

Ilya Tsibets

<https://orcid.org/0000-0001-6056-0673>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Miłość w wielu wymiarach - narracyjno-dramaturgiczna specyfika filmu *Krótkie spotkania* Kiry Muratowej

Słowa kluczowe: Kira Muratowa, kino radzieckie, narracja filmowa, pamięć, percepcja taktylna, percepcja audialna

Key words: Kira Muratova, Soviet cinema, film narration, recollection, tactile perception, auditory perception

Wstęp

Kirę Gieorgijewną Muratową zwykle się traktować jako postać nieco dziwną, a jednocześnie postrzegano ją jako reżyserkę, która robiła „[...] wielkie kino nie dla wszystkich” (Kmit 2018)¹. Hermetyczność była najczęstszym zarzutem stawianym jej przez rosyjską krytykę, która równocześnie podkreślała, że istnieje coś takiego jak kinematograficzne „uniwersum Muratowej”. Na poparcie tego twierdzenia przywoływano fakt, że w wielu filmach twórczyni wykorzystuje te same wyrafinowane kody językowe, za pomocą których komunikuje się z widzem, powracając też te same inspiracje artystyczne czy podobne rozwiązania plastyczne. W analogiczny sposób funkcjonuje dramaturgia jej filmów – surrealistyczne, mizantropiczne dzieła tej artystki cechuje gęstość semantyczna oraz formalna fragmentaryczność, aczkolwiek poetyka jej filmów może być odmienna. Mówiąc o uniwersum, krytycy i filmoznawcy rzadko wspominają jednak o początkowym okresie twórczości reżyserki. Skupiają się przede wszystkim na filmach powstałych po krytykującym pieriestrojkową rzeczywistość *Syndromie astenicznym* (*Asteniczeskij sindrom*, 1989) oraz takich obrazach, jak: tragikomiczne *Trzy historie* (*Tri istorii*, 1997), z muzą Muratowej, Renatą Litwinową, w głównej roli, *Motywy z Czechowa* (*Czechowskije motiwy*, 2002), *Stroiciel* (*Nastrojszczik*, 2004) czy *Melodia dla katarynki* (*Melodija dla szarmanki*, 2009).

Emblematyczne dla twórczości reżyserki chwyt formalne i rozwiązania narracyjno-stylistyczne zostały dyskretnie zasygnalizowane już w pierwszych jej filmach. Samodzielnym pełnometrażowym debiutem Muratowej były *Krótkie spotkania* (*Korotkije wstreczi*) z 1967 roku. Walentina Iwanowna Swiridowa

¹ Tłumaczenie tekstów rosyjskojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, moje – I.T.

(w tej roli wystąpiła reżyserka) zajmuje dosyć wysokie stanowisko w administracji miejskiej – nadzoruje stan budowy nowych domów, szczególnie zaś problematyczną sytuację z wodociągami. Kobieta lubi swoją pracę, poświęca jej dużo czasu i sił. Jest osobą otwartą, cieszącą się szacunkiem mieszkańców miasta. Niemniej Walentina (lub Wala) pozostaje kobietą samotną. Jej ukochany, Maksim (jedna z nielicznych filmowych ról słynnego rosyjskiego aktora teatralnego i barda Władimira Wysockiego), uprawia popularny wówczas zawód geologa, więc jego wizyty w domu są rzadkie i krótkie. Mężczyzna podczas jednej z ekspedycji poznaje młodą kelnerkę Nadię (debiut aktorski radzieckiej gwiazdy Niny Rusłanowej), która wcześniej postanowiła zostawić rodzinny dom na wsi i zacząć samodzielne życie. Koleje losu prowadzą ją do zajazdu na odludziu, gdzie poznaje Maksima. Nadia zakochuje się w geologu, który po krótkim postoju wyrusza na podbój kolejnych terenów. Dziewczyna udaje się do miasta, dowiaduje się, gdzie mieszka geolog, i trafia do domu jego i Wali. Walentina Iwanowna nie jest zaskoczona przybyciem Nadii, gdyż uznaje ją za poleconą przez kogoś gospodynię, nie wie też zupełnie nic o jej relacji z Maksimem.

Debiut Muratowej a komunistyczna cenzura

Cenzorzy mieli różnego rodzaju zastrzeżenia do treści i formy *Krótkich spotkań*. Zakwestionowano między innymi przedstawiony w filmie obraz radzieckiej funkcjonariuszki publicznej. Stawiając się w roli komunistycznego cenzora z lat sześćdziesiątych XX wieku, Andriej Zorkij (1987: 19) z ironią pyta czytelników czasopisma „Sowiecki ekran”: „Jaki z niej odpowiedzialny pracownik, skoro spotykamy ją nie w gąszczu życia (społecznego) czy gabinecie, lecz w niechlujnym mieszkaniu i, za przeproszeniem, w koszuli nocnej?”. Walentina Iwanowna nie jest kanoniczną przedstawicielką władzy komunistycznej. Muratowa „antropomorfizuje” swoją bohaterkę, pozwala jej na wyrażanie uczuć, na posiadanie problemów osobistych i przeżyć z nimi związanych. Wątpliwości cenzury wzbudziła również postawa życiowa bohatera zagranego przez Wysockiego. Maksim celowo porzuca swój poprzedni zawód (prawdopodobnie był urzędnikiem) i zostaje geologiem, aby uwolnić się od biurokratycznej rutyny.

