

Żaneta Jamrozik

Przed obrazem.

O teatralności przestrzeni filmu *Ukryte*
Michaela Hanekego

Przestrzeń teatralną można rozumieć za Hansem-Thiesem Lehmannem¹ jako przestrzeń współobcowania widzów i aktorów, a więc przede wszystkim jako przestrzeń materialną, która swoim charakterem narzuca określony typ percepcji, (najczęściej) unieruchamiając widzów i umieszczając ich naprzeciw działających aktorów. Można jednak definiować teatr i przestrzeń teatralną, skupiając się na ich podstawowej funkcji, którą dla Maaïke Bleeker jest inscenizacja. Przestrzeń teatralna ma bowiem moc nadawania codziennemu działaniu rangi znaczącego (bo wyakcentowanego przez ramę sceny) performansu. Tak rozumiany teatr oferuje możliwość przyjrzenia się uwarunkowaniom kulturowym charakterystycznym nie tylko dla przestrzeni teatralnej, ale daje tę możliwość również innym mediom. Taki teatr intermedialny Bleeker określa jako hipermedium, podkreślając, że owa intermedialność pozwala uchwycić jeden z najmniej zauważalnych, a kluczowy dla niej performans – performans spojrzenia: „Teatr prezentuje inscenizację performansu spojrzenia, co pozwala dostrzec, w jaki sposób ten performans jest określony przez kulturę [...] i grać z kulturowo ustalonymi sposobami percepcji”².

Ukryte (*Caché*, 2005) Michaela Hanekego postrzegam jako przykład takiego właśnie hipermedium, w którym twórca inscenizuje kinowe sposoby oglądania, wydobywając to, co zwykle jest przeoczone: relację pomiędzy widzem a obrazem. Pisząc o współczesnym teatrze Maaïke Bleeker podkreśla, że coraz częściej akcentuje on swoje ograniczenia. Twórcy chcą w ten sposób zwrócić uwagę odbiorcy na fakt, że nie tylko będąc w teatrze ale także na co dzień, dopasowujemy swoje spojrzenie, położenie ciała i sposób myślenia do tego, co i jak oglądamy. Podobnie *Ukryte* akcentuje analogiczność w percypowaniu obrazu filmowego i rzeczywistości, wskazując na to, że oglądanie filmu (jak oglądanie dzieła teatralnego) jest czynnością wykonywaną przez całe ciało oraz że czynność ta, jak każda czynność, może okazać się niebezpieczna i moralnie wątpliwa dla działającego.

1. Por. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 250–252.

2. Maaïke Bleeker, *Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture*. w: *Mapping Intermediality in Performance*, red. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, s.38.

Wideo i obraz materialny

Recepcja filmów Michaela Hanekego od pewnego czasu zaczyna odzwierciedlać jeden z głównych problemów współczesnego dotyczących oglądania filmów w ogóle, a mianowicie – zastępowanie ekranu kinowego ekranem komputera bądź telewizora. Nawet uznani badacze twórczości austriackiego reżysera czują się zmuszeni do ponownego przemyślenia swoich tez w świetle zmieniającego się sposobu oglądania filmów. Świadcstwo temu daje autorka pierwszej anglojęzycznej monografii twórczości Hanekego³, Catherine Wheatley, która w niedawno opublikowanym tekście stwierdza, iż znaczna część jego filmów wręcz domaga się (ponownego) oglądania na ekranie telewizora⁴. Wheatley ma tu na myśli przede wszystkim filmy, które określa jako „domowe inwazje”, a które prezentują bohaterów oglądających telewizję (austriacka „trylogia złodowacenia”), bądź siebie samych na telewizyjnym ekranie (*Ukryte*). W ten sposób widz filmu, oglądając te fragmenty – podobnie jak bohaterowie – na ekranie telewizora, powtarza gest widza wewnątrzdiegetycznego, co prowadzi do powstania pomiędzy nimi specyficznej relacji oglądania opartej na regule *mise-en-abyme*, w której każde oglądanie jest już oglądaniem innego aktu oglądania.

Filmem, który rozpoczął tę debatę i którego analizy stanowią jej główne ogniwo jest *Ukryte* – pierwszy film Hanekego zrealizowany w całości w technice wideo, dzięki czemu granica pomiędzy samym filmem a obrazem telewizyjnym (czy też oglądanym na ekranie telewizora), przestała być dostrzegalna. Pomimo użycia wideo, Haneke nie rezygnuje tu jednak z manifestowania majestatyczności i „frontalności” obrazu typowej dla filmów oglądanych na dużym ekranie, ale podkreśla ich ogrom poprzez porównania z obrazem wyświetlanym na ekranie telewizora.

