

M

KINO WEDŁUG MARIJ JANION

J



UNIwersYTET GDAŃSKI
PRACOWNIA KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ

**stowarzyszenie
nowe horyzonty**



Profesor Marii Janion na pięćdziesięciolecie



SPIS TREŚCI

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI , <i>Kino według Marii Janion</i>	6
ROMAN GUTEK , <i>Transgresje i hybrydy</i>	8
LUDWIK JANION , <i>Patrzac rakiem</i>	10
MARIA JANION, TADEUSZ SOBOLEWSKI , <i>Film, demony i romantyzm</i>	12
MARIA JANION, LUDWIK JANION , <i>„Tu patrz! jak straszne są duchowe sprawy!”</i>	18
MATEUSZ ŻURAWSKI , <i>Triumf Niesamowitego</i> (Friedrich Wilhelm Murnau, <i>Nosferatu – symfonia grozy</i>).....	25
RENATA LIS , <i>Nagły atak zła</i> (Werner Herzog, <i>Nosferatu wampir</i>).....	29
ANNA FILIPOWICZ , <i>Wampir – potęga słabości</i> (Werner Herzog, <i>Nosferatu wampir</i>).....	31
SEBASTIAN BOROWICZ , <i>„Gdy bezlitosne słońce pustyni stoi w zenicie”</i> (Pier Paolo Pasolini, <i>Król Edyp</i>).....	35
ANNA JAZGARSKA , <i>„Skandal samej egzystencji”</i> (Werner Herzog, <i>Zagadka Kaspara Hausera</i>).....	39
HELENA HEJMAN , <i>Odrzucony transplant</i> (Werner Herzog, <i>Zagadka Kaspara Hausera</i>).....	41
KRYSTYNA LARS , <i>„Człowiek cielesny” i „asceta rewolucji”</i> (Andrzej Wajda, <i>Danton</i>).....	45
KATARZYNA CZECZOT , <i>„Własność jest kradzieżą!”</i> (François Truffaut, <i>Miłość Adeli H.</i>).....	49
DANUTA DĄBROWSKA , <i>Święta ofiara, pijani chłopcy i chłodny rozsądek</i> (Stanisław Różewicz, <i>Pasja</i>).....	53
KWIRYNA ZIEMBA , <i>Myśląc po gorączce</i> (Agnieszka Holland, <i>Gorączka</i>).....	57
MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI , <i>„Hitler jest w nas”</i> (Luchino Visconti, <i>Zmierzch bogów</i>).....	61
STEFAN CHWIN , <i>Magiczny „potwór” patrzy na Gdańsk</i> (Volker Schlöndorff, <i>Błaszany bębenek</i>).....	65
FILMOWA BIBLIOGRAFIA MARII JANION	66

K

KINO WEDŁUG MARIJ JANION

„Rzeczywiście, uwielbiałam kino, właściwie mogłabym z niego nie wychodzić. Teraz oglądam różne rzeczy w telewizji i z płyt DVD, ale to jednak nie to samo. Od czasów obejrzenia *King Konga* w przedwojennym Wilnie kino było dla mnie taką magiczną pieczarą, miejscem zupełnie specjalnym, wyosobnionym ze świata” (*Transe – traumy – transgresje 2*).

Ci, którzy znają mieszkanie profesor Marii Janion na warszawskiej Ochocie, wiedzą, że przypomina ono również pieczarę, szczelnie wypełnioną książkami i stosami teczek gromadzących notatki i wycinki. Ale to czasowe wyosobnienie ze świata w obu wypadkach oznacza życie nieporównanie bardziej intensywne (Profesor powiedziała by: fantazmatyczne), bliskie romantycznemu doświadczeniu lektury jako erupcji wyobraźni.

Pomiędzy romantyzmem, który zawsze pozostawał domeną badawczą Marii Janion, a kinem zachodzi niejedno podobieństwo: romantyczna fantastyka, romantyczny oniryzm i romantyczny demonizm znajdują w filmie kontynuację, jak i zyskują nowe oblicza. Toteż wielokrotnie powraca Janion do tezy o romantycznym przecuciu filmu, co więcej, uważa, że dopiero film jest w stanie „odkryć nowy obszar romantyzmu, niejako zastępując jego teatralność – jego filmowość”. Sztuka filmowa oswaja bowiem czytelnika literatury ze zmiennymi punktami widzenia, potrafi znaleźć obrazowy ekwiwalent dla sfery niewyrażalnego, opowiedzieć pejżażem o życiu wewnętrznym, pozwala urealnić fantazmaty i odrealnić rzeczywistość, wydobyć na jaw to, co ukryte, stłumione. Tak charakterystyczna dwoistość bohaterów romantycznych („Nie wiem, czy jestem z tego, czy z tamtego świata” – mówi Gustaw w IV części *Dziadów*) zbieżna jest z widmowo-cielesnym bytem aktora jako postaci filmowej. Wielokrotnie z ust Profesor można było usłyszeć zachwyt, jaki swą mediumiczną obecnością na ekranie wzbudzali Isabelle Adjani, Klaus Kinski czy Bruno S. jako Kaspar Hauser.

„Kino jest sztuką demokratyczną w najwyższym stopniu” – powtarzała Profesor, wskazując na paralele z romantyczną literaturą popularną, z melodramatem i z powieścią grozy, i zgodnie z tym przeświadczeniem analizowała filmy nie tylko na seminariach akademickich, ale też podczas wykładów i dyskusji otwartych dla szerszej publiczności, współpracując – za sprawą Romana Gutka – z Klubem Studenckim „Hybrydy” w Warszawie czy z festiwalem Nowe Horyzonty.

Uznając, że język kina bywa bardziej uniwersalny niż język literatury, w nieoczywisty wcześniej sposób Janion połączyła refleksję humanistyczną o literackim rodowodzie ze sztuką filmową i doświadczeniem kina postrzeganego jako nowa forma wtajemniczenia w wielkie mity kultury. Zdradzają to już ilustracje do książki *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie* (1972): fototytuły z *Króla Edypa* Pasoliniego, z *Obcego* Viscontiego, z *Siódmej pieczęci* Bergmana,

z niemieckiego „ekranu demonicznego”. Współistnienie „rzeczy przeczytanych i widzianych” jeszcze silniej daje się zauważyć w książce *Odnawianie znaczeń* (1980), a także w kolejnych tomach z cyklu *Transgresje: Galernicy wrażliwości* (1981), *Odmieńcy* (1982), *Dzieci* (1988).