Reżyserka *Krótkich spotkań* nie skupia się w tym filmie na problemach globalnych, fabuła nie traktuje o kondycji społeczeństwa lub problemach zagrażających budowaniu komunizmu. Jest to film o konkretnej sytuacji życiowej: o spełnionej i niespełnionej miłości, o prozie życia znanej każdemu człowiekowi. Zawarta jest w nim również, ukazana w interesujący sposób, krytyka socjalnej polityki władz radzieckich. Ewidentne są nawiązania do kryzysu mieszkaniowego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz jakości pospiesznie budowanych „chruszczówek”. Należy wziąć pod uwagę również czas powstania dzieła. W 1967 roku ZSRR powoli już wkraczał w kłopotliwą dla wielu twórców filmowych „epokę застою” Breżniewa.

W *Krótkich spotkaniach* Muratowa dokonuje symbolicznej desakralizacji społeczeństwa komunistycznego (o ile takie istniało), w którym nawet poważna reprezentantka władz partyjnych rozpacza nocami nad brakiem ukochanego przy jej boku. Film stał się ofiarą artystycznych represji końca lat sześćdziesiątych, kiedy to wstrzymano realizację wielu scenariuszy, odłożono na półki uważane dziś za arcydzieła filmy oraz drastycznie ograniczono liczbę wyświetlanych w kinach kopii, co w olbrzymim ZSRR oznaczało ekranowy niebyt filmu (Wojnicka 2012: 252). Wśród radzieckich „półkowników” lat sześćdziesiątych, oprócz pełnometrażowego debiutu Kiry Muratowej, znalazły się takie dzieła, jak wyreżyserowana przez Andrieja Konczałowskiego *Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła (Istorija Asi Klaczinoj, kotoraja lubiła, no замуž nie wyszła, 1967 [1987])*, nowele Łarysy Szepitko i Andrieja Smirnowa z filmowego tryptyku *Początek nieznanego wieku (Naczalo niewiedomogo wieku, 1967; nowele Szepitko i Smirnowa pokazano w kinach dopiero w 1987 roku)* czy film *Komisarz (Komissar, 1967 [1987])* Aleksandra Askoldowa. *Krótkie spotkania* doczekały się swojej premiery w lipcu 1967 roku, aczkolwiek radzieccy cenzorzy natychmiast uznali, że film rzekomo w sposób tendencyjnie pesymistyczny pokazuje rzeczywistość, a treść dialogów oraz piosenek przedstawia sytuację w kraju w niewygodnym dla władz świetle.

Początkowo obraz został niedostrzeżony przez krytykę i publiczność z powodu bardzo ograniczonej dystrybucji – w obiegu znalazło się sześć kopii, które wyświetlano w klubach filmowych (Condee 2009: 116). *Krótkie spotkania* ponownie weszły na ekrany kin w 1987 roku i obejrzało je ponad 4 miliony widzów.

Melodramatyczna prowincjonalność *Krótkich spotkań*

Kira Muratowa nazywała swoje dwa pierwsze filmy – drugi film to *Długie pożegnania (Dołgije prowody)* z 1971 roku – „melodramatami prowincjonalnymi”, które „[...] zgodnie z ich gatunkowym i emocjonalnym charakterem dążą ku romantycznej fikcji, ku apoteozie prostodusznych, wszechogarniających i niekontrolowanych namiętności” (Płachow 1991: 155). „Prowincjonalność” miała zapewne polegać na eksplorowaniu popularnej niegdyś w radzieckim filmie i literaturze dychotomii miasto – wieś. Był to pierwszy, nieśmiały jeszcze przejaw konstruowania często bardzo radykalnych opozycji, charakterystycznych zwłaszcza dla późniejszych filmów Muratowej. Dwie główne bohaterki pochodzą z różnych światów, w pewnym sensie zostają sobie przeciwstawione. Mieszkanca miasta Walentina Iwanowna jest kobietą wykształconą, dlatego jednym z pierwszych pytań, które kieruje do przybyszki ze wsi Nadii, jest pytanie o jej wykształcenie (Nadia ukończyła szkołę siedmioletnią). Proponuje dziewczynie uczęszczanie na zajęcia w szkole wieczorowej. Ta, uśmiechnawszy się ironicznie, rezygnuje z propozycji, podkreślając przy tym, że przybyła tu, aby pracować. Edukacja oznaczałaby zakorzenienie się w mieście. Konfrontacja między miastem a wsią jest wyczuwalna również w dialogach. Treść i tonacja

wypowiedzi bohaterki z początku filmu stanowi zapowiedź dalszych rozbieżności ich światopoglądów, które zostaną przedstawione w licznych retrospekcjach.

Melodramatyczność *Krótkich spotkań* polega zaś na oparciu dynamiki akcji na relacjach zachodzących w klasycznym trójkącie miłosnym. Dwie główne bohaterki są zakochane w bohaterze, który w czasie rzeczywistym jest prawie nieobecny. Młoda Nadia nieskutecznie usiłuje rywalizować z nieco starszą i ustatkowaną Walą, która z kolei nic nie wie o relacjach dziewczyny z mężczyzną, którego kocha. Pod względem poetyki debiut Muratowej stanowi typowy przykład liryki miłosnej – akcentuje uczuciową wrażliwość bohaterów i nastrojowość sytuacji, problematyzuje skomplikowane relacje międzyludzkie i przeżycia z nimi związane.

Rola ekspozycji jako ramy

Film zaczyna się bez wprowadzenia w akcję, w samym jej centrum. Widz zostaje wrzucony w ciąg zdarzeń, w związku z czym posiada ograniczony horyzont poinformowania. W ekspozycji obrazu pojawiają się jedynie pewne elementy „[...] możliwych przyczyn i skutków dla zdarzeń, które widzimy” (Bordwell i Thompson 2010: 99). Jest to rozwiązanie typowe, służące wygenerowaniu konkretnych schematów fabularnych, aczkolwiek u Muratowej wybór zaprezentowanych elementów i relacje przyczynowo-skutkowe je łączące są niestandardowe.

