

Aleksandra Hirszfeld

***Pięć nieczystych zagrań jako pięć powtórzeń przebranych.
Laboratorium działań twórczych Larsa von Triera***

Jest niewielu twórców filmowych, którzy rzeczywiście poszukują nowych form wyrazu i generują dzieła oparte na innych niż standardowe regułach. Akademyści teoretycy, autorzy klasycznych podręczników: „jak napisać scenariusz?” do spółki z wielkim guru na światową skalę, jakim niewątpliwie jest Robert McKee, dość wyraźnie i sztywno odwołując się do postarystotelesowskiego abecadła, do współczesnego scenariuszowego *know-how*, ustalili gatunkowe prawidła i reguły, które tworzą mniej lub bardziej widoczne rusztowanie w większej części realizacji zarówno amerykańskiego, jak i europejskiego kina. Czasem widoczne stają się przesunięcia tego, „co pomiędzy” w stosunku do wzorca, w wymiarze samych odcieni czy tonacji. Zdarzają się powtórzenia gatunku z niewielką różnicą. Roszady w minifilarach występują rzadko, zaś z chirurgiczną precyzją i mistrzowskim wyczuciem wykonania ruchu w odpowiednim momencie dziejowym, tak by alternatywną konstrukcję przemycić do kina głównego nurtu – jeszcze rzadziej. Ale mimo wszystko się pojawiają. Na przykład w laboratorium twórczym Larsa von Triera, gdzie genetyk filmowy dokonuje prób transplantacji i mutacji różnych gatunków filmowych. Różnych, bo nie da się zaprzeczyć, że praktycznie w przypadku niemal każdej jego kolejnej produkcji widzimy odstonę innej formy filmowej: serial, dramat obyczajowy, dogma, musical, dokument, a nawet komedia. Co ciekawe, jego sposób konstruowania owych różnorodnych form, związany z poszukiwaniem różnicy – zarówno na płaszczyźnie gatunkowej, jak i wewnątrz poszczególnych form filmowych – jest jednocześnie przejawem pewnej szerszej tendencji, którą można zaobserwować w sztukach audiowizualnych: wszystko to nierozłącznie wiąże się z fenomenem powtórzenia, które wydaje się być jedną z ważniejszych strategii, metod czy technik dotyczących obrazu i działających szczególnie we współczesności. Oczywiście nie chodzi tu już o powtórzenie mimetyczne, zakwestionowane za sprawą filozoficznych i kulturowych przemian – o tradycyjną, wywodzącą się z platonizmu opozycję rzeczywistości i jej obrazu. Obecnie mamy raczej do czynienia ze swoistymi laboratoriami, warsztatami różnych form i strategii powtórzenia. Twórczość

von Triera wyjątkowo potwierdza tę tendencję, jest jej ucieleśnieniem *par excellence*.

W jednej z najciekawszych propozycji filmowych ojca *Dogmy* splatają się dwie różne figury powtórzenia. Pierwsza występuje na poziomie samej treści fabuły: *Pięć nieczystych zagrań* to pięciokrotna wariacja-repetycja krótkometrażowego filmu Jorgena Letha – *The Perfect Human (Det Perfekte Menneske, 1967)*.

Lars von Trier proponuje swojemu byłemu mistrzowi – jednemu z ważniejszych twórców dokumentalnego i eksperymentalnego kina duńskiego – by wspólnie powtórzyli jego dwunastominutowy film z lat 70. XX wieku, który niezaprzeczalnie przyniósł Lethowi sławę i zainspirował von Triera. Inicjator „zabawy w mutacje” wyznaje w pewnym momencie: „Obejrzałem go ponad dwadzieścia razy”. Owa repetycja aktu oglądania nie wynikała jednak wyłącznie z uwielbienia. W równym stopniu spowodowana była chęcią dogłębnej analizy warsztatu tego filmu po to, by obmyślić obostrzenia, z a d a n i a p l a n u o p e r a c j i, jakie Lars von Trier narzuci swojemu nauczycielowi. Badany materiał wyjściowy, ujmując rzecz schematycznie i skrótowo, jest filmem czarno-białym, zrealizowanym przy użyciu oszczędnej estetyki scenograficznej – większość ujęć dzieje się na białym tle. Po kolei pokazywani są doskonali mężczyzna i doskonała kobieta, jak obiekty, które trzeba zbadać i dookreślić w ich podstawowych czynnościach: „człowiek-który-się-ubiera”, „człowiek-który-śpi”, „człowiek-który-je”, „człowiek-który-się-goli”, „człowiek-który-tańczy” itd. Doskonały *homo sapiens* w pigułce.

Owa minimalistyczna w szczegółach, ale jednocześnie mocno eksponująca określone organy-elementy technika obrazowania *the-perfect-human* przypomina laboratoryjną analizę. Sterylna, neutralna biała przestrzeń uwypukla gatunkowe, istotowe cechy badanego obiektu. Stronę wizualną uzupełnia głos narratora z offu, informujący bądź też stawiający pytania o czynności człowieka doskonałego. Na bazie tego materiału wyjściowego Lars von Trier konstruuje następnie plan zabiegu zwanego „Pięć nieczystych zagrań”. I tak, w kolejnych odsłonach, w części dokumentującej przygotowania do realizacji poszczególnych filmów-powtórzeń, zostają narzucone następujące obostrzenia:

I FILM – POWTÓRZENIE:

1. Ujęcia mają być nie dłuższe niż 12 klatek, czyli półsekundowe.
2. Na pytania, które są postawione w filmie wyjściowym, należy dać odpowiedź.
3. Film ma być zrealizowany w miejscu, w którym Leth jeszcze nigdy nie był. (Wybór pada na Kubę).
4. Film ma być zrealizowany bez scenografii. Wykorzystanie naturalnych plenerów.

