

KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA

Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Opowiedzieć niewidzialne Próba analizy filmu *Ida* Pawła Pawlikowskiego

Od czasu do czasu jesteśmy w Polsce świadkami burzliwych dyskusji, których iskrą zapalną jest dzieło filmowe. Zwykle jego tematyka dotyczy granic społecznego *tabu*, niekiedy radykalnie je naruszając. Wśród filmów, które budzą silne emocje, znajdują się często te, które poruszają problematykę stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny i po niej. W ostatnich kilku latach skrajne emocje wzbudziły: *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego i *Ida* (2013) Pawła Pawlikowskiego¹. I w jednym, i w drugim wypadku w ferworze dyskusji nad ideologiczną wymową filmów zapomnieliśmy, że są to przede wszystkim mniej lub bardziej udane dzieła sztuki filmowej. W przypadku *Idy* jej rangę artystyczną dostrzeżono przede wszystkim poza granicami naszego kraju. „Międzynarodową widownię w dotykającej bardzo polskich problemów *Idzie* urzekła formalna precyzja filmu, uniwersalny wydźwięk historii oraz przebijająca z ekranu atmosfera tajemnicy”². Chciałabym uzupełnić tę poważną lukę w polskiej recepcji tego filmu i spróbować spojrzeć nań przede wszystkim jako na integralny i autonomiczny utwór.

Prolog i epilog

W dramaturgicznej konstrukcji *Idy* wyraźnie zarysowuje się prolog, w którym wprowadzona zostaje tytułowa bohaterka filmu. Poznajemy ją jako Annę –

¹ Dyskusję wokół *Idy* relacjonuje K. WIGURA: *Dlaczego „Ida” tak gniewa? Częściowe podsumowanie dyskusji o filmie Pawła Pawlikowskiego*. „Kultura Liberalna” 2013, nr 255 (47).

² Ł. MACIEJEWSKI: *Historia pewnego triumfu*. „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 2 (42), s. 19.

nowicjuszkę tuż przed ślubami zakonnymi. Dziewczyna jest młoda, wyróżnia się urodą. Jej twarz jest skupiona, spojrzenie melancholijne. Już w pierwszym ujęciu uwagę przykuwają jej ciemne oczy. Jasna cera, szary habit i szare ściany o nierównej fakturze sprawiają, że źrenice Anny wydają się niemal czarne. Kontrast stanie się jednym z najważniejszych środków filmowego wyrazu w *Idzie*. Gra znaczeń czerni i bieli rozpoczyna się już w napisach tytułowych. Biała, prosta czcionka tytułu odcina się wyraźnie od czarnego tła. W otwierających film ujęciach bohaterkę widzimy w bliskich planach, statycznych obrazach. Twarz umieszczona zostaje u dołu kadru *en face*, dzięki czemu widz może się jej dokładnie przyjrzeć.



Wielokrotnie w prologu powracają ujęcia, w których twarz dodatkowo oświetlana jest przez wpadające do pomieszczeń światło. W drugim ujęciu, w szerszym planie widzimy całą postać dziewczyny. Anna maluje figurę Chrystusa³. Światło pada z góry. Jak czytamy w jednej z licznych wersji scenariusza: „Kaplica jest w słabym stanie technicznym z uwagi na zaniedbania. W ramach prac, siostry zajmują się renowacją pewnych partii budynku. W niektórych miejscach widać jakieś puszkę z farbą, pędzle itp.”⁴. Kolejne ujęcia ukazują cztery

³ Scena ta radykalnie różni się od zapisów w scenariuszu. Jej pomysł zrodził się dopiero na planie. Podczas zdjęć w pałacu Zamoyskich w Klemensowie Pawlikowski zauważył, że Jagna Dobesz, drugi scenograf, dotyka pędzelkiem wyrzeźbionej twarzy Chrystusa. Scena ta wydała mu się niezwykle esencjonalna i zdecydowanie lepsza dla filmu niż ta, którą zapisano w scenariuszu.

⁴ Wersja scenariusza filmu *Ida* z 4 października 2012 r., pod roboczym tytułem *Siostra*, udostępniona dzięki uprzejmości Jarosława Kamińskiego. Jak podaje Paweł Pawlikowski w wykładzie

zakonnice – wśród nich Annę – wynoszące na dziedziniec figurę Chrystusa. Robią to w milczeniu. W tle słychać jedynie szelest ich butów i ubrań, szuranie o posadzkę. W scenie tej nie użyto muzyki. Kobiety ustawiają rzeźbę na niewielkim cokole przed fasadą klasztoru. Dziedziniec pokryty jest śniegiem, który sprawia, że ziemia wydaje się niezwykle czysta. I znów działa zasada kontrastu – szare habity wyraźnie odcinają się od tła. Zostaje on wydobyty dzięki zastosowaniu w tej części prologu szerokich planów i nietypowych punktów widzenia kamery. Gdy nowicjuszki przechodzą przez korytarz, kamera obserwuje je tuż znad ziemi. Ukazuje więc tylko buty i brzegi ubrań. Dziewczęta otwierają drzwi i do sieni wpada ostry strumień światła. W następnych ujęciach, zrealizowanych z góry, sylwetki zakonnice odcinają się na tle białego śniegu. W pewnym momencie w kadrze widać twarz Chrystusa niesionego przez zakonnice na ramionach. W końcu kobiety ustawiają figurę na cokole i modlą się pod nią.



Dopiero w ostatnich sekundach ujęcia zamykającego tę scenę rozbrzmiewają pierwsze dźwięki łacińskiej modlitwy. Antycypują one następną scenę w kaplicy. W pierwszych rzędach stoją nowicjuszki w szarościach, w ostatnich zakonnice w czarnych habitach. Mimo że kamera jest cały czas statyczna – nie podąża za

dzie wygłoszonym 25 czerwca 2014 r. w ramach The Colin Young Annual Lecture w National Film and TV School in Beaconsfield, w czasie prac nad filmem powstało 26 wersji scenariusza. Pierwsza z nich miała niewiele wspólnego z ostatecznym efektem ekranowym. Ostatnia liczyła zaledwie 30 stron, podczas gdy przeciętny scenariusz pełnometrażowego filmu to tekst liczący około 90 stron. Zob. <http://www.pawelpawlikowski.co.uk/styled-3/> [data dostępu: 09.07.2015].

bohaterką, nie wykonuje najazdów, wydobywa twarz Anny dzięki kompozycji kadru. Kobiety w milczeniu spożywają posiłek w refektarzu. Pochylają się nad talerzami, łyżki rytmicznie uderzają w dno naczyń. W pewnym momencie jedna ze starszych zakonnicek, matka przełożona, podnosi wzrok na Annę. Dziewczyna, czując jej wzrok, patrzy przez moment w kierunku zakonnicy. Wymiana spojrzeń odbywa się w ciszy i jak dźwięk modlitwy antycypował ujęcia z kaplicy, tak spojrzenia zapowiadają pierwsze słowa. Padną one dopiero w trzeciej minucie filmu. Matka przełożona informuje Annę, że ma ona ciotkę, Wandę Gruz, która przez lata, gdy dziewczyna przebywała w sierocińcu, nie nawiązywała z nią kontaktu. Zakonnica uważa jednak, że Anna powinna poznać ciotkę przed złożeniem ślubów. Dialog jest niezwykle krótki i czysto informacyjny. Anna zgadza się na wszystko w milczeniu. Cisza będzie również towarzyszyła dziewczynie i jej koleżankom, gdy będą pakowały walizkę. Anna opuszcza klasztor. Wychodzi w śnieg, zostawiając za sobą szary, zaniedbany budynek klasztorny.