„Towarzysze! Drodzy towarzysze! Drodzy, drodzy towarzysze...” – to pierwsze kwestie dialogowe padające w filmie. Od początku zostaje więc zaakcentowana powtarzalność, obecna w *Krótkich spotkaniach* na różnych płaszczyznach. Z jednej strony rytmizuje ona film, z drugiej zaś odrealnia go. Krótka ekspozycja dostarcza widzom informacji o Walentinie Iwanownej (samotność bohaterki jest zasygnalizowana poprzez emocjonalność monologu, natomiast jej stanowisko w pracy i pozycja w społeczeństwie ujawniają się w rozmowie telefonicznej).

W ekspozycji można odnaleźć również sygnały, które odegrają istotną rolę w konstruowaniu sytuacji ramowej, stanowiącej kontekst dla późniejszych retrospekcji. Walentyna nie może zasnąć, jej spokój burzy referat – z offu dochodzi monolog wewnętrzny bohaterki, który nagle zostaje przerwany dźwiękiem pękającej struny gitarowej. Dźwięk ten stanowi mocny akcent akustyczny. Później okaże się, że gitara należy do jej partnera, który jest uczestnikiem kolejnej długiej ekspedycji geologicznej. Odgłos pękającej struny odsyła do *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa. W słynnym dramacie ten dźwięk rozgranicza czas, ustanawia podział na przeszłość i przyszłość. W filmie pełni podobną funkcję – wkrótce po pęknięciu struny w domu kobiety zjawia się Nadia, choć Walentyna spodziewała się powrotu ukochanego.

Widz po raz pierwszy oglądający film nie od razu musi zauważyć zastosowane rozwiązania formalne i zdekodować ich funkcję, co jest związane z ograniczonym horyzontem poinformowania. Właściwa utworom Czechowa gęstość

symboliczna (między innymi na poziomie audialnym) w lirycznych *Krótkich spotkaniach* także jest obecna. Warstwa dźwiękowa tworzy podteksty psychologiczne i w miarę rozwoju fabuły intensyfikuje działania bohaterów, budując pewnego rodzaju napięcie. W opisywanej scenie wyraźnie słychać dźwięk tykającego zegara, aktywizujący w połączeniu z dźwiękiem pękającej struny temporalne doznania bohaterki i dający widzom do zrozumienia, że film ten, między innymi, będzie poruszał temat czekania.

Ciekawa pod względem dramaturgicznym jest także rozmowa wywiązująca się między bohaterkami podczas picia herbaty, czemu towarzyszy jedzenie ciastek w kształcie muszelek. Nieuchronnie kojarzy się ona z jedną z najsłynniejszych scen w światowej literaturze, pochodzącą z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* (tom pierwszy, zatytułowany *W stronę Swanna*) Marcela Prousta. Główny bohater tego arcydzieła, mocząc słynne magdalenki w herbacie, przenosi się w świat dzieciństwa. Smak ciastek inicjuje długotrwałą reminiscencję. W przypadku opisywanej sceny filmowej to nie ciastka są jednak bodźcem uruchamiającym mechanizmy pamięci, lecz słowo kluczowe wypowiedziane przez Walentinę – „mąż” (choć bohaterowie nie zawierali ślubu cywilnego). Nadia wie więcej niż jej pracodawczyni, dokładnie rozumie, kim jest „mąż” bohaterki. To słowo jest swojego rodzaju patogenem wywołującym wspomnienia. Widz na razie nie wie, że ma do czynienia z pierwszą retrospekcją, która została wypowiedziana i wyrażona emocjonalnie, lecz nie pokazana za pomocą typowo filmowej, mającej charakter subiektywny sekwencji obrazowej. Bohaterka grana przez Ninę Rusłanową przejmująco opowiada o tym, że u niej na wsi jest piękniejszy niż w mieście śnieg i że pragnie wrócić na wieś. Nadia nie może jednak dokładniej wyjaśnić, co ma na myśli, gdyż wspomniała nie rodzinną wieś, a miejsce, w którym poznała swoją miłość.

Semantyczna funkcja taktylności

Po rozmowie z właścicielką mieszkania dziewczyna udaje się do pokoju, w którym znajduje wiszącą na ścianie gitarę Maksima. Dotyka strun instrumentu, a kiedy te wydają charakterystyczne dźwięki, wraca pamięcią do przeszłości. Po nagłym cięciu montażowym widzimy przejętą Nadię obserwującą schodzącego z pagórka Maksima. Co ciekawe, odgłos z poprzedniej sceny nadal trwa, choć uzupełniony jest diegetycznym śpiewem ptaków. Sugeruje to widoczną w wielu innych retrospekcjach więź między przeszłością a teraźniejszością bohaterek. Jest to scena szczególna, ponieważ wyraźnie eksponuje dwa ważne dla narracji *Krótkich spotkań* elementy – taktylne i audialne – implikujące różnorodne sensory.

