzieć oraz widzieć – być widzianym, lecz także problematyki spojrzenia i odnajdywania się w spojrzeniu Innego, również w spojrzeniu aparatu, oraz dynamiki wnętrza i zewnątrz z kluczowymi dla niej motywami okna i drzwi.

MORDERSTWO

Etiuda zaczyna się obrazem białych drzwi z metalową klamką i takim obrazem się kończy. Na początku wchodzi przez nie ubrany na czarno mężczyzna, na końcu przez nie wychodzi. Między pierwszym a ostatnim ujęciem mężczyzna pokonuje krótki dystans od drzwi do łóżka swej śpiącej ofiary, dziwnie miękkim i delikatnym ruchem wbija jej ostrze rozkładanego nożyka w serce i przytrzymuje szamoczącego się mężczyznę, który po chwili umiera. Morderca wraca do drzwi i wychodzi. Przed morderstwem pokazana jest twarz ofiary, po zbrodni kamera pokazuje twarz sprawcy, zaskakująco niepodobną do stereotypowych wyobrażeń złoczyńcy.

Kiedy morderca pokonuje krótki dystans od drzwi do łóżka, w którym śpi jego przyszła ofiara, w czarnej głębi pokoju ujawnia się okrągły, biały, świetlisty kształt, który w miarę przesuwania się postaci w stronę łóżka



Il. 4.

przelotnie odbija jej ruch. Okrągły jasny punkt w czarnej głębi wygląda jak małe lustro, przypomina oko niemego świadka, mały otwór camery obskury z jasnym światem na zewnątrz, oko aparatu. Zbrodnia popełniona w małym pokoiku, przy pozornym braku świadków, byłaby zatem podglądana przez tajemnicze i niedoprecyzowane lustrzane oko. W małej, klaustrofobicznej przestrzeni, gwarantującej mordercy bezpieczeństwo, znalazła się szczelina, prześwit, luka, której istnienie wprowadzać może „tego trzeciego” i zmieniać dynamikę zdarzenia i jego konsekwencji.

„STANĄĆ TWARZĄ W TWARZ Z JAKIMŚ NIEZNANYM, A NAWET NIEPRZYJAZNYM WIDMEM”

Fotograficzne i metafotograficzne metafory i motywy – takie jak lustro, cień, odbicie, podwojenie, okno, podglądanie, morderstwo, multiplikacja – na różne sposoby organizują świat w etiudach Polańskiego. Poszerzają i komplikują rzeczywistość, jej optykę i metafizykę, zakres widzenia i poznania, równocześnie podważając status ontologiczny bohaterów i świata, w którym żyją, wprowadzając rozchwianie poznawczej pewności, wytrącając z nawyków percepcyjnych. Fotograficzne metafory i motywy, w trzech etiudach Polańskiego najwyraźniej skupione wokół figury odbicia i podwojenia, na nowo problematyzują relację podmiotu i jego odbicia, dokumentowania świata i jego artystycznego stwarzania, „zdejmovania” obrazów ze świata i ich autonomicznego życia. Problematyzują także samą fotografię jako dialektyczny splot techniki i sztuki, mechanicznej kopii i autorskiej kreacji.

Tak jak fotografia jest jednocześnie i kopią, i kreacją, motywy i metafory fotograficzne u Polańskiego pełnią funkcję jednocześnie pasywną, odgrywając swe zwykłe role (lustro odbija widoki, cień pada tam, gdzie z drugiej strony pada światło, ktoś wygląda przez okno, a ktoś w nie zagląda, ktoś nie widzi patrzącego, ale jest przez niego widziany i tak dalej), oraz aktywną, kreując mitopoetycką rzeczywistość (lustro dialoguje ze światem, odmawia patrzenia, cień jest współuczestnikiem działania podglądacza, okna, okienka, tajemnicze otwory w ścianach kryją mniej lub bardziej sekretne spojrzenia niemych świadków). Spojrzenie na wskazane elementy w etiudach Polańskiego jak na metafory fotografii i motywy fotograficzne oraz próba analizy wybranych scen w poetyce fotografii i fotograficzności pozwalają na ich pełniejsze odczytanie i poszerzenie przestrzeni interpretacji przez zwrócenie uwagi na sferę spojrzenia, widzenia, utrwalania i odbijania obrazu,

statusu ontologicznego lustrzanego odbicia, dostępności sfotografowanego podmiotu i jego niedostępności, różnych aspektów dialektyki widzenia i wiedzy, „rzeczywistości” i wyobraźni, „prawdy” i iluzji.

