

Януш ГАЗДА Холодний колір СВОБОДИ

Є два різновиди фільмів.

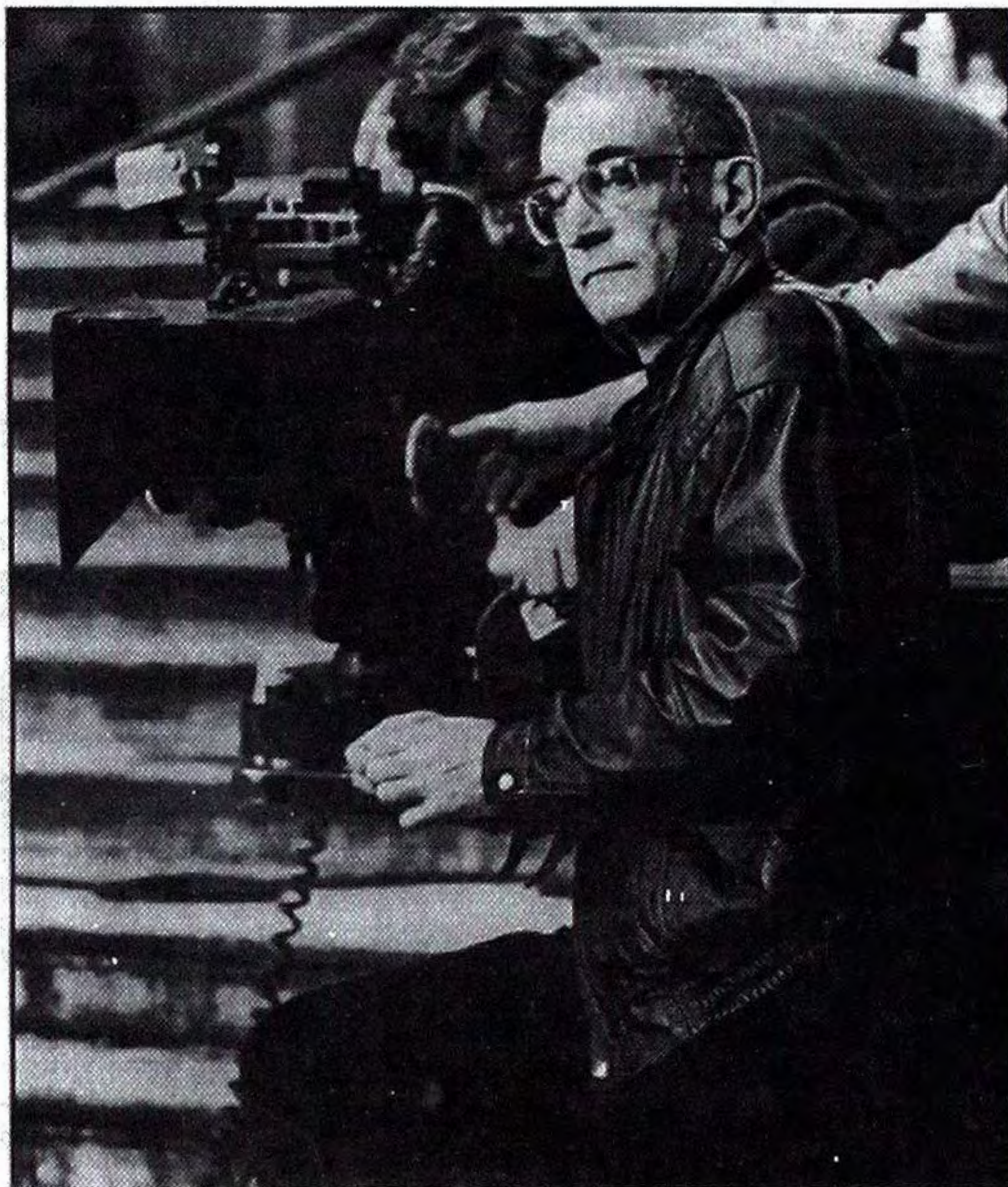
Є фільми, образи і постаті яких народжуються з великої фантазії митця, виникають із таємничих сфер його пам'яті та внутрішнього бачення. Митець стає свого роду медіумом, який добуває на денне світло образи більше з відчуття, аніж із розрахунку. Йдучи за посталями з власної уяви, проникаючи в царину, для нього нову, він творить акт пізнання. До найвидатніших зразків такого різновиду творчості належать фільми Федеріко Фелліні.