Przegląd filmów „Kino według Marii Janion” nawiązuje do konwersatoriów na Uniwersytecie Gdańskim z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz do późniejszych seminariów filmowych w „Hybrydach”. Program przeglądu w niewielkim tylko zakresie oddaje filmowe tropy Marii Janion, unaocznia jednak koronne tematy, przewijające się przez cały dorobek: dwoistość ludzkiej natury, demoniczną stronę bytu, nieprzeniknioną tajemnicę egzystencji, hipnotyczny i niejednokrotnie erotyczny powab zła (zwłaszcza faszystów), opozycję „mglistej” Północy i „solarnego” Południa, nieusualne antynomie rewolucji, tragiczną ironię losu. Dziesięć prezentowanych filmów to oczywiście jedynie część repertuaru filmowego, jaki można wyprowadzić z wyrażonych fascynacji kinowych Uczonej. Dobór z konieczności arbitralny, bo przecież chciałoby się upomnieć o takie chociażby tytuły jak *Lokator* Romana Polańskiego czy *Lśnienie* Stanleya Kubricka, jak *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* Petera Fleischmanna i *Pianistka* Michaela Hanekego, *Godziny* Stephena Daldry’ego i *Życie rodzinne* Krzysztofa Zanussiego, *Sanatorium pod klepsydrą* Hasa i *Amarcord* Felliniego, *Dolina Issy* oraz *Lawa* Tadeusza Konwickiego... ba, można by wypełnić program samymi filmami Wernera Herzoga, reżysera darzonego przez Janion tak szczególną uwagą, że uczyniliśmy wyjątek, przypominając jego dwa tytuły. No tak, ale stało się to kosztem innego „ukochanego filmu”, jak sama Profesor o nim opowiada w rozmowie ze swoim bratankiem, Ludwikiem Janionem, dla miesięcznika „Nowa Fantastyka” z 1994 roku, a jest to – uwaga! – obraz Ridleya Scotta *Obcy – 8. pasażer „Nostramo”*.

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

TRANSGRESJE I HYBRYDY

Z Profesor Marią Janion po raz pierwszy spotkałem się w 1983 roku. Wcześniej oczywiście słyszałem o gdańskiej działalności, o seminariach i konwersatoriach, o książkach, które wydawała, ale ten rok był przełomowy. Organizowałem wówczas w kinie Kultura w Warszawie przegląd filmów Wernera Herzoga, którego twórczością Janion – jak wiadomo – była zafascynowana. Zadzwoniłem więc do Instytutu Badań Literackich, gdzie akurat zastałem Panią Profesor. Zapytała o kilka konkretnych filmów, chciała się spotkać. Następnego dnia byłem już w Instytucie. To było nasze pierwsze spotkanie. Na seminarium *Wernera Herzoga esej o człowieku*, które towarzyszyło przeglądowi, Profesor wygłosiła wykład o romantycznych bohaterach jego filmów. Potem pojawiała się na organizowanych przeze mnie pokazach wielokrotnie, często z wianuszkami towarzyszącymi jej studentek i studentów.

W Warszawie zaglądałem czasem na seminaria Janion, ale i Profesor uczestniczyła kilka razy w seminariach Profesora Aleksandra Jackiewicza dotyczących antropologii filmu, chociażby tych, na których rozmawialiśmy o niemieckim ekspresjonizmie, czyli o tym nurcie kinematografii, o którym pisała już na początku lat siedemdziesiątych. Nigdy nie uważałem się za intelektualnego partnera dla Profesor, ale prawdą jest, że w kwestiach filmowych sporo wzajemnie sobie podsuwaliśmy. Janion niejednokrotnie prosiła o sprowadzenie jakichś filmów, o których czytała albo słyszała i otwierała je na nowe interpretacyjne konteksty. Dopytywała oczywiście o Herzoga, ale i francuskie filmy Waleriana Borowczyka czy Andrzeja Żuławskiego. Z drugiej strony do tej pory niezwykle cenną dla mnie pamiątką z tych lat są egzemplarze *Transgresji*, które otrzymałem od Profesor z dedykacjami i podziękowaniami za „filmowe inspiracje”.

Profesor z zainteresowaniem oglądała też filmy pokazywane w ramach przeglądu „Niemcy jesieni”, który wziął nazwę od kolektywnego obrazu niemieckich reżyserów (Schlöndorffa, Klugego, Fassbindera...) odnoszącego się do terroryzmu, sprawy Baader-Meinhof. Charakterystyczna była ta biegunowość filmowych zainteresowań Janion – od jednostkowej egzystencji bohaterów Herzoga i tragizmu istnienia do fascynacji rewolucją i siłami rządzącymi wspólnotą; od *Króla Edypa* Pasoliniego do *Dantona* Wajdy.

Oprócz Herzoga twórcami niemieckimi, którym Janion poświęciła wiele uwagi, byli Hans Jürgen Syberberg oraz – za sprawą *Blaszanego bębenka* – Volker Schlöndorff. Mając w pamięci gdańskie seminarium z udziałem Güntera Grassa, chcieliśmy zorganizować podobne wydarzenie w Warszawie. Udało nam się to zrobić w 1985 roku, jednak bez udziału głównego bohatera, któremu kilka dni przed planowanym przyjazdem do Warszawy odmówiono wizy. Pokłosisiem wydarzeń, które odbywały się w Klubie Studenckim „Hybrydy”, było wydanie kilku książek poświęconych Grassowi, zredagowanych we współpracy z gdańskimi uczniami Janion.

Wiele filmowych inicjatyw podejmowałem wspólnie z Profesor, układaliśmy programy przeglądów, dyskutowaliśmy o prezentowanych filmach. Janion była bardzo otwarta, to, co mówiła, było niezwykle inspirujące. Często wybierała filmy nieoczywiste i interpretowała je na sposoby, na które krytycy filmowi z pewnością by nie wpadli. Zamierzaliśmy zorganizować duży przegląd, który miał nosić tytuł „Film romantyczny”. Miał on czerpać z wątków podejmowanych w *Transgresjach*, dlatego planowaliśmy wiele sekcji i bloków tematycznych, na jakie chcieliśmy podzielić projekcje. Były wśród nich takie jak: „bohater romantyczny”, „wampiry”, „duchy”, „dzieci”... Niestety nie udało nam się zrealizować tego przedsięwzięcia.

W latach dziewięćdziesiątych nasze kontakty się rozluźniły, ale wciąż zapraszałem Profesor na projekcje i przeglądy. Kiedy rozpoczynałem przygodę z festiwałem Nowe Horyzonty, już w 2002 roku, podczas drugiej jego edycji, zorganizowałem pokaz filmów, które specjalnie na tę okazję wybrała Profesor. Były wśród nich między innymi: *Zmierzch bogów* Viscontiego, *Fortepian* Jane Campion, *Dym* Wayne’a Wanga, *Pianistka* Hanekego, *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold – „kino według Marii Janion” po raz pierwszy.

ROMAN GUTEK
(wystuchał i opracował MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI)

P

PATRZĄC RAKIEM...

„Film jest dla mnie ilustracją, jednak czymś obok tego, czym się zajmuję... Czy ja wiem, czy jest taki ważny?... Ile? Dwie książki, trzy? Nie myślałam, że zbierze się tego aż tyle!... No tak, masz rację, każdy tekst piszę z pełną odpowiedzialnością... Nie, nie jestem genialna, daj Ludeńku spokój, jestem po prostu pracowita...”

Siedemdziesiąt lat temu, a dokładnie 72, poszli we dwoje do wileńskiej AK: Maria (Misia) i Mirek, Jej brat. I siedemdziesiąt lat później, a dokładnie 72, dowiedziałem się, że pseudonim „Tom”, jaki wybrał mój ojciec, wcale nie pochodził od wuja

Toma, nie literatura, ale od Toma Mixa, gwiazdora westernów... A King Kong, ta wielka mała, która tak delikatnie trzyma małą, przerażoną kobietę, oglądana w wileńskim kinie (o tym już wiedzą wszyscy od czasów *Transgresji*), stał się pierwszym z kochanych potworów Marii.

