

## Fenomen czwartego wymiaru w twórczości Jerzego Kuci\*

ABSTRACT. Grodź Iwona, *Fenomen czwartego wymiaru w twórczości Jerzego Kuci* [Phenomenon of fourth dimension in the work of Jerzy Kucia]. „Przestrzenie Teorii” 15. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 243-256. ISBN 978-83-232-2293-4. ISSN 1644-6763.

The article is an attempt to look at all the achievements of the Polish filmmaker – Jerzy Kucia – through the prism of his last work, *Strojenie instrumentów/Tuning the Instruments* (2000). The author points out that all the director’s previous projects, starting with the debut of 1972 *Powrót/Return* until *Refleksy/Reflections* from 1979 through *Przez pole/By the field* from 1992, showed a very clear development of the creative personality of the artist, who claimed that the “close up” on their own topics is the result of heightened self-awareness and is a great effort to promote himself again and again. In the analysis of the film *Strojenie instrumentów/Tuning the Instruments*, the author refreshes old and new contexts of interpretation, coupled with the commitment issue, which is a metaphorical return to the past. A question about the essence of the functioning of consciousness leads the author to delve into the phenomenological concept that we find in contemporary theories of psychology of perception.

*Czasami myślę, że może obniżam poziom,  
bo zapuściłem się w twórczy tunel, ciągle ten sam.  
Tylko że ja w ten tunel wszedłem świadomie.  
Paradoksalnie łatwiejsze okazuje się robienie filmów różnorodnych,  
trudniejszą rzeczą jest realizacja filmów wywodzących się z jednej genozy.*  
Jerzy Kucia

Kluczem do zrozumienia twórczości polskiego animatora Jerzego Kuci jest odpowiedź na istotne dla fenomenologii pytania: czym jest i jak funkcjonuje świadomość? Jak poznać coś, co jest poza nią? Autora *Przez pole* (1992) czyni przedmiotem swoich rozważań fenomen – czyli „rzecz przekształconą przez czystą świadomość w przedmiot sztuki, a więc posiadający sens”<sup>1</sup>. Artyzm filmu Kuci jest efektem uświadomienia sobie ograniczoności obrazu filmowego w reprodukowaniu rzeczywistości (por.

\* Fragment większej całości cyklu analiz i interpretacji eksperymentalnych filmów animowanych, przygotowanych w ramach zajęć „Historia i teoria animacji – wybrane zagadnienia”.

<sup>1</sup> A. Burzyńska, H. Markowski, *Fenomenologia*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, oprac. A. Burzyńska, H. Markowski, Kraków 2006. Warto wskazać na możliwość analizowania i interpretowania twórczości innych animatorów w kontekście najważniejszych teorii XX wieku, np. Władysław Starewicz – przełom antypozytywistyczny; Jan Lenica – strukturalizm; Stefan Schabenbeck – semiotyka, Daniel Szczechura – krytyka feministyczna itp.

teorie Rudolfa Arnheima<sup>2</sup> lub Ernsta Gombricha<sup>3</sup>) i niedoskonałości naszych zmysłów w odzwierciedlaniu stanów świadomości (por. Roman Ingarden<sup>4</sup>). W tym miejscu fenomen widzenia i fenomen obrazu filmowego zająbiają się.

W dyskursie fenomenologicznym łatwo wskazać pojęcia, dzięki którym animacje eksperymentalne Kuci mogą być czytane zgodnie z myśleniem o dziele sztuki jako o tworze warstwowym i intencjonalnym. Warstwowym, a więc też schematycznym, domagającym się aktualizacji. Intencjonalnym, w tym sensie, że utrwalonym w intersubiektywnych znaczeniach. Podejście fenomenologiczne cechuje intuicyjność, czyli nacoczność i opisowość, związana z oczyszczeniem świadomości. Interpretacja twórczości autora *Refleksów* (1979) z tej perspektywy jest też najciekawsza.

Trzy inne ważne dla fenomenologii pojęcia: korelacja, konstytuacja i redukcja (*epoché*) także znajdują zastosowanie w analizie i interpretacji filmów Kuci. Korelacja oznacza bowiem relację między przedmiotem a świadomością, w wyniku której przedmiot zostaje przekształcony przez akt poznania i obdarzony znaczeniem. Coś, co nie zostaje poznane, nie istnieje, bo jest poza sensem, poza rozumem. Tylko w takiej formie przedmiot albo choć jego kształt istnieją w filmie. Konstytuacja natomiast odsyła do idei tworzenia przedmiotów poznania. Redukcja polega na wzięciu w nawias świata empirycznego na rzecz aktywności samej świadomości. Na tym polega poznanie tego, co nie jest ani materialne, ani namacalne. Jeżeli absolutne poznanie jest w ogóle możliwe, to tylko wtedy – twierdził Edmund Husserl – gdy dojdzie do „wyzerowania” świata, skupienie się na tym, co „widzimy” w świadomości. Do tej teorii nawiązali później Gilles Deleuze<sup>5</sup>, Gaston Bachelard<sup>6</sup> i Maurice Merleau-Ponty<sup>7</sup>.