Другий різновид - твори, в яких переважає чинник розрахунку. Митець веде з глядачем гру, свідомо шукає таких засобів, які зворушують глядача емоційно і роблять можливим найефективніший переказ задуманих змістів, ідей. Майстерність цього різновиду вражаючого мистецтва осягнув Кшиштоф Кешльовський.

Всупереч позірному перебігу подій, не смерть, не любов - тема "Синього". Насправді темою цього фільму є свобода. Смерть є тільки приводом. Те саме і любов. Вона є приводом для того, аби виразніше окреслити спосіб розуміння сенсу свободи.

Кешльовський показує певний психічний стан, пов'язаний із прагненнями чи з тугою сучасної, викоріненої з традиції, людини, а, може, з утопією, яку їй часто нав'язували різними маніфестаціями, передовсім мистецького типу. Це утопія цілковитої свободи.

Щораз чіткішим у світі стає праг-



Кшиштоф Кешльовський. 1941-1996.

нення звільнитися від будь-якої залежності. В тому числі й від залежності культури, в якій людина з'являється на світ і виховується. Також від релігії, родинних уз, суспільної повинності, від духовних систем, які формують етичні засади, від зв'язків національних, від усіх навиків, які несуть у собі найзагальніше розуміння традиції. Нове мислення, назвімо його постмодерним, відкидає традицію і спрямоване воно переважно на сучасність. До моменту, коли особистість, образно кажучи, не перетне пуповини, яка пов'язує її із зовнішнім світом, вона не є вільною - говорять сучасні філософи.

*

Ситуація, яку бачимо у фільмі Кешльовського, означає власне те цілковите перерізання пуповини. Ге-

роїня втрачає найближчих, переживає смерть чоловіка й дитини. У традиційній культурі такий удар супроводжувався відповідними ритуалами: приготуванням тіла померлого в його "останню путь".

Всі ці ритуали, завдяки своїй повторюваності, немовби освоювали смерть, давали людині відчуття, що бере вона участь в одвічному процесі, природньому акті, що смерть є частиною більшого процесу, його циклом, так, як і народження, дитинство, молодість, любов, старіння. Водночас участь у загальних урочистостях нагадувала людині, що вона є часткою певної спільноти, яка емоційно сполучає її з тими, котрі залишилися жити, ослабляло її переживання самотності.

Ритуал виконував дві суперечливі емоційні функції: допомагав утримувати пам'ять про померлого й допомагав освоїтися з його смертю і жити далі.

З часом ритуал почав сприйматися як чергові пута, що зв'язують людську особистість, та ще й у подвійному сенсі. З одного боку, ритуал, окрім звичного повторювання певної чинності, запроваджував нормативність поховань, а це вбивало почуття. Почала відчуватися суперечність між нормативними жестами і бажанням індивідуального переживання розпачу. З іншого боку, з розвитком споживацької цивілізації, спрямованої насамперед на переживання щастя, смерть і розпач ставали чимось таким, чого соромляться. Сучасна похоронна прак-



Кадр із фільму "Три кольори. Синій.". Режисер К. Кешльовський. 1993.

тика, особливо у високорозвинутих країнах, зведена до мінімальної участі близьких у жалобному ритуалі. Щораз частіше людина помирає не серед рідних, а в лікарні, будинку престарілих, або у власному самотньому домі. Далі її тілом і приготуванням похорону займаються сучасні спеціалізовані служби, зводячи фізичне спілкування найближчих із померлим до мінімуму. В домі триває нормальне життя, немає жодної спеціальної декорації, яка б підкреслювала настрій жалоби. (...)

Історія Європи, починаючи з пізнього середньовіччя - то історія вивільнення людини, її індивідуальності. Щораз виразніше досягається відчуття власної окремішності, власного "я" як цінності, якої нічим не замінити, щораз сильнішала свідомість буття особи, все це пов'язувалося з постійним розвитком процесу визволення від чергових обмежень, що пов'язували особистість в її почутті свободи і думки про саму себе без тиску ззовні.