Jest tak ze sztuką filmową, że wciąż jej nie doceniamy. Dopuściliśmy operę na sam szczyt, zapominając, że była początkowo traktowana jak sztuka na wójt jarmarczna, jak kino właśnie, a film ciągle jest tym czymś obok. Ilustracją, powodem do dyskusji nad duchami, jakie wywołał, i do niekończących się porównań z literaturą. Literatura czai się za każdą rozmową, a ponieważ połowa arcydzieł kina opiera

się na powieściach, to tak być musi. Różne eksperymentalne pomysły na filmy tworzone wyłącznie językiem ruchomego obrazu przegrywają z malarstwem. Pewnie dlatego, że każdy z nas, widząc obraz Rothki, może uruchomić swój osobisty film i woli biec za własną wyobraźnią niż cudzą. A jednak nikt nie zaprzeczy, że mamy wśród filmów arcydzieła. A jednak nie wierzę, że kino jest dla Marii Janion tylko ilustracją.

Ciąg wypowiedzi, czasem spiętych, krótkich, czasem dłuższych, wyjętych z poważnych dyskusji, wywiady, teksty z pism poświęconych kinu, fragmenty wykładów zebrane przez Maksymiliana Wroniszewskiego, to „aż tyle?” – co, mamy nadzieję, znajdzie finał w wydaniu książkowym – te wszystkie materiały pokazują, jak ważna jest twórczość filmowa w życiu zbiorowości – to jasne – ale i w takim zwykłym, ludzkim życiu np. wileńskiej, łódzkiej, gdańskiej, warszawskiej Mistrzyni. Biografizm dawno wyszedł z mody, ale jeśli jesteś wygnańcem, jeśli musisz kochać cztery miasta naraz, to bez biografii trudno. Zresztą taka biografia to skarb. „Jaka jest twoja historia? Musisz mieć historię” – mówi dyrektor cyrku do Cyganiewiczza-Majchrzaka w *Arii dla atlety* Filipa Bajona. Mówi to zanim przytrząśnie mu uszy drzwiami, żeby wyglądały na sterane w walkach. O tym filmie Maria Janion w pamiętanych przeze mnie tekstach nie wspominała, ale wiem, że go lubi, a już na pewno tę scenę.

W filmie (no, w literaturze też) szukamy w końcu siebie, im głębsze jest nasze życie duchowe i erudycja, tym nam trudniej. Czternastoletniemu partyzantowi wystarczył Tom Mix, dla dziewięćdziesięciolatka i bohater Bergmana to za mało. Dystans do kultury ludzi wybitnych zwiększa się wraz z wiekiem, mędrzec wymaga coraz więcej, nie ma już cierpliwości na poprawianie innych, więc i braknie czasu na kino ilustracyjne i może w tym tkwi tajemnica pierwszego zdania.

Wspomniałem miasta, więc należy przypomnieć *Dolinę Issy*, *Ziemię obiecaną*, *Błaszany Bębenek* i *Kanał*. Jeśli bohater XX wieku musiał odnaleźć się w szczękach dwóch totalitaryzmów, to naturalne jest zainteresowanie Pasolinim i Viscontim, niemieckim kinem demonicznym przed dyktaturą i niemieckim kinem odrodzonym w latach sześćdziesiątych, kinem Eisensteina, filmami Wajdy i polskim kinem wojennym przełomu lat osiemdziesiątych. Bo o tym, że największym pytaniem tamtych i tych czasów pozostaje (i pewnie pozostanie) pytanie o granice wolności i tożsamość człowieka, zaświadczą wszystkie filmy tego przeglądu, od *Nosferatu* po *Miłość Adeli H.* Cała problematyka badawcza Marii Janion to przecież „życiorys powtórzone”. Od Lucjana Siemieńskiego po mit słowiańszczyzny badała to, z czym przyszło się jej zmierzyć we własnym życiu. Trudno o pokolenie mocniej wbite w romantyzm. To romantyczne pokolenie z XIX wieku stworzyło narodowy kanon szaleństwa, ale dopiero Jej rówieśnikom przyszło realizować szaleństwo w pełni, a potem patrzeć, jak historycznie skrwawione idee zaczynają rakowacieć, by w zwulgaryzowanej, bezmyślnej postaci stać się przekleństwem współczesnej Polski.

Pani Profesor, Mistrzyni, przez wiele, wiele lat nie miała telewizora. Taki świadomy bunt zmusza do bardzo poważnego wyboru propozycji kinowych. Jeżeli już mamy nie gubić godzin przed telewizorem, to tym bardziej w kinie. Dlatego kino Marii Janion jest kinem wysmakowanym, nie w tym znaczeniu, że wybiera Ona jedynie pozycje najlepsze, ale że wybiera te, które mówią o rzeczach najważniejszych, choćby nie tak, jak powinny, ale żeby to wiedzieć, to trzeba *Nocnego portiera* zobaczyć. Notabene, moje córki, które szybko wchodzą w świat nauki, też nie mają telewizorów, na razie. Ale jest tu drobna różnica, do wyrównania. Ich Babcia często, a przy ważnych filmach to reguła, chodziła do kina dwa albo i trzy razy.

Ten pierwszy dla przyjemności, a potem to już do pracy.

LUDWIK JANION



FILM, DEMONY I ROMANTYZM

TADEUSZ SOBOLEWSKI: W książce *Romantyzm, rewolucja, marksizm* traktuje Pani na równi zjawiska z kręgu kultury „wyższej” i „niższej”, takie jak poezja romantyczna i np. współczesna piosenka. Mówiąc o romantyzmie, często odwołuje się Pani do filmu. Czy film jest dla Pani tak samo ważnym składnikiem kultury jak literatura?

MARIA JANION: Trzeba się zdecydować na wybór określonej teorii kultury. Dzisiaj największymi wpływami cieszą się dwie, w istotnym dla nas punkcie zupełnie przeciwstawne. Niemiecka, panująca zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku, zakłada, że przez kulturę należy rozumieć przede wszystkim „kulturę duchową” i że najwyższą wartość w obrębie tak pojętej kultury stanowi literatura, a właściwie poezja – *Dichtung*. Amerykańska antropologia kulturalna przeciwstawia się podobnym mniemaniom i uważa, że kulturę stanowią całości ludzkich zachowań społecznych oraz ich wytwory. Amerykanie stworzyli i obronili funkcjonalne, ale również z istoty swej demokratyczne pojęcie kultury, wprowadzając w jej obręb zjawiska, dla których przedtem nie było miejsca. Proszę zwrócić uwagę, że właśnie Amerykanie ogromnie przyczynili się do rozwoju filmu i teorii filmu. To bardzo poważny problem naszej współczesności: czy rzeczywiście film nie może wyrazić bogactwa treści duchowych? Moim zdaniem może, ale żeby w ten sposób odpowiedzieć, trzeba przyjąć odpowiednie założenia filozoficzne i metodologiczne. Trzeba również dokonać „demokratycznego zrównania” wartości wewnątrz całości kultury, z którą dziś mamy do czynienia. A w niej praktycznie film odgrywa większą rolę niż literatura.

W filmie nabierają ogromnej doniosłości tak zwane zachowania niewerbalne, to wszystko, co jest spojrzeniem, gestem, mimiką, sposobem chodzenia, skłonienia głowy, podawanie ręki itd. Ludzie zawsze byli wrażliwi na tę sferę pozastówną, a dziś są wrażliwi szczególnie. Romantyzm, jakkolwiek wielkie znaczenie przypisywał słowu, to tworząc po raz pierwszy na taką skalę filozofię uczuć, przyczyniał się jednocześnie do poznania i docenienia pozastównych kontaktów uczuciowych jako sposobów ekspresji ludzkiej.