II FILM – POWTÓRZENIE:

1. Leth ma wybrać miejsce, które uważa za najbardziej odrażające (chodzi o zniesienie dystansu obserwatora-reżysera; Leth wybiera dzielnicę czerwonych latarni w Bombaju).
2. Aktorem grającym postać *the perfect human* ma być sam Jorgen Leth.
3. Głównym tematem tego powtórzenia ma być scena z posiłkiem, czyli powtórzenie fragmentu z „człowiekiem-który-je”.

III FILM – POWTÓRZENIE:

1. Totalna wolność: Lars von Trier daje zupełną swobodę artystyczną Lethowi, z jedyną propozycją, by zilustrował człowieka doskonałego 2002. (Leth jako miejsce realizacji wybiera Brukselę oraz dojrzałą kobietę i mężczyznę z wyższej klasy średniej).

IV FILM – POWTÓRZENIE:

1. Film ma być zrealizowany w formie kreskówki. (Leth postanawia wykorzystać część materiałów, które powstały w trakcie i na potrzeby filmu *Pięć nieczystych zagrań*).

V FILM – POWTÓRZENIE:

1. Scenariusz Larsa von Triera. Narratorem tekstu ma być Jorgen Leth (wyjściowym materiałem wizualnym będzie, tak jak i w IV filmie-powtórzeniu, materiał, który powstał w trakcie i na potrzeby *Pięciu nieczystych zagrań*).

Z kolei druga figura powtórzenia, mocno powiązana z pierwszą, odwołuje się do samej konstrukcji gatunku filmowego, jakim jest dokument, zarazem rozszerzając jego granice i modyfikując jego sens. Jeżeli jednak pierwsza figura nie budzi żadnych zastrzeżeń co do faktu zastosowania strategii powtórzeniowej, to druga wymaga pewnego wprowadzenia. Na jakiej podstawie można traktować kolejny film z określonego gatunku jako powtórzenie? Oczywiście nie chodzi mi tutaj o ewidentne skojarzenie: kolejne powtórzenie schematu gatunku filmowego, jakim jest dokument; rzecz raczej w tym, że w dokumencie owym została podwojona, a może i nawet potrojona (jeśli uznać owo bezsporne skojarzenie), a więc i powtórzona, rola dokumentu – z jednej strony, jak każdy dokument, odwołuje się do tego, co było, a zatem w pewien sposób powtarza określone wydarzenie (w tym przypadku – co już samo w sobie stanowi ewenement – idzie o przebieg realizacji i same repetycje filmu krótkometrażowego znanego duńskiego dokumentalisty – *sic!*), z drugiej zaś unaocznia (choć nie wprost), dokumentuje ogólną technikę konstruowania filmów przez Larsa von Triera. Jest filmem o tym, jak Lars von Trier robi filmy – zdradza i powtarza na ekranie laboratorium działań twórczych.

Kluczem (albo raczej: narzędziem-skalpelem) do takiego rozumienia filmu będzie rekonstrukcja (czyli: „operacja na”) pewnej myśli Gilles’a Deleuze’a, zawartej w dwóch różnych tekstach z końca lat 60. XX wieku. Chodzi o fragmenty *Różnicy i powtórzenia*¹ oraz *Po czym rozpoznać strukturalizm*². Wydobywanie i wgryzanie się w mechanizmy ukryte pod spodem, w sieć strukturalną określonego gatunku filmowego, wydaje się być podstawową strategią twórczą autora genetyki filmowej. Oczywiście w związku z przyjętym przeze mnie strukturalistycznym podejściem von Triera narzuca się pytanie, czy nie można by sięgnąć do innych autorów spod znaku strukturalizmu, do klasyków w rodzaju de Saussure’a czy Piageta. Odpowiedź nasuwa się w trakcie analizy samych tekstów, a także filmu – to właśnie koncepcja Deleuze’a wydaje się najlepiej pasować tu jako narzędzie interpretacji-operacji. Dopiero autor *Różnicy i powtórzenia* pojmuje i definiuje pojęcie samej struktury w sposób wystarczająco nieszablonowy, dający możliwość precyzyjnych cięć. U niego mianowicie termin ten nie oznacza czegoś z góry dookreślonego i stałego, lecz odsyła do pewnej dynamiki, do czegoś niebędącego ani formą, ani całością, ani esencją odwołującą się do znaczenia³. Takie ujmowanie struktury umożliwia bardziej szczegółowe zgłębianie i dokładne rozwarstwianie specyficznych, wielowątkowych form filmowych, do jakich należą niewątpliwie filmy autora *Przełamując fale*.

Lars von Trier to genetyk filmowy, ujmujący sztukę filmową jako pewną *technę*. Genetyk, który bada i rozpracowuje każdy element, rozkłada go na czynniki pierwsze, by potem poskładać je na nowo i „budować” swoje filmowe konstrukcje na co najmniej dwóch płaszczyznach, mnożąc wewnętrzne „przeszkody”, *obstructions*. Taki właśnie wydaje się jego sposób na film: chirurgiczna pedantyczność i znajomość fachu połączona z narzuconymi odgórnie przeszkodami. Spróbujmy przyjrzeć się temu bliżej i zrekonstruować ową technikę operacji różnicy przez powtórzenie w *Pięciu nieczystych zagraniach*.

Najpierw jednak kilka ważnych konceptów teoretycznych, zaczerpniętych z filozofii Deleuze’a, które pomogą rozszyfrować warsztat von Triera.