Takie podejście do twórczości Jerzego Kuci jest obarczone wieloma zastrzeżeniami. Może ocierać się, z jednej strony, o banał – skupienie uwagi na najprostszych elementach filmu. Jednocześnie prowadzi do nieporozumienia – przez odwołanie do abstrakcyjnej idei „filmowości”.

<sup>2</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.

<sup>3</sup> E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

<sup>4</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I–III, Warszawa 1966.

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.

<sup>6</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chodak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

Prawda jest jednak taka, że często zainteresowanie źródłem filmowości okazuje się konieczne, bowiem pozwala zrozumieć istotę twórczości konkretnego reżysera. W przypadku Kuci prawdą jest to, że analizując jeden film, tak naprawdę analizujemy wszystkie, i odwrotnie. Pisząc pracę o charakterze syntezy twórczości, dostrzegamy, że chodzi tak naprawdę o jeden film, zakorzeniony w filozofii i psychologii percepcji. Na tym polega fenomen kina autorskiego.

## Jerzy Kucia

Autor *Refleksów* jest absolwentem Wydziału Malarstwa i Grafiki ASP w Krakowie. Ukończył te studia w 1976 roku. Od 1981 roku prowadzi na tym wydziale Pracownię Rysunku Filmowego. Zadebiutował w 1972 roku filmem *Powrót*. Wcześniej był asystentem innych reżyserów przy filmach *Aqua Pura* (1970), *Jak nauka wyszła z lasu* (1970), *Ziarno* (1970). Następnie w ciągu blisko 40 lat zrealizował dwanaście filmów. Za większość z nich otrzymał prestiżowe nagrody na festiwalach w Polsce i na świecie. Ostatni film tego autora *Strojenie instrumentów* został zrealizowany niemal po ośmioletniej przerwie.

Wszystkie dzieła Kuci są jak tytułowe odpryski, odbijają refleksy niczym stłuczone szkło, które każdorazowo składamy w inny sposób. Jest to twórczość złożona z ważnych lub mniej ważnych, ale zawsze istotnych, fragmentów. Widz, wchodząc w ten subiektywny i hermetyczny świat, jest jak obserwator kręgów na wodzie. Wie, że gdy wrzuci jeden kamień, woda odpowie mu zwielokrotnionymi kręgami, rozchodzącymi się koncentrycznie. W lustrze-obrazie filmowym odbija się nie tylko sam reżyser, ale także widz. Powtarzalność tematów i motywów w pracach Kuci potwierdza to najdobitniej. To jednak powtarzalność „dokonana”, a więc uświadomiona. Czy jest autoterapią, czy walką reżysera z własnymi obsesjami? Powyższe pytanie trzeba koniecznie rozważyć. Powtarzalność nie jest w tym przypadku prowokacją (zob. filmy Daniela Szczechury). Stanowi ponadto twórczość kompletną, której punkt kulminacyjny wyrażają formy najprostsze, np. wizualizowane dźwięki muzyki w filmie *Strojenie instrumentów* (2000). Marcin Giżycki porównał nawet twórczość autora *Refleksów* do muzyki takich kompozytorów, jak Philip Glass, Steve Reich czy Frederic Rzewski, nazywając ją twórczością minimalistyczną.

Inne ważne cechy filmów Kuci, na które wskazał autor *Nie tylko Disney*, to dostrzeganie piękna w codzienności – rozchodzące się koncentrycznie koła na wodzie czy refleksy światła, przesuwane po ścianach jadącego pociągu lub wznoszącej w górę windy, oraz obserwacja codziennych, ludzkich czynności, np. praca w polu, przejazd pociągiem

itp. O tym twórcy mówiono jako o hipnotyzerze, a jego twórczość utożsamiano ze snami<sup>8</sup>.

Najważniejsze tematy filmów omawianego artysty to fascynacja codziennością, ulotnością widzialności. Sztuka ma za zadanie oddać eliptyczność naszych doznań związanych z przemijaniem i wspomnieniami, w końcu pozawerbalne stany świadomości, które najlepiej wyraża ruch i związany z nim rytm, oddzielający dwa światy: wewnętrzny i zewnętrzny, przeszły i teraźniejszy, oraz dźwięk i jego tempo, pozwalające wejść widzowi w trans i odnaleźć odmienne stany świadomości.