Odczytanie etiid Polańskiego przez fotograficzny filtr, w optyce fotografii umożliwia odwołanie się do technik fotograficznych i fotograficznych praktyk, takich jak różne tryby działania aparatu fotograficznego i camery obscury, sztuka komponowania fotograficznych ujęć i patrzenia na świat przez fotograficzny wizjer, a także powiązanie ich z antropologicznym i mitopoetyckim wymiarem fotografii. Metafory fotografii stają się w takim ujęciu zarówno przedmiotem interpretacji, jak i jej narzędziem.

„Fotografia pozwala uczynić decydujący krok na drodze do poznania pierwotnych wypowiedzi rzeczy widzialnych”²³ – pisał Edouard Pontremoli. Fotografia (z bogatym repertuarem fotograficznych metafor i motywów) użyta jako narzędzie interpretacji pozwala – w kolejnych krokach – przybliżyć się do wypowiedzi już nie tylko pierwotnych, ale także artystycznie przetworzonych, usłyszeć je inaczej, zobaczyć w szerszym kontekście, odczytać głębiej i wnikliwiej.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Draaisma Douwe, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Frazer James, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Gautrand Jean-Claude, *Robert Doisneau*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Kolonia 2005.
- Hendrykowski Marek, „Dwaj ludzie z szafą” w perspektywie genologicznej, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. XV, nr 24.
- Hendrykowski Marek, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, t. IX, nr 17–18.

²³ E. Pontremoli, op. cit., s. 178.

- Holmes Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereographe*, „The Atlantic Monthly”, 3.06.1859.
- Kempe Fritz, *Daguerreotypie in Deutschland. Von Charme der frühen Photographie*, Heerling Verlag, Seebruck am Chiemsee 1979.
- Morin Edgar, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.
- Müller-Pohle Andreas, *Die fotografische Dimension*, „Kunstforum” 1995, No. 129.
- Nadar, *Quand j'étais photographe*, w: *Nadar*, ed. J.-F. Bory, Arthur Hubschmid, Paris 1979.
- Pontremoli Edouard, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAI F, Warszawa 1986.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.
- Szarkowski John, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, The Museum of Modern Art, New York 1978.

Źródła ilustracji

- Il. 1–2. Kadry z etiudy Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*
- Il. 3. Kadr z etiudy *Uśmiech zębiczny* Romana Polańskiego
- Il. 4. Kadr z etiudy *Morderstwo* Romana Polańskiego

Two Men and a Wardrobe: Photographic Motifs and Metaphors in Roman Polanski's Short Films

This paper attempts to explore the photographic metaphors (Bernd Stiegler's categories) and motifs drawing on photographic techniques and practices in three short films directed by Roman Polanski while still a student (*Two Men and a Wardrobe*, *Teeth Smile*, *Murder*). Metaphors and motifs originating in the technical, practical, mythopoetic, and anthropologic aspect of photography—e.g. mirror, doubling, doppelgänger, shade, voyeurism, murder, mortification/vivification—used in Polanski's early film narratives refer to copying vs. creating, reproducing a fragment of the world vs. developing it anew, exploring “reality” vs. illusion, “truth” vs. imagination, optics vs. metaphysics, and produce an autonomous space of meanings and possible interpretations. The theoretical framework of the analysis is provided by selected threads in the theory and philosophy of photography drawn from the works of Bernd Stiegler, Roland Barthes, Edgar Morin, Susan Sontag, John Szarkowski, and Edouard Pontremoli.

Keywords: Polanski; photography; mirror; shadow; mortification