¹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przekł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

² G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, przekł. S. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 286–328. W tekście tym Deleuze rekonstruuje podstawowe kryteria rozpoznawcze strukturalizmu, powołując się na klasycznych autorów. Za najważniejsze kryteria uznaje: symboliczność, lokalność lub pozycyjność, zróżniczkowanie i osobliwość, różnię i różnicowanie, serialność oraz pustą przegródkę. W mojej analizie wykorzystam tylko część tych kryteriów, które też w dalszej części wywodu postaram się skrótkowo scharakteryzować.

³ Przykładowo Piaget definiuje pojęcie struktury właśnie w kategoriach całości, która spaja jej elementy składowe: „Właściwy struktuirom charakter całości jest oczywisty sam przez się (...). Struktura niewątpliwie jest utworzona z elementów niezależnych od całości, ale te są podporządkowane prawom cechującym system jako taki.” (J. Piaget, *Strukturalizm*, przekł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 34). U Deleuze’a natomiast struktura nie określa się przez autonomię całości, lecz przez naturę pewnych atomowych elementów, które mówią o zmianach zachodzących zarówno w całości, jak i w częściach; nie ma też ona nic wspólnego z esencją: „Chodzi tu bowiem o kombinatorykę obejmującą elementy formalne, które same przez się nie mają ani formy, ani znaczenia, ani przedstawienia, ani treści, ani żadnej rzeczywistości empirycznej” (G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, op. cit., s. 291).

Powtórzenie nagie i przebrane

Deleuze, pisząc w *Różnicy i powtórzeniu* o figurze repetycji, przede wszystkim kładzie nacisk na rozróżnienie jakościowe między powtórzeniem nagim i powtórzeniem przebrany⁴. Powtórzenie nagie dotyczy ukazującego się, czyli dającego się przedstawić „efektu” – warstwy przedstawieniowej, powierzchni, tego, co jesteśmy w stanie zobaczyć. Owo powtórzenie Tego Samego (czyli efektu) jest przebraniem głębszego powtórzenia na poziomie generującej struktury (będącej systemem różnic, ale – nie różnic między poszczególnymi egzemplarzami/efektami, tylko różnic strukturalnych/generatywnych). Drugie, czyli przebrane powtórzenie stanowi „rację” pierwszego, w którym zarazem się skrywa⁵. W każdej repetycji mamy więc do czynienia zarówno z powtórzeniem przebrany, jak i nagim, ale wartość owej repetycji zależy od „udziału” powtórzenia pierwszego typu. Im więcej roszad na poziomie strukturalnym – im więcej powtórzenia przebranego – tym lepsza, zdaniem Deleuze’a, repetycja.

Relacje różniczkowe i punkty osobliwe

Relacje różniczkowe to relacje, które zachodzą na poziomie strukturalnym pomiędzy elementami symbolicznymi budującymi daną strukturę, elementami, które nie mają swojej określonej wartości, a jedynie zyskują pewne znaczenie właśnie poprzez owe relacje⁶. Elementy symboliczne, wchodząc w poszczególne relacje różniczkowe, tworzą z kolei punkty osobliwe, które nadają specyfikę, determinują dane wydarzenie czy przedmiot⁷.

Pojęcie Idei

Pojęcie Idei u Deleuze’a jest mocno nieintuicyjne, zwłaszcza dla spadkobierców platońskiej tradycji filozoficznej. Nie ma ono nic wspólnego z niezależnym idealnym bytem, do którego odnoszą się rzeczy-kopie ze świata materialnego. Wprowadzenie tego pojęcia ma przede wszystkim na celu ułatwić rozróżnienie pomiędzy ogólnością a osobliwością (w sensie *singularité*). Idea jest czymś, co wychodzi poza pojęcie (ogólność), poza tożsamość w pojęciu, czyli poza repetycję ogólnych cech gatunkowych w pojedynczych egzemplarzach, i odwołuje się do tego, co charakterystyczne i jednostkowe (osobliwe). By to wydobyć, konieczne jest zejście na poziom gry różnic.

⁴ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 22.

⁵ Ibidem, s. 393.

⁶ Jako klasyczny przykład Deleuze podaje fonemy, czyli „najmniejszą jednostkę językową zdolną do zróżnicowania dwóch wyrazów o odmiennym znaczeniu: dla przykładu *bas* i *pas*” (G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, op. cit., s. 296); w naszym przypadku elementami symbolicznymi będą np. kadry, barwy, pojedyncze dźwięki.

⁷ Deleuze jako przykład podaje trójkąt, w którym to wyróżnia trzy punkty osobliwe (G. Deleuze, „Po czym rozpoznać strukturalizm?”, op. cit., s. 297).

Przedmiot x, czyli pusta przegródka

Przedmiot x to przedmiot, w odniesieniu do którego określa się zmiany w kolejnych powtórzeniach, w kolejnych seriach; to przedmiot, który ożywia owe serie, stale krąży między nimi, nadając im sens. Każda roszada jest możliwa tylko i wyłącznie dzięki pustej przegródce, miejscu, które towarzyszy przedmiotowi x. Jak mówi sam Deleuze: „Gry potrzebują pustej przegródki, bez której nic nie mogłyby toczyć się naprzód ani funkcjonować”⁸. Dzięki zmianom generowanym przez poruszanie się przedmiotu, który „nie jest na swoim miejscu”⁹, powstaje „różnica samej różnicy”¹⁰.