Formalna asceza *Idy*, o której pisała większość recenzentów filmu, ustanowiona została w prologu. Realizacja tego obrazu polegała na eliminowaniu wszystkiego, co nie jest niezbędne, by oddać emocje i by historia pozostała czytelna. W prologu nie ma muzyki, dialogi zostają ograniczone do minimum. Proces usuwania słów najpełniej prześledzić można na podstawie kolejnych wariantów scenariusza. Pierwotna wersja tekstu, pisanego wspólnie z Rebeccą Lenkiewicz, ulegała wielokrotnym modyfikacjom. W jednym z wywiadów Pawlikowski stwierdza: „To, co zapisane na papierze, jest dla mnie mapą. Oczywiście dobre sceny, czy dialogi zawsze się obronią i trzeba mieć jakąś mocną strukturę, z początkiem, środkiem i końcem, do którego się zmierza”⁵. Tę mocną strukturę reżyser oparł na dwóch filarach: kontrastowym zestawieniu głównych bohaterek i motywie drogi⁶, który wykorzystany zostaje w funkcji symbolicznej, konotując zgodnie z tradycją kultury europejskiej znaczenia związane z dojrzewaniem, budowaniem tożsamości, poznawaniem siebie. Ewa Puszczyńska, jedna z producentek *Idy*, wspomina, że Pawlikowski „najchętniej by realizował i finansował film na podstawie dwudziestu stron luźnych zapisów historii i tworzył go na planie. Dla niego film to proces”⁷. Daleko idącym zmianom w obrębie poszczególnych scen i w ich układzie sprzyja również styl pracy tego reżysera na planie. Optymalną dla niego sytuacją byłaby realizacja scenariusza według porządku chronologicznego. Ze względu jednak na komplikacje produkcyjne ograniczono się do zachowania chronologii w poszczególnych lokacjach.

⁵ *Każdy ma dwie dusze*. Rozmowa Anny SERDIUKOW z Pawłem PAWLIKOWSKIM. „Kino” 2013, nr 10, s. 49.

⁶ Recenzentka „Sight and Sound” określa *Idę* jako „road movie of the soul” (C. WHEATLEY: *Film of the Week: „Ida”*. Dostępne w Internecie: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-ida> [data dostępu: 07.06.2015]).

⁷ *Staramy się być kreatywni*. Rozmowa Anny MICHALSKIEJ z Ewą PUSZCZYŃSKĄ i Piotrem DZIĘCIOŁEM. „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 43 (3), s. 9.

Nowoczesne technologie, użycie cyfrowej kamery (film kręcono na kamerze Arri Alexa z sensorem 4:3) umożliwiły przeglądanie materiałów na bieżąco i już w czasie zdjęć przygotowywanie pierwszych układek montażowych. Dłuższa przerwa w zdjęciach nastąpiła, gdy nakręcono 3/4 filmu⁸. Sceny zostały zmontowane, a w miejsce brakujących wstawiono plansze z napisami⁹. Pozwoliło to na realizację wyłącznie niezbędnych scen podczas ostatniej transzy zdjęciowej, ale i skłoniło Pawlikowskiego do wprowadzenia kolejnych zmian w scenariuszu. To, co zaskakuje najbardziej, to eliminacja znacznej części dialogów oraz inne rozłożenie akcentów niż w pierwotnym tekście. Na przykład, w przywoływanej wersji tekstu o żydowskich korzeniach bohaterki informowała ją matka przełożona, w filmie informacja ta pada zaś z ust ciotki podczas spotkania w jej mieszkaniu. Proces budowania nowej tożsamości bohaterki zostaje w ten sposób odsunięty w czasie, a prolog staje się enigmatyczny, tajemniczy, pełen niedopowiedzeń. Dopiero w rozmowie z Szymonem Skibą, tuż przed odkryciem miejsca pochówku rodziców i kuzyna Idy, bohaterka powie: „Jestem Ida”. Moment ten zbiega się z chwilą odkrywania przez nią własnej cielesności, seksualności. Poznany przypadkowo chłopak stwierdza: „Ty pewnie nawet nie wiesz, jak wyglądasz”. Zdanie to nakłoni dziewczynę, by przejrzała się w lustrze i zobaczyła wreszcie swoją twarz oraz włosy. Znacznie wcześniej namawia ją do tego ciotka, ale jej zachowanie jest nachalne, a seksualność kobiety wyzywająca.

Zmiany w scenariuszu sprawiły również, że do funkcji tła zredukowane zostały ponadto postaci drugoplanowe. Koleżanki Anny/Idy z zakonu nie są w żaden sposób charakteryzowane, nie mają imion, nie wypowiadają żadnej kwestii. Konstrukcja postaci w *Idzie* oparta jest na silnym kontrastowaniu dwóch głównych bohaterek: Anny/Idy i jej ciotki Wandy. Pozostałe postaci – Szymon Skiba i jego syn Feliks, młody saksofonista – pełnią jedynie funkcję katalizatorów przemian obu bohaterek. Wyruszając w podróż w przeszłość swej rodziny, Ida stopniowo odkrywa świat i siebie. Wanda zaś powraca do wypieranych doświadczeń. Z kobiety pewnej siebie, gwałtownej i rozgoryczonej, staje się zrozpaczoną matką, która utraciła jedyne dziecko, obciążoną poczuciem winy przez lata konsekwentnie tłumionym. W pewnym momencie ich drogi to Wanda zaczyna wymagać opieki. Ida pomaga jej położyć się do łóżka w pokoju hotelowym, przykrywa kołdrą. Wanda zdejmuje kolejne maski. Nabieramy przekonania, że jej życie toczy się po równi pochyłej, a jednak samobójstwo bohaterki jest dla widza pewnym zaskoczeniem.

Wrażenie to jest konsekwencją wewnętrznej dramaturgii tej sceny i zastosowanej w niej kompozycji obrazu. Ida jest już na powrót w klasztorze. Ciotka układa na stole fotografie swych bliskich, w tym Tadzia – jedyne dziecko. Wychodzi nocą do baru i wraca do domu z kolejnym kochankiem. Rano, w sa-

⁸ Tamże, s. 10.

⁹ Informację tę zaczerpnęłam z rozmowy z montażystą filmu *Ida* Jarosławem Kamińskim.

motności, przy dźwiękach radia je śniadanie. W jej ruchach wyczuwalna jest pewna nerwowość i determinacja. Leżąc w wannie, pali papierosa. W podomce i z papierosem w dłoni krząta się po mieszkaniu. Z gramofonu płynie muzyka¹⁰. Kamera ustawiona jest nisko nad podłogą, jakby obserwowała bohaterkę. Jest jednak statyczna. Postać wchodzi i wychodzi z kadru. W końcu na podomkę zakłada płaszcz i wyskakuje przez szeroko otwarte okno, przez które wpada do pokoju światło poranka. Choć właściwie Wanda nie wyskakuje, ale „stawia nogę na parapecie i wychodzi. Właśnie tak, wychodzi, jak można wyjść z domu – albo z życia”¹¹. Jeszcze przez chwilę kamera pozostaje w tym samym ustawieniu. Pokazuje okno i powiewającą w nim firankę. Scena ta przypada w sześćdziesiątej



czwartej minucie filmu i zamyka historię jednej z dwóch głównych bohaterek. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że dramat Wandy do tego momentu dominuje nad opowieścią o Annie/Idzie, czemu sprzyja nie tylko konstrukcja historii, ale i sposób kreacji obu postaci. W roli ciotki Pawlikowski obsadził Agatę Kuleszę – znaną i wielokrotnie nagradzaną aktorkę, o wyrazistej urodzie i dużej sile ekspresji. Przeciwstawił jej postać wycofaną, wyciszoną, graną przez amatorkę Agatę Trzebuchowską. Anna/Ida działa na widza spokojem, skupieniem widocznym na twarzy i tajemnicą skrywającą się za melancholią. Pawlikowski od po-

¹⁰ W scenie tej rozbrzmiewa Symfonia nr 41 „Jowiszowa”, C-dur, KV 551 Wolfganga Amadeusza Mozarta.