Ostatni autorski film Jerzego Kuci z 2000 roku *Strojenie instrumentów* to próba odkrycia tajemnicy czwartego wymiaru w jego, nie tyle przestrzennym, ile temporalnym sensie. Czas jest kluczem do autobiograficznego i autotematycznego wymiaru tego obrazu. Finalne oczyszczenie, jakiego doznaje autor i bohater, pozwala skupić się na tym, co ważne w życiu i w sztuce filmowej. Umożliwia redukcję bogactwa otaczającej rzeczywistości do tych elementów, które są najważniejsze. Daje szansę na kontemplację, przypominanie i wymazywanie. Piękno życia skupia się wzdłuż i wszerz wspomniania: dzieciństwa, młodości i związanej z nimi radości. Smutek sztuki wyraża się przez ograniczenie narzędzi i szereg uproszczeń, towarzyszących w ich posługiwaniu, zarówno przez artystę, jak i naukowca. Takie doświadczenie jest zapowiedzią zakończenia jakiegoś ważnego etapu w życiu. Jest też przepięknym pożegnaniem Kuci ze sztuką filmowania. Podróż sentymentalna rozgrywa się w czasie i przestrzeni. W głąb i wzdłuż. W końcu jest doświadczeniem odbijającym rzeczywistości i jednocześnie doznaniem niemożliwym do opisanego. Przeżyciem, towarzyszącym tak naprawdę tylko autorowi filmu. Bohater Kuci jest jego *medium*, odbija „cień” tego wrażenia. Widz oglądający *Strojenie instrumentów* spotyka się tylko z tym zapośredniczonym doświadczeniem. Jego namiastką. Sukces filmu Kuci polega na tym, że mimo świadomości obcowania z odtworzeniem czyichś przeżyć, widz w czasie projekcji ma szansę na dołączenie do nich też uczuć własnych. *Katharsis* jest więc doznaniem wyzwalamym i zaprzeczającym pierwotnej alienacji. Wir obrazów, dźwięków, na innej płaszczyźnie zdarzeń, w jaki wprowadza nas reżyser, jest przekładalny na zamieszanie, jakie wiąże się emocjami, wnętrzem, głębią, czasem... fenomenem czwartego wymiaru autora, bohatera, widza, a ostatecznie badacza.

*Strojenie instrumentów* to film, którym Kucia nikogo nie zdziwił. Wszystkie jego wcześniejsze projekty doprowadziły reżysera w naturalny sposób do dzieła wieńczącego całą twórczość. Warto przyjrzeć się tym

<sup>8</sup> M. Giżycki, *Jerzy Kucia – między jawą a snem*, [w:] tegoż, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000, s. 71-77.

dokonaniom, w których reżyser zawiązał pakt sam ze sobą i zdecydował się na realizację kolejno: *Powrotu* (1972), *Windy* (1973), *W cieniu* (1975), *Szlabanu* (1976), *Kręgu* (1978), *Okna* (1979), *Refleksów* (1979), *Wiosny* (1980), *Źródła* (1982), *Odprysków* (1984), *Parady* (1986), *Przez pole* (1992). Po obejrzeniu tych filmów dość łatwo dojść do wniosku, że *Strojenie instrumentów* jest powrotem do wcześniejszych projektów i ich podsumowaniem. Ostatnim etapem drogi artystycznej obranej przez Kucię w 1972 roku. Tym bardziej stanowi to cenny przykład dla filmoznawcy, który pragnie zgłębić fenomen twórczości tak jednolitej, a więc w pełni autorskiej. Twórczości, w której artysta nigdy nie zgubił swojej twarzy, nie zaprzedał własnej twórczej tożsamości. Jedynym celem – powtarzanym każdorazowo przez twórcę i badacza jest poznanie własnych ograniczeń i możliwości. Rozpoznanie tożsamości twórczej i badawczej. Ostatecznie zmierzenie się z własną pamięcią, świadomością, tym wszystkim, co jest poza nią. A także stanem, w przypadku artysty, i dziełem, w przypadku badacza, które to doświadczenie potrafią usensownić. Artyzm jednego i drugiego jest efektem uświadomienia sobie ograniczeń: filmu w reprodukowaniu rzeczywistości, naszych zmysłów, ich zdolności odbierania i odzwierciadlania stanów świadomości, a ostatecznie ograniczeń twórczych i poznawczych. Transgenialność stanowi więc upragnione doświadczenie artysty. Transdyscyplinarność to z kolei nieustannie przywoływane wyzwanie dla badacza.

### Koniec i początek – *Strojenie instrumentów* (2000)

Niemal od samego początku można w *Strojeniu instrumentów* zaobserwować fascynację podwójnością w warstwie wizualnej i dźwiękowej. Podobnie z narracją, która raz jest bezosobowa, innym razem wyraźnie pierwszoosobowa. W filmach tego reżysera odnajdujemy także dalekie echa czasoprzestrzennego kubizmu, symbolizmu o romantycznej i surrealistycznej proveniencji, w końcu intuicyjności w muzyce.

Reżyser potwierdza tym filmem wszystkie swoje wcześniejsze fascynacje. Jednocześnie jest to dzieło najdojrzalsze myślowo i formalnie. Umożliwia na przykład czytanie całej twórczości tego autora przez pryzmat psychologii percepcji, a więc nauki i sztuki jednocześnie. Na gruncie filmoznawstwa takie połączenie umożliwia zainteresowanie się konstrukcją czasoprzestrzeni w projektach Kuci, z którą wiązać należy także podejście pozafilmowe, a więc czasoprzestrzeni widza, i zjawisko identyfikacji czy projekcji, opisane przez Edgara Morina<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