Реалізація людської індивідуальності ставала завданням, яке не можна було підпорядковувати ніяким іншим. Особистість, у своєму прагненні бути в повному розумінні особистістю, повинна, на думку багатьох мислителів, обмежити також своє почуття зв'язку з більшими ціlostями, із людськими спільнотами, навіть з людством як таким.

Певні філософські чи світоглядні

системи (зокрема, християнство) розглядають теорію особи в перспективі прагнень свободи, акцентуючи момент прийняття рішення особистістю, момент вільного вибору, але разом з тим в бутті особистому вирізняють три аспекти: не тільки свобода, а й пізнання (потреба прагнення до правди) і любов (потреба почуття спільності з іншою особою і зі світом). Найчастіше свобода ставилась на третє місце, трактуючи два перші аспекти як такі, що свідомо обмежують свободу.

Але існують також прагнення і спрямування, покликані меншою чи більшою мірою абсолютизувати почуття свободи. Виникли вони переважно на гребені лівої ідеології.

*

Кшиштоф Кешльовський показує крайню ситуацію визволення особистості від уз, які єднають її із зовнішнім світом. Фільм "Три кольори. Синій", може викликати враження, що вся ситуація, яка є вступом фільму (катастрофа) аранжована режисером як привід, що дозволяє глядачеві пізніше простежити чи навіть пережити процес визволення людини від пут власної пам'яті. Адже пам'ять у крайніх ліберальних концепціях розуміння незалежності особистості також є чинником, що зв'язує її свободу.

Відчуття того, що це привід, дістаємо завдяки мові фільму, до якої вдається режисер уже в перших епізодах. Є всі підстави сказати, що режисер

починає вести з нами гру. Що за хвилину станеться нещастя - попереджають нас із перших кадрів.

Камеру встановлено в незвичному місці: у нижній частині автомобіля, який мчить. Це не може бути точкою бачення жодного з героїв, не може бути точкою бачення людини взагалі. Бачимо крупним планом колесо, що крутиться, далі - "тікаючу" поверхню асфальту і подоланий простір перед нами чи автомобілем. Це створює відчуття швидкого руху. А заодно відчуття неспокою. У підсвідомості це асоціюється із змінністю щастя. Круг є також символом Бога вічності, вічного права, символом постійної зміни усього. Мова, якою послуговується Кешльовський, - що є рідкістю у польському кіно останніх років - це мова символічних підтекстів.

Інша точка показує фрагмент автомобіля, що мчить, і стіну тунелю або площину цементного бар'єру, що відгороджує автостраду. Форми стають невиразними, абстрактними з огляду на швидкість і сутінки. Нічний екран є грою миготливих кольорових вогнів. Супроводжується це потворним звуком. То звук сигналу, а часом - шум швидкого повітря, що "б'ється" об бар'єр автостради. Але не стільки важливим є джерело шуму, скільки його неприємне для вуха, неспокійне звучання. Це дає відчуття контакту з незрозумілою стихією, темрявою, хаосом.

З того хаосу виринають постаті і стають його частиною. Чоловіка бачимо тільки раз, тоді, коли затягується, вийшовши на хвилю з автомашини. Обличчя дитини мигнуло крізь шибку, немов в акваріумі, як у замкнутості, з якої вже немає виходу. Дитина ще виходить "за потребою", але коли повертається до автомобіля, дивимося на неї з незвично встановленої камери, із-за трубки з гальмуючою рідиною, з якої краплина по краплині систематично та рідина витікає. Вирок долі вже винесено. Треба тільки чекати на його наслідок. Деталь кінозображення, можливо, має й узагальнюючий зміст і виражає метафізичний неспокій: вирок смерті тяжіє над кожною людиною.

Сама катастрофа, побачена камерою безособово, могла б не справити на глядача сильного враження. Режисер послуговується формою свідомо.

Знає, що камеру краще суб'єктизувати, поглянути на подію очима конкретного, живого свідка, з вразливістю якого глядач може себе ототожнити. З'являється автостоповець. Проте, перш ніж помітимо його постать, бачимо зблизька долоні, а в них дерев'яний держак із прив'язаною кулею, яка має отвір: треба підкинути кулю і держакотом попасти в отвір.