¹¹ B. JANICKA: *Trzy sceny z „Idy”*. „Kino” 2015, nr 2, s. 97.

czątku zakładał, że „Ida będzie osobą odciętą, obserwującą życie. [...] Strasznie trudno jest pokazać wiarę bez brnięcia w głupie klisze. Jedyńy sposób to właśnie wycofanie. Ida ma silne wewnętrzne przekonanie, nie bierze udziału w życiu, niczego nie udaje, nie komunikuje niczego grymasami, ale widać po oczach, że w jej głowie dużo się dzieje”¹². Motorem wszelkich działań jest natomiast Wanda. Dopiero w chwili, gdy ciotka ostatecznie pogrąży się w rozpacz, Ida przejmuję inicjatywę, przestaje być pasywna. To ona dobija „targu” ze Skibą i doprowadza ciotkę na miejsce pochówku bliskich. Dramatyczne i niezwykle ekspresywne rozwiązanie wątku Wandy Gruz sprawia, że ostatnie sceny filmu jawią się jako epilog, równoważny, komplementarny względem prologu, ponieważ i w nim przyglądamy się wyłącznie życiu Anny/Idy.

Do takiej segmentacji dramaturgicznej filmu skłania również sposób opowiadania historii Anny/Idy po śmierci ciotki. Przyglądamy się kilku scenom z życia bohaterki, które mogły być rozciągnięte w czasie: pobyt w mieszkaniu ciotki, pogrzeb, romans z saksofonistą, powrót do klasztoru. Gdy przypadkowo poznany saksofonista włącza gramofon i z głośnika rozbrzmiewa *Naima* Johna Coltrane’a¹³, utwór przy którym się poznali, zaczynają tańczyć, kamera nie pokazuje jednak całych postaci, ale jak w scenie wyniesienia figury w prologu – tylko stopy. Tym razem nie ma na nich ciężkich butów, lecz cienkie pończochy. Szpilki należące niegdyś do Wandy leżą na podłodze. Film, a zarazem opowieść o drugiej z pierwszoplanowych postaci zamyka ujęcie, które ukazuje Idę ubraną w habit i wracającą do klasztoru. Jest to jedyne ujęcie, w którym kamera jest ruchliwa, podąża przed bohaterką. Długo ją obserwuje, a potem, jak na początku, pojawia się czarna plansza. W finale, inaczej niż w prologu, rozbrzmiewa muzyka niediegetyczna, która jest wyraźnym znakiem przemiany Anny/Idy. Powrotowi towarzyszy kantata Jana Sebastiana Bacha *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* (BMV 639). Ewa Puszczyńska relacjonuje: „W dniu ostatecznego zgrania Paweł oznajmia mi przez telefon: »Słuchaj, ta muzyka na koniec absolutnie nie pasuje. Wysyłam ci link.« Ja na to, że to niemożliwe, bo nie mamy już pieniędzy na prawa do innej muzyki. Po prostu, musi tak zostać. A on: »Dopiero jak posłuchasz, to wtedy podejmij decyzję.« [...] I rzeczywiście posłuchałam tego linku, który on mi przesłał. To była fortepianowa kompozycja Bacha. Wiedziałam, że Paweł ma rację, że w tej muzyce jest światło, którego nie ma w kompozycji Kristiana [Andersena – K.M.-M.], i to światło na koniec jest nam bardzo, bardzo

¹² *Trzeba poczuć swój film*. Rozmowa Oli SALWY z Pawłem PAWLIKOWSKIM. „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 28, s. 63.

¹³ *Naima* to ballada napisana przez Coltrane’a w 1959 r. Ukazała się na płycie *Giant Steps* w 1960 r. Jej tytuł to drugie imię żony kompozytora Juanity Naimy Grubbs. Warto podkreślić, że utwór ten jest nie tylko symbolem miłości i wyraża wolność charakterystyczną dla amerykańskiego jazzu tamtych lat. Jest również wyrazem artystycznych poszukiwań Coltrane’a w sferze *spiritual jazz*, w którym eksperymenty formalne łączą się z poszukiwaniami duchowego wymiaru muzyki.

potrzebne, aby oddać otwarte zakończenie filmu¹⁴. Ostatnie ujęcie filmu to rozwiązanie ciekawe dramaturgicznie i semantycznie. Scena je poprzedzająca ukazuje Annę/Idę wkładającą habit. Mamy więc pewność, dokąd się udaje. A jednak dziewczyna pokazana zostaje w drodze, do klasztoru nie dociera. Pawlikowski próbował otworzyć film na rozmaite interpretacje, dotyczące jednak nie samego wyboru bohaterki, ale jego przyczyn. Dlaczego Anna/Ida wraca? Czy rozczarowało ją życie poza klasztorowymi murami? Czy wiara i determinacja do pozostania w zakonie okazały się silniejsze niż miłość do mężczyzny? A może Anna/Ida, pozbawiona dzieciństwa w rodzinie, dziewczyna, która całe życie spędziła w zakonie, nie umiała żyć poza klaszturem, obowiązującymi w nim porządkiem i dyscypliną, gdzie każdy dzień ma z góry określony przebieg, gdzie wszystko jest przewidywalne i bezpieczne. Przed nagłą decyzją o powrocie chłopak proponuje jej wyjazd nad morze, w trasę koncertową z zespołem:

- Posłuchasz, jak gramy. Połazimy trochę po plaży.
- A potem?
- A potem kupimy psa, weźmiemy ślub, będziemy mieć dzieci, kupimy dom.
- A potem?
- A potem będą kłopoty.

Życie klasztorne dawało ochronę, której nie mógł zapewnić żaden bliski jej człowiek. Dziewczyna wraca do klasztoru jednak nie jako Anna, lecz jako Ida, z większą świadomością siebie, z pełnym przekonaniem co do własnych wyborów.

Obrazy i symbole

W prologu ustalona zostaje konwencja filmowego opowiadania. Jej najistotniejsze cechy wskazuje reżyser: „Film, który chciałem zrobić, miał być mniej historią bardziej rodzajem medytacji. Miał to być film złożony z graficznych obrazów i dźwięków, w którym większość scen kręcona będzie z tego samego kąta, w jednym długim ujęciu, film pozbawiony czysto informacyjnych ujęć i dialogów. Miał to być film, który będzie działał poprzez sugestię, bez typowych tricków, z ograniczonym ruchem kamery¹⁵. Obraz jest czarno-biały, kadry statyczne, przestrzeń klasztoru niemal pusta. Zdjęcia realizowano w pałacu

¹⁴ *Staramy się być kreatywni...*, s. 9.

¹⁵ Cytat pochodzi z wykładu wygłoszonego przez Pawła Pawlikowskiego 25 czerwca 2014 r. w ramach The Colin Young Annual Lecture w National Film and TV School in Beaconsfield. Zob. <http://www.pawelpawlikowski.co.uk/styled-3/> [data dostępu: 09.07.2015].