Zderzenie genetycznej kreacji filmowej z teorią Deleuze’a pozwala wydobyc i zrozumieć mechanizmy, jakie kryją się za geniuszem dobrego kina, kina, które próbuje szukać innych, zmodyfikowanych form wypowiedzi, alternatywnego języka filmowego, pozostając jednocześnie w ryzach i w reżimie pewnych odgórnie narzuconych norm-ram ciała filmowego, wiążących się z twórczością kinematograficzną jako taką. Lars von Trier niewątpliwie należy do tych nielicznych twórców, którym udaje się łączyć to, co typowe dla rozrywki filmowej – wzbudzanie emocji – z tym, co wprowadza strategiczne roszady w repertuarze danego gatunku filmowego; jest genetykiem filmowym, wytwórcą powtórzenia z różnicą.

Przedmiotem x w rozpatrywanych filmach-powtórzeniach z *Pięciu nieczystych zagrań* będzie tu niejaki „człowiek doskonały” – generujący pewien „efekt doskonałości” w 12-minutowej dialektycznej grze tego, co zmysłowe, z tym, co wyobrażone.

Przedmiot x nie tylko warunkuje powtórzenie nagie, czyli wspomniany przed chwilą efekt – całą powierzchnię przedstawienia, rozpostartą na ekranie – lecz także, jako przedmiot-zagadka, leży u podstaw genezy powtórzenia przebranego, w odniesieniu do którego będą się określać zachodzące zmiany w członach i w stosunkach różniczkowych na poziomie trzeciego królestwa, czyli struktury (królestwo tego, co symboliczne). Owe zmiany na poziomie struktury w przypadku kolejnych minifilmików tworzących *Pięć nieczystych zagrań* wynikają często z założeń/ograniczeń, które Lars von Trier narzuca za każdym razem przed poszczególną realizacją-operacją swojemu nauczycielowi. *The-perfect-human* jest bezsensem, parafrazując myśl Deleuze z *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, ale bezsensem-geniem, który ożywia pięć serii – propozycji filmowych w poszczególnych odsłonach zrealizowanych w Bombaju, na Kubie, w Brukseli, w formie kreskówki, czy też według scenariusza von Triera – przez co wyposaża je w sens, krążąc po nich dzięki pustej przegródce. Nie jest on rzeczywisty; nie jest też obrazem ani pojęciem; jest tym, co warunkuje i porusza całą maszynę i stanowi trzon serialnej struktury; jest owym królem z obrazu Vélas-

⁸ Ibidem, s. 314.

⁹ Ibidem, s. 313.

¹⁰ Ibidem, s. 314.

queza¹¹ – podmiotem poza refleksją, wokół którego i przez którego wszystko zmienia swoje położenie.

Prócz przedmiotu x strukturę tworzą elementy symboliczne, niemające ani zewnętrznych desygnatów, ani wewnętrznego znaczenia, a jedynie sens pozycyjny czy porządkowy (ale nie w przestrzeni rzeczywistej ani wyobrażonej, tylko swoiście strukturalnej). Sens całości zawsze jest wynikiem, efektem pewnej kombinacji owych elementów. Będą nimi na przykład kadry, barwy, dźwięki; w pierwszym powtórzeniu – w filmie realizowanym na Kubie – również zbliżenia organów: ust, oka, a także ruchy czy gesty. Elementy te wchodzą we wzajemne relacje, tak zwane przez Deleuze'a stosunki różniczkowe, aktualizujące się w stosunkach rzeczywistych.

W pierwszym powtórzeniu zrealizowanym na Kubie poszczególne kadry-zbliżenia ust i oczu układają się w serie wewnątrz samego filmu-powtórzenia, zaś owe serie tworzą punkty osobliwe, odpowiadające tym stosunkom różniczkowym i wyznaczające obszar struktury. Tak więc na płaszczyźnie materialnej owe osobliwości – seryjne, zmontowane w szybkim tempie migające płaszczyzny organów – wydają się tworzyć pewną określoną „rolę”, nadają sens i kierunek dynamice filmu-powtórzenia. Założenie, by film składał się z półsekundowych ujęć, mocno go zrytmizowało i nadało mu wyrazisty charakter, ale, co ważne, dopiero serie-powtórzenia, zbudowane z kadrów-organów, i powtórzone w różnych kombinacjach gesty „człowieka-tancerza” albo „człowieka-palącego-cygaro”, czy nawet nieznaczne zmiany wprowadzone za pomocą samego światła za oknem w serii „człowiek-który-śpi”, tworzą owe punkty osobliwe na płaszczyźnie przedstawienia. Mamy więc do czynienia z powtórzeniem-serialnością wewnątrz danego powtórzenia-serii, które determinuje i jednocześnie ustanawia powtórzenie przebrane. Decyzja, podjęta przez Letha, o utworzeniu owych „sklonowanych” miniserii – bo przecież możemy sobie wyobrazić film zmontowany z niepowtarzających się ujęć – wydaje się być znacząca i wydobywać lepszy efekt.

Podobny zabieg, wykorzystujący wewnętrzną serialność, został zastosowany w IV filmie-powtórzeniu. Film animowany wykorzystuje strategię repetycji na wiele sposobów. Przede wszystkim Leth decyduje się powtórzyć zastany materiał, który powstał podczas realizacji wcześniejszych badań: produkcji związanych z wizualizacją Człowieka Doskonałego. Mamy więc tutaj do czynienia nie tylko z seriami-powtórzeniami wewnątrz filmu-kreskówki, lecz także z powtórzeniami pewnych kadrów na płaszczyźnie całego filmu, z wykorzystaniem gotowych, uprzednio zrealizowanych na potrzeby *Pięciu nieczystych zagrań* materiałów – poszczególnych kadrów-ujęć. Konstruowane na różnych płaszczyznach serie się zazębiają.