Reżyser uprzestrzenia tu sposób oglądania obrazu filmowego, nie tylko podkreślając odległość jaka dzieli go od widza, ale także akcentując jego materialność. Tak traktowany obraz Brigitte Peucker określa jako „obraz materialny” nie tylko bowiem może on coś znaczyć, czy opowiadać, ale po prostu jest/znajduje się naprzeciw widza⁵. Akcentując relację pomiędzy widzem a obrazem, Haneke stara się upodobnić widza filmowego do teatralnego, sprawić, by – jak tamten – również i on czuł się czasem jako widz niewygodnie, odczuwał wstyd i nudził się, a przede wszystkim – był świadom swojej obecności przed obrazem.

3. Por. Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, Berghahn Books, New York 2009.

4. Por. Catherine Wheatley, *Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences*. w: *The Cinema of Michael Haneke. Europa Utopia*, red. Ben McCann, David Sorfa, Wallflower Press, London & New York 2011.

5. Por. Brigitte Peucker, *Material Image. Art and the Real in Film*, Stanford University Press, Stanford 2007.

Ukryta rama

Wyraźny – szczególnie dla tych, którzy pamiętają choćby „trylogię złodowacenia” – brak wewnątrzkadrowych ram kolejnych ekranów w *Ukrytym* utrudnia stwierdzenie, który obraz należy traktować jako nadrzędny (prezentujący fikcyjny świat filmu), a który jest tylko jednym z obrazów wewnątrz tamtego. Nieobecność wewnątrzkadrowych ram pomiędzy obrazem wideo a obrazem zarejestrowanym na taśmie 35 mm pozwala reżyserowi – jak pisze Oliver C. Speck – na wyjście poza brechtowskie zwroty do widza, które uważa się za główne *emploi* Hanekego. Amerykański badacz proponuje zamiast tego zwrócić większą uwagę na sposób w jaki Haneke inscenizuje oglądanie, które zwykle okazuje się – jak pisze – „ogłądaniem z”. Według Specka „najbardziej autorski i zarazem autorytarny gest [Hanekego] to nie efekt alienacji i burzenie czwartej ściany, ale subtelny sposób, za pomocą którego widz uświadomienia sobie, że nie patrzy *na* coś, ale *z* czymś”⁶.

Ten brak ram nie jest jednak całkowity, bo proces ramowania ma miejsce również w tym filmie, ale odbywa się – jak pisze Thomas Y. Levin – „po stronie widza”. Już to sformułowanie wskazuje, że w *Ukrytym* dokonała się jakaś ważna zmiana w sposobie kształtowania przestrzeni przez Hanekego. O ile bowiem w *Benny's video* widz czerpał informację o przestrzeni obserwując zachowania bohaterów, bądź – wspomniane – rami ekranów kamer, telewizorów, czy policyjnych monitorów, o tyle w późniejszym filmie wewnątrz kadru ulega uproszczeniu, ale jego relacja z dźwiękiem i – co za tym idzie – z przestrzenią, w której znajduje się widz – skomplikowaniu. Relacja ta jest przede wszystkim dynamiczna, nawet jeżeli samo ujęcie takim się nie wydaje, jak słynna czołówka *Ukrytego* opisywana przez Levina:

Długie ujęcie otwierające film jest znaczące nie tylko ze względu na swoją długość, ale również przez serię skomplikowanych ramowań (*reframings*), które mają miejsce po stronie widzów usiłujących ustalić semiotyczny status ujęcia. Najpierw myślimy, że to stopklatka, ale dostrzegamy pewne wskazówki (dźwięk, minimalny ruch w kadrze), które sugerują że jednak jest to obraz rozgrywający się w czasie. Teraz więc zakładamy, że ujęcie prezentuje wydarzenia w czasie teraźniejszym, następnie jednak rozpoznajemy że to, co przedstawia należy do (niedługo potem sprecyzowanej) przeszłości; podczas gdy to, co jest w czasie teraźniejszym, to status ujęcia (ujawniony przez ścieżkę dźwiękową), które jest oglądane, rozpoznanie to zostaje potwierdzone przez przewijanie obrazu do przodu jako kasety wideo⁷.

6. Oliver C. Speck, *Thinking the Event: The Virtual In Michael's Haneke Films*. w: *The Cinema of Michael Haneke. Europa Utopia*, s. 50.

7. Thomas Y. Levin, *Five Tapes, Four Halls, Two Dreams: Vicissitudes of Surveillant Narra-*

Pod koniec ujęcia widz dowiaduje się więc jaki jest status tego, co ogląda. Nie oznacza to jednak, że od początku wraz z bohaterami oglądał kasetę video. Oznacza tylko tyle, że status ujęcia mógł zmieniać się wraz z jego oglądaniem i za każdym razem podstawowym wyznacznikiem tego statusu było subiektywne poczucie widza i jego atrybucja tego, co ogląda. Nie od początku też więc widz ów znajdował się przed telewizorem, w salonie Laurentów, skoro – jak pisze dalej Levin – ma w pewnym momencie poczucie przemieszczenia z zewnątrz do wnętrza domu. Wszystko to jednak dokonuje się bez użycia jakiegokolwiek ramy, jedynie za pomocą dźwięku, który w pewnym momencie informuje nas o tym, że poza nami ktoś również „to” ogląda. Ujęcie ukazujące przewijaną taśmę funkcjonuje już jedynie jako potwierdzenie tego przypuszczenia i dookreślenie: tak, ktoś ogląda „to” na telewizorze.