Zamoyskich w Klemensowie. Posiadłość położna pośród pól przytłacza swym majestatem. Długa droga, którą bohaterka musi pokonać, by dotrzeć do ciotki, a potem, by wrócić do klasztoru, oraz otoczenie sugerują, że jest to miejsce niemal zupełnie odizolowane od reszty świata. Dźwięki, smaki, zapachy życia dziewczyna pozna dopiero w mieście, we wsiach i w miasteczkach, które odwieździ z Wandą. W artykule publikowanym na łamach „American Cinematographer” Łukasz Żal, autor zdjęć do *Idy*, wspomina: „Wyliminowaliśmy kolor i ruchy kamery, więc zostało nam światło i kompozycja”¹⁶. Warto dodać, że film zrealizowany został w niestosowanym we współczesnym kinie formacie 4:3. Niemal kwadratowy kadr sprzyja fotograficznej kompozycji obrazu. Efekt ekranowy miał przywołać na myśl zdjęcia i filmy z lat 60., z dekady, w której toczy się akcja *Idy*. Ma on pewne szczególne walory, które zostały przez twórców skrzętnie wykorzystane. Przede wszystkim format ten sprzyja bliskim planom. Pawlikowski konstatuje: „chciałem skoncentrować się na twarzach, ale też ograniczyć pole widzenia widza i jak najwięcej działać poprzez sugestię, dźwięk z offu, poczucie, że coś się dzieje poza kadrem, słowem uciec przed dosłownością i pokazywaniem wszystkiego tak, jak to się w dzisiejszym kinie, czy w ogóle w kulturze, na ogół dzieje”¹⁷. Dodatkowym walorem bliskiego planu jest eliminacja tła. Staje się ono podrzędne względem twarzy bohaterek. *Ida* jest bez wątpienia filmem o emocjach. „Oczy i twarz są opisem świata. [...] I przez swoją niepowtarzalność, jedność reprezentuje obraz konfliktu, sporu człowieka ze światem, człowieka z człowiekiem, samego ze sobą. Reprezentuje wszystko to, co jest światem wewnętrznym człowieka, światem ducha, radością, cierpieniem”¹⁸. Twarz wyraża przemianę – „najpiękniejszą i najbardziej subtelną formę istnienia pamięci”¹⁹. Detal i plan bliski dodatkowo podkreślają niemal statyczny charakter ujęć, ograniczając poważnie ruch wewnątrzkadrowy. W pełni uzasadnione wydaje się więc skojarzenie filmowego obrazu z fotografią. Zatrzymanie czasu w bliskich planach współtworzy kontemplacyjny charakter filmu. Przejawia się on również w długich ujęciach i w zabiegach montażowych, które nie eliminują momentów nieistotnych dla rozwoju akcji, choć ważnych dla kreacji postaci i nastroju. Przykładem takich ujęć są niemal dokumentalnie zaobserwowane sceny w mieście, gdy Anna/Ida jedzie do ciotki i przygląda się miejskiemu życiu przez szyby tramwaju. W oknach odbijają się obrazy ulic i ludzi. Z ich nałożenia na szybę, za którą widzimy twarz Anny/Idy, rodzi się metafora: Ida wchłania w siebie cały otaczający ją świat, ale jednocześnie jest on dla niej niedostępny, gdyż dzieli ją od niego szybka. Kamera pokazuje, jak Anna/Ida jedzie do ciotki, wchodzi na klatkę schodową domu, w którym mieszka. W funkcji retardacyjnej,

¹⁶ B. BERGERY: *Divine Purpose*. „American Cinematographer” 2014, nr 5, s. 57 (tłumaczenie własne).

¹⁷ *Każdy ma dwie dusze...*, s. 49.

¹⁸ J. WÓJCIK: *Labirynt światła*. Oprac. S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 2006, s. 139–140.

¹⁹ Tamże, s. 140.

choć dopełniającej rysunku postaci, pojawiają się jako lejtmotyw ujęcia obu kobiet w samochodzie. Pawlikowski podkreśla, że jego intencją było stworzenie swoistego antyfilmu – bez użycia ruchów kamery i konwencjonalnych technik kinematograficznych. Miał powstać film będący wyłącznie esencją²⁰.

Najciekawszym zabiegiem stylistycznym jest jednak wprowadzony w wielu scenach sposób kadrowania. Podczas realizacji ujęć w samochodzie Łukasz Żal po raz pierwszy skadrował obraz tak, że twarze bohaterów nie znalazły się w jego centrum²¹ – wspomina Paweł Pawlikowski. Okazało się, że ten sposób kadrowania wniósł do filmu nowe znaczenia. Został zaakceptowany i stał się istotnym elementem stylu *Idy*. W wielu ujęciach filmu nad głowami bohaterów pozostawiono dużo przestrzeni, zwykle niewypełnionej żadnymi przedmiotami. Jest to przestrzeń refleksji i namysłu, ale i uczuć, emocji. W scenie, w której Anna/Ida rozmawia z saksofonistą pod barem hotelu Świt w Szydłowie, centralną część kadru stanowi zakratowane okno restauracji. Bohaterowie znajdują się u dołu, niemal w ramie. Wiemy, że rodzi się między nimi uczucie, a przynajmniej wzajemne zainteresowanie, już od chwili, gdy chłopak wsiadł do samochodu ciotki, a Anna/Ida spojrzała na niego przez lusterko wsteczne. Na spełnienie przyjdzie jednak jeszcze długo poczekać. Tymczasem bohaterowie odbywają dwie lakoniczne rozmowy. Ich emocje zdają się wypełniać kadr ponad ich głowami.



²⁰ Por. B. BERGERY: *Divine Purpose...*, s. 59.

²¹ Por. *Każdy ma dwie dusze...*, s. 49.



Niekiedy istotny punkt kompozycji stanowi element scenografii (okno lub drzwi), który jest źródłem światła. Tak jest na przykład w scenie, w której Anna/Ida odkrywa w oborze Skibów okienko ozdobione niegdyś witrażem przez jej matkę. Podczas gdy Wanda przesłuchuje Skibę, Anna/Ida zagląda do ciemnej obory, którą rozświetla jasny strumień ostrego światła wpadającego przez okno. Jej wzrok pada na witraż, a kadr wypełnia niemal abstrakcyjny obraz niewielkich szkielek. W środku brakuje jednego elementu i wtedy wpada silniejszy, oślepiający strumień światła, który oświetla twarz Anny/Idy. Jej biel kontrastuje silnie z ciemnymi oczami bohaterki. Światło staje się w tym ujęciu niemal namacalne. Stanowi zewnętrzny znak swego rodzaju iluminacji, która dotyczy jednak nie tyle kontaktu z Bogiem, ile z sobą samą, z własną przeszłością, własną historią. W tym momencie do obory wchodzi Wanda. Mimo że staje niemal tuż obok siostrzenicy i spogląda w tym samym kierunku, jej twarz pozostaje w cieniu. O ile bowiem Annie/Idzie przypisany jest blask, biel i jasne odcienie szarości, to Wanda przynależy zdecydowanie do czerni, do ciemności, co związane jest z jej życiową przegraną, zmierzaniem do nieuchronnego końca. Wanda ma ciemne włosy, Ida rude, czyli w monochromatycznym obrazie utrzymane w jasnych odcieniach szarości. Habit nowicjuszeki również jest jasno szary, w przeciwieństwie do czarnych strojów zakonnicek po święceniach i czarnych sukienek ciotki.

Podkreślanym w poszczególnych kadrach źródłem światła są okna. Światło padające z okna rozjaśnia refektarz, biuro matki przełożonej, w którym rzuca jasne plamy na ścianę i schody wyjściowe. Gdy Anna/Ida po raz pierwszy przychodzi do ciotki, kiedy kobieta wyjawia jej prawdę o pochodzeniu, światło

pada z kuchennego okna. Wanda wchodzi w strumień światła i jej postać staje się ciemna, wyraźnie odcina się od okiennej ramy. Okno odgrywa również istotną rolę znaczeniową w omówionej scenie samobójstwa. W *Idzie* wydobyta zostaje ambiwalencja symboliki okna. Z jednej strony waloryzowane jest ono pozytywnie jako źródło światła, blasku, który szczególnie odbija się na twarzy Anny/Idy, z drugiej – antycypuje śmierć Wandy. Po jej samobójstwie Anna/Ida ubrana w czarną sukienkę ciotki staje na tle okna i owija się w firankę. Scena ta jest znakiem przemiany bohaterki. W ostatnim ujęciu, gdy Anna/Ida wraca do klasztoru, zapada zmrok. Wówczas funkcję światła przejmuje rzadko stosowana w filmie muzyka niediegetyczna. Mistyczna kantata Bacha pozbawiona jest wprawdzie tekstu, który posiadała w pierwotnym zapisie, ale fortepianowa transkrypcja Ferruccio Busoniego i wykonanie Alfreda Brendela zawierają w sobie nadzieję i blask wiary, płynącej z niej siły. Pierwszy wers pierwotnego zapisu utworu stanowi inwokację do Boga, drugi mówi o wzmożonej modlitwie.