Głównym tematem naszej rozmowy jest romantyczny rodowód kina. Pani w swoich badaniach łączy wiek XVIII, XIX, XX. Szuka Pani pomostu, który łączy takie zjawiska, jak romantyczna powieść grozy – poprzez dramat romantyczny – aż po Freuda, po surrealizm. Są to jakby kolejne etapy samopoznania człowieka.

Bo chyba istnieje jedność kultury od czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Nazwać to można Naszą Wielką Teraźniejszością, *universum* nowożytnym. Już przywódcy rewolucji francuskiej dostrzegali np. problem sztuki dla mas. Robespierre bronił teatru, który przedstawiałby „inne nieszczęścia niż nieszczęścia Orestesa i Andromachy”. Melodramat jako „tragedia popularna” miał się stać „sztuką dla ludu”. Romantycy uwielbiali melodramat. Znane jest powiedzenie Musseta: Niech żyje melodramat, na którym Małgosia płakała! Powtarzam za romantykami: niech żyje melodramat! Steiner w *Śmierci tragedii* sądził, że tragedia nie ma dziś szans rozwoju, ponieważ wymaga szczególnej sytuacji społecznej i w jej obrębie tylko może być odbierana. Tragedii potrzebna była zamknięta wspólnota ludzi.

Czy kino ze swoją techniką nie jest zaprzeczeniem romantycznej teorii sztuki?

Ale kino, jak żadna ze sztuk, to wypowiedź zbiorowości. Przez wielu teoretyków jest traktowane jako medium społeczeństwa. Dzieje się tak chyba dlatego, że kino po prostu ujawnia te wszystkie fantazmaty (głównie erotyczne i ambicjonalne), o których słusznie Freud sądził, że wytwarza je w ogromnych ilościach każdy człowiek...

Pyta mnie Pan, jaka jest generalna zbieżność kina i romantyzmu. Kino odpowiada na podobne zapotrzebowania, jakie podjął romantyzm. Można by ułożyć równanie ROMANTYZM = KINO = DEMOKRACJA EMOCJI. W kinie tzw. masowy widz czuje się równy. Równy w fantazmatach. Bohaterowie filmu, niezależnie kim są, są zawsze jego sobowtórami w uczuciach. Dzieje się tak zwłaszcza w melodramacie. Kino jest sztuką antyarystokratyczną, demokratyczną w najwyższym stopniu. Spotkanie kina z melodramatem i sukces pierwotnego kina melodramatycznego (Griffith) były bardzo znamienne.

W swojej książce cytuje Pani pogląd, że Anna Radcliffe, preromantyczna twórczyni powieści gotyckich była „wynałazczynią melodramatu w technicolorze”. Jak to rozumieć?

Romantyczna powieść grozy miała przecucie tego, jak wielką energię może uzyskać obraz. Taka na przykład scena: bohaterka wchodzi do pokoju i ma prawie pewność, że za zasłoną czai się morderca ze sztyletem. To częsty nastrój w tych powieściach: narastająca groza, która za chwilę może wybuchnąć zbrodnią. Czarna powieść romantyczna – używając oczywiście słowa – nie potrafiła tego nastroju opisać, wypowiedzieć tak doskonale, jak to robi film.

To, co umie Hitchcock.

Film nie musi przecież mówić wprost ani tego, że ta osoba się boi, ani tego, że za zasłoną ktoś się czai. Po prostu uruchamia – używając sobie tylko właściwych środków ekspresji – obecny w każdym z nas obraz śmierci.

Na czym polega tragizm romantyczny?

Na uwewnętrznieniu przez człowieka romantycznego dwóch sprzecznych racji. Nie jest tak, że jedna racja jest w nim, a druga na zewnątrz, to byłoby zbyt proste. Obie są w nim. Jego dusza jest terenem starcia.

Ten zły jest także w nim.

To jest jego sobowtór, jego demon. To, że jeden z rozdziałów książki, którą Pan cytował na początku, zatytułowałam *Zbójcy i upiory*, łączy się z pewną decyzją interpretacyjną. Buntownik romantyczny, ten kontestator ma przy sobie upiora! Literatura racjonalistyczna, niezbundetowana nie posługuje się upiorami. To zjawisko niesłuchanie skomplikowane. Żeby powiedzieć najkrócej... wydaje mi się, że buntownik musi być demoniczny, a podstawową prawdą romantyka jest poczucie rozdwojenia natury ludzkiej. Faust mówi: dwie dusze noszę w swojej piersi.

I to właśnie nazywa Pani psychologią demoniczną?

Tak. Taka psychologia jest moim zdaniem bardzo dobrze rozumiana przez Wajdę. Dlatego można mówić o jego „romantyzmie”. On świetnie rozumie także i to, co można nazwać heroizmem demonicznym – gdy bohater przyjmuje cały ciężar bycia człowiekiem, to znaczy życia w stanie podwójności. Nie zawsze bohater to zderzenie wewnętrzne wytrzymuje. Wiadomo, jak wielu romantycznych buntowników decyduje się na samobójstwo.

Problematyka romantyczno-demoniczna bardzo silnie nurtuje Viscontiego, mam na myśli jego słynną trylogię niemiecką: *Zmierzc bogów*, *Śmierć w Wenecji*, *Ludwig*. Odnajdujemy tu ten sam problem, który rozważył Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie*: demonizm sztuki. Czy sztuka ma prawo iść aż do kresu rozumu, odrywać się od tzw. zwykłego człowieka i żądając poznania właściwego bogom, zaprzedać się diabłu? Usiłując pokonać humanistyczną problematykę życia jako zbyt „wycyznając”, próbując znaleźć się poza dobrem i złem, sztuka właściwie staje się czymś wrogim człowiekowi. Trylogia niemiecka włoskiego reżysera jest jakby figurą rozwoju sztuki niemieckiej, aż do faszyzmu. Zaczyna się wszystko od degradacji „zwykłego” człowieka i kończy na tym.

Wajda problematykę romantyczno-demoniczną ujmuje zupełnie inaczej. To nie jest już sprawa bohatera, który wyrzeka się ludzi i odchodzi w diabelską krainę mirażu sztuki. Przeciwnie, ten bohater przyjmuje odpowiedzialność za zbiorowość. Bierze na siebie w sposób heroiczny to wszystko, co jest udziałem świadomości nieszczęśliwej w naszym polskim istnieniu. Tę cechę bohaterów Wajdy krytycy czasem nazywają arystokratyzmem. Określenie to nie bardzo mi się podoba. Arystokratyzm ich miałby polegać na manifestacyjnym oddzieleniu się od reszty...

Dobrym przykładem jest Tadeusz z *Krajobrazu po bitwie*. Oddziela się on od takiej Polski, której miniaturą i karykaturą zarazem jest podwórko koszar...

Dla bohatera romantycznego samotność jest wyróżnieniem jako wyjątkowość. Ale jest też niesłuchanym ciężarem. Wajda podejmuje myśl romantyczną, która mówi, że nieszczęście jest wyróżnieniem, ale jednocześnie jest osobliwą winą człowieka, który sam nieszczęście wzywa po to, by wypróbować jakby na sobie kondycję ludzką. Polskie wyzwanie losu jest szczególnie. Ale to zawsze pewna sytuacja ludzka.