Początek filmu zadziwia widza bielą ekranu i natrętnym dzwonkiem budzika. Po chwili, delikatny i monotony dźwięk potrąconych strun gitary przenika przestrzeń. Z bieli ekranu wylania się zarys ludzkiej sylwetki, którą widać bardzo wyraźnie, choć fragmentarycznie. Domyślamy się, że postać dopiero się budzi. Nie potrafi rozpoznać przedmiotów we wnętrzu, tak samo jak bohater w bieli ekranu nie potrafi dostrzec zarysu przedmiotów. Postać potrąca niewidoczne, otulone mleczną przesłoną sprzęty domowe. Trzykrotnie przemierza szerokość niewidocznego wnętrza (jest ona tożsama z polem obrazowym ekranu). Przebłyśki świadomości bohatera pozwalają mu rozpoznać tę przestrzeń. Także widzowie dostrzegają lepiej i bohatera, i przestrzeń, w której się porusza. Po kilku sekundach z bieli wylania się wnętrze. Na dalszym planie dostrzegamy ścianę, tapety z motywem trójliścia. Po prawej stronie widać okno, zza którego co jakiś czas dobiegają hałasy z ulicy i widać przesuwane się cienie sylwetek ludzi. Po lewej stronie zamurowane okno. Sprzęty wypełniające pokój to: pianino, krzesło z drewnianymi szczepkami i telewizor. Kadry filmowej animacji utrzymane są w różnych odcieniach szarości. Od czasu do czasu, pokój rozświetla jasne światło pochodzące albo zza okna, albo ze wspomnień bohatera. To też symbol momentu jasności umysłu, przenikanie różnych czasoprzestrzeni. Postać, która początkowo zaznaczona była tylko zaciemnieniem odpowiednich fragmentów (technika cieniowania), teraz nabrała trójwymiarowości. Zaczyna wykonywać monotonne ćwiczenia: wymachy rękami, przysiady i pompki. Przez jakiś czas punkt widzenia filmowej narracji jest niezmienny, bezosobowy. Przez chwilę widać też obraz przesuwany się niczym ekran wyobraźni po ścianach. Czy są to obrazy myśli, wspomnień ćwiczącej postaci? Podobnie jak dźwięki nie należą do świata rzeczywistego: brzdęki na strunach czy porwane, fragmentaryczne odgłosy ze zdezelowanego odbiornika radiowego lub telewizyjnego. Kucia zastosował w tej sekwencji technikę graficzną. Dzięki niej uwyraźnieniu uległy rysy bohatera. Kolejna odsłona – profil bohatera, przez moment narracja jest prowadzona wyraźnie z jego punktu widzenia. W tle dźwiękowym słyszymy szum wody z kranu i odgłosy ptaków. Doświadczamy współistnienia dwóch przestrzeni: realnej i wspomnieniowej, na które wskazują charakteryzujące je dźwięki. Po porannej kąpieli, mężczyzna ubiera się przed lustrem. W tym momencie dochodzi do ważnego dla zrozumienia filmu symbolicznego rozdwojenia tej postaci. Towarzyszy mu pęknięcie lustra i zgrzytliwy dźwięk skrzypiec, należący do sfery muzyki transcendentnej. Postać istnieje w dwóch przestrzeniach: filmowej i niejako wewnątrz własnego filmu, w filmowym lustrze. Obraz ujawnia swą wielowymiarowość. Jest jak trójwymiarowy plan chwilowo rozłożony na płaszczyźnie ekranu. Ta wizja kończy pierw-

szą część filmu, w której jesteśmy obserwatorami przygotowania do wyprawy i której akcja rozgrywa się w domu głównego bohatera.

Druga część filmu opowiada o podróży w nieznanym kierunku. Podróż, jaką poprzedza widok ciemnego lasu, nieba i ptaka. Przestrzeń ponownie rozświetlona jest punktowo przez latarkę postaci przemierzającej drogę z domu do motoru. Kucia skupia się na elementach, detalach, np. mechanizmie motoru. Na odgłosach, np. przejeżdżającego w oddali pociągu. Nigdy już nie ujrzymy bohatera. Staje się niewidocznym uczestnikiem wyprawy, dzięki temu zaczynamy się z nim utożsamiać oraz uważać za *alter ego* reżysera. Podróż rozpoczyna się od uruchomienia silnika i przeciągającego się warkotu motoru. Na czarnym ekranie pojawiają się jasne punkty, które wizualizują monotony dźwięk silnika: trtrtrtrtrtrtrtr... W tle dźwiękowym słyszymy ponadto pojedyncze dźwięki pianina. Domyślamy się, że bohater wsiada na motor i rozpoczyna podróż przed siebie. Widoki, które mija, jadąc, układają się początkowo w abstrakcyjne fale, przeplatają się, migają. W końcu zamieniają w monotonie mijane fasady budynków, niemal jednakowych, kamienic z oknami. Wszystkie są szare, ciemne, przygnębiające. Co jakiś czas ekran wypełnia czern. Obrazy fasad zginają się łukowato. Po chwili widać pnie drzew, krzewy i trawy. Jest ciemno, więc niektórych kształtów się tylko domyślamy, odbicia świateł samochodów: zielone, ciemne, czerwone. Reżyser pokazuje tylko fragmenty tych widoków, często z lotu ptaka. Im szybsza jazda, tym bardziej nieczytelne obrazy – pozostają po nich tylko smugi barw. W tle dźwiękowym pojawia się coraz wyraźniej dźwięk pianina. Dlatego czasami kształty są nierozpoznawalne. Urozmaicenie tej monotonnej jazdy stanowią tylko różne punkty widzenia. Mijane widoki, np. miasto, przechodzący ludzie, pociągi, samochody, domy. Ostatecznie drzewa w lesie, które z czasem zmieniają się w szeregi maszerujących wojsk, niczym fale wykonują synchroniczne ruchy, odwrotne do naturalnych. Symbolizuje to moment cofnięcia się w czasie. Powrót do dzieciństwa. Jest to ruch przywodzący na myśl też obrót taśmy filmowej na rolce. W warstwie dźwiękowej po raz pierwszy słyszymy harmonijne dźwięki. W dalszej części podróży przemierzamy obszar łąk, słysząc odgłosy przyrody: wody, wazek, świerszczy, much, a także monotony odgłos motoru i pianina. Od czasu do czasu na pierwszy plan przenikają jabłka, gruszki itp. Także dłonie, które grają na obrazie, jak na klawiszach fortepianu, a nawet koty. Odbiorca ogląda swój wewnętrzny film. Sam stoi w miejscu, to obraz się porusza. Dwa filmy nakładają się na siebie: film o podróży w przestrzeni rzeczywistej i przestrzeni wspomnień, czyli czasie. Gdy przyspiesza muzyka, kamera robi gwałtowny zwrot w górę. Na ekranie widzimy niebo, chmury, linie przywodzące na myśl przewody elektroniczne, nie-