Światło wpadające przez okna nie ma charakteru naturalnego. Jego rozproszenie wydobywa szarość wnętrza. Chwilami staje się gęste. Choć wnętrza w wielu ujęciach oświetla jasność bijąca z okien, to na zewnątrz niemal stale niebo sprawia wrażenie zasnutego chmurami. W kadrach tuż po scenie w oborze widoczne są nisko wiszące nad ziemią, ciężkie obłoki. Niebo jest jednolite, stalowe, krajobraz niemal wciąż szary. Podczas podróży bohaterek znika śnieg, który dawał tak silny kontrast w prologu. Z okien samochodu i w szerokich, odległych planach oglądamy typowo polski nizinny, monotony pejzaż. Szydłowo w *Idzie*



jest miasteczkiem smutnym i zaniedbanym. Po nieudanej próbie dostania się do mieszkania Skiby następują trzy ujęcia ukazujące kobiety na ulicy. W pierwszym u dołu kadru widoczna jest Anna/Ida. Ukośna perspektywa pozwala ukazać linię

budynków – szarych, niskich i odrapanych zabudowań robotniczej dzielnicy, oraz skrawek zachmurzonego nieba. Następne ujęcie to portret Wandy zapalającej papierosa. Sposób kadrowania sprawia jednak, że tło jest w nim niemal wyeliminowane. W ostatnim, w którym znów u dołu widoczna jest Anna/Ida, odsłonięte zostają te same domy. Budynki te, podupadająca zagroda młodego Skiby świadczą o ubóstwie, o tym, że kraj wciąż jeszcze nie podniósł się z wojennej pożogi. Skrywają w sobie pamięć zdarzeń, przeszłość, do której próbują dotrzeć bohaterki.

Pozornie skromny, ascetyczny film Pawlikowskiego pełen jest symboli. Funkcję taką pełni nie tylko wspomniany już fabularny motyw drogi, wędrówki czy okna. Każdy szczegół scenografii i pejzażu niesie znaczenia. Do czytelnej symboliki należy z pewnością figura Chrystusa, która pojawia się w prologu i na religijnym obrazku, który przechowuje przy sobie Anna/Ida. W pierwszych scenach Chrystus powiązany zostaje z symboliką koła. Cokół, na którym staje figura, otoczony jest bowiem rysującym się pod śniegiem kamiennym kręgiem. Krąg to pełnia, poczucie jedności z Bogiem, wewnętrznej jedności i harmonii. I podobnie jak w przypadku czerni i bieli oraz okna, tak i znaczenia konotowane przez okrąg nie są przypisane na stałe. W ujęciu przed złożeniem ślubów widzimy Annę/Idę stojącą przed figurą w kręgu. Tym razem dziewczyna wyznaje swą niepewność, a dziedzinec klasztoru wypełnia mrok. Do złożonej symboliki koła nawiązują również sceny na klatce schodowej hotelu Świt. W hotelowej restauracji trwa potańcówka, na którą wyszła Wanda. Zespół poznanego w drodze saksofonisty gra szlagier lat 60. *Love in Portofino* Freda Buscaglione w polskiej



wersji²². Anna/Ida nie może zasnąć. Wychodzi na korytarz. Staje przy balustradzie i spogląda w dół ślimakowatych schodów, przypominających labirynt. Wykorzystane one zostaną jako istotny element scenografii raz jeszcze, gdy Skiba przyjdzie do hotelu złożyć swą ofertę: zrzeczenie się pretensji do domu w zamian za wskazanie miejsca pochówku Lebensteinów.

Filmowane z góry schody zdradzają swój kolisty, labiryntowy kształt. Komponentami labiryntu są serpentyny, spirale, współkoncentryczne koła. Przynależy on do symboli religijnych. Jako element dekoracyjny często wykorzystywany był na posadzkach kościołów, szczególnie gotyckich. Symbolizował drogę Jezusa z Jerozolimy do Kalwarii. Pierwotnie służył do odbywania rytuałów inicjacyjnych, niekiedy do kontemplacji, ale jest także znakiem zamętu, zamieszania i tortur duchowych, których doznaje bohaterka, a które wzmagają się, gdy jej zainteresowanie budzi młody mężczyzna i gdy Skiba przychodzi z swą propozycją. Labirynt to „życie ludzkie z jego manowcami, próbami cierpliwości i trudnościami”²³.

Zasadniczym celem użycia wskazanych tu środków wyrazu jest próba odwołania tego, co niewidzialne, za pomocą widzialności. W tym celu Pawlikowski chętnie operuje „przestrzenią między kadrami”, poetyckim skrótem. „Zawsze wolałem w kinie poezję niż opowiadactwo i prozę”²⁴ – wyznaje w jednym z wywiadów. Jerzy Wójcik konstatuje, że „są tacy, którzy potrafią ukazać to, co jest niewidzialne, i wtedy jesteśmy niejako przemieszczeni w świat ducha, w inne przestrzenie. [...] Widzialne służy temu, by opowiedzieć o niewidzialnym. Widzialne może również pozwolić, żebyśmy zobaczyli to, co jest zaledwie widzialne. Język filmowy potrafi ten ukryty świat rozwinąć i ukazać, przekazać go w głębokim kontekście”²⁵. Estetyczne wybory twórców *Idy* odsyłają do dwóch porządków myślenia o kinie. Ich funkcją prymarną było stworzenie opowieści duchowej, dotyczącej życia wewnętrznego, transcendencji. Drugą funkcją było stworzenie obrazu, który będzie nie tylko za sprawą pewnych elementów fabuły i scenografii oraz muzyki przenosił widza w lata 60. XX wieku – w epokę Gomułki.

²² Tekst do polskiej wersji *Miłości w Portofino* napisała Agnieszka Osiecka. Na początku lat 60. utwór wykonywała Sława Przybylska. W filmie Pawlikowskiego piosenkę tę śpiewa Joanna Kulig.

²³ W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 350.

²⁴ *Każdy ma dwie dusze...*, s. 49.

²⁵ J. WÓJCİK: *Labirynt światła...*, s. 142 i 151.

Stylizacje

Kolekcję fotografii zrobionych podczas dokumentacji do zdjęć przez Ryszarda Lenczewskiego²⁶ otwiera zdjęcie, które zdaje się ujmować istotę filmu Pawlikowskiego. Szeroki plan, pośrodku drzewo, którego wierzchołek znajduje się poza ramą obrazu. To jego ciemny pień przykuwa uwagę, ponieważ pozostałe elementy utrzymane są w jasnych szarościach. Gdzieś w oddali majaczy kępa drzew. Do niej zdaje się prowadzić jedna ze sfotografowanych dróg. Druga znika pośród pól, w przestrzeni spowitej ledwie zauważalnym mlekiem mgły. Aparat umieszczony został na rozstaju, w punkcie, w którym drogi rozchodzą się w dwóch przeciwnych kierunkach. Obraz uderza pustką i bezruchem. Nie ma w nim ludzi, zwierząt, ptaków na niebie. Powierzchnia nieba to jednolita plama, równie biała jak polne drogi. A jednak świeci słońce – drzewo rzuca wyraźny cień. Inne zdjęcie – blat stołu, na nim dłoń. Przez okno wpada ostre światło, choć samego okna nie widać. Cień na blacie to krzyż ram okiennych, jaśniejsze plamy to szyby. Już w tych pierwszych fotografiach związanych z procesem przygotowywania filmowej produkcji czytelne są pewne artystyczne założenia. Wspominając pracę nad filmem, Pawlikowski stwierdza: „W jakimś sensie była to podróż w przeszłość, w czasy mojego wczesnego dzieciństwa. [...] To świat, którego już nie ma, krajobraz jakby czarno-biały, prosty, niezagracony”²⁷. Oglądamy pejzaż zapamiętany ze zdjęć przechowywanych w rodzinnym albumie. Fotografia pojawia się także jako filmowy rekwizyt. Przyglądając się zdjęciom, Anna/Ida po raz pierwszy styka się z historią swej rodziny. Wanda tuż przed samobójstwem ogląda rodzinne fotografie – niewielkie, czarno-białe. Obraz filmowy, choć ascetyczny, został wystylizowany na fotografię. Zdjęcie jako medium zapisu przeszłości zainspirowało twórców do użycia statycznych, wystudiowanych kadrów. Akt fotografowania jest bowiem wyrazem sprzeciwu wobec upływu czasu, aktem ocalenia wyglądów miejsc i ludzi. Szczególnego znaczenia nabiera w kontekście losu rodziny Lebensteinów – pozbawionych grobów ofiar Zagłady. Pozostaje jedynym śladem ich istnienia.