Dotykanie przedmiotów jest związane z brakiem bezpośredniego kontaktu sensorycznego, jest substytutem „cielesnego” dotknięcia nieobecnego Maksima. Bohaterki w określonych momentach filmu dotykają różnych rzeczy. José Ortega y Gasset w swoich rozważaniach poruszył kwestię dotyku jako kulturowego fenomenu. Filozof utrzymywał, że dotyk jest decydującą formą naszego

obcowania z rzeczami i światem zewnętrznym. Dotykanie nie jest czynnością wyłącznie subiektywną i nie zawsze jest bezcelowe. Ciało dotykające buduje nierozzerwalną i wzajemną, odwracalną relację z ciałem, które dotyka (Jung 2007: 243). Kiedy czegoś dotykamy, odczuwamy fakturę przedmiotu (lub jej brak), nadajemy temu czynowi pewne znaczenia, czujemy „wzajemny dotyk”. Podobnie jest w filmie Muratowej. Dotyk w tym przypadku powoduje powstanie interaktywnej relacji z przedmiotem, uruchamia ciąg skojarzeń i wspomnień. Chęć dotknięcia, a właściwie delikatnego muśnięcia naczyń, ściany, strun gitary czy innych przedmiotów jest właściwie próbą rekompensaty braku taktylnego, sensorycznego kontaktu z ukochanym mężczyzną. Dotyk jest sygnałem zbliżającej się retrospekcji, wspomnienia, w którym obecny jest Maksim.

Warstwa audialna jako źródło znaczeń

Elementem o podobnej funkcji i znaczeniu jest dźwięk. *Krótkie spotkania* to film niezwykle wyrazisty pod względem audialnym. Absolutna cisza jest prawie nieobecna. Retrospekcje każdej z bohaterek mają swoją dźwiękową specyfikę. We wspomnieniach Nadii przeważają diegetyczne dźwięki otoczenia – śpiew ptaków, szum samochodów (kolejny symbol nieobecności ciągle odjeżdżającego, znikającego bohatera męskiego), rozmowy w karczmie. Retrospekcje Walentyny są bardziej poetyckie. Ich najbardziej romantyczne momenty zostały ozdobione skomponowaną przez Olega Karawajczuka wesołą melodią niediegetyczną. Muzyka ta jest sygnałem obecności bohatera – ten sam utwór rozbrzmiewa pod koniec filmu, kiedy już wiemy, że bohater wraca. Każda z kobiet „słyszy” więc inne dźwięki, a także percypuje je zupełnie inaczej.

Audialnym łącznikiem wspomnień bohaterek są natomiast śpiewane przez Wysockiego piosenki z akompaniamentem gitarowym. Gitara i jej dźwięki pojawiają się w retrospekcjach obu bohaterek. Wiszący na ścianie instrument muzyczny jest zresztą najbardziej wyrazistym symbolem nieobecnego mężczyzny. Wala i Nadia dotykają gitary i ściany, na której ona wisi, co staje się substytutem cielesnego kontaktu. Maksim jest utożsamiany z dźwiękiem, którego nie można dotknąć fizycznie, ale jego brzmienie zostaje zachowane w pamięci bohaterek.

Audialność filmu uobecnia się również w słowie mówionym. Realność bohatera męskiego jest zachowana za sprawą jego głosu, który słyhać podczas rozmowy telefonicznej. Jest to jedyny przejaw wyraźnej obecności Maksima w świecie przedstawionym. Uwagę zwraca zwłaszcza fakt, że mężczyzna przesyła Wali z okazji urodzin magnetofon i taśmę z nagraniem na niej życzeniami. Nie wysyła listu czy pocztówki, tylko utrwalony na materialnym nośniku głos. Ważną funkcję pełni również repetytywność mowy bohaterów, przejawiająca się powtarzaniem tych samych wyrazów lub zadawaniem identycznych pytań z podobną intonacją. Jest to ciekawy chwyt dramaturgiczny. Powtarzalność wypowiedzianych kwestii stwarza melodykę filmu, narzuca pewne narracyjne tempo, ale jednocześnie fragmentaryzuje dzieło. W późniejszych filmach

Muratowej repetytywność dialogu pojawia się coraz częściej, zazwyczaj w funkcji elementu surrealistycznego, odrealniającego. W *Krótkich spotkaniach* takie jego wykorzystanie zostaje jedynie zasygnalizowane. Powtórzenie tych samych słów i pytań w filmie niekiedy daje mylne wrażenie konieczności zwrócenia uwagi na ich semantykę. Wielokrotnie wypowiedziane słowa tracą swój pierwotny, oczywisty sens, uzyskują nowe znaczenie, aby za chwilę powrócić do nieco zmodyfikowanego kontekstu początkowego. Dialogi stają się przez to abstrakcyjne, bohaterowie często nie mogą wytłumaczyć, co mają na myśli.

Narracyjny i obrazowy fragmentaryzm

Leksyka filmów Muratowej jest ściśle skorelowana z obrazem. W *Krótkich spotkaniach*, tak samo jak w późniejszych dziełach reżyserki, obraz w trakcie trwania filmu rozpada się. Jego fragmenty stają się dynamicznymi częściami narracyjnej mozaiki, częściami, które przemieszczając się w obrębie dzieła i nawet wykraczając poza jego granice, łączą się, tworzą nowe wzory fabularne. Rozdrobniony przez niechronologiczne retrospekcje czas w pewnym momencie zostaje scalony, skupiony wokół jednego punktu. Takim momentem integralności w filmie jest odejście Nadii z domu Walentyny Iwanownej. Widz już wie, że Maksim istnieje i wróci do niej, a zakochana w nim Nadia przestaje pretendować do roli adresatki iluzorycznej miłości Maksima, w związku z czym postanawia wrócić do domu.