Кінематографічний крупний план має силу виокремлювати предмети з нормального, земного контексту, дозволяє надати предметові виміру символічного, або хоча б емоційного. Режисер часто користується такою можливістю кіно. Дерев'яна іграшка - не стільки для спритності, скільки означає гру у випадкову долю. Кидок вгору - невдача. Тепер бачимо обличчя автостоповця. Заведене. Повторний кидок. Вдалося. Наступного разу - потрапляння. Обличчя сяє. Відчуємо радість! І власне тоді, вдаючись до контрасту, оскільки контраст є одним із засадничих засобів драматичного виразу, адже режисер часто вдається до нього у грі з глядачем, заради того, щоб викликати емоції, - чути вищання гальм і відгомін катастрофи. Звук служить (не востаннє в цьому фільмі) для відтворення того, що відбувається за кадром. Такий ефект більш вражаючий, ніж натуралістичне зображення катастрофи. Пожвавлюється уява глядача. Аби зміцнити ефект, раптово змінене обличчя автостоповця супроводжується внутрішньокадровим рухом - поворот голови в бік місця катастрофи. Тепер і погляд глядача може звернутися до цього місця.

*

Отже, бачимо наслідок того, що тільки-но почули. Бачимо зображення того, що мало статися. Уже сталося! Бачимо нерухому автомашину, яка врізалась у дерево. Кінетичним відповідником удару, закінчення, смерті є нерухомість. Але нерухомість сама по собі не є повною нерухомістю, не дає сильного враження нерухомості. Воно стане виразнішим, сильнішим, якщо безпосередньо буде зіставлене з якоюсь формою руху.

Для цього режисер застосовує час-то вживаний у таких випадках (наприклад, у фільмах пригодницьких) формальний засіб: показує останню



Джульєт Бінох у фільмі "Три кольори. Синій".
Режисер К.Кешльовський. Польща - Франція. 1993.

секунду, а, може, й останні півсекунди зіткнення, останню хвилю руху, останню хвилю після удару в придорожне дерево, останню хвилину вже відбиття від дерева і нерухомість. Показано не стан нерухомості, а процес знерухомлення і відчуємо його як головну думку чогось незвичного і як монументальність зіткнення.

Відчуття нерухомості розбитої автомашини, яка ще недавно мчала, передано режисером так: в кадрі з'являється пес, що тікає, підібгавши хвоста, дим, що підноситься над капотом автомашини, паперова картка, що вилетіла через вікно й носить в повітрі. Все це зняте нерухомою камерою. Протистояння руху й нерухомості стає відповідником протистояння життя і смерті.

Загалом усе показане має не тільки інформаційну функцію, а й символічну. Пес, що вискакує з кадру - то натяк на можливу причину катастрофи. Дим в категоріях реалізму підкреслює жахіття і серйозність катастрофи, а в категоріях поетичних - це символ єднання неба і землі, духу і матерії.

Аналіз початку фільму показує, якою мірою режисер свідомий форми, як точно послуговується засобами виразу. Після зображення катастрофи показано - крупним планом - автостоповця. А за хвилину - вже загальним планом - бачимо, як біжить він до місця пригоди. Довго дивимось на це зображення: загальний план пейзажу,

де сталася катастрофа, світ довкола, який є і який триває, площа неба, що займає половину кадру, дорога, що тягнеться до горизонту (немов у безкінечність), придорожне дерево, що виразно відтіняється на тлі неба. Вперше зображення є інтенсивно синім.

Складається враження, що ця тривалість кадру - то зупинений час. Настав остаточний кінець чогось. Кадр замикається затемненням. Занурюється в морок.

*

Завершився перший розділ фільму. Завершився певний період у житті героїні, певний світ. Починається новий період.

Від зображення світу *макро*, на якому видно і небо, і землю, режисер переходить - через затемнення - до зображення *мікро*. Показує частинки - клопоть вовни, волосину, може, перо? Після пейзажу, чи чогось, що триває, чогось стабільного, бачимо крихкість і делікатність, які окреслюють також людську особистість. Від масштабу загального зовнішнього світу перейшли до масштабу окремої людини.