Wajda w ciekawy sposób dokonuje przekształcenia tego, co polskie w to, co ludzkie i tego, co ludzkie w to, co polskie. Jednak nigdy nie pozwala sobie na to, by dokonać „redukcji do polskości”.

Mówimy wciąż o romantyzmie Wajdy, a przecież mamy tu do czynienia ze zderzeniem dwóch stylów myślenia. Weźmy *Wesele*. Uderzająca jest malowniczość tego filmu. Jakby realizował się wielki postulat romantyzmu – uwielbiającego to, co *pittoresque*, malownicze. Wajda ma wspaniałe, wrażliwe wycucie tej malowniczości, a jednocześnie – co zadziwiające – przeprowadza jej krytykę. I w tym jest już awangardowy! On nie robi „obrazka” jak Poręba w *Hubalu*. W obrazach Wajdy jest coś z gwałtowności plakatu. Tu widzę największą tajemnicę jego twórczości.

Sztuka Wajdy to stałe zderzenie romantycznego stylu myślenia z krytycznym, awangardowym. On umie uchwycić w jednym i tym samym obrazie jakby jego pozytyw i negatyw. Stąd właśnie szok estetyczny, jaki stale wywołuje w widzu.

Ktoś marzył niedawno: o, gdyby Wajda zrobił *Potop*, to byłby zupełnie inny film. *Potop* Hoffmana jest na pewno filmem społecznie pozytywnym, a jego twórca nie absolutyzuje swego stanowiska i zdaje sobie sprawę, że wybrał jedną z możliwych interpretacji. Pozwolę sobie dalej snuć marzenie o *Potopie* Wajdy: on potrafiłby pokazać zarówno Sienkiewicza, jak i całą krytykę Sienkiewicza,



**„TU PATRZ!
JAK STRASZNE
SĄ DUCHOWE
SPRAWY!”**

LUDWIK JANION: Mówi się, że, jak na ironię losu, 50 lat sowietyzacji rady nam nie dało, a kilka lat „made in USA” grozi ztratą tożsamości...

MARIA JANION: Tak, tak się mówi. No, bo jeżeli nie daliśmy się zsovietyzować, to dlatego, że mieliśmy swoją tyrtejską tarczę heroicznego oporu. Teraz okazuje się, że masowa kultura rodem z Ameryki jest silniejsza od naszej, która wydaje się zbyt tradycyjna, nie tak uniwersalna jak tamta.

W naszej kulturze romantyczno-symbolicznej dominowała literatura, a w przychodzącej do nas kulturze amerykańskiej literatura nie odgrywa ważnej roli. Tu jest dominacja obrazu, który przenika świadomość i kształtuje wyobraźnię. Osłabła kultura słowa – widać to i po kryzysie teatru – zaś powodzenie mają odwołania do obrazu i muzyki. Znaleźliśmy się w niesłychanie trudnym okresie konfrontacji kultur, na dodatek niespodziewanym. Jesteśmy nieprzygotowani. Wajda mówi, że stracił – częściowo przynajmniej – swoją dotychczasową widownię. W dodatku brakuje nam sformułowania nowych koncepcji kultury. Pozostaje poczucie zmierzchu.

(...)

Nikt nie chce powiedzieć tego, co wydaje mi się tak ważne dla nas, a co przedstawił w pismach wydanych w roku 1975 Pier Paolo Pasolini. Obserwując sytuację w kulturze włoskiej – a w naszym kraju znajdziemy wiele analogii do tego, co się dzieje we Włoszech, choćby ze względu na katolickość obu krajów – otóż Pasolini w sposób bardzo znamieny oświadczył, że kultura masowa nie jest i nie może być „kulturą kościelną, moralistyczną i patriotyczną”. Tymczasem u nas widzimy potężne działania Kościoła, który chce utrzymać i ma do tego oczywiście prawo – typ kultury właśnie kościelny, moralistyczny i patriotyczny, zakorzeniony w rodzinie chłopskiej i katolickiej.

W kontekście kultury masowej Pasolini zajmował się faszyzmem...

Pasolini wnikliwie przemyślał kwestię przejścia pewnych chwytów i możliwości kultury masowej przez totalitaryzmy XX-wieczne, w epoce „buntu mas”, jak ją nazwał Ortega y Gasset. Bardzo dobrze rozumiał, w jaki sposób totalitaryzmy oddziałują na rodzinę, na ową „komórkę społeczną”, do której dobija się kultura konsumpcyjna z jednej strony, a nakazy ściśle ideologiczne z drugiej. Wiadomo, jaką rolę w zwycięstwie Hitlera odegrało radio – dopiero co skonstruowane popularne radio „dla każdej rodziny”. Symbolem zwycięstwa nazizmu jest obraz wielopokoleniowej rodziny, która w skupieniu słucha z radia przemówienia Führera. Podobnie było we Włoszech Mussoliniego. Oprócz radia faszyzm wykorzystywał i inne środki techniczne kultury masowej. Przypomnijmy teatralizację kultury faszystowskiej, jej widowiskowość. Te defilady, rozmaite pochody z pochodniami i bez... Brecht napisał studium pokazujące, w jaki sposób masowa teatralizacja życia w faszyzmie umożliwiła wprowadzenie ideologii faszystowskiej.

To jest też u Viscontiego i u Felliniego w *Amarcordzie* – wybieram faszyzm, bo on mi się podoba...

Właśnie tak – można było uwewnętrznić faszyzm w ten sposób, że przyjmujesz różne jego nakazy, które uchodzą za etyczne: masz służyć, masz być wierny ojczyźnie itd., ale można też przez owe widowiska doprowadzić do interioryzacji estetycznej faszyzmu – że ci się to po prostu podoba.

(...)

Ponawianym próbom ideologizacji kultury odpowiada poczucie bezradności i bezsilności. Tymczasem należałoby przemyśleć, co da się jeszcze odkryć w romantyzmie, i co można wyciągnąć ze współczesnej kultury amerykańskiej.

Przestać biadolić nad stratami, a pomyśleć o zyskach. Jakie one są?

Sądzę, że są także w dziedzinie fantastyki. Mam na myśli oczywiście również tzw. fantastykę ontologiczną. Myślę o filmie, o np. pewnym sposobie traktowania zbrodni w filmie, o tym wszystkim, co zostało wzięte przez kulturę masową z romantyzmu – tylko musimy to sobie uświadomić i z tego czerpać siłę intelektualną. Ja już dawno postawiłam tezę, że taki popularny współcześnie gatunek jak horror jest głęboko zakorzeniony w romantyzmie, w tych wszystkich tematach, które występują w gotycyzmie, jeszcze u schyłku XVIII wieku. Weźmy takie figury jak sobowtór, potwór, wampir czy symbolika miejsc nawiedzonych. Mamy do czynienia z wyraźną transmisją do kultury masowej pewnych wątków jeszcze gotycystycznych.