Uwagę zwraca także praca operatorska stałego kamerzysty Muratowej, Gennadija Kariuka. Kompozycja kadrów w tym i w innych filmach reżyserki jest dosyć nietypowa. Zauważalna jest tendencja do „odcinania” postaci, przedstawiania bohaterów jako ciał podzielonych na części (często jako „gadających głów” acentralnie umieszczonych w przestrzeni kadrowej). Tendencję do fragmentacji można odczytywać jako formalne izolowanie psychiki bohaterów, symboliczne spychanie ich świadomości na margines. Dzielenie przestrzeni kadrowej jest szczególnie widoczne, kiedy w kadrze znajdują się dwie postacie. Drewniany słup, szyba, drzwi i inne obiekty dzielą obraz na dwie przestrzenie, w każdej z nich znajduje się jeden z dwóch obecnych na ekranie bohaterów. Zabieg ten stwarza specyficzne poczucie przestrzennej trójwymiarowości, która – wyraźnie wskazując na emocjonalne i w pewnym sensie hierarchiczne podziały – wywołuje efekt dystansacji. Bohaterowie, znajdując się w obrębie jednego kadru, są jednocześnie daleko od siebie, między nimi jest dużo „powietrza” – jest to ekwiwalent uczuciowej alienacji i niemożności stałego i szczerego kontaktu między postaciami.

Sensoryczno-semantyczna wielowymiarowość filmu

Krótkie spotkania są filmem bardzo „gęstym” pod względem znaczeniowym. Nadmierna semantyzacja dzieła jest związana między innymi z częstym i nie zawsze umotywowanym fabularnie użyciem bliskich planów, co sprawia, że dzieło to jest przeładowane nie tylko znaczeniami, ale również sugestiami dotyczącymi istnienia jakichś znaczeń. W planach bliskich często są pokazywane twarze bohaterów oraz momenty dotyku. Zbliżenia skupiają uwagę widza na emocjach bohaterów, potęgują charakterystyczny dla filmów modernistycznych psychologizm oraz niekiedy dezorientują oglądającego, rozbijając narrację na mniejsze kawałki, które potem połączą się w odmienną pod względem semantycznym całość.

Specyficzne kadrowanie, użycie określonych środków wizualnych i wyżej wspomniana taktylność przywodzi na myśl teorię haptycznej wizualności Laury Marks. Badaczka, skupiając się na niekomercyjnych filmach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, stwierdza, że ważnym czynnikiem w ich przypadku jest więź pamięci z sensorycznością. Film tworzy sensory poprzez kontakt między podmiotem percypującym a obiektem reprezentowanym na ekranie. Marks nie interpretuje wspomnień jako konstruktów ludzkiej psychiki, lecz rozumie je jako procesy, w które zaangażowany jest cały aparat percepcyjny człowieka (za: Elsaesser i Hagener 2016: 235). *Krótkie spotkania* w pewnym sensie są filmem nasyconym elementami haptycznymi. Multisensoryczność dzieła objawia się na różnych poziomach filmu, bezpośrednio wpływa na kształt i rozwój narracji. Duże zbliżenia, dotykanie własnej skóry i powierzchni przedmiotów (co niekiedy wygląda jak eksploracja ich faktury, a właściwie przywołuje wspomnienia), formalne wystylizowanie kadrów, odpowiednie operowanie światłem (prześwietlanie kadru), użycie czarno-białej taśmy i inne środki warsztatowe składają się na stylistyczną wyrazistość dzieła Muratowej. Są to haptyczne sygnały przesyłane poprzez film widzowi, który wchodzi w kontakt z obrazem i interpretuje go.

Retrospektywność a narracyjna struktura filmu

W *Krótkich spotkaniach* obok siebie funkcjonują dwie linie narracyjne. Momentem, w którym się łączą, jest przyjazd Nadii na początku filmu, rozdzielają się zaś po jej odejściu z domu Walentyny. Zakres wiedzy bohaterów pod względem narracyjnym jest różny – Nadia wie więcej niż jej pracodawczynie, aczkolwiek nie wie wszystkiego o jej relacji z Maksimem. Wala natomiast nie wie, kim jest skromna dziewczyna przybywająca ze wsi i czemu trafia ona do jej domu. Obiektywizm w filmie ściiera się z reprezentowaną przez liczne retrospekcje narracją subiektywną. W analizowanym filmie jest szesnaście retrospekcji – dziesięć należy do Nadii, reszta to wspomnienia Walentyny.

Większość z nich zostaje wprowadzona z wykorzystaniem wyraźnych znaków demarkacyjnych, które pozwalają oddzielić narrację obiektywną od subiektywnej (mogą nimi być „wywoławcze” sygnały dźwiękowe, dotyk jakiegoś obiektu lub nagle prześwietlenie obrazu).

Narracja *Krótkich spotkań* przypomina narrację klasycznego filmu Orsona Wellesa *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Tak samo jak u Wellesa, tak i w dziele Muratowej mamy do czynienia z narratorem zwielokrotnionym (dwie bohaterki myślące w zasadzie o tym samym – o czasie spędzonym z ukochanym mężczyzną), co poszerza zakres wiedzy widza, gdyż ma on dostęp do informacji, których kobiety nie zdradzają sobie nawzajem. Wspomnienia każdej z nich są ograniczone jedynie do ich wiedzy na temat osobistych relacji z Maksimem, a więc tylko odbiorca może połączyć te dwie linie narracyjne oraz zrekonstruować całą historię w jej linearnym przebiegu. Podobnie jak w *Obywatelu Kane* większość retrospekcji przedstawiona jest tu w sposób obiektywny. Tak jak w filmie Wellesa u Muratowej nie występują typowe i najczęściej wykorzystywane techniki subiektywizacyjne, takie jak narracja *voice-over* czy ujęcia z punktu widzenia. Zostają one zastąpione rozwiązaniami bardziej dyskretnymi, ale i nieoczywistymi, które starałem się wskazać.