Камера стає суб'єктивною. По-перше, вона дивиться на світ очима героїні фільму. Світ, що відкривається перед нею заново, є світом розмитим. Через шматок вовни чи волосся нечітко видно постать у білизні. Пізніше камера наближається до зіниці

ока героїні. Драма стає внутрішньою. Молода жінка довідується про смерть чоловіка і доньки, а камера показує крупним планом фрагменти її обличчя.

Цю частину фільму інкрустовано деталями, завдяки яким психологічно вмотивованою стає сцена самогубства. Вона є способом ще більшого увиразнення страждань Джулії. Виконано це за допомогою драматургічних засобів контрасту: Джулія запихає в рот жменю пілюль, аби їх ковтнути, закриває уста і... застигає нерухомо; напружено очікуємо моменту ковтання, але він довго не настає; зрештою, героїня випльовує пілюлі. "Не змогла," - говорить через хвилину медсестрі з почуттям вини.

Режисер, вибудовуючи ситуацію, яка дає поштовх до роздумів загальніших, намагається закамуювати те, що вона є приводом. Іншими словами: слушно вважає, що навіть якщо та ситуація, що склалася, буде приводом для чогось іншого, то її треба психологічно вмотивувати і відповідно розвинути за її внутрішньою логікою. Водночас він зацікавлений, аби глядач не тлумачив пізнішого, несподіваного і дивного переходу Джулії як результату її внутрішньої байдужості до смерті найближчих людей.

Відповідно він дозує деталі, які б виказували терпіння, глибину драми розпачу, заховання його у сферу інтимності. Ледь помітне здригання повік, судома вуст, сльоза під час перегляду похорону. Коли Джулія запитує служницю, чому та плаче, чує у відповідь: "Тому, що ви не плачете", а за хвилину обидві, притулившись одна до одної, довго залишаються в тих обіймах. Пізніше, на сходах, коли героїня залишається сама, бачимо, як підгинаються в неї ноги, як, похитнувшись, важко сідає на східці. Обличчям пробігає тремтіння, немовби відчула укол в серце, коли молода сусідка, вперше відвідавши її, викликала спогад про близьких, дивуючись, що Джулія живе сама.

*

Проте головна тема фільму - свобода. Якщо тлумачити катастрофу автомашини і пізніший розпач героїні фільму тільки як комплекс виняткових обставин, виявилось б, що її призначенням стає випробування, яке

можна показати і без тих обставин. Є то випробування визволенням від традиційних уз, сучасних зв'язків, від спільності колективної, родинної, звичаєвої. Є то досвід занурення в ізоляцію разом із зростанням почуття власної винятковості як людської особистості.

Джулія не бере участі в поховальному ритуалі, немає її на кремації - вона ще лежить у лікарні. Але не це найважливіше. Та обставина тільки загострює внутрішній стан героїні: відчуття неадекватності між сколективізованою офіційністю ритуалу і окремішністю, неповторністю особистого переживання.

*

Людина, яка через хворобу або через якийсь випадок втрачає пам'ять, є калікою. А ким є людина, яка свідомо відкидає власну пам'ять? Тим часом, деякі ліберальні концепції стверджують, що повне визволення, повне відчуття свободи особистості досягається тоді, коли людина стає незалежною навіть від власної пам'яті. Такий вибір робить і героїня фільму "Синій".

Оскільки спроба фізичного знищення власного "я" (самогубство) не вдалася, можна спробувати звільнити те саме "я" від будь-яких попередніх зв'язків. Джулія знищує навіть найменші сліди, які б могли оживити її пам'ять про тих, хто відійшов. Вона змінює житло, переїхавши до частини міста, де її ніхто не знає. Не бере з собою нічого з попереднього життя (окрім одного предмету, але про це потім).

Коли автостоповець приносить їй вкрадений ним на місці випадку хрестик з ланцюжком, пам'ятку про її чоловіка, Джулія відсуває від себе той предмет і просить, аби хлопець забрав його назавжди.

Знищуються спогади і сліди минулого, навіть ноти написаної чоловіком (не закінченої), нікому ще невідомої симфонії. Вона здійснює акт вандалізму, знищуючи твір мистецтва. Зрештою, несподівано викликає до себе колегу й асистента чоловіка, щоб переспати з ним, що можна інтерпретувати як бажання остаточно перекреслити і забути інтимні спогади про чоловіка.