Kadry z „człowiekiem-który-zdejmuje-marynarkę” albo „człowiekiem-który-się-goli” tworzą serie, a jednocześnie odwołują się, powtarzają ele-

¹¹ Deleuze w „Po czym rozpoznać strukturalizm?” odwołuje się do figury „miejsca króla” – ze słynnej Foucaultowskiej analizy Velázquez w *Słowach i rzeczach* – miejsca, „wobec którego wszystko przesuwają się i płynnie – Bóg a następnie człowiek, nigdy go nie zapełniają” (op. cit., s. 314).

menty z II filmu-powtórzenia zrealizowanego w Bombaju. Powtórzona jest również warstwa tekstu – tekst mówiony zostaje zwizualizowany, zapisany na ekranie, pełniąc tym samym podwójną funkcję (tekstu-informacji oraz tekstu jako warstwy estetycznej) i tworząc kolejne, odwołujące się do siebie serie. Roszady w obrębie struktury samego obrazu – barw, kształtów – dają w efekcie znaczące punkty osobliwe, pełniące funkcję skomasowanych bodźców informacyjnych. Na powierzchni przedstawienia owe punkty jawią się jako wielowarstwowe płaszczyzny jednego obrazu. Podobnie zabieg ten jest widoczny w powtórzeniu-animacji – wspomniana wcześniej, niezależna warstwa tekstu, wraz z nakładającymi się często na siebie warstwami rysunków, tworzy płaszczyznę przedstawienia.

Równie dobrym, a może nawet ciekawszym przykładem jest zastosowanie w II filmie-powtórzeniu transparentnego tła, które dodaje zróżnicowania, głębi i wymiaru – i to nie tylko na powierzchni samego obrazu, zagęszcza bowiem również sens na poziomie zawartych treści, przekazu fabularnego.

To podwojone znaczenie ujawnia się też w kolejnym punkcie osobliwym – w relacjach różniczkowych dźwięków, w nawarstwianiu się monologów, odgłosów pochodzących z tamtego miejsca: dzielnicy czerwonych latarni w Bombaju. Warstwa dźwiękowa z jednej strony tworzy zróżnicowaną zbitkę, działającą wielobodźcowo na odbiorcę, z drugiej zaś zestaw ten wydaje się mocno oddziaływać na poziomie sensu przekazanych treści – w pewien sposób ujawnia się absurdalność całego wydarzenia w miejscu takim, jak jedna z najbiedniejszych dzielnic Bombaju.

Nie wszystkie operacje, „filmy-powtórzenia”, są równie udane. Trzeci projekt, który został potraktowany zbyt dosłownie i który odnosi się do powtórzenia zachodzącego wyłącznie na powierzchni, w obrębie gry efektów, wydaje się słabszy. Polega on na powtórzeniu i zrekonstruowaniu człowieka doskonałego 2002. Leth oparł swój film na poszukiwaniu ogólnego pojęcia człowieka doskonałego, zbioru cech, które go definiują, zamiast się skupić na abstrakcji Idei (w sensie Deleuze'a), Idei, która zaznacza się wyłącznie na poziomie struktury. III film-powtórzenie, którego jedynym „obostrzeniem” była totalna wolność twórcza, w pewien sposób zgubił Letha, pozostającego tu na płaszczyźnie powtórzenia nagiego – czyli powtórzenia Tego Samego.

Poszukiwanie cech ogólnych, typowych dla „człowieka doskonałego 2002”, działanie na samej powierzchni „efektu” – ubioru, makijażu, gadżetów typowych dla *the perfect human* – zamiast skupienia się na tym, co charakterystyczne i osobliwe, na delikatnych przemieszczeniach, pęknięciach w strukturze samego filmu (wprowadzenie elementu podwójnego ekranu sygnalizuje jakieś poszukiwanie tego, co pod spodem, ale jest niewystarczające), które stanowią o różnicy, powoduje, że film ten nie wprowadza w zasadzie żadnych nowych jakości. Nie jest to oczywiście jedynie powtórzenie nagie, bo – jak wiadomo – to drugie, głębsze powtórzenie, dokonujące się na poziomie struktury, zawsze stanowi rację pierwszego, w którym zarazem się skrywa. Jednak próba zdefiniowania przedmiotu x na podstawie wyobrażenia *the-perfect-human* czasów współczesnych jako człowieka za-

możnego, reprezentującego wyższą klasę średnią, wyposażonego w określone atrybuty „człowieka z klasą”, doświadczonego życiowo, mieszkającego w Brukseli itd. – wydaje się być sztampowa i jałowa. Pozostanie na poziomie takiej właśnie powierzchni nie tylko oddala, jak już wspomniałam, od ciekawych nowych powtórzeń z różnicą, lecz także odbiega jakościowo od pierwotnego zamysłu *Det Perfekte Menneske* z 1967 roku – od tamtej, zaskakującej próby obiektywizacji doskonałego *homo sapiens*.