Relacje czasoprzestrzenne a pamięć bohaterek

Obie bohaterki *Krótkich spotkań* znajdują się też w dosyć złożonej relacji z rzeczywistością. Ich myśli są całkowicie zwrócone ku przeszłości, która w tym filmie nie jest czymś zewnętrznym i niezależnym od teraźniejszości. Wspomnienia bohaterek nie znikają bez śladu. Stają się motorem akcji w czasie teraźniejszym. Nadia, odwiedzając razem z Walentiną Iwanowną nowe budynki (Wala dokonuje inspekcji stanu wodociągów w świeżo zbudowanych domach), stojąc przy oknie, wspomina drogę do miejsca, w którym poznała Maksima. Krajobraz budującego się miasta, obecny w tle, stopniowo się rozmywa, tonie we mgle, a następnie z niejasnego obrazu wyłaniają się zarysy drogi, ciężarówka i sylwetki dwóch dziewczyn w białych sukniach. Świadomość Nadii wymazuje kontury realnego miasta, zanurza je w niebycie, ale nie do końca. Bohaterka pozostaje z obrazem dziewczyn z przeszłości, idących jednak wzdłuż autostrady przynależnej do czasu teraźniejszego. Stopniowo ostrość przesuwa się z pierwszego planu na drugi – od rzeczywistej twarzy Nadii na twarze postaci z jej wspomnień. Pamięć „teraźniejszej” Nadii stojącej przy oknie niedokończonego mieszkania wykasowuje ją z obrazu przeszłości. Dziewczyna znajduje się w stanie przejściowym. Nie jest już Nadią z przydrożnej karczmy, aczkolwiek wspomnienia bardzo wpływają na jej aktualne życie, gdyż przywołują obraz Maksima. Powstające w świadomości bohaterek wspomnienia są wpisane w czas teraźniejszy, ale jednocześnie pozostają związane z przeszłością. Pamięć bohaterek obrasta wspomnieniami, powiększa się jak kula śnieżna.

Walentina Iwanowna jest zaskoczona tym, że cały czas przypomina sobie altankę porośniętą winogronami: „Kiedy Cię nie ma, zawsze mi się wydaje, że siedzieliśmy na tej kanapie. Hmm, nigdy na tej kanapie nie siadamy”. Paradoksalnie jednak bohaterka informuje o tym Maksima, siedząc na kanapie w altance. Wala chce wrócić do szczęśliwych wspomnień, dostosowując je do własnych oczekiwań i wyobrażeń. Dopiero pod koniec filmu zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że niczego nie może wymazać z pamięci, ta zaś cały czas wpływa na rzeczywistość – świadczy o tym scena kłótni z Maksimem. Dowiedziawszy się, że urodzinowy prezent (magnetofon) został kupiony przed piętnastym marca (czyli przed dniem kłótni między kochankami), zasmucona bohaterka przytula się do ściany, na której wisi gitara Maksima, tak jakby szorstka powierzchnia mogła zastąpić ciepło ukochanej osoby. W tej chwili w ciemnym pokoju rozbłyska oślepiające światło – Walentina staje się naocznym świadkiem i uczestnikiem własnych wspomnień. Nie jest już jednak w nich zanurzona, lecz obserwuje je „z boku”. Znajduje się jednocześnie za drzwiami z napisem „15 marca” i w pokoju. Nadia, przechodząc obok Walentyny, nie zauważa nic niezwykłego, ponieważ nie może poczuć tego, co jej bezpośrednio nie dotyczy. Widzi natomiast płaczącą bohaterkę, uspokaja ją i wyprowadza z pomieszczenia.

Na ścianie pustego pokoju można dostrzec – niemal niezauważalny – cień, sylwetkę postaci męskiej. Wcześniej Wala starała się nazywać swoje uczucia, a więc ograniczała je ramami konkretnych pojęć, z których żadne nie mogło w pełni wyrazić jej miłości do Maksima. Robiła to z przyzwyczajenia, gdyż jako państwowa funkcjonariuszka musiała na co dzień utrzymywać porządek i ustanawiać pewien ład. Wtłoczenie „teraźniejszej” Wali we jej własne wspomnienia, uczynienie jej ich biernym obserwatorem jest sugestią przemiany bohaterki, która w końcu uwalnia swoje emocje i wychodzi poza ramy „zawodowych” nawyków. Kobieta wreszcie znajduje odpowiednie słowa opisujące jej uczucia – i tak lży bohaterki zamieniają się we frazę: „Kocham go tak bardzo!”. W tym momencie cień Maksima staje się widoczny na ścianie, zapowiadając tym samym jego powrót.

Nielinearnie ułożone retrospekcje fragmentaryzują narrację *Krótkich spotkań*. Buduje to nietypowy suspens wynikający ze stopniowego dostarczania widzowi informacji. Na początku filmu nie wiadomo, kim są bohaterki i co je łączy. Nie wiemy, w jakich okolicznościach poznają Maksima i jak rozwijają się ich romantyczne relacje z bohaterem. Odbiorca zdobywa tę wiedzę stopniowo. Początkowo nie wie, jak ta czy inna retrospekcja jest związana z całością, koniec końców jednak zyskuje pełen ogląd sytuacji. Drugim źródłem napięcia w *Krótkich spotkaniach* jest ciągle oczekiwanie na przyjazd Maksima. Nadia i Walentina od początku do końca filmu spodziewają się powrotu mężczyzny, do czego póki co nie dochodzi.