Nawet jeśli nie wszyscy widzowie poczuli się – jak cytowany powyżej Levin – przemieszczeni podczas oglądania pierwszego ujęcia, to jest raczej prawdopodobne, że poczuli się w pewnym momencie znużeni jego monotonnym trwaniem, co skłoniło ich do spojrzenia na całą sytuację z szerszej perspektywy, wykraczającej poza to, co ukazywane jest na ekranie. O takiej sytuacji widza pisze Libby Saxton, zwracając uwagę na istotną rolę, jaką pełni w *Ukrytym* przestrzeń pozakadrowa:

Jeśli groźna, nieprzyjazna przestrzeń poza ramą jest miejscem anonimowego wideorejestratora i samego reżysera – miejscem, gdzie, jak pisze [Pascal] Bonitzer, trwa praca nad produkcją filmu – jest to również miejsce, które zajmujemy my jako widzowie. Ukryty proces obserwacji (*surveillance*) zaprasza nas do rozważenia sposobu, w jaki my zamieszkujemy i sterujemy przestrzenią pozakadrową poprzez wskazanie na nas zarówno jako na voyeurów, jak i na ofiary. To, co jest szczególnie niepokojące w kontekście tego niewidocznego oka, które szpieguje bohaterów, to to, że umieszcza ono pod obserwacją również i nas⁸.

Tak opisana reakcja widza filmu zaczyna więc przypominać reakcję Laurentów, których nie tyle wydaje się niepokoić obraz zarejestrowany na kasecie, co fakt, że jest to obraz dobrze im znany i zarejestrowany bez wskazania żadnych ku temu powodów. W ten sposób *Ukryte*, w większym stopniu niż wcześniejsze filmy Hanekego, wychodzi poza krytykę obrazu i jego zawartości, przenosząc punkt ciężkości na fakt: po co i przez kogo ten obraz został zarejestrowany, a także:

tion in Michael Haneke's *Caché*, w: *A Companion to Michael Haneke* Roy Grundmann, red. Roy Grundmann, Wiley-Blackwell, London–New York 2010, s. 76.

8. Libby Saxton, *Secrets and Revelations: Off-screen Space in Michael Haneke's Caché*, "Studies in French Cinema" 2007, Vol. 7, Nr 1, s.13.

po co i przez kogo jest oglądany. Akcentuje to również Eugenie Brinkema⁹, dowodząc, że przemoc u Hanekego zbyt często sprowadzana jest do zawartości kadru, gdy tymczasem samo użycie obrazu może być przemocą, niezależnie od tego, co ten obraz przedstawia. Z takim użyciem mamy do czynienia właśnie w *Ukrytym*. Trudno bowiem byłoby określić taśmy otrzymywane przez bohaterów jako zawierające przemoc, choć Georges wielokrotnie podkreśla, że wysyłając je, ktoś terroryzuje jego i jego rodzinę.

Zmianie ulega również problem, z którym borykają się bohaterowie filmu. Sposób, w jaki reagują oni na kolejne taśmy staje się coraz mniej racjonalny i zrozumiały dla widza. Pierwsza taśma niepokoi Anne, gdy tymczasem Georges wydaje się bardziej zaciekawiony niż zaniepokojony przesyłką. Ten „układ sił” zmienia się wyraźnie, gdy bohater odmawia pójścia na policję, wyjaśnienia żonie kogo i dlaczego podejrzewa, czy opowiedzenia jej o swojej przeszłości. Od tego momentu działania Georges’a mają już na celu nie schwytanie tego, kto filmuje, ale dowiedzenie faktu, że ktoś filmuje i że tym kimś jest Majid. To, jak możemy się domyślać, pozwoliłoby Georges’owi w końcu zasnąć spokojnie i uspokoiło jego sumienie. Największym zagrożeniem dla bohatera jest więc obraz filmowy, bo najbardziej przeraża możliwość, że nikt „tego” nie filmował.

By zasiać podobny niepokój również w umyśle widza, *Ukryte* rezygnuje nie tylko z wewnątrzkadrowych ekranów, ale również z rozumienia obrazu jako (przede wszystkim) jego zawartości. Zamiast kłaść nacisk na przestrzenne relacje wewnątrz kadru, akcentuje te, które tworzą się pomiędzy ujęciami (często nie znajdującymi się obok siebie) i pomiędzy widzem a obrazem, który ten ogląda. Mamy więc tutaj do czynienia z dwoma procesami: z jednej strony z podkreśleniem materialności obrazu (to tylko obraz), a z drugiej podkreśleniem jego mocy sprawczej – obraz bowiem nie tylko wyraża akt agresji („ktoś nas podgląda”, wyjaśnia Georges znajomym), ale jest aktem agresji. Redaktorzy *On Michael Haneke* podsumowują ten podwójny proces pisząc, że „podczas gdy obraz jest tylko obrazem, obraz nie jest redukowalny do tego, co przedstawia”. Obrazowi (w znaczeniu *image*) u Hanekego nie odpowiada więc obraz (w znaczeniu *picture*), co autorzy ci podkreślają dodając, że „nie ma takiej rzeczy jak „obraz” (*an image*); a raczej: są tylko relacje pomiędzy obrazami i pomiędzy ludźmi a obrazami – obrazy są takimi samymi obiektami jak inne i jak inni”¹⁰.