Proces repetycji nie powinien opierać się wyłącznie na próbie odnajdywania podobieństw mimetycznych (w znaczeniu kopiowania i powtarzania Tego Samego); tak jak w przykładzie przytaczanym przez Deleuze’a w *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, dotyczącym rozumienia totemizmu przez Lévi-Straussa – nieważne jest podobieństwo pojmowane w terminach wyobraźni, czyli w naszym przypadku podobieństwo między na przykład fizjonomią poszczególnych aktorów grających rolę człowieka doskonałego czy – odwołując się do nieco innych elementów – podobieństwo między poszczególnymi technikami montażu; liczy się przede wszystkim strukturalna homologia dwóch serii członów: konfrontacja między dwoma systemami różnic. Gdyby pozostać tylko na poziomie członów, to przykładowo wspomniany totemizm działałby jedynie na płaszczyźnie tego, co wyobrażone, i polegał na utożsamianiu się poszczególnych ludzi z poszczególnymi zwierzętami, a przecież nie w tym rzecz. Chodzi o to, by ustanowić pewną odpowiedniość między serią zwierząt a rolami społecznymi, jakie panują w danej grupie. Konieczne jest badanie owych powtórzeń i różnic na płaszczyźnie całych konstrukcji – całych struktur, a w naszym przypadku: badanie tego, jak w kolejnych propozycjach filmowych mają się do siebie poszczególne punkty osobliwe oraz wykonane z chirurgiczną precyzją roszady w mikrofilarach filmowego ciała. Analizując dane powtórzenie, należy mieć na uwadze pozycje i funkcje każdego elementu i punktu osobliwego, by nie rozpastrywać ich w odosobnieniu.

Jakość powtórzenia, to, czy owo powtórzenie jest przebrane, a tym samym czy stanowi podstawę alternatywnej konstrukcji filmowej, w dużej mierze zależy właśnie od relacji wprowadzających zróżnicowanie na poziomie całej struktury, a nie od stopnia powierzchownego podobieństwa pojedynczego elementu.

Ważne jest też, by pamiętać, że ostatecznie nie chodzi tu jedynie o suche wyłuszczenie określonych struktur. Jest to raczej rodzaj sekcji i badania pracy genetyka filmowego, który operując konkretne ciało filmowe, dokonuje jakościowych zmian, mutacji danego gatunku.

Sfera rzeczywista i wyobrazeniowa, jako wypełnienie, jako mięso-efekt, który ucieleśnia to, co w królestwie symbolicznym istnieje wirtualnie, zwłaszcza jawiąca się w formie obrazu filmowego, uobecnia szereg różnorodnych, ciekawych propozycji powierzchni przedstawienia, za pomocą których jesteśmy w stanie docenić i uznać coś za mniej lub bardziej udane powtórzenie (w szerokim sensie tego słowa). Ale właśnie „uobecnia”, co znaczy, że ich bogata różnorodność i polimorficzność w dużej mierze zależy od roszad i przegrupowań w obrębie struktury. Samo powtórzenie

Tego Samego jest tylko efektem, powtórzeniem nagim głębszego powtórzenia na poziomie generującej struktury (będącej systemem różnic generatywnych, różnic na poziomie strukturalnym).

Pojawia się jednak podstawowe pytanie: dlaczego badać filmy von Triera właśnie w ten sposób? Bo przecież na pierwszy rzut oka narzucałoby się przyjęcie innego rodzaju analizy, pójście za sformułowanym przezeń mniej więcej w połowie filmu postulatem psychologicznym – wywołać w swoim nauczycielu przełom, umożliwić mu przejście od „doskonałego” do „człowieka”, zbanalizować i przekształcić zabieg tworzenia i poszukiwania w karłowaty proces, w którym Leth emocjonalnie by się odstonił, przełamując tym samym swój dystans twórcy-observatora. W moim odczuciu jednak owo przesłanie jawi się tutaj jako jedna z powierzchni (aczkolwiek nie wykluczam możliwości właśnie takiej interpretacji jako dodatkowej, wzbogacającej i uwypuklającej wielowątkowość dzieł von Triera). Jest to swego rodzaju „zagranie pod publiczność”. Jak wiadomo, kino rządzi się emocjami, jest grą opartą na emocjach. Twórca *Idiotów* wie o tym doskonale. Jest wyśmianym rzemieślnikiem, znajdującym się na swojej *techne*. Dlatego też „rzeźbi” jednocześnie na wielu płaszczyznach. Tworzy co najmniej podwójną konstrukcję. W swych działaniach przypomina tu nieco innego wybitnego reprezentanta kina autorskiego – Petera Greenawaya. Przy czym jeśli u tego ostatniego mamy przede wszystkim warstwowy sposób konstrukcji narracji (prócz tradycyjnej, przyczynowo-skutkowej narracji pod spodem w poszczególnych filmach często wylania się inna narracja, rządząca się zupełnie innymi prawami, jak chociażby w *Wylizance* narracja oparta na liczbach i grze czy narracja oparta na skojarzeniach odsyłających do śmierci w *Zet i dwa zera*), to u Larsa von Triera idzie przede wszystkim o cechy gatunkowe filmu jako takiego. Twórcę *Tańcząc w ciemnościach* ogólnie cechuje ogromna dbałość o zachowanie głównej cechy spektaklu filmowego – o grę emocjami. Wszystkie filmy von Triera, można by rzec, wręcz koszą emocjonalnie, nie ma w nich dystansu. Dlatego nie wydaje się, by akurat ta dbałość była wyjątkowa (świadczy jedynie o solidnej znajomości warsztatu spektaklu filmowego – jak skonstruować przebieg zdarzeń, by wzbudzić emocje u widza). Poza tym analiza na poziomie psychologicznym odwołuje się do tego, co wyobrażone, do tego, co w tekście Deleuze’a *Po czym rozpoznać strukturalizm?* jest wtórne – jest już samym efektem.