Obecność bohatera nieobecnego

Bohater kojarzony z dźwiękiem gitary i głosem ujawnia swoje realne istnienie tylko podczas wspomnianej wcześniej rozmowy telefonicznej z Walą, w rezultacie każdy dzwonek telefonu lub dzwonek do drzwi rodzi mylną nadzieję na to, że Maksim w końcu powrócił. Postać męska w filmie jest nomadyczna (dosłownie i w przenośni). Bohater wędruje z miejsca na miejsce, do czego obliguje go praca, ale przemieszcza się też między przeszłością i teraźniejszością, nigdzie jednak nie pozostaje na dłużej. Ponadto jest fizycznie nieobecny w czasie rzeczywistym. Można by rzec, że Maksim jest bohaterem nierealnym, mitycznym, istnieje bowiem tylko we wspomnieniach bohaterek. Nieliczne sygnały zaświadczenia o tym, że w jakiejś innej przestrzeni ten bohater faktycznie istnieje. Poza tym postać grana przez Wysockiego uprawia popularny niegdyś, na pół romantyczny zawód geologa. Z jednej strony jest to przyczyna jego częstych nieobecności, z drugiej zaś przejaw eskapizmu.

Maksim porzucił biurokratyczną pracę, uciekł od ograniczającego go komunistycznego systemu zarządzania i jest człowiekiem wolnym, w przeciwieństwie do formalistki Walentyny i domatorki Nadii. Jednak to kobiety podejmują próbę „domestykacji” mężczyzny, dotyczy to zwłaszcza postaci Wali, osoby egzekwującej porządek społeczny. Sztywne, nieelastyczne wymagania tego porządku wobec bohaterów potęgują niepokoje i kryzysy (Condee 2009: 124). Dotyczy to również roszczeń Walentyny wobec Maksima. W wyżej opisanym scenie kłótni między Walą a jej partnerem kobieta nie chce się zgodzić na zaistniałą sytuację i żąda, aby mężczyzna zachował się poważnie i został w domu. Maksim nie zgadza się z Walą, dlatego odchodzi. Staje się to przyczyną swoistego kryzysu uczuć bohaterki. Walentyna podważa swoją miłość do mężczyzny, a następnie czuje się winna, gdyż swoje decyzje uznaje za pochopne.

(Dys)harmonia obrazowo-narracyjna jako klucz

Film ma otwarte zakończenie. Nadia nakrywa stół dla dwóch osób, skrupulatnie rozkłada na nim przedmioty, dbając o ich symetrię. Dziewczyna zakłada wymarzone skórzane buty i przed samym wyjściem zgarnia z talerza jedną pomarańczę – symbol miejskiego (a raczej „dygnitarskiego”, ponieważ egzotyczne owoce w ZSRR nie były wówczas szeroko dostępne) dobrobytu. Bohaterka grana przez Rusłanową symbolicznie i fizycznie zwalnia miejsce, aby mógł powrócić bohater, na którego niecierpliwie czeka Walentyna. Skoczna muzyka Karawajczuka towarzyszy finałowi *Krótkich spotkań* – wcześniej pojawiała się tylko w radosnych wspomnieniach Wali. Wszystko wydaje się wracać na swoje miejsce (aczkolwiek nie wiadomo, czy ostatecznie wróciło). Zabierając pomarańczę, Nadia narusza stworzoną przez siebie kompozycyjną harmonię obrazu, co można potraktować jako przypomnienie o niespójnej konstrukcji narracyjnej filmu (Taubman 2005: 18), która w końcu zostaje jednak scalona.

Ten symboliczny gest można również potraktować jako wyraz obojętności Nadii wobec dalszego losu relacji bohaterów, które najprawdopodobniej nie będą tak harmonijne i symetryczne jak nakryty przez bohaterkę stół.

Podsumowanie

Krótkie spotkania to melodramat nietypowy dla kinematografii radzieckiej. Bez wątpienia jest dziełem wielopoziomowym, operującym wyjątkową i skomplikowaną semantyką. Multisensoryczność oraz fragmentaryczność filmu sprawiają, że jego odbiór wymaga od widza skupienia i wnikliwości. Kira Muratowa, współpracując z Leonidem Żuchowickim, stworzyła dosyć prosty i klasyczny scenariusz. Przetworzyła typowe schematy fabularne, uzupełniła je o dodatkowe konteksty i znaczenia, odkryła je na nowo. Ponadto *Krótkie spotkania* są niezwykle nastrojowym melodramatem, w którym czuć *Zeitgeist* drugiej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Wypierany i maskowany kryzys związany z funkcjonowaniem państwa został przełożony na jawny kryzys uczuciowy. Poza tym w analizowanym filmie są widoczne symptomy niepowtarzalnego kinematograficznego stylu Muratowej, który kilka dekad później znajdzie wielu zwolenników i radykalnych przeciwników.

Fabula filmu oscyluje wokół postaci kobiecych (choć dla bohaterek utworu centrum świata to Maksim). Nie zaryzykuję postawienia tezy, że lata sześćdziesiąte – w związku chociażby z kolejną falą feminizmu – powołały do życia w kinematografiach bloku wschodniego trend realizowania filmów opowiadających przede wszystkim o kobietach i przedstawiających określoną problematykę z kobiecego punktu widzenia. Niemniej takie obrazy powstawały. Czechosłowackie filmy *O czymś innym* (*O něčem jiném*, 1963) i *Stokrotki* (*Sedmikrásky*, 1966) Věry Chytilowej, bułgarski *Zapach migdałów* (*S dakh na bademi*, 1967) Lubomira Szarlandżijewa czy wspomniany już *Komisarz Aleksandra Askoldowa* są tego przykładem. *Krótkie spotkania* Kiry Muratowej niewątpliwie wpisują się w tę tendencję, proponując widzom nie tylko inteligentnie opowiedziany melodramat, ale również opowieść ciekawą i niebanalną narracyjnie.