До нового життя забирає лише один предмет: люстру із синіми скель-

цями. Це дуже характерний жест. Судячи з розмови з молодою сусідкою, ця люстра не належала до спогадів про тих, що померли. На запитання сусідки, звідки в неї ця люстра, відповідає так, що можна зрозуміти: був той предмет частиною її дитинства. Багато сучасних психологічних теорій, які схвалюють визволення з пут минулого, роблять єдиний виняток: рекомендують поворот до минулого і підсвідомої вразливості, пов'язаної зі спогадами дитинства, як єдино чистими, спонтанними, не спотвореними впливами і зовнішнім тиском. У цьому сенсі, показуючи здійснення героїнею такого вибору, автор влаштовує так, що знаходиться вона *en vogue* рекомендованих апологетами сучасних прагнень людини.

"Усе, що важливе для двох людей, є фальшивим," - говорить берлінський драматург Гейнер Мюллер, виражаючи у такий спосіб не тільки власні міркування, а й загальні, модні у високорозвинутих країнах настрої. Джулії вдається (хоча це парадоксально, якщо поєднати з нещастям, якого зазнала) реалізувати власний ідеал незалежності та ізоляції. Її матеріальне становище дозволяє звільнитися навіть від обов'язку працювати, а отже і контактів з іншими людьми.

Не підтримує вона контактів і з рідними. Винятком є мати, але з нею неможливий ні контакт, ні розмова, вона навіть не впізнає Джулії, плутаючи її з іншою донькою. Тому єдине, що лишається, - виголошувати монолог. Становище літньої жінки характерне для сучасних розвинених суспільств: мати доживає свої дні поза родинним колом, доньки віддали її до будинку престарілих.

Джулія переселяється до нового житла, прийшовши туди тільки з тим, що мала на собі, і з тою самою люстрою. Втрачено лік людям, які за власним вибором, свідомо й добровільно, або під впливом незалежних від них прагнень, живуть ізольовано, самотньо в перенаселеному суспільстві. Серед німців протягом 20 років проводили дослідження - підраховували одноосібні господарства (1991 року їх було вже понад 10 мільйонів). Кожне третє помешкання, а у таких великих містах як Берлін і Мюнхен, кожне друге, займає лише одна людина. В

анкеті, що проводилась 1991 року, 1 відсоток східних німців і 2 відсотки західних повідомили, що впродовж останніх 24 годин ні з ким не розмовляли. Перевівши це на всіх людей, виявиться, що 1,4 мільйона людей в Німеччині, й особливо в перенаселених місцях, не обізвались до іншої людини жодним словом, хіба що самі до себе. То є рисою сучасних цивілізацій. "Така людина, - говорить папа Іван Павло II, - часто не знає ким вона є, звідки походить і куди прямує".

Випадок Джулії з фільму "Три кольори. Синій", незалежно від його винятковості, має також вимір більш загальний. Режисер на прикладі героїні, як у психологічній драмі, дозволив нам пережити випробування свободою і визволенням особистості від незалежності. Виникає тільки питання: чи відчуття холоду, пустки і порожнечі, що огортають героїню фільму, пов'язані тільки з нещастям, яке випало на її долю (смерть близьких), чи також приписані іманентно досвіду крайніх форм свободи та ізоляції?

*

Третя частина фільму (почата сценою у кав'ярні) - то життя в ізоляції. Героїня обмежила свої контакти із зовнішнім світом, окрім тих, що необхідні для біологічного виживання. Проте залишається реакція на зовнішні імпульси. У стані ізоляції та тривалого шоку, викликаного недавнім нещастям, важливими стають дрібниці, відчуття існування у світі, відчуття тривання, а також приємність черпається із смислового відчуття дрібниць - якогось смаку, запаху, звуку і т.п.

Джулія не має наміру проявляти жодних ініціатив у житті, але мусить реагувати на ті імпульси, які діють на неї ззовні. Вона уникає інших людей, але зрештою деякими з них починає цікавитися. Героїня більше уваги приділяє тільки двом особам: вуличному музикантові (може, дивакові, якого до "місця роботи" привозить елегантна дама в елегантному лімузині - може, дружина?) і дівчині-сусідці, яка працює стриптизеркою в еротичному кабаре.