wyraźne kształty ptaków. To część najbardziej minimalistyczna z uwagi na plastyczność obrazu, ale jednocześnie najbardziej wyrazista i intensywna w warstwie dźwiękowej. Powrót do rzeczywistości symbolizuje szybki ruch kamery w prawo. Jesteśmy znowu w lesie. Początkowa zieleń zaczyna zanikać „rozdziobowana” przez czarne ptaki. Gdy las jest już niemal cały nagi, powoli zaczyna zanikać obraz. Ekran robi się niemal siny, poszczególne kształty są coraz mniej wyraźne, z lewej strony wchodzi kaczką. Widać jeszcze jakieś cienie, szczebelki krzesła dla dziecka, konika, ptaki, kapelusz z gazety. Wszystko po chwili znika. Jabłka niczym na obrazach surrealistów wzlatają w górę. Plastyczność filmu przychodzi na myśl coraz bardziej grafikę. W końcu czarne kręgi zasłaniają niemal całkowicie biel. Pozostaje tylko stateczek z gazety na czarnym tle. Po chwili i on odpływa.

\*

W omawianym filmie współistnieją czasoprzestrzeń wspomnień (rozwicka się w głąb obrazu, niejako pionowo), do niej przynależy długość i głębokość (obraz), oraz czasoprzestrzeń fabularna (rozwicka się wzdłuż, linearnie, pionowo, horyzontalnie, ale co ciekawe w odwrotnym kierunku). Przynależy do niej szerokość i wysokość (dźwięk). Miejsce wyjazdu znajduje się po prawej stronie przestrzeni ekranowej. Sygnalizuje je terazniejszość, która odchodzi w niepamięć. Punkt dotarcia znajduje się w przyszłości i przeszłości jednocześnie. To miejsce zaniku, znajduje się po lewej stronie przestrzeni ekranu. Podróż oznacza zmianę świadomości, a więc zmianę wrażliwości na to, co zewnętrzne. Chcąc nadać swojej wizji materialny charakter, reżyser posługuje się takimi elementami poetyki, jak:

- a) metafora wizualna, np. scena, w której mijane drzewa zmieniają się w maszerujące wojsko;
- b) elipsa wizualna, np. cykl obrazów z końca filmów, w których przedmioty należące do różnych czasoprzestrzeni znikają stopniowo;
- c) inwersja narracyjna, np. filmowa podróż jest podróżą do przeszłości, dochodzi więc do odwrócenie kierunku jazdy;
- d) symbol wizualny, np. ptaki wzlatające w niebo przywodzące na myśl nuty na pięciolinii;
- e) litota wizualna, np. posługiwanie się środkami malarskimi, które mają za zadanie złagodzić wymowę niektórych scen;
- f) parafraza wizualna, np. podróż motorem jako opis podróży w czasie, podróży do przeszłości;
- g) powtórzenie, np. obrazów kotów, butów, owoców itp.;



h) pastisz (w warstwie dźwiękowej i wizualnej), np. reżyser wyraźnie nawiązuje do wszystkich swoich wcześniejszych filmów, zarówno jeżeli chodzi o ich tematykę, jak i stylistykę.

Paradoksalnie geometryczne wymiary umożliwią odszukanie tytułowego czwartego wymiaru. Wysokość (łącząca się z pierwszym żywiołem, jakim jest powietrze) odnosi się do ścieżki dźwiękowej filmu, przynależącej do przestrzeni zewnątrzfilmowej. To linia, wznosząca się i opadająca, przywodząca na myśl sinusoidę, falisty lot ptaków. Długość, odsyła do żywiołu ziemi, związać ją należy z warstwą wizualną i odnieść do rozwoju wydarzeń w filmie (akcja) – to linia prosta, podróż. Szerokość, przywodząca na myśl trzeci żywioł, czyli ogień (zapominanie), to z kolej czas wspomnień, nakładanie się obrazów należących i do przeszłości, i do teraźniejszości. Symbolizuje i jasność widzenia, i *jasność*, która unicestwia, „spala” przeszłość. To przenikanie się plam barwnych, obrazów, kształtów. W końcu głębia, skojarzona z żywiołem wody, to tło dźwiękowe filmu, które wypełnia muzyka immanentna. Oznajmia ona, że mamy do czynienia z czasoprzestrzenią wielowymiarową, a nie tylko płaskim ekranem. To informacja o tych wszystkich wymiarach, czyli liniach, kątach i płaszczyznach jednocześnie, od bryły (pełni) do linii prostej (płaszczyzny). Ostatecznie głębia świata wewnętrznego głównego bohatera zostaje wchłonięta przez wszystkie inne wymiary i przekształca się w niematerialny znak sztuki – czas zwizualizowany.