Proces ramowania (bez użycia ramy) najlepiej prezentuje czołówka *Ukrytego*. Zrazu traktowana raczej z obojętnością w oczekiwaniu na „prawdziwy” początek filmu szybko zaczyna prowokować wątpliwości, gdy okazuje się, że początek ów

9. Por. Eugenie Brinkema, *How to do Things with Violences*, w: *A Companion to Michael Haneke*, red. Roy Grundmann, Wiley-Blackwell, Singapore 2010.

10. Brian Prince, John David Rhodes, *Introduction*, w: *On Michael Haneke*, s.7.

nie nadchodzi. Pojawiają się więc pytania: dlaczego tak długo trwa to ujęcie? Czy ktoś „to” obserwuje? I w końcu: kto „to” obserwuje? Ostatnia zagadka zostaje dość szybko rozwiązana: oglądają „to” Laurentowie. To rozwiązanie przynosi z sobą jednak więcej pytań niż odpowiedzi, bo sugeruje, że czołówka filmu inscenizuje więcej niż jeden performans spojrzenia, co z kolei implikuje istnienie więcej niż jednego obserwatora.

Oglądane ujęcie jest bowiem z jednej strony zarejestrowanym performansem spojrzenia nieznanego obserwatora (spojrzenie numer 1), który oglądają na swoim telewizorze Anne i Georges (spojrzenie numer 2) i który my – jako widzowie – oglądamy z kolei w kinie, bądź – jak bohaterowie – w domu (spojrzenie numer 3). Otrzymujemy więc w ten sposób trzy różne spojrzenia, których obiektem stają się trzy różne obrazy, a te z kolei – przenoszą widza z jednej przestrzeni do drugiej, z zewnątrz do wnętrza. To oraz fakt, że relacja jaka wytwarza się pomiędzy tymi spojrzeniami dotyczy w głównej mierze przestrzeni, która *de facto* pozostaje niewidoczna sprawia, że układ ten funkcjonuje podobnie jak system *suture*¹¹.

Choć *suture* kojarzone jest zwykle z frazą montażową ujęcia-przeciwujęcia, składającą się jedynie z dwóch ujęć, William Rothman podkreśla, że najczęściej składa się ono z trzech: pierwszego, które prezentuje tego, kto widzi; drugiego, które prezentuje to, co widziane i w trzecim ujęciu powracamy do postrzegającego, by tym bardziej przekonać widza filmu, że poprzednie ujęcie prezentowane było z perspektywy bohatera¹². W pierwszym ujęciu – według Rothmana – widz powinien więc zauważyć ramę, czyli fakt, że spojrzenie bohatera wybiega poza kadr, bądź że widz czegoś w danym momencie nie widzi (na przykład tego, kto patrzy). Uświadomienie sobie tej ramy jest kluczowym warunkiem zaistnienia *suture* w następnym ujęciu. „Pierwsze ujęcie” – pisze Rothman – „powoduje dziurę w wyobrażonej relacji jaka łączy widza z przestrzenią filmową. Dziura jest „zszywana” („*sutured*”) przez ujęcie bohatera, który jest prezentowany jako nieobecny z poprzedniego ujęcia. Teraz więc widz może na nowo wejść w relację z filmem”¹³.

Wspomniana przez Rothmana „funkcja potwierdzenia”, jaką pełni *suture* przekonując widza, że obraz, który on ogląda należy do fikcyjnego świata filmu i prezentuje perspektywę widzenia bohatera, jest również zauważalna w *Ukrytym*. Widać to choćby w cytowanym wcześniej opisie czołówki Thomasa Y. Levina, kiedy badacz, relacjonując kolejne zmiany perspektywy, z której widz ogląda

11. Por. Alicja Helman, *Suture*, w: Alicja Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. II, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.

12. William Rothman, *Against “The System of the Suture”*, “Film Quarterly” 1975, Vol. 29, Nr 1, s.47.

13. Rothman, s.45.

ów fragment filmu pisze, iż rozpoznajemy „że to, co [on] przedstawia należy do (niedługo potem sprecyzowanej) przeszłości; podczas gdy to, co jest w czasie teraźniejszym, to status ujęcia (ujawniony przez ścieżkę dźwiękową), które jest oglądane; rozpoznanie to zostaje *potwierdzone* przez przewijanie obrazu do przodu jako kasety wideo”¹⁴.