Чи має якесь глибше значення цей вибір режисера і сценариста саме цих, а не інших людей як предметів зацікавлення Джулії? Чи можна їх

сприймати як мутантів великоміського маргінезу, не охоплених суворими правилами суспільної гри? Власне, з тою дівчиною Джулія починає відчувати більшу близькість, аніж з матір'ю чи сестрою. Чи пов'язано це з окресленим спрямуванням сучасних зацікавлень? Чи можна тут дошукатися аналогії з тим, що сьогодні громадська думка часто більше переймається браком певних прав для сексуальних меншин, аніж жертвами локальних воєн?

*

Хоча героїня прагне знищити пам'ять, спогади самі настирливо вриваються до її свідомості у вигляді музики чоловіка. Не піддається спогадам про колись живу людину, але піддається музиці, яку та людина створила. Саме музика штовхає Джулію до контактів із зовнішнім світом і втягує її до праці.

Та музика, сполучена з кінозображеннями і зі словами фрагменту Першого листа св. Павла до Коринфян і становить головну думку фільму та його послання. Святий Павло розумів любов дуже широко і в духовному сенсі. Тим часом режисер говорить переважно про любов фізичну, акцентуючи на аспекті її приємності.

Співаний по-грецьки релігійний текст супроводжується у фільмі такими зображеннями: довга еротична сцена між Джулією та асистентом її чоловіка; вульгарна сцена сексуальних вправ на сцені кабаре, в якому працює молода сусідка Джулії; автостоповець після збудження сидить на тлі знімків, які багатократно експонують жіночі вуста; коханка чоловіка героїні проходить медичне обстеження, а на моніторі оглядаємо плід дитини в її лоні. Є ще образ старої матері, але його - хіба це випадково в режисера, в якого так багато свідомої форми? - супроводжують слова ("Якщо мови втомляться... Якщо знання в руїні обернуться..."). Зміни асоціюються з віком героїні. Виникає враження, що то - правом контрасту - серед показуваних у контексті постатей єдина особа, нездатна до любові. З огляду на вік! Нездатна до любові в розумінні, яке дає фільм, що зводить її до аспекту сексуального.

"Любов ніколи не втомлюється,"

- стверджує "Гімн про любов". В останній, кантатовій частині фільму найбільше вражає нестача образу, нестача спогадів про померлих. Може, на них уже не поширюється поняття любові. Таким чином, фільм стає полемічним не тільки щодо традиційних звичаїв, а також до традиції художньої культури, яка розуміла смерть як збереження любові до тих, хто фізично нас залишив. Фільм - вже не тільки героїня, а й творець - відсуває постаті померлих у сферу небуття. То не подолання смерті. То підпорядкування її фізичному, знищувальному механізму і поширення його також у сферу духу.

*

Колись героїня допомагала чоловікові в роботі. Тепер також, всупереч своїм настановам, збирається підготувати останню, незакінчену справу композитора. Не відомо як далеко, колись і тепер, сягала її творча інгеренція, чи в докомпонуванні і перекомпонуванні, чи тільки в аранжуванні.

Завершивши роботу, скінчивши запис нот, героїня телефонує до колишнього асистента чоловіка, аби ті ноти йому показати. Але з'ясовується, що йому для остаточного опрацювання твору її праця непотрібна, що він хоче відчувати себе вільним як митець і самостійно докомпонувати те, чого не вистачає у творі, хоче додати щось своє. Такий поворот справи застає жінку зненацька. Вона вирішує цього не допустити. Можливо також і через вражену власну амбіцію. Свідома почуття, яке дарував їй Олів'є, вона їде до нього вночі, аби вплинути на зміну його рішення. Через хвилину, в епізоді кантати бачимо їхню спільну любовну сцену.

Особа, яка у фільмі "Три кольори. Синій" реалізує міф свободи, найважливіше у своєму новому житті рішення приймає з потреби домінувати над іншою людиною. Використовуючи з цієї метою любов.

Як це стосується змісту - включеного до фільму як його емоційна кульмінація - Павлового "Гімну любові"?

Варшава. Спеціально для журналу "Кіно-Театр".

З польської переклала ЛАРИСА БРЮХОВЕЦЬКА.