Odtworzeniu atmosfery lat 60. służą szlagiery, które wykonuje zespół w szydłowskiej restauracji, jazzowe ballady Coltrane’a, szczegóły wystroju wnętrza, kostiumów, makijażu. Format oraz czerń i biel mają przywołać na myśl kino dekady, w której toczy się akcja filmu. Andrzej Bukowiecki na łamach „FilmPro” zauważa, że tym samym *Ida* oraz *Papusza* (2014) Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze wpisują się w tendencję współczesnego kina polegającą na stylizowaniu filmów na filmy²⁸. Rodzi się w ten sposób niejako kino drugiego stopnia, filmy utkane z filmów. Stylizacje takie otwierają zwykle dzieło na rozmaite inter-

²⁶ Zob. <http://www.ryszardlenczewski.pl/ida/> [data dostępu: 15.06.2015].

²⁷ *Każdy ma dwie dusze...*, s. 48.

²⁸ Zob. A. BUKOWIECKI: *Ascetyczność wyrafinowana*. „FilmPro” 2013, nr 4.

pretacje w kontekście dawnych dzieł kinematografii, dostarczają krytykom oraz widzom satysfakcji i przyjemności tropienia nawiązań, odwołań, cytatów. Twórcy *Idy* niechętnie mówią o jakichkolwiek konkretnych utworach, które zainspirowały estetyczny kształt ich filmu. Pawlikowski wymienia wśród nich Jeana-Luca Godarda i jego *Życ własnym życiem* z roku 1962 – roku, w którym toczy się akcja *Idy*²⁹. Wskazuje więc trop nowofalowy, chętnie podejmowany przez recenzentów. Nic w tym dziwnego: jest to najważniejszy nurt filmowy epoki lat 60., znany przede wszystkim z eksperymentów formalnych, narracyjnych. Centralne miejsce w kręgu krytycznofilmowych skojarzeń zajmuje twórczość Roberta Bressona. Jego dzieła z przełomu lat 50. i 60. nie tylko rewolucjonizowały język filmowego opowiadania, ale miały również ten „mistyczny naddatek”, który można dostrzec w *Idzie*. Powolna narracja konstruowana dzięki długim ujęciom, statycznym kadrom, powtarzalności ich kompozycji, zachowaniu zakładek, czyli fragmentów ujęcia po wyjściu bohaterów z kadru³⁰, przywodzi na myśl charakter opowiadania w *Idzie*. Oczywiście nie wszystkie zabiegi typowe dla bressonowskiego stylu *Kieszonkowca* (1959), *Dziennika wiejskiego proboszcza*³¹ (1951) czy *Procesu Joanny d’Arc* (1962) stosowane są w *Idzie*. A jednak skojarzenia wydają się uzasadnione. Słynny *Kieszonkowiec* rozpoczyna się od napisu odautorskiego: „Film, który państwo zobaczą, nie jest kryminałem. Usiłowaliśmy przedstawić za pomocą obrazu i dźwięku tragedię młodego mężczyzny, którego słabość charakteru pchnęła do kradzieży. Ta przygoda połączyła jednak dwie istoty, które w przeciwnym razie może nigdy by się nie spotkały”³². W filmie Pawlikowskiego próżno wprawdzie szukać takiego radykalizmu, a konwencja dramatu historycznego nie jest w nim tylko zewnętrznym sztafażem. Zostaje jednak wyraźnie upodrządniona w stosunku do mistycznej w charakterze historii dojrzewanania. Podobnie jak utwór Bressona *Ida* jest nieprzeźroczysta, zwraca uwagę stylem filmowego opowiadania.

Catherine Wheatley rozpoczęła swą recenzję na portalu British Film Institute od konstatacji dotyczącej skojarzenia pierwszych kadrów *Idy* z obrazem młodej Renée Jeanne Falconetti, odtwórczyni tytułowej roli w filmie Carla Th. Dreyera *Męczeństwo Joanny d’Arc* (1928)³³. Autorka jednym tchem wymienia nazwiska Dreyera i Bressona. Filmowe wersje historii angielskiej męczennicy przywoływane są jako kontekst interpretacyjny dla *Idy* również w wielu innych tekstach.

²⁹ Informacja ta pochodzi z wykładu wygłoszonego przez Pawła Pawlikowskiego 25 czerwca 2014 r. w ramach The Colin Young Annual Lecture w National Film and TV School in Beaconsfield. Zob. <http://www.pawelpawlikowski.co.uk/styled-3/> [data dostępu: 09.07.2015].

³⁰ Te i inne cechy stylu *Kieszonkowca* wskazuje David BORDWELL w klasycznym już tekście: *Parametry „Kieszonkowca”*. Przeł. T. KŁYS. „Film na Świecie” 1990, nr 400.

³¹ Na bliskie związki z tym filmem wskazuje m.in. D. THOMSON: „*Ida*” is a New Masterpiece of Polish Cinema. Dostępne w Internecie: <http://www.newrepublic.com/article/117431/ida-reviewed-david-thomson> [data dostępu: 28.06.2015].

³² Cytat pochodzi z napisów początkowych do filmu *Kieszonkowiec* (*Pickpocket*. Reż. R. BRESSON. Francja 1959).

³³ Zob. C. WHEATLEY: *Film of the Week...*

Z pewnością w dużej mierze wynika to z operowania zbliżeniem twarzy w tych filmach, z traktowania ludzkiego oblicza jako przestrzeni, w której ujawnia się to, co wewnętrzne, niewidzialne. Drugą przyczyną tkwi być może w specyficznym użyciu światła, które funkcjonuje w strukturze wskazanych filmów jako *dramatis personae*. Tim Robey z kolei dostrzega podobieństwo pomiędzy sposobem oświetlenia przestrzeni i sylwetek w *Idzie* a światłem w obrazach Jana Vermeera³⁴. Jest to jeden z wielu interesujących tropów interpretacyjnych, szczególnie gdy zestawia się kadry filmowe z obrazami takimi, jak *Ważąca perły* czy *Dziewczyna czytająca list*. W licznych recenzjach pojawiają się również nazwiska Andrieja Tarkowskiego³⁵, Béli Tarra³⁶ i wielu innych.

Polscy recenzenci odwoływali się najczęściej do polskiego kina przełomu lat 60. XX wieku, wymieniając zarówno dzieła zaliczane przez historyków kina do szkoły polskiej, jak i debiuty oraz pierwsze filmy Jerzego Skolimowskiego czy Romana Polańskiego. Do najczęściej przytaczanych polskich tytułów w kontekście *Idy* należy z pewnością *Matka Joanna od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza. Jest to bowiem film, którego akcja toczy się w dużej części w klasztorze i którego bohaterką jest zakonnica. Skojarzenie to nie jest jednak tak powierzchowne, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Można by doszukać się także podobieństw w podejściu do realiów historycznych. Ten trop wydaje mi się o tyle ciekawy, że związany jest z nazwiskiem Jerzego Wójcika, autora zdjęć do tego i kilkudziesięciu innych filmów, jednego z ważniejszych twórców szczególnego stylu wizualnego polskiego kina przełomu lat 50. i 60. Nie znajdziemy jednak w *Idzie* bezpośrednich cytatów z żadnego ze wskazanych tytułów. W jednym z wywiadów Łukasz Żal stwierdził wręcz: „Nie było czasu na żadne przygotowania, inspiracje. Uznałem, że jedyne, co mi pozostaje to otworzyć głowę, skoncentrować się i dbać, żeby mieć na planie jak najwięcej energii”³⁷. Jestem jednak przekonana, że z polskim kinem lat 60. łączy film Pawlikowskiego pewna filozofia obrazu, którą rozwijał Jerzy Wójcik nie tylko w *Matce Joannie...*, ale również w *Nikt nie woła* (1960) Kazimierza Kutza. Publikował na ten temat artykuły i prace teoretyczne³⁸. Warto dodać, że jest to filozofia znana i ceniona

³⁴ Zob. T. ROBEY: *Ida Review: „Eerily Perfect”*. Dostępne w Internecie: <http://www.telegraph.co.uk/film/ida/review/> [data dostępu: 17.06.2015].