## Filmowy fenomen – czwarty wymiar

*Czas w filmie, zwłaszcza w filmie animowanym [...] stwarza możliwość poruszania się na granicy: kapelusz czy buty przestają być zwykłymi przedmiotami zaczynają być fragmentami przeżyć.*

Jerzy Kucia

Fenomen czasu w twórczości Jerzego Kuci to jednoczesna wizualizacja przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, które charakteryzuje: przenikanie, ruch, doznanie i głębia przeżyć. Przenikanie to czwarty wymiar narratora. Podróż, w sensie metaforycznym, określa sytuację narratora (przenikanie czasowe). To doświadczenie sprowadza się do dwóch słów: czasoprzestrzenny kubizm. Dla filmów autora *Strojenia instrumentów* jednymi z ważniejszych elementów sztuki filmowej były ruch i dźwięk. To dzięki nim twórca mógł odnaleźć załazek swoich fascynacji w nowych tematach filmów. Chodziło przede wszystkim o powtarzalność o cyklicz-

nym podłożu, minimalistyczne podejście do opisu świata, fascynację codziennością. W filmach Kuci objawiało się to w skupieniu uwagi na pozawerbalnych stronach sztuki filmowej, posługiwaniu się kliszami pozostałymi w pamięci, przekształcaniem ich w filmowe wizualizacje emocji. Tak naprawdę przecież reżyser od debiutu, tj. *Powrotu* (1972), robił jeden film, film o doznaniach, które są archetypicznym doświadczeniem każdego człowieka, a które można zamknąć w jednym słowie: przemijanie. Takiemu myśleniu służyła również technika animacji, którą stosował reżyser, tzw. fotoanimacja, czyli fotografia przetworzona laserowo. Dzięki temu strona wizualna filmów stawała się niejako instrumentem służącym odegraniu własnej, subiektywnej melodii.

„Ruch” to czwarty wymiar bohatera filmu, który bezpośrednio doświadcza wrażenia podróży w czasie i przestrzeni. Podróż to przecież najważniejszy temat filmu. To doświadczenie sprowadza się do fenomenu filmowego symbolizmu. Jego wyrazem jest podróż fabularna. „Ruch to terazniejszość, akt przemierzania” – czytamy w książce Gilles’a Deleuze’a. Pokonana przestrzeń jest podzielna, podczas gdy ruch jest niepodzielny. A więc „pokonanie przestrzeni należy do jednej i tej samej jednorodnej przestrzeni, podczas gdy ruchy są różnorodne, nawzajem do siebie niesprowadzalne”<sup>10</sup>. To zdanie dotyczy ruchu utożsamionego ze złudzeniem kinematograficznym. Trzeba jednak zacząć właśnie od tego rozumienia pojęcia, żeby zastanowić się nad filmem, którego jednym z tematów jest właśnie ruch. Zdaniem Bergsona, kino to nie obraz, do którego dochodzi ruch, ale to obraz będący ruchem. Na końcu Deleuze stwierdza: „Ruch ma dwa oblicza. Z jednej strony jest tym, co zachodzi pomiędzy przedmiotami czy częściami, a z drugiej tym, co wyraża trwanie, czyli całość. [...] ruch odnosi przedmioty zamkniętego układu do otwartego trwania, trwanie zaś – do przedmiotów układu, który przez ruch zostaje zmuszony do otwarcia”<sup>11</sup>. Te konstatacje przywodzą na myśl tezy Bergsona o obrazie-ruchu i obrazie-czasie. Pierwsze są ruchomymi odcinkami trwania. Drugie, to obrazy będące trwaniem, obrazy będące zmianą, obrazy będące relacją, obrazy będące pojemnością, wykraczające poza sam ruch...<sup>12</sup>. Pojęcia: obraz-ruch i obraz-czas umożliwiają nam zobaczenie twórczości Kuci w nowy sposób, w przestrzeni i czasie. Pierwszy film tego artysty to *Powrót*, którego tematem jest podróż pociągiem, a ostatni – *Strojenie instrumentów* – jest podróżą w czasie.

---

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Tezy o ruchu. Pierwszy komentarz Bergsonowski*, [w:] tegoż, *Kino*, przeł. J. Morgański, Gdańsk 2008, s. 9.

<sup>11</sup> Tamże, s. 19.

<sup>12</sup> Tamże.

Doznanie to czwarty wymiar widza. W tym miejscu warto odwołać się przede wszystkim do muzyki i warstwy plastycznej filmów tego twórcy jako elementów sztuki filmowej, umożliwiających identyfikację z doświadczeniem bohaterów animacji. To doświadczenie sprowadza się do doświadczenia muzycznego i wizualnego *katharsis*. Cofnięcia się do czasu dzieciństwa, młodości czy po prostu radości, którą reżyser wiąże z pamięcią o Arkadii, czyli krainie tętniącej życiem natury. Przedmiotem namysłu z tej perspektywy jest przede wszystkim obraz będący widzeniem, a więc rozważenie fenomenu percepcji.