Można by, rzecz jasna, rozważyć możliwość analizy filmu von Triera przy użyciu narzędzi nie tyle psychologicznych, ile psychoanalitycznych, w szczególności Lacanowskich – w końcu to właśnie z teorii Lacana Deleuze zapożycza swą terminologię w przywoływanym przeze mnie tekście¹². U Deleuze’a wszelako ów trójpodział przyjmuje nieco inny kształt, zakłada inny porządek zależności. U Lacana to, co pierwsze, czyli realne, wiąże się z traumą, a więc tym, co ukryte, co należy wydobyć. U Deleuze’a zaś to, co rzeczy-

¹² To, co rzeczywiste, wyobrażone i symboliczne, to w teorii Lacana: realne, wyobrażone i symboliczne. (Na podstawie: Herman Lang, *Język i nieświadomość*, przekł. P. Piszczatowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005).

wiste, pozostaje (w swej prostej materialności) jawne i uzależnione od tego, co trzecie – od królestwa symbolu. Jeśli Lacan uznaje to, co realne, za element pierwotny, opierający się językowej symbolizacji, to dla Deleuze'a pierwotny pozostaje właśnie poziom symboliczności, czyli struktury jako takiej.

Gdybyśmy jednak pokusili się o analizę *stricte* lacanowską, moglibyśmy badać wypowiedzi dwóch autorów filmu: to, co i jak mówią do siebie nawzajem; można byłoby spróbować wydobyć strukturę relacji między von Trierem i Lethem, używając tych samych metod, co psychoanalityk, wsłuchujący się w dyskurs swojego pacjenta. Ale czy wobec tego również propozycji filmowych, które realizuje Leth, nie można postrzegać właśnie jako wypowiedzi? Idąc dalej tym tropem, wracamy wszelako do punktu wyjścia – do analizy struktury poszczególnych filmów-powtórzeń. Właśnie owa warstwa ukryta pod spodem jawi się jako dużo ważniejsza z perspektywy sposobu ujmowania reguł filmowych – owo deleuzjańskie z ducha „rzeźbienie” w strukturze, świadoma ingerencja w strukturę, żonglowanie punktami osobliwymi, powtórzenie, które zakłada grę różnic w warstwie tworzenia gatunku filmowego. Von Trier wydaje się rozciągać i rozpychać do granic możliwości ramy poszczególnych gatunków, łączy je, mutuje i dokonuje operacji na ich mikrostrukturach, na podtrzymujących je mikrofilarach. I dlatego analogicznie można się pokusić o uznanie techniki zastosowanej w *Pięciu nieczystych zagraniach*, którą powyżej zrekonstruowałam, za generalną technikę Larsa von Triera w budowaniu dzieła filmowego, a tym samym w analizowaniu reguł filmowych: Lars von Trier bada strukturę danego gatunku filmowego, tak jak badaliśmy strukturę filmu Jorgena Letha, a następnie ustanawia pewne obostrzenia, które pozwalają na rozsadę punktów osobliwych – rozciąga, analizuje granice i wirtualność danego gatunku filmowego, ustanawiając kolejne powtórzenie przebrane – powtórzenie, w którym różnica na poziomie struktury zyskuje przewagę nad powtórzeniem w samym efekcie, powtórzenie, w którym afirmacja osobliwości dominiuje nad powtórzeniem dotyczącym jedynie ukazującego się i dającego się przedstawić „efektu”. Sukcesem wydaje się być zejście na poziom gry różnic, na poziom genetyki samego tworzenia – procesów dyferencjacji, które aktualizują się w warstwie przedstawienia, jednocześnie ją warunkując i wytwarzając.

Lars von Trier, realizując konkretny dokument, zdradza jednocześnie swoją generalną technikę. Tematem dokumentu (zaznaczmy, że dokument jako gatunek filmowy nie jest „typową” formą dla Larsa von Triera, a więc nie jest to jeden z wielu dokumentów zrealizowanych przez twórcę *Przełamując fale*, zresztą sama forma wydaje się wymagać rozszerzonej analizy) mogło być wszystko, a jednak autor podjął decyzję, by dotyczył on wspólnej pracy twórczej z Jorgenem Lethem – by dotyczył powtórzenia I, poszukiwania różnic w repetycji konkretnej formy filmowej. Zadanie: dogłębna analiza, dokopanie się do struktury relacji i różnic, a następnie zastosowanie operacji polegającej na ograniczeniach/zmianach w członach i w stosunkach różniczkowych, które przemieszczają punkty osobliwe, a tym samym utworzą inną serię – nowe powtórzenie.

Odnosnie do samej formy dokumentu – tu również wybór konwencji wydaje się celowy – konstrukcja i charakter całości *Pięciu nieczystych zagrań* przypomina rodzaj reportażu, tzw. *making off* – dokumentację realizacji produkcji filmowej, czyli film o tym, jak się robi film. Nie sposób sobie wyobrazić, by zabieg ten był tylko przypadkowy. Dzięki temu, jak można łatwo zauważyć, spiętrzenie powtórzeń, ich zazębianie się i wzajemne relacje nabierają sensu i ciężaru. Nie tylko mamy tutaj do czynienia z powtórzeniem schematu gatunku filmowego, jakim jest dokument, lecz także z powtórzeniem określonej historii (zostaje mianowicie powtórzona rola dokumentu – film powtarza określone wydarzenie); film ten jest również unaocznieniem ogólnej techniki konstruowania filmów przez Larsa von Triera oraz powtórzeniem na poziomie samego dokumentu, jest *making off* – rodzajem typowego filmu, który służy do rejestracji przebiegu produkcji filmowej – filmem o produkcji tych konkretnych filmów-powtórzeń.