³⁵ Zob. A.M. PASETTI: „*Ida*”, *un film gioiello su Olocausto e ricerca di identità individuale e collettiva*. „Il Fatto Quotidiano” z 13 marca 2014 r.

³⁶ Zob. P. BRADSHAW: „*Ida*” – *London Film Festival Review*. Dostępne w Internecie: <http://www.theguardian.com/film/2013/oct/14/ida-london-film-festival-2013-review> [data dostępu: 01.07.2015].

³⁷ *Paweł pisze film kamerą*. Rozmowa Katarzyny SKORUPSKIEJ z Łukaszem ŻALEM. Dostępne w Internecie: <http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,277,16904,1,1,Paweł-pisze-film-kamera-.html> [data dostępu: 13.06.2015].

³⁸ Zob. J. WÓJCİK: *Labirynt światła...* Przykładowe artykuły: TENŻE: *Światło. Propozycja ujęcia tematu*. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8; TENŻE: *Szarość*. „Images” 2004, nr 3–4; TENŻE: *Z niewidzialnego w widzialne*. „Images” 2004, nr 3–4.

wśród autorów zdjęć filmowych w Polsce. W *Nikt nie woła*, które nie ma żadnego tematycznego związku z filmem Pawlikowskiego, użyty zostaje w kilku scenach podobny, zaskakujący sposób kadrowania. Bożek staje na tle szarych, odrapanych ścian niewielkiego miasta (Bystrzyca Kłodzkiej) na Ziemiach Odzyskanych. Sceneria filmu jest ekwiwalentem stanów emocjonalnych bohaterów, oddawanych także dzięki licznym bliskim planom twarzy. Wójcik notował: „Wiedzieliśmy w filmie jego [Bożka – K.M.-M.] wizerunek fotografowany blisko rozmaitych ścian, które proponowały w oglądzie również swój czas i swój los, a los tego człowieka był niewiadomy. Ten ogląd, jego twarz i ściany, proponowany w rozproszonym charakterze światła, ukazywał materię żywego człowieka. W finale filmu skontrastowały się mocne uderzenia czerni i światła, i jego twarz ukazała się jako zupełnie inny świat”³⁹. Subtelne wydobywanie ambiwalencji czerni i bieli odnaleźć można też w *Matce Joannie...*, o której autor zdjęć pisze: „Jeśli mam przed sobą szarość, a patrzę z punktu przypisanego bieli, to owa szarość jest drogą dojścia do czerni. Jednak, nie zmieniając całego potencjału, jeśli spojrzę się z punktu czerni, szarość będzie prowadzić ku bieli. Jest to klucz do zrozumienia *Matki Joanny...* Robiąc ten film, myślałem o *Męczeństwie Joanny d’Arc* Dreyera. Szczególnie inspirujący był dla mnie fakt, iż bohaterka mówi o świecie wewnętrznych przeżyć. [...] *Matka Joanna...* pokazuje świat, w którym biel nie zawsze jest świętością, a czerń nie musi oznaczać śmierci. Wyjście bohaterek z cienia ukazuje grę między czernią a bielą”⁴⁰. Istotą myślenia Wójcika o obrazie filmowym jest nauka o „przemianach światła”. To zmiana światła jest na taśmie filmowej ekwiwalentem wewnętrznych metamorfoz bohaterów. Według Krzysztofa Kozłowskiego, „estetyka światła” przejawia się w pracach tego autora w czterech zasadniczych cechach decydujących o ciągłości stylu Wójcika: w zamiłowaniu do głębinowej kompozycji, w zniuansowanym operowaniu bielą, szarością i czernią, w stosowaniu rozwiązań typowych dla ikon (przede wszystkim asystki, którą Wójcik wiązał z iluminacją) oraz w „szarej godzinie”⁴¹, czyli o świecie, gdy przedmioty wyłaniają się z szarości, lub tuż przed zmierzchem, gdy „możemy wizualnie zobaczyć, że wszystko jest jednością i jedną bryłą: to, co jest ponad nami, i to, co jest tu. Jest to naoczność sytuacji, w której rzeczy nie są od siebie oddzielone”⁴². Te fundamentalne założenia filozofii światła odnajdujemy również w omówionych wcześniej scenach *Idy*. Być może najmniej ujawnia się w niej skłonność do inscenizacji głębinowej, którą z czasem coraz mniej cenili także sam Wójcik. Gra szarości, bieli i czerni staje się głównym motywem wizualnym i znaczeniowym filmu. Widoczna jest ona już w ujęciach prologu i w pierwszej scenie w mieszkaniu ciotki. Motyw światła jako źródła iluminacji

³⁹ J. WÓJCİK: *Labirynt światła...*, s. 142.

⁴⁰ J. WÓJCİK: *Z niewidzialnego w widzialne...*, s. 115–116.

⁴¹ K. KOZŁOWSKI: *Jerzy Wójcik – estetyka światła*. „Images” 2014, nr 23, s. 251–257.

⁴² J. WÓJCİK: *Labirynt światła...*, s. 52.

oddaje znakomicie scena w oborze Skibów, „szara godzina” zaś pojawia się w *Idzie* wielokrotnie, choćby w ujęciu zamykającym film.

* * *

W wywiadzie, który dotyczył realizacji *Matki Joanny od Aniołów*, Jerzy Kawalerowicz stwierdzał: „Zamiast kopiować przeszłość, której przecież i tak oddać nie można, nawet przy najbardziej naukowo-muzealnej wierności realiów – lepiej ją do pewnego stopnia odrealnić, sugerować coś, co jest odmienne od współczesności, a co pozwala wyobrazić sobie, jak mogło być w czasach, kiedy akcja filmu się toczy”⁴³. Akcja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, które stało się podstawą scenariusza do filmu, osadzona została na siedemnastowiecznej Smoleńszczyźnie. Kawalerowicz ograniczył jednak sceno- i kostiumograficzne zabiegi do niezbędnego minimum, które pozwoliło widzowi nabrać przekonania, że ma do czynienia z historią z zamierzchłej przeszłości. Pawlikowski tworzy film, który niezwykle sugestywnie przywołuje epokę Gomułki, a jednocześnie nie jest to kino realistyczne. Odrealnia je przede wszystkim światło i sposób kadrowania, kiedy kamera nie znajduje się na wysokości oczu bohatera i przestaje być neutralnym obserwatorem zdarzeń. Dzięki stylizacjom dalekie jest ono od formuły kina dokumentalnego. Reżyser pozbawia historię tła politycznego. Grubą kreską zarysowuje przeszłość Wandy jako reprezentantki tzw. żydokomuny. Przyznaje, że postać ta wyrosła z inspiracji biografią Heleny Wolińskiej (Krwawej Wandy)⁴⁴. Nie próbuje jednak przedstawiać przyczyn dokonywanych przez nią niegdyś wyborów, raczej usiłuje pokazać ślady, jakie wybory te pozostawiły w jej psychice, w drobnych zachowaniach, gestach, tonie głosu – w sposobie, w jaki „przesłuchuje” młodego Skibę, w jaki puka do drzwi mieszkania Szymona. Podobnie potraktowany zostaje wątek związany z Zagładą Żydów. Stanowi on wprawdzie istotny element dramaturgii – punktem kulminacyjnym filmu jest przecież scena odkopywania szczątków rodziny Lebensteinów – ale nie zostaje zniuansowany. Znowu Pawlikowski nie próbuje docierać do przyczyn tragedii, nie roztrząsa szczegółów historii Lebensteinów. Być może uznaje, że takie świadectwa znalazły się już w filmach i literaturze dokumentu osobistego. Nie bez przyczyny jeden z recenzentów wskazuje na bliskość pomiędzy sceną odnalezienia grobu a filmami *Shoah* (1985) Claude’a Lanzmanna i *Pokłosie* Włady-

⁴³ *Nie podrabiać historii. Mówi Jerzy Kawalerowicz*. „Film” 1974, nr 17, s. 12. Obszerne omówienie filmu: S. KUŚMIERCZYK: *Szkic antropologiczny*. „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17.