Romantycy nie znali filmu, wielka szkoda, ich problemy były zupełnie „filmowe”. Np. taka ważna dla nich kwestia: jak przeniknąć na stronę umarłych? Jednym z romantycznych sposobów obcowania z umarłymi było udawanie umarłych, prowadzenie życia upiorów. Podobnie jak umarli mogą udawać żywych, co przecież jest podstawą hipotezy tak popularnego w romantyzmie wampiryzmu. Mickiewicz próbował stworzyć polszczyznę, w której można byłoby mówić o duchu (z *Ody do młodości*) i duchach (takich, jakie występują w *Balladach i romansach*). Słowacki wołał w *Królu-Duchu*: „Tu patrz! jak straszne są duchowe sprawy!” Właśnie – straszne, bo rozgrywające się wśród nieraz okrutnych i krwawych konfliktów ducha i ciała.

Rodzi się pytanie o to, co jest rzeczywistością, a co nie jest. Czy raczej – co jest jedną, a co drugą rzeczywistością? I jak u Stephena Kinga na ogół nie wiadomo, która jest ważniejsza.

Tak, druga rzeczywistość przenika i krzyżuje drogi tej pierwszej. Znakomity według mnie film według Stephena Kinga nakręcił Stanley Kubrick – *Lśnienie*. W ostatniej scenie filmu powraca pytanie, w jakiej rzeczywistości znajduje się, jeśli się znajduje, Jack Nicholson.

Ale jest jeszcze inna odmiana fantastyki egzystencjalnej, która mnie bardzo interesuje, a zakorzenia się ona mocno we współczesnej kulturze. To lęk przed inwazją z zewnątrz – przed czymś, co przychodzi stamtąd, skądś, nie wiadomo skąd i nas pożera, i nami rządzi, nas najgłębiej zmienia.

Tu są zombi, wilkołaki, przeróżne insekty, ostatnio dinozaury, ale przecież i pożary, trzęsienia ziemi i inne kataklizmy, z którymi nie sposób sobie poradzić.

To jest to, co romantycy nazwali demonizmem natury; sądzili, że natura bywa demoniczna i w tym sensie nieprzewidywalna. Moim ukochanym filmem z tego okresu jest *Obcy – 8. pasażer „Nostramo”* – pierwsza część w reżyserii Ridleya Scotta. Wspaniałe są dekoracje do tego filmu robione przez świetnego malarza surrealistycznego H.R. Gigera, czasem nazywanego Boschem XX wieku. Fantastyczna jest zabudowa terenu, na którym rodzą się straszliwe potwory i niejasna, lecz groźna postać Obcego, który się rzuca na człowieka, wpija się w niego, pożera go. Nie wiadomo, kim się stają ludzie po przeniknięciu przez potwora.

Czy te inwazje insektów, demonów itp. nie mają związku z agresją ze strony kultury konsumpcyjnej i obawą człowieka przed przemianami go przez agresywną kulturę, przez reklamę, przez ciągłe dobijanie się z zewnątrz różnych wzorów konsumpcji? Kiedy to nie ja wybieram proszek do prania, tylko mną wybierają. Obawą przed manipulacją ludzkim ja?

Tak mi się wydaje. Trzeba pamiętać, że we współczesnej kulturze są także takie kierunki jak dekonstrukcjonizm i postmodernizm, które, filozoficznie rzecz biorąc, rodzą się z destrukcji podmiotowości, kwestionując *ja* każdego z nas. Ale tylko fantastyka jest w stanie pokazać to straszliwe pogranicze dwóch światów. Bo nie wyobrażam sobie, żeby za pomocą innych środków – innych niż fantastyczne – można było ukazać lęk przed tym, co przychodzi z zewnątrz i nieubłagane nam zagraża. Tylko fantastyczne przecucie – tak, jak przedstawił to Siegfried Kracauer w książce *Od Caligariego do Hitlera* – może temu sprostać. To film Roberta Wiene *Gabinet doktora Caligari* z 1919 roku uświadomił, jak może psychopata rządzić światem przy pomocy szaleńca. Choć już wcześniej wiedzieli ekspresjoniści, ale ich sztuka nie miała takiego zasięgu.

Lotte Eisner nazwała film niemiecki lat dwudziestych „ekranem demonicznym”. Ten demonizm miał w sobie i to, że – jak twierdzi Kracauer – wynikał z przecucia nadchodzącej tragedii.

Dlatego w *Od Caligariego do Hitlera*, w tym tytule-skrócie zawiera się zrozumienie jakiejś okropnej możliwości zawłaszczenia *ja* przez potęgę zewnętrzną, ale charakterystyczne – potęgę zła.

Mam pomysł, który chcę ci zaszcześcić: wielką polską epopeją fantastyczną jest *Król-Duch*. Jest w nim wszystko, co kto chce, jeśli chodzi o dziedzinę wyobrażeń fantastycznych. I reinkarnacje, i sny, i przywidzenia, i gorączkowe zwidy, i opętanie, i coś takiego, że kiedy Król-Duch spał w ciele, to wyszedł jego duch i zaczął mordować... Wielka epopeja mistyczno-historyczno-fantastyczna, napisana stylem frenetycznym, tą gwałtowną stylistyką, charakterystyczną dla filmów grozy. Kiedy czytałam, jak prasa francuska podczas festiwalu w Cannes w 1992 roku zastanawiała się, jak Europa przyjmie falę nowego horroru z Ameryki (chodziło o film *Nagi instynkt*), to myślałam o tym, żeby naszego *Króla-Ducha* – jako też osobliwy neohorror – oddać do sfilmowania Amerykanom. Ale dlaczego? Przecież u nas też są dobrzy reżyserzy, dobrzy scenarzyści, dobra muzyka... Nie *Ogniem i mieczem* ekranizować – *Króla-Ducha* robić jako wspaniały film fantastyczny!

Film może rozwiązać pewien problem, z którym literatura ma trudności. Idzie mi o oniryczny stan istnienia. Przecież sen się śni, a nie opowiada. Opowiadanie snu to już „zdradzenie” go przez słowa. A film może być oniryczny, jak muzyka – bez słów.

„Tu patrz! jak straszne są duchowe sprawy!” (z prof. Marią Janion rozmawia Ludwik Janion), „Nowa Fantastyka” 1994, nr 1, s. 65–68 [fragmenty].

N

NOSFERATU – SYMFONIA GROZY

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens

Niemcy 1922

CZAS TRWANIA: 94'

REŻYSERIA: F.W. Murnau

SCENARIUSZ: Henryk Galeen

ZDJĘCIA: Fritz Arno Wagner, Günther Krampf

OBSDA: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff

Najogólniej mówiąc, głównym tematem Hoffmanna i hoffmannizmu jest właśnie podwojenie, rozdwojenie, dwoistość albo też odbicie, powtórzenie, kopia; „der Doppelgänger”, mówią Niemcy, „le double”, mówią Francuzi, to sobowtór – i nic więcej niż sobowtór. Nosferatu, jak każdy wampir, prowadzi podwójne życie. Od ludzi prowadzących podwójne życie oraz od sobowtórów roi się w ówczesnych filmach niemieckich. Ich dwoistość wyraża się nieco perwersyjnie: w biedermeierowskim stroju ukrywa się demon; dochodzi do zmieszania „solidnie mieszczańskiego z niesamowicie dziwnym”: to właśnie połączenie charakterystyczne dla Hoffmanna.

Maria Janion, *Niemiecki „ekran demoniczny”*,
w: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*,
Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 314–317.