W opisie Levina – podobnie jak w opisie funkcjonowania *suture* dokonany przez Rothmana – można więc wyróżnić trzy etapy, które u Hanekego mają miejsce w obrębie jednego ujęcia (choć przerwane w momencie wyjścia Georgesa z domu), ale których wynikiem jest efekt zszywania właśnie – zainicjowany przez dialog bohaterów słyszalny zza kadru i potwierdzony przez akt przewijania kasety. Pomiędzy nie Haneke wkleja „wyprawę” Georgesa w poszukiwaniu miejsca skąd obraz był filmowany i kiedy bohater wraca, obraz (zatrzymany w stopklatce) wydaje się oczekiwać na bohaterów – nadal materialnie obecny.

Zszywanie to pozostaje więc z jednej strony w zamierzony sposób niekompletne – Haneke nie odpowiada na pytanie: kto patrzy? Nie pokazuje ekipy i kamery jak Oliver Stone w *Urodzonych mordercach* albo Andrzej Wajda we *Wszystko na sprzedaż*. Nie pokazuje, bo tajemniczym obserwatorem jest za każdym razem inny i indywidualnie pojmowany widz *Ukrytego*, a nie ekipa realizująca film, czy reżyser. Dlatego cytowany powyżej Levin pisze o teraźniejszym statusie oglądanego przez nas ujęcia. Haneke podkreśla więc, że nie jest istotne to, iż film został zrealizowany w przeszłości, skoro oglądamy go w czasie teraźniejszym, w naszym „tu i teraz”, zajmując pozycję przed obrazem. W ten sposób reżyser nie ogranicza procesu zszywania do fikcyjnego świata i przestrzeni filmu, podkreślając że częścią tego świata jest również widz. Ta podkreślana teraźniejszość oglądania filmu *Ukryte* z jednej strony zbliża go do dzieła teatralnego, a z drugiej – zwraca uwagę, że owa teraźniejszość, uświadamiana bądź nie, jest i zawsze była charakterystyczna dla oglądania obrazów filmowych.

Ukryte „na żywo”

Proces zanikania granic, który początkowo dotyczył tylko różnicy pomiędzy taśmą filmową a obrazem wideo, przenosi się na kolejne: pomiędzy rejestracją a procesem oglądania „na żywo” (*live*) oraz pomiędzy przeszłością i teraźniejszą. Ta ostatnia funkcjonuje u Hanekego podobnie jak w intermedialnych dziełach Samuela Becketta, w których „przeszłość przechodzi w teraźniejszość i, prefigurując większość typowych dla współczesnych performansów użyć mediów, podkreśla, podwaja, bądź kontestuje obecność aktora”¹⁵. Kasety wideo w *Ukrytym* funkcjonują

14. Por. Thomas Y. Levin, *Five Tapes, Four Halls, Two Dreams...* (wyróżnienie – Ż.J.).

15. Edward D. Miller, *The Performance of Listening. Samuel Beckett's „That Time”*, „Cinema

więc na podobnej zasadzie, co taśmy magnetofonowe w *Ostatniej taśmie Krappa* Becketta – „pozwalają na pokazanie interakcji z mediami, co przemienia taśmę [Krappa] w rodzaj bohatera, który wchodzi w interakcję z Krappem”¹⁶. Różnica polegałaby jednak na tym, że medium, z którym bohaterowie Hanekego wchodzi w interakcję to obraz wideo, a nie dźwiękowa rejestracja. Dlatego też każda scena oglądania kaset wideo rozpoczyna się „zasłonięciem” bohaterów przez obraz z kasety, co najczęściej ujawnia dźwięk ich głosu pojawiający się nagle zza kadru.

Ten sposób użycia dźwięku dla poszerzenia przestrzeni zajmowanej przez płaski, dwuwymiarowy obraz o przestrzeń przed tym obrazem, przypomina praktyki współczesnych reżyserów teatralnych, którzy „uprzestrzeniają odgłosy, jakie wydają poruszające się ciała”¹⁷. Jak pisze Hans-Thies Lehmann: „Taki bezpośrednio uprzestrzenniony czas cielesny nie niesie żadnych informacji dla widzów, ale bezpośrednio oddziałuje na ich system nerwowy. Widz już nie obserwuje, ale doświadcza sam siebie wewnątrz konkretnej czasoprzestrzeni”¹⁸.

Warto w tym miejscu powrócić do przytoczonej na wstępie Lehmannowskiej definicji przestrzeni teatralnej jako „przestrzeni wspólnej”, czyli współdzielonej przez aktorów i widzów. To pojęcie, jak i samo rozumienie *liveness* jako (współ) dzielenie przestrzeni fizycznej zostało zakwestionowane przez Philipa Auslandera¹⁹, który stwierdza, że o tym, czy przeżywamy coś wspólnie z innymi decyduje dziś – głównie za sprawą wpływu jaki na nasze postrzeganie rzeczywistości mają telewizja i internet – raczej to, czy przeżywamy coś symultanicznie z innymi, niż to, czy dzielimy z nimi tę samą przestrzeń. Nie znajdowaliśmy się więc w salonie Anne i Georgesa w momencie realizacji tej sceny, ale nie przeszkadza nam to w poczuciu wspólnego oglądania wraz z nimi kasety.