⁴⁴ Inspiracja autentyczną osobą to jeden z kilku dokumentalnych śladów w filmie Pawlikowskiego. W postaci Anny/Idy dopatrzeć się można natomiast pewnych elementów biografii ks. Jakuba Romualda Wekslera-Waszkina. Taka sugestia pojawiła się m.in. w tekście J. WRÓBLEWSKIEGO: „*Ida*”: *inny wymiar istnienia*. „Magazyn Filmowy SFP” 2014, nr 31. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Pawlikowski zaczynał swą artystyczną karierę od filmów dokumentalnych. Zrealizował cztery takie filmy: *From Moscow to Pietushki* (1990), *Dostoevsky’s Travels* (1991), *Serbian Epics* (1992), *Tripping with Zhirinovskiy* (1995).

sława Pasikowskiego⁴⁵. Pawlikowski pokazuje jedynie, że Zagłada stała się swego rodzaju zwornikiem historii dwudziestowiecznej Europy. I tak film ten został odczytany przez znakomitą większość recenzentów zagranicznych. „Pawlikowski ukazuje otchłań duszy europejskiej w jej najciemniejszych momentach”⁴⁶. Reżyser jednak historii nie bagatelizuje, starając się pokazać jej znaczenie dla jednostkowej biografii. „Film, choć ubogi w tradycyjne dane – pisał Robert A. Rosenstone – z łatwością uchwyci takie elementy życia, które można uznać za dane alternatywne. Umożliwia zobaczenie krajobrazów i usłyszenie dźwięków, czyni nas świadkami silnych emocji wyrażonych przez ciała i twarze, pozwala na obserwacje starć pomiędzy jednostkami i grupami w całej ich fizyczności”⁴⁷. *Ida* nie jest filmem, który niesie w sobie znaczny ładunek faktograficzny, raczej zakłada pewną przedwiedzę odbiorcy, która pozwala twórcy na zastosowanie skrótów, wprowadzenie wątków niemal szkicowych. Nie jest więc głosem w żadnej dyskusji. Z pewnością nie jest częścią polemiki zapoczątkowanej książkami Jana Tomasza Grossa, choć w tę rolę został wtłoczony przez publicystów, a za nimi przez wielu widzów. Nade wszystko, co starałam się wykazać, dokonując analizy wybranych scen, jest to jednak film o poszukiwaniu tożsamości, o inicjacji w dorosłość i o wolności.

Bibliografia

- BERGERY B.: *Divine Purpose*. „American Cinematographer” 2014, nr 5.
- BRADSHAW P.: „*Ida*” – *London Film Festival Review*. Dostępne w Internecie: <http://www.theguardian.com/film/2013/oct/14/ida-london-film-festival-2013-review>.
- BUKOWIECKI A.: *Ascetyczność wyrafinowana*. „FilmPro” 2013, nr 4.
- FULLER G.: *Ida: Review*. „FilmComment” 2014, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://www.filmcomment.com/article/review-ida-pawel-pawlikowski>
- JANICKA B.: *Trzy sceny z „Idy”*. „Kino” 2015, nr 2.
- Każdy ma dwie dusze*. Rozmowa Anny SERDIUKOW z Pawłem PAWLIKOWSKIM. „Kino” 2013, nr 10.
- KOZŁOWSKI K.: *Jerzy Wójcik – estetyka światła*. „Images” 2014, nr 23.
- MACIEJEWSKI Ł.: *Historia pewnego triumfu*. „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 2 (42).
- PASSETTI A.M.: „*Ida*”, *un film gioiello su Olocausto e ricerca di identità individuale e collettiva*. „Il Fatto Quotidiano” z 13 marca 2014 r.

⁴⁵ Por. G. FULLER: *Ida: Review*. „FilmComment” 2014, nr 5. Dostępne w Internecie: <http://www.filmcomment.com/article/review-ida-pawel-pawlikowski> [data dostępu: 06.06.2015].

⁴⁶ Fragment przemówienia Martina Schulza, Przewodniczącego Parlamentu Europejskiego, wygłoszonego podczas wręczenia nagrody LUX. Cyt. za: Ł. MACIEJEWSKI: *Historia pewnego triumfu...*, s. 22.

⁴⁷ R.A. ROSENSTONE: *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*. Przeł. Ł. ZAREMBA. W: *Film i historia. Antologia*. Red. I. KURZ. Warszawa 2008, s. 103–104.

- Paweł pisze film kamerą. Rozmowa Katarzyny SKORUPSKIEJ z Łukaszem ŻAŁEM. Dostępne w Internecie: <http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,277,16904,1,1,Pawel-pisze-film-kamera-.html>.
- ROBEY T.: *Ida Review: „Eerily Perfect”*. Dostępne w Internecie: <http://www.telegraph.co.uk/film/ida/review/>.
- ROSENSTONE R.: *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*. Przeł. Ł. ZAREMBA. W: *Film i historia. Antologia*. Red. I. KURZ. Warszawa 2008, s. 103–104.
- Staramy się być kreatywni*. Rozmowa Anny MICHAŁSKIEJ z Ewą PUSZCZYŃSKĄ i Piotrem DZIĘCIOŁEM. „Magazyn Filmowy SFP” 2015, nr 43 (3).
- THOMSON D.: „*Ida*” is a New Masterpiece of Polish Cinema. Dostępne w Internecie: <http://www.newrepublic.com/article/117431/ida-reviewed-david-thomson>.
- Trzeba poczuć swój film*. Rozmowa Oli SALWY z Pawłem PAWLIKOWSKIM. „Magazyn Filmowy SFP” 2013, nr 28.
- WHEATLEY C.: *Film of the Week: „Ida”*. Dostępne w Internecie: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-ida>.
- WIGURA K.: *Dlaczego „Ida” tak gniewa? Częściowe podsumowanie dyskusji o filmie Pawła Pawlikowskiego*. „Kultura Liberalna” 2013, nr 255 (47).
- WÓJCIK J.: *Labirynt światła*. Oprac. S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 2006.
- WÓJCIK J.: *Z niewidzialnego w widzialne*. „Images” 2004, nr 3–4.

Katarzyna Mąka-Malatyńska

To tell about the invisible
An attempt at analysing the movie *Ida* by Paweł Pawlikowski

Summary

The present text is the first attempt in Poland at analysing the movie by Paweł Pawlikowski, *Ida*. The author's premise is that the cinematographic means of expression which are employed in *Ida* serve to convey meanings which do not result merely from the course of the action and which are not contained in the dialogues. A closer look at the camera work, at the relation between the image and the sound, the recurrent stylistic means in the film allows one to reach the meaning which results from the deep structure of the cinematographic message. The article frequently mentions the statements made by the makers of the film, the accounts from the shooting and the postproduction periods because here the process of the analysis is understood to a certain extent as the reconstruction of the process of creation. The fundamental aim of the analysis of Pawlikowski's film is to situate it within a historical and cinematographic context, reference to which has direct justification in the structure of the film. Such an attitude opens Pawlikowski's work to the subsequent stages of interpretation and facilitates a polemic with the reading of *Ida* which is already well-established in critical works.

Key words: *Ida*, Paweł Pawlikowski, Łukasz Żal, Holocaust, film and history, frame composition, light in cinema