Na zakończenie warto jeszcze zanotować kilka spostrzeżeń o ostatnim, V filmie-powtórzeniu. Od strony narracyjnej mamy do czynienia z pewnym *novum* – słowami Larsa von Triera Jorgen Leth czyta i komentuje przebieg całości wydarzeń oraz relację między dwoma twórcami – narracja opisuje i spaja w pewien sposób złożoną grę, jaka się wywiązała między von Trierem i Lethem zarówno w trakcie realizacji filmu, jak i dużo wcześniej. Strona wizualna może się tu wydawać nie tak ciekawa jak w poprzednich realizacjach, ponieważ zastosowany został pomysł z poprzedniego filmu-powtórzenia oraz z samego początku *Pięciu nieczystych zagrań*. Lars von Trier decyduje się na użycie materiałów, które powstały w trakcie realizacji całego filmu. W przypadku IV filmu-powtórzenia, o którym była mowa wcześniej, sam fakt wykorzystania gotowych materiałów nie wzbudza poczucia jałowej repetycji zastanych, gotowych materiałów, gdyż nie jest to jedynie naśladowujące powtórzenie początku całego filmu – na samej powierzchni przedstawienia zostaje wprowadzone zróżnicowanie (jako efekt rotacji punktów osobliwych i zmiany relacji różniczkowych elementów na poziomie struktury). Poszczególne-kadry ujęcia są tylko punktem wyjścia do dalszych poszukiwań i przeobrażeń. Na bazie tego materiału dokonują się zmiany wewnątrz budowy samego obrazu. Natomiast w V filmie-powtórzeniu nie widać zmian na płaszczyźnie przedstawienia (nie zachodzą one na poziomie struktury), a zabieg ten – nawiązanie do początku filmu – kojarzy się jedynie z wykorzystaniem dość typowego zabiegu, z jakim mamy często do czynienia w klasycznych filmach – z zastosowaniem klamry, która spaja całość. Z drugiej jednak strony dopiero oglądając V film-powtórzenie, przekonujemy się, że sama idea repetycji zastanego materiału nabiera właściwego sensu – V film-powtórzenie jawi się jako miniaturka całego filmu – jest minifilmem, mini *making off* całych *Pięciu nieczystych zagrań*.

Pięć nieczystych zagrań to pięć powtórzeń przebranych, ale – co ważniejsze – to także jeden z oryginalniejszych filmów o filmie. Autoreferencja dzieła filmowego, ukazująca technikę powstawania danego filmu i jednocześnie otwierająca drzwi do *laboratorium działań twórczych* Larsa von Triera – i to w formie filmowej, jaką jest dokument, a właściwie pewien jego

określony rodzaj, konkretnie *making off*, czyli film o tym, jak się robi film – zdumiewa i zaskakuje. Proces wyszukiwania nowych form wypowiedzi filmowych, powielania standardowych gatunków filmowych w alternatywny sposób, niepozwalający widzowi osunąć się w klasyczną śpiączkę „po-prostu-oglądania”, wprawiający w ruch samo myślenie o kinie, wydaje się możliwy dzięki rzeźbieniu na poziomie struktury, dzięki genetyce, zastosowaniu strategii powtórzenia z różnicą, ale niewątpliwie potrzebny jest także genetyk filmowy, mistrz von Trier.

***The Five Obstructions* as Five Disguised Repetitions: Lars von Trier's Creative Actions Laboratory**

Lars von Trier is known as an artist searching for new cinematic forms, often mixing “genres” and using given elements or rules in non-conventional ways. In my text I try to reveal and describe particular figures of *repetition*, operating as an important strategy on different levels of von Trier's film-work. I am also trying to explain, more generally, the role of these figures in Lars von Trier's artistic method.

My main example is *Five Obstructions* – one of the most interesting remakes ever done (this re-making itself being the first figure of repetition to analyze). *Five Obstructions*, a variation-iteration of Jorgen Leth's: *The Perfect Human* (*Det Perfekte Menneske*, 1967), is a piece of art composed of five film-repetitions, each of them submitted to a different set of restrictions.

Another figure of repetition – even more important from the analytical point of view, directly concerning the theoretical question I am discussing – refers to the formal construction of a particular film-genre, i.e. the “document”. It consists in extending the very limits of this genre, in modifying both its nature and function. I do not mean a simple repetition of a documentary “scheme”; in this particular document the function of the genre itself becomes a subject of double or even triple repetition. On the one hand, just as every “normal” document, it refers to what has “happened”, and thus in a certain way repeats the “initial” event (being itself a process of re-making, the repeating of a film by a famous Danish film documentalist (sic!)). On the other hand, it visualizes (although not directly), documents the basic technique of Lars von Trier's way of making movies. It reveals and repeats Lars von Trier's creative actions' laboratory on the screen.

In my interpretation of von Trier's *Five Obstructions* I am using several concepts introduced by Gilles Deleuze in *Difference and repetition* and *How Do We Recognize Structuralism?* Making explicit the hidden structures and production of difference through repetition – these are definitely the basic artistic strategies of the father of “Dogma”. Most useful for understanding von Trier is the Deleuzian concepts of “bare” and “disguised” repetition, “differential relations”, “singularities” (or: singular points), “object = x”,

and the "empty square". I am trying to explain their philosophical meaning and to make it operational for film-analysis. The *Five Obstructions* then appear as a work of art that "embodies" directly the idea of disguised repetition, as an auto-referential film bringing to light the very mechanisms of artistic creation, the inner organization of von Trier's laboratory. Creating new ways and forms of expression in cinema, forcing the limits of given genres – all this would never be possible without the "genius" of von Trier, but likewise it would be unattainable without a certain "structuralist" tendency, his capacity to "dig down" to structural, formal relations.