Przestrzeń zamknięta

Pierwsze ujęcie filmu *Ukryte* oraz następne, ukazujące przestrzeń przed domem Laurentów, bądź obszar przed szkołą ich syna, sugerują istnienie jakiegoś niewidocznego obserwatora, który patrzy na to, co my. A jednak, jakość obrazu nie wskazuje na to, że oglądamy materiał rejestrowany przez kamerę przemysłową. Obraz jest kolorowy, bardzo dobrej jakości i pełen detali. Nic nie łączy go z czarno-białymi ziarnistymi ujęciami niskiej jakości znanymi z *Wroga publicznego*

Journal” 2012, vol. 5, nr 3, s. 151.

16. Edward D. Miller, *The Performance of Listening...*, s. 151.

17. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 251.

18. Lehmann, s. 251.

19. Por. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London & New York 2008.

Tony'ego Scotta, albo podzielonym ekranem pojawiającym się w *Time Code* Mike'a Figgisa. Jego frontalne usytuowanie w stosunku do widza i rozmiar nasuwają raczej skojarzenia z malarską panoramą. Podobnie jak panorama, to pierwsze ujęcie oferuje widzowi z jednej strony poczucie totalnej wolności, a z drugiej – totalizującego zamknięcia, niemożność ucieczki poza usytuowany naprzeciwko widza obraz w inną, fabularnie być może bardziej interesującą przestrzeń.

Technika wideo, w której film został zrealizowany, towarzyszy dziś również różnym wykorzystaniom schematu panoramy w muzeach, które coraz częściej zamiast prezentowania swoich zbiorów w gablotach oferują ich wirtualne, ale za to bardziej dostępne, odpowiedniki. Ten współczesny „powrót do panoramy” opisuje Sarah Kenderdine pisząc:

We współczesnych wirtualnych praktykach muzealnych systemy panoramiczne są często wykorzystywane do prezentacji złożonych danych [...]. Interfejsy, które używają schematu panoramy do włączania (*enclose*) widza służą zarówno prezentacji jak i komunikacji. Dzisiejsze ponowne pojawienie się schematu panoramicznego poparte jest pragnieniem, by zaprojektować wirtualne przestrzenie, które mogą być zamieszkałe przez widza – by zmaksymalizować poczucie immersji i całkowitej „obecności”²⁰.

Analogiczne pragnienie wyrażał Roland Barthes pisząc, że „fotografie pejzaży (miejskich czy wiejskich) powinny nadawać się *do zamieszkania*, a nie do zwiedzania”²¹. W sposobie, w jaki Barthes opisuje obraz fotograficzny i w jego niechęci do „zwiedzania” widać już to, co – cytowana powyżej – Kenderdine opisuje jako główną przyczynę ponownego odkrycia panoramy – chęć wejścia w przestrzeń obrazu, bądź przynajmniej poczucie bycia otoczonym przez obrazy.

Podobny mechanizm „włączania widza”, jak będę dowodzić dalej, można zauważyć w *Ukrytym*, a jego efektem jest – podobnie jak we współczesnych panoramach – poczucie że obraz rozciąga się zarówno przed jak i za widzem. Haneke dokonuje tego podkreślając najpierw fakt, że mamy do czynienia z obrazem, z rejestracją rzeczywistości, której nie powinniśmy mylić z rzeczywistością, nawet w obrębie diegezy filmu. A teraz uważaj – wydaje się sygnalizować pierwsze ujęcie Haneke – stoisz oto bowiem przed obrazem, a nie przed domem Anne i Georges'a.

W pierwszym ujęciu podkreślona zostaje płaskość obrazu – oglądając je nie mamy wątpliwości, że jest to bardzo dobrej jakości obraz cyfrowy: detale

20. Sarah Kenderdine, *Speaking in Rama: Panoramic Vision in Cultural Heritage Visualisation*, w: *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, red. Fiona Cameron, Sarah Kenderdine, MIT Press, New York 2007, s. 301.

21. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 72.

są wyraźne, ale kolory wyblakłe a cały obraz nieco płaski, jakby ostentacyjnie dwuwymiarowy i nic w jego obrębie nie wydaje się angażować uwagi widza, „zapraszać” do środka. Ten sposób inscenizacji obrazu w pierwszym ujęciu filmu wydaje się nietypowy, bo – jak pisze Brigitte Peucker – choć zarówno kino, jak i malarstwo cechuje dwuwymiarowość, to jednak użytek, jaki oba media czynią z tej właściwości jest odmienny. Kino – jak pisze Peucker – „świadome płaskości (*flatness*) własnego obrazu stara się przeciwstawić dwuwymiarowości malarstwa eksponując głębię przestrzeni kadru”²². Natomiast Haneke nie walczy z płaskością i dwuwymiarowością obrazu filmowego. Przeciwnie – eksponuje ją, nadając ujęciom przedstawiającym przestrzeń na zewnątrz z jednej strony ogrom malarskich panoram, a z drugiej – płaskość fotograficznego obrazu. Jest to więc rodzaj filmowej panoramy – panoramy przedstawiającej obraz filmowy w jego przejaskrawionej formie. Ta płaskość wydaje się mieć jedną główną funkcję, poza zwróceniem uwagi widza na fakt, że (właśnie) ogląda obraz filmowy; a mianowicie – pozostawia widza przed obrazem. Uniemożliwia mu „wejście do środka” i przeniknięcie przez powierzchnię obrazu.