Głębia z kolei odsyła do pojęcia czasu – czwartego wymiaru dla autora i badacza. Na początku XX wieku przyjęto, że elipsa to doskonałe odbicie geometrii życia. Krąg jest figurą idealną. Elipsa przywodzi na myśl „zapominanie” tej idealności. Połączenie jednej i drugiej przypomina oko. Idealność zdegradowaną można odtworzyć tylko dzięki widzeniu. To ono umożliwi połączenie filozofii z filmem. Fenomenem czwartego wymiaru, czyli w tym przypadku filmowego autobiografizmu i autotematyzmu, jest redukcja, polegająca na oczyszczeniu, czyli skupieniu się na tym, co najważniejsze, co daje sztuka.

W 1984 roku Kucia zrealizował film *Odpryski*, którego kompozycja przypomina stłuczone szkło i na powrót składane lustro, składane z fragmentów, jakby odłamków zdarzeń. Dla tego filmu, podobnie jak dla wielu innych, typowa jest poetyka minimalizmu i impresjonizmu, oszczędność formy, która generuje zwiększenie ładunku filmowej ekspresji. To wszystko jest wynikiem subiektywnego podejścia reżysera do tematu: starości, wspomnień, przemijania. Podobną tematykę odnajdziemy w twórczości Daniela Szczechury, np. w filmie *Podróż*. Tylko że to Kucia zaprasza widzów do owej podróży w głąb własnej historii. To *medium* pozwala na magiczne przywołanie przeszłości autora-narratora. Daje czas na refleksję, na to, żeby się zatrzymać i pomyśleć. Bardzo możliwe, że „konsekwencja”, którą odnajdziemy w filmach Kuci, przejawiająca się w powtarzaniu tematów, motywów wizualnych, to w istocie filmowy pastisz, film w filmie.

Sprowadzenie wszystkich elementów tego obrazu, zarówno tych należących do świata przedstawionego, jak i tych związanych z koniecznością przyjrzenia się *Strojeniu instrumentów* niejako z zewnątrz, prowadzi nadawcę i badacza do stanu doznania głębi i jedności. To doznanie chwilowe, niepowtarzalne, sprowadzające się do kilku minut, kilku godzin świadomości, których doświadcza artysta po uwieńczeniu dzieła i iluminacji, jakiej doznaje badacz. To doświadczenie jest też typowe dla podróży w czasie narratora, podróży filmowej bohatera, doznania przyjemności obcowania z pięknem obrazu i dźwięku. Dla autora to redukcja do powta-

rzalności. Dla badacza – doznanie bogactwa, pełni i jedności, które czynią zeń, choć na chwilę, erudyte. Sprowadzenie wszystkiego do jednego równania pozwalającego odwrócić doświadczenia autora. Pożegnanie artysty z widzami nie musi jednak oznaczać pożegnania ze sztuką. W tym doświadczenie twórcy i odtwórcy jest tożsame. W tym tkwi magia i przyjemność tego intelektualnego wyzwania. Pokonywania własnych niemocy i samotności. Do tego przecież ostatecznie sprowadza się fenomen autobiografizmu i autotematyzmu w sztuce. Spotęgowany przez współistnienie elementów autobiografii artysty oraz autotematyzm jego prac. Doznania jedności. W kontekście twórczości Jerzego Kuci możemy mówić o dwóch widzialnościach, które funkcjonują razem. Nie ma między nimi rozbratu. Łączność sytuuje się nie tyle na ich styku, ile w obrębie syntetycznego stopienia, niejako w trzeciej czy nawet czwartej przestrzeni – przestrzeni wspomnień.

Ostatecznie mamy więc przed sobą twórczość kompletną, której punkt kulminacyjny wyrażają formy najprostsze. Trudno mówić w przypadku Kuci o prekursorstwie. Warto jednak powiedzieć, że jest to reżyser starający się powiedzieć, że za pozornym skomplikowaniem kryje się prosta treść, za wszelkimi teoriami, oczywistość i banalność. Odwaga mówienia o owej prostocie i trywialności rzeczy najtrudniejszych jest często krytykowana. Zarzut jest zrozumiały. Trudno niekiedy pojąć, że za górami, które chcemy pokonać, może po prostu nie być niczego, co warto zobaczyć. Przezroczystość przysługuje jednak nie warstwie formalnej, a paradoksalnie tej najistotniejszej, treści. Kucia opowiada o dwóch widzialnościach, zewnętrznej i wewnętrznej, o granicy między nimi. Tym samym uświadamia nam nie tylko to, że nie ma między nimi rozłamu, ale także, że chaos wcale nie znajduje się na styku tych dwu widzialności, ale zwykle w obrębie jednej z nich. To, co znajduje się na granicy, jest pełne harmonii, czystości i prostoty. W filmie *Strojenie instrumentów* okazuje się najpiękniejszą metaforą wizualną, łączącą skojarzenie związane z muzyczną pięciolinia i wolnością krążących po niebie ptaków.