TRIUMF NIESAMOWITEGO

Krytycznym momentem podczas każdej projekcji *Nosferatu* jest scena, w której wampir przemyka nocą ulicami miasteczka, taszcząc swoją trumnę pod pachą. Często się zdarza, że taperzy, puszczając oko do widzów, improwizują wtedy jakiś ślapstickowy motyw. Atmosfera lęku znika w jednej sekundzie, „symfonia grozy” zmienia się w „symfonię głupstwa”. Trudno jednak się temu dziwić, skoro już w roku 1928 na przeglądzie zorganizowanym przez British Film Society w Londynie film zapowiadano jako i straszny, i śmieszny zarazem. Gdzie zniknął ów „lodowaty wiatr z krypty”, który, jak pisał Béla Balázs, mroził publiczność berlińskiej premiery zaledwie sześć lat wcześniej?

Zarówno *Nosferatu – symfonia grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua, jak i główne źródło jego inspiracji, czyli *Drakula* Brama Stokera, to nie tylko opowieści grozy, lecz także szczególne dokumenty kryzysu europejskiej kultury w dobie modernizmu. Z tą różnicą, że o ile wampir Stokera, zrywając ze swoich ofiar – dosłownie i w przenośni – wiktoriański gorset, dopiero zapowiada upadek dotychczasowego porządku, o tyle wampir Murnaua przychodzi już po katastrofie. A raczej objawia się, bo graf Orlok to nie działająca postać, ale figura, upersonifikowany żywioł śmierci. Z ramy narracyjnej filmu dowiadujemy się, że tragiczna historia małżeństwa Hutterów rozgrywa się w roku 1838, kiedy w Niemczech szalała epidemia cholery, ale przecież *das große Sterben*, wielkie umieranie, to także aluzja do *der Großer Krieg*, Wielkiej Wojny. I to właśnie ukazana w *Nosferatu* świadomość wszechobecnego koszmaru, przed którym nie ma ucieczki, a nie groteskowa charakterystyka Maksa Schrecka, miała wywoływać dreszcze.

Trzydzieści lat później Ado Kyrou, uznając rzeczywiste nazwisko zapomnianego już wówczas aktora za jego artystyczny pseudonim (Schreck, czyli Strach), zażartował, że dla uzyskania odpowiedniego efektu reżyser do roli wampira zaangażował...

prawdziwego wampira (na kanwie tej anegdoty powstał zresztą dramat filmowy E. Eliasa Merhige'a). Murnau faktycznie zamierzał nakręcić „realistyczny” film grozy, stąd między innymi w *Nosferatu* wiele ujęć plenerowych, wręcz dokumentalnych, realizowanych od Tatr Wysokich do Morza Północnego. Schreck-Orlok, którego kostium i maniera gry stanowiły wyrazisty cytat z ekspresjonistycznego teatru, nie mieści się w granicach świata przedstawionego: jest obcy nie tylko dla pozostałych bohaterów, lecz także dla widzów. Dysonans, jaki wywołuje zderzenie ze sobą tak skrajnych estetyk, nie jest błędem w sztuce, ale częścią bardzo świadomej reżyserskiej strategii.

Owszem, niektóre z zastosowanych w filmie trików bardzo szybko się zestarzały, a o współtworzących jego atmosferę kontekstach – artystycznych, społecznych... – pamiętają dziś jedynie historycy kultury. Oglądając nienaturalnie przyspieszony ruch wampira w scenach kręconych ze zmienną prędkością klitek na sekundę, jak w ślapstickowej komedii, nie sposób się nie uśmiechnąć. Na szczęście to tylko kilka ujęć, a kompozycja kadrów i perfekcyjny montaż, mimo upływu prawie stu lat, nadal robią duże wrażenie. Jest również w filmie jeden moment, który dziś wciąż może budzić – i, jak sądzę, budzi – autentyczny niepokój, i to bez względu na to, jakie lęki ucieleśnia dla nas *Nosferatu*. Przeraza nie Orlok, który, taszcząc swoją trumnę pod pachą, wprowadza się między zwykłych ludzi, ale właśnie oni, uparcie zaprzeczający jego istnieniu – jak Hutter, który przecież wie, ale zawsze ustawia się plecami do okna, aby nie widzieć. I choć w finale wampir zostaje unicestwiony, to jednak w tym arcydziele Murnaua bezsprzecznie triumfuje *Niesamowite*.

MATEUSZ ŻURAWSKI

N

NOSFERATU WAMPIR

Nosferatu: Phantom der Nacht

Francja, RFN 1979

CZAS TRWANIA: 106'