Bibliografia

- Bordwell, David, i Thompson, Kristin. 2010. *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Tłum. Bogna Rosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Condee, Nancy. 2009. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Elsaesser, Thomas, i Hagener, Malte. 2016. *Teorija kino. Glaz, emocij, telo (Film Theory. An Introduction Through the Senses)*. Sankt Petersburg: Seans.
- Jung, Hwa Yol. 2007. Merleau-Ponty's Transversal Geophilosophy and Sinic Aesthetics of Nature. W: Cataldi, Suzanne L., i Hamrick, William S. (ed.). *Merleau-Ponty and Environmental Philosophy: Dwelling on the Landscapes of Thought*. New York: State University of New York Press, s. 324–357.

- Płachow, Andriej. 1991. Kiniematograf iz podpolja. *Strana i mir*, 1 (61), s. 155.
Taubman, Jane. 2005. *Kira Muratowa*. London: I.B. Tauris.
Wojnicka, Joanna. 2012. *Dzieci XX zjazdu*. Kraków: Universitas.
Zorkij, Andriej. 1987. Bieliejat parus odinokij.... *Sowietskij ekran*, 8 (728), s. 19.

Netografia

- Kmit, Galina. 2018. *Kira Muratowa. Maleńkaja żeńszczyzna, snimawszaja bol'szoje kino „nie dla wsiech”*. [Online]. Ria.ru. Dostęp: <https://ria.ru/20180607/1522236490.html> [25.02.2019].

Filmografia

Filmy w reżyserii Kiry Muratowej

- Długie pożegnania (Dolgie prowody)*. 1971. Dramat. ZSRR: Odiesskaja kinostudija.
Krótkie spotkania (Korotkije wstreczi). 1967. Melodramat. ZSRR: Odiesskaja kinostudija.
Melodia dla katarynki (Melodija dla szarmanki). 2009. Dramat. Ukraina: SOTA Cinema Group.
Motywy z Czechowa (Czechowskije motiwy). 2002. Komedia. Rosja – Ukraina: Intercinema Art Agency i in.
Stroiciel (Nastrojszczik). 2004. Dramat, komedia, kryminał. Rosja – Ukraina: Pigmalion.
Syndrom asteniczny (Asteniczeskij sindrom). 1989. Dramat. ZSRR: Goskino i Odiesskaja kinostudija.
Trzy historie (Tri istorii). 1997. Komedia kryminalna. Rosja – Ukraina: Profit.

Filmy innych reżyserów

- Historia Asi Klaczinej, która kochała, lecz za mąż nie wyszła (Istorijsia Asi Klaczinoj, kotoraja lubila, no замуż nie wyszła)*. 1967 (1987). Reż. Andriej Konczałowski. Romans, dramat obyczajowy. ZSRR: Mosfilm.
Komisarz (Komissar). 1967 (1987). Reż. Aleksandr Askoldow. Dramat wojenny. ZSRR: Studio Filmowe im. Gorkiego.
Obywatel Kane (Citizen Kane). 1941. Reż. Orson Welles. Dramat. USA: Mercury Productions i RKO Radio Pictures.
O czymś innym (O něčem jiném). 1963. Reż. Věra Chytilová. Dramat psychologiczny. Czechosłowacja: Filmové Studio Barrandov.
Początek nieznanego wieku (Naczalo niewiedomogo wieku). 1967. Reż. Łarysa Szepitko i Andriej Smirnow. Dramat, historyczny. ZSRR: Mosfilm i in.
Stokrotki (Sedmikrasky). 1966. Reż. Věra Chytilová. Dramat, komedia. Czechosłowacja: Filmové Studio Barrandov.
Zapach migdałów (S dakh na bademi). 1967. Reż. Lubomir Szarlandżijew. Kryminał, melodramat. Bułgaria: Studija za igralni filmi „Boyana”.

Streszczenie

Celem autora artykułu jest przedstawienie możliwości wielowymiarowej analizy tekstu filmowego na przykładzie filmu *Krótkie spotkania* (1967) radzieckiej i ukraińskiej reżyserki Kiry Muratowej (1934–2018). Analizowany film to przykład nowatorskiego myślenia o narracji filmowej w kinie radzieckim. Punktem wyjściowym rozważań autora jest wprowadzenie czytelnika w kontekst historyczny właściwy czasowi powstania filmu oraz nakreślenie sytuacji ramowych, służących generowaniu schematów narracyjnych oraz implikowaniu znaczeń. Pełnometrażowy debiut Muratowej okazał się niekonwencjonalnym eksperymentem z filmową narracją melodramatyczną. Po powrocie z ekranowego niebytu w 1987 roku, wraz z innymi „zrehabilitowanymi” filmami, przyczynił się do powstania nowego typu refleksji nad cenzurą w kinie radzieckim oraz jego artystycznym kształtem.

Love in Different Dimensions: Narrative and Dramaturgic Specificity of *Brief Encounters* by Kira Muratova

Summary

The author aimed to present the possibilities of multidimensional analysis of the film text based on the example of *Brief Encounters* (1967) directed by Soviet and Ukrainian director Kira Muratova (1934–2018). The analysed film is an example of innovative thinking about film narration in Soviet cinema. The starting point of the author's deliberations is an introduction of the historical context in which the film was produced and outlining the framework situations which generate narrative schemes and imply meanings. Muratova's full-length debut is an unconventional experiment with melodramatic film narration which, after returning from the screen nonentity in 1987 along with other "rehabilitated" films, has contributed to the emergence of a new type of reflection on censorship in Soviet cinema and its artistic shape.