Fenomen czwartego wymiaru w przypadku tego twórcy to fenomen bogactwa wspomnień i czasu wtórnie spłaszczonego, jak na obrazach kubistów, w końcu czasu jako linii prostej. Czas zredukowany, wyzerowany, a więc możliwy do zracjonalizowania tylko wtedy, gdy uświadomimy sobie, że tak naprawdę chodzi o fenomen autotematyzmu. Redukcja w filmie polega na oczyszczeniu, skupieniu na tym, co istotne, co umożliwia poznanie. Trzeba skupić się na bohaterze, który jest jak *everyman*, matryca, pod którą każdy może znaleźć własną twarz. Oglądając filmy Kuci, trzeba wcielić się w postać głównego bohatera. Trzeba pozwolić sobie na doznanie poczucia absurdu istnienia, jakie znane jest z drama-

tów Becketta, filmów Bressona<sup>13</sup> czy Antonioniego. Wiedza w obliczu wątpliwości rozpada się na tysiące kawałków, odprysków. A my stajemy jedynie przed refleksami nędznej świadomości o jej „niegdysiejszym” istnieniu. Ratunkiem jest tylko powrót, cofnięcie się w czasie.

Dla Kuci, podobnie jak dla Zbigniewa Rybczyńskiego (*Czwarty wymiar*, 1988), czwartym wymiarem i istotą kina jest czas. Z twórczością każdego z tych reżyserów wiązać należy inną jego część. Chodzi albo o przeszłość, albo przyszłość. Autora *Tanga* interesuje przede wszystkim przeszłość, zmiana i miłość. Czwarty wymiar filmu w przypadku Kuci oznacza stan powrotu do korzeni, czyli do przeszłości, której utracie trzeba nieustannie przeciwdziałać. Paradoksalnie, twórca nie poszukuje w sztuce zapomnienia, ale nieustannie zabiega o pamiętanie samego siebie<sup>14</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARMATA JERZY, *Asceza w ekspresji*, „Film” 1989, nr 4, s. 14.  
DELEUZE GILLES, *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas*, przeł. J. Morgański, Gdańsk 2008.  
GIŻYCKI MARCIN, *Jerzy Kucia*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19-20, s. 178-179.  
GIŻYCKI MARCIN, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 1998.  
*Jerzy Kucia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 6, s. 29.  
LEBECKA MAGDALENA, *Dokumentowanie emocji*, wywiad z Jerzym Kucią, „Film & TV, Kamera” 2005, nr 1, s. 64-67.  
LEBECKA MAGDALENA, *Refleksy rzeczywistości*, wywiad z Jerzym Kucią, „Film & TV, Kamera” 2009, nr 2, s. 4-13.  
LEBECKA MAGDALENA, *Studio otwarte*, wywiad z Jerzym Kucią, „Film & TV, Kamera” 2006, nr 1, s. 63-65.  
LEBECKA MAGDALENA, *W animacji dojrzewa się długo*, rozmowa z prof. Jerzym Kucią, „Reżyser” 1996, nr 12, s. 3-4.  
LEBECKA MAGDALENA, *Własna droga*, wywiad z Jerzym Kucią, „Reżyser” 1999, nr 1, s. 2-3.  
MISCHKE WOJCIECH, *Wizja kompletna*, „Kino” 1983, nr 9, s. 4-7.  
*Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Żmudziński, Warszawa 2009.  
WÓJCIK JERZY, *Robię filmy o emocjach*, wywiad z Jerzym Kucią, „Rzeczpospolita” 2002, nr 2 (3 I), s. A9.

<sup>13</sup> Zob. M. Lebecka, *Refleksy rzeczywistości*, wywiad z Jerzym Kucią, „Film & TV, Kamera” 2009, nr 2, s. 10. Autorka tej rozmowy nazwała Jerzego Kucię „Bressonem animacji”.

<sup>14</sup> Por. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007. Autor tej książki zastanawiał się nad fundamentalną sprawą. Czy w sztuce ludzie znajdują zapomnienie? Czy to zapomnienie nie oznacza też zapomnienia samych siebie?

W wywiadzie przywołanym w przypisie 13 reżyser mówił też o swoim powrocie do filmu animowanego. Jego nowy projekt będzie nosił tytuł *Fuga na wiołoncele, trąbkę i pejzaż*.

- WYSOGLĄD MONIKA, *Z jednego pnia*, wywiad z Jerzym Kucią, „Film” 1989, nr 31, s. 8-9.  
ZMUDZIŃSKI BOGUSŁAW, *Pomagam widzowi się odnaleźć*, wywiad z Jerzym Kucią, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19-20, s. 180-186.  
ZMUDZIŃSKI BOGUSŁAW, *Stroję nasze instrumenty. Warsztat od wewnątrz*, wywiad z Jerzym Kucią, „Kino” 2001, nr 4, s. 8-11.

### **Filmografia Jerzego Kuci**

- Powrót* (1972)  
*Winda* (1973)  
*W cieniu* (1975)  
*Szlaban* (1976)  
*Krąg* (1978)  
*Okno* (1979)  
*Refleksy* (1979)  
*Wiosna* (1980)  
*Źródło* (1982)  
*Odpryski* (1984)  
*Parada* (1986)  
*Przez pole* (1992)  
*Strojenie instrumentów* (2000)