REŻYSERIA: Werner Herzog

SCENARIUSZ: Werner Herzog

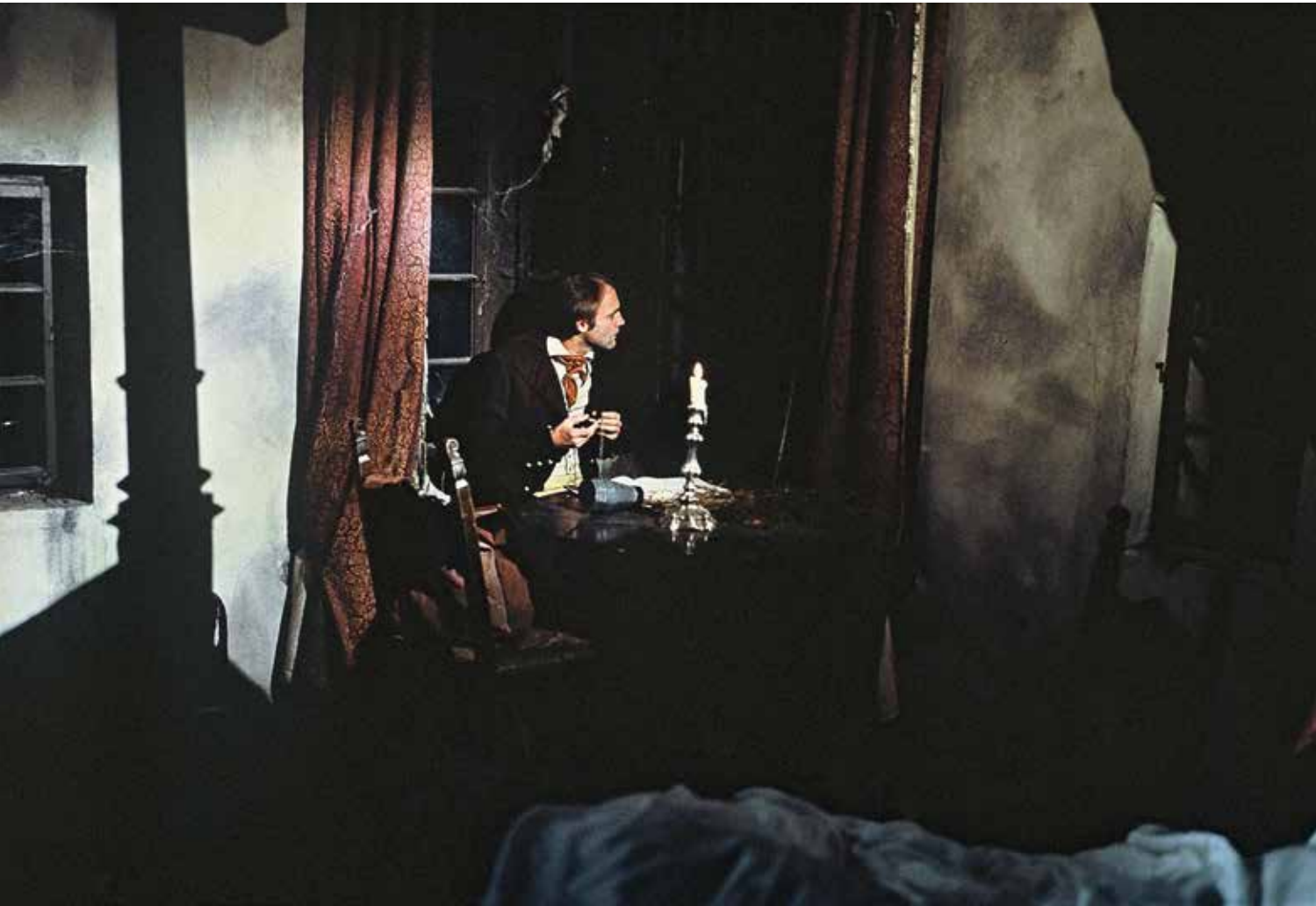
ZDJĘCIA: Jörg Schmidt-Reitwein

OBSDA: Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Walter Ladengast, Dan van Husen

Owa nowa cudowność, ściśle Herzogowska, romantyczno-niemiecka, nie pozostaje jednak tylko statycznym przeglądem pięknych obrazów. Poprzez nią reżyser wraz ze swymi ulubionymi aktorami pragnie przede wszystkim przekazać przesłanie o metafizycznej, wielorakiej postaci zła. Cierpiące, budzące współczucie zło uosobione w Nosferatu (jakże podobne do tego, które miota Heathcliffem w „Wichrowych wzgórzach” Emily Brontë) nie może jednak przestąpić tkwiącej w nim prawdy, że jest ono również zniszczeniem i zagładą, bezwzględną „czarną zarazą”, wlokącą za sobą okrutny karnawał Śmierci. Zło się udziela, złem się można zarazić, zło może się w każdym wylęgnąć i rozrosnąć. Ale zarazem początek jego jest irracjonalny, żyje ono między miłością a śmiercią, nie daje się zgładzić – tak jak w końcu nie można zgładzić wampira. Naszego cienia i naszego sobowtóra, zdaje się mówić Herzog, nie dopuszczając do uproszczonego rozgraniczenia i łatwego triumfu Dobra nad Złem.

Maria Janion, *Królestwo wampirów jest z tego świata*, w: „Polityka” 1980, nr 51–52, s. 15.

NAGŁY ATAK ZŁA



Uwielbiam ten film. Kiedyś był dla mnie przede wszystkim wysmakowaną adaptacją powieści Brama Stokera *Drakula* i młodszym bratem *Nosferatu – symfonii grozy* Murnaua; radował oczy ożywionymi obrazami Caspara Davida Friedricha, których jest tu tak wiele (pierwszy z brzegu – Isabelle Adjani jako Lucy nad szarym północnym morzem, wśród przekrzywionych krzyży), że należy je uznać za najważniejsze tworzywo wizualne; dawał wreszcie – dzięki hipnotycznej obecności ulubionych aktorów swego twórcy – przyjemne i niepokojące poczucie zanurzenia w świecie Herzoga, zarazem subiektywnym i niemieckim (tu zwłaszcza Clemens Scheitz w roli urzędnika i Walter Ladengast jako doktor Van Helsing) – tak dobrze znanym z wcześniejszych i późniejszych jego filmów. O faszyzmie wtedy nie myślałam, choć Herzog oczywiście o nim myślał. Moją uwagę przykuwał Kinski, umiejący nadać Drakuli głębię, jakiej nie miał przed nim ani po nim żaden wampir: urzekał manierami („Przepraszam, że tak bez zapowiedzi. Jestem hrabia Drakula” – mówi do przerażonej Lucy); wzruszał skargami na samotne życie wieczne, z którego nie ma wyzwolenia („Śmierć to nie wszystko” – powtarza, kiedy ktoś wspomina przy nim o lęku przed śmiercią); chwycił za serce pragnieniem miłości (jak w tej przejmującej scenie, kiedy po zmroku zagląda przez okno do domu Lucy i Jonathana Harkerów, by pożerać wzrokiem uczucie, którego sam jako monstrum nigdy nie zazna). Trudno opisać twarz Kinskiego-Drakuli: ekspresyjną i wrażliwą, mieniającą się różnymi emocjami i ich odcieniami, plastyczną i zmienną, w pewien sposób piękną. Gdyby nie Kinski i ta jego twarz, końcowa scena poświęcenia się Lucy w miłosnym akcie z wampirem budziłaby tylko wstręt.

Dzisiaj to wszystko zeszło na dalszy plan, a film przemawia do mnie inaczej – nabrał innej powagi. Kluczowy wydaje mi się jego niemiecki podtytuł: *Phantom der Nacht (Nocne widmo)*, który kieruje uwagę w rejony nieświadomości (zbiorowej) oraz ujawniających jej treść marzeń sennych i fantazji, a także Nosferatu jako figura niezniszczalnego zła, które nie umiera nigdy, co najwyżej przycicha gdzieś w umownych górach Transylwanii. To zło aktywuje się w drodze niezrozumiałej reakcji łańcuchowej – nie wiadomo, co je wzbudza: co prawda ma w Mieście swojego agenta (francuski surrealista Roland Topor jako demoniczny agent nieruchomości Renfield), który mota intrygę (wysłał Jonathana do Drakuli z umową kupna domu, w ten sposób ofiarowując hrabiemu dostęp do Miasta i do Lucy, którą „beprzewodowo” łączy z mężem romantyczna komunია dusz), nie bez znaczenia wydaje się też duchowa sytuacja samego Harkera – ten stateczny mieszczanin i szczęśliwy małżonek (ma w domu mnóstwo słodkich kotków) trawiony jest tajemniczym poczuciem bezsensu („Zapomnę o tych kanałach, które płyną donikąd i zwracają” – mówi przed odjazdem) – ale dlaczego wydarza się to właśnie tutaj i teraz? Jest w tym jakiś fatalizm. Charakterystyczne, że zło przybywa do Miasta w zadżumionych trumnach, a jego dewiza – wykrzykiwana z diabolicznym chichotem przez Topora-Renfielda – brzmi: „Krew to życie!”. W następujących po sobie onirycznych sekwencjach – tu zwłaszcza niezapomniana biesiada pod gołym niebem, wśród trupów, trumien i szczurów – rozum i prawo przegrają w konfrontacji ze złem po wielokroć, a miłość nie zbawi świata: mimo ofiary Lucy, zagłada osiągnęła Miasto i prędko się rozprzestrzeniła.

Przypomina się wiersz Czechowicza *dzisiaj verdun* i obraz wojny jako olbrzyma spletanego „paktów powrozem” – „na próżno”.

RENATA LIS

MARIA JANION WAMPIR
Biografia symboliczna



słowo/obraz terytoria

WAMPIR – POTĘGA SŁABOŚCI

Nosferatu Wernera Herzoga to historia kondycji niepewnej i słabej, wychwytywanej w stanie istnieniowego pomniejszenia. Na tle typowych wampirycznych postaci ta sprawia wrażenie dziwnie odkształconej, pomyślanej jakby „na wspan” lub tkwiącej „