Cache czyli przysłonięcie

Ekran nie jest ramą na podobieństwo ramy obrazu (*tableau*), ale przysłonięciem (*cache*), które pozwala nam zobaczyć tylko część wydarzenia²³.

A jednak kino ma pewną moc, [...] ekran (jak zauważył to Bazin) nie jest kadrowaniem, ale przysłonięciem, osoba, która z niego wychodzi, żyje nadal: „zakryte pole” bez przerwy podwaja wizję częściową²⁴.

Pierwsze ujęcie filmu ukazuje sposób, w jaki Haneke używa dźwięku, każąc nam dany obraz widzieć naraz podwójnie: jako to, co w danym momencie pozostaje widoczne na ekranie i jako to, co jest zakryte. Stąd wiemy o obecności Anne i Georges’a przede wszystkim dlatego, że słyszymy ich głosy i wyobrażamy sobie, że znajdują się właśnie przed swoim telewizorem, choć *de facto* ich tam nie widzimy. Nawet gdy Georges wróci ze swoich poszukiwań wideo-observatora po rue des Iris, bohaterowie na powrót zostają „schowani” przez obraz, który teraz rozpoznajemy jako ekran telewizora i wiemy już, że oni znajdują się przed nim, a więc... dokładnie tam, gdzie my (oglądając film na telewizorze),

22. Brigitte Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995, s. 116.

23. André Bazin, *Painting and Cinema*, w: André Bazin, *What is Cinema?* t. I, przeł. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2005, s. 166.

24. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 103.

bądź prawie (oglądając w kinie). W ten sposób w *Ukrytym* Haneke inscenizuje fakt, że obrazy (szczególnie obrazy telewizyjne) częściej zakrywają niż odkrywają to, co przedstawiają jako swój temat. W przypadku omawianej sceny zakryty pozostaje zarówno nieznan obserwator i autor rejestracji wideo, jak i ci, którzy ją właśnie oglądają.

Sposób w jaki Haneke używa przestrzeni pozakadrowej przypomina ustalenia cytowanego powyżej André Bazina, który dowodził, że obraz kinowy nie jest oddzielony ramą od otaczającej go rzeczywistości. Dlatego oferuje swoim widzom inny rodzaj przeżycia niż obraz malarski, dla którego rama jest – według Bazina – podstawowym elementem kompozycji. W odróżnieniu od zakompowanego obrazu malarskiego, obraz filmowy jest więc otwarty na przestrzeń pozakadrową, w tym również na przestrzeń, w której znajduje się widz. Wszystko, co się pojawia w kadrze jest więc raczej efektem zasłonięcia tego, dla czego zabrakło miejsca, a nie zamkniętą kompozycją. Tak rozumiane działanie ramy kadru przypomina więc raczej działanie teatralnej kurtyny, która eksponuje część wydarzeń, pozwalając jednak oddziaływać tym mniej (lub w ogóle) niewidocznym.

Ukryte jako rewers

Pewnego dnia, dawno już temu, wziąłem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony powiedziałem sobie: „Patrzę na oczy, które widziały Cesarza.”²⁵

Fotografia nie tylko ukazuje to, co przedstawia, ale także – jak wydaje się sugerować to pierwsze zdanie *Światła obrazu* Rolanda Barthesa – wskazuje na to, co znajduje się bądź znajdowało się przed nią. Ujęcie, które otwiera film Hanekego wydaje się respektować wyznaczniki obrazu kinowego tak, jak zostały sformułowane przez Johna Ellisa²⁶. Haneke nie tylko podkreśla rozmiar obrazu, wybierając na jego obiekt odpowiednio rozległą przestrzeń, ale także akcentuje znajdujące się w nim detale. Głównym problemem pozostaje jedynie fakt, że wszystko w tym ujęciu wydaje się bardzo wyraźnym ale za to mało znaczącym detalem, brakuje bowiem wskazówki jak uporządkować to, co widzimy. Rozmaite rzeczy, informacje i obiekty pozostają widoczne w tym pierwszym ujęciu, ale brakuje najważniejszej informacji: kto to ogląda? A właściwie – czy w ogóle ktoś to ogląda, obraz może być bowiem równie dobrze obiektywnym ujęciem ustanawiającym. Jeszcze zanim pojawi się dialog Anne i Georgesa, którzy – jak się okazuje – zadają sobie podobne pytania, reżyser zaznacza, że nie jest to

25. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 11.

26. Por. John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Routledge, New York 1992.

– by odwołać się do pojęcia Bleeker – „zwyczajny obraz”. Podkreśla zajmowane przez widza miejsce przed obrazem i jego aktywną rolę w trakcie jego oglądania na kilka sposobów.

Podobnie jak u Barthesa, tak i w *Ukrytym* wyeksponowana zostaje materialność spojrzenia, co prowadzi do tego, że staje się ono bardziej obecne niż jego przedmiot. Nawet kiedy nic wewnątrz ujęcia się nie porusza, pojawia się jednak coś, co powoduje, że zmuszeni jesteśmy odbierać ten nieruchomy obraz jako dziejący się w czasie teraźniejszym, a mianowicie – powoli „rozwijające się” napisy tytułowe. Owe napisy, poza tym, że uświadamiają nam mijanie kolejnych sekund, nazywają również to, co widzimy, określając „to” jako film właśnie. Można sobie wyobrazić, że gdyby nie ten zabieg, ktoś – szczególnie oglądając film w telewizji – mógłby potraktować ten początek jako fragment całkiem innego rodzaju, być może nawet przerwę bądź awarię w emisji programu. Cytowana na wstępie Catherine Wheatley wyznaje, że kiedy po raz pierwszy oglądała *71 fragmentów* na wideo, przegapiła jego początek, w którym Haneke cytuje archiwalny fragment wiadomości telewizyjnych. Nie znając filmu, Wheatley uznała ten początek za koniec poprzedniego nagrania²⁷. *Ukryte* z kolei „przedstawia się” jako film właściwie od pierwszej sekundy. Czyni to jednak poprzez nałożenie napisów tytułowych, które z jednej strony informują widza, że ogląda film, a z drugiej przedstawiają się jako na poły transparentne i znikają zaraz po tym, jak zapełnią cały ekran, jakby reżyser chciał podkreślić, że nie są częścią oglądanego obrazu, ale są – czy też, podobnie jak spojrzenie widz tworzą – inny obraz.

Ukryte przedstawia inwersję widzialności innego rodzaju niż na przykład *Funny Games*. Nie chodzi tutaj już przede wszystkim o rozbudzenie emocjonalnej wyobraźni widza, jak w scenie morderstwa małego Schorschiego, które ma miejsce poza kadrem i na które wskazuje jedynie dźwięk. Tutaj relacja pomiędzy dźwiękiem i obrazem w większym stopniu wpływa na poczucie przestrzennego usytuowania widza. Haneke stara się uświadomić widzowi, że oglądając obraz jednocześnie zajmuje określone miejsce przed tymże obrazem; miejsce, które zostało kulturowo określone przez prawa rządzące danym medium. Opisuując czołówkę filmu Tarja Laine zauważa, że „fragment diegetycznego pozakadrowego dialogu, który pojawia się po około trzech minutach trwania ujęcia – wydaje się pochodzić zza naszych pleców”²⁸. Powstaje więc poczucie, że „prawdziwa” akcja rozgrywa się za naszymi plecami, tam, gdzie nie możemy jej zobaczyć, ale także, że to my jesteśmy „prawdziwą” akcją, skoro komentujemy ją dialog

27. Por. Catherine Wheatley, *Domestic Invasion...*, s. 10.

28. Tarja Laine, *Hidden Shame Exposed: “Hidden” and the Spectator*, w: *The Cinema of Michael Haneke. Europa Utopia*, s. 247.

dochodzi zza naszych pleców. To, co nam się ukazuje jest to więc obraz, ale obraz – jak podkreśla – Laine „będący w trakcie oglądania”.

Oglądanie jest – jak dowodzi Bleeker – czynnością wykonywaną przez całe ciało i dlatego zależy od miejsca, z którego daną rzecz się obserwuje. Ta rzecz z kolei wpływa na wybór miejsca, a często – jak w przypadku teatru, filmu, telewizji i innych mediów – wyraźnie je określa, pozostawiając jednak widza nieświadomym tego faktu. Według badaczki sytuacja ta może zostać odwrócona, gdy, zamiast dążyć do przezroczystości systemu przedstawiania, „podkreślone zostaną strategie, które kierują uwagę widza”²⁹.

Przed obrazem jak przed prawem

Denis Diderot w swojej nazbyt często cytowanej formule porównywał powieść do zwierciadła. Konrad Eberhardt głosił, że film jest snem. Gdybym miała określić – jak większość piszących o Hanekem – jego filmy jednym zdaniem, to byłoby to zdanie powyższe. A jednym słowem – prawo. Moralistą czy etykiem kina Haneke może i jest ale przy okazji, a na co dzień zaś wydaje się bardziej zainteresowany „regułami gry” w kino i tym, co w ich ramach uchodzi i nie uchodzi, widzom i reżyserowi.

29. Tarja Laine, *Hidden Shame Exposed...*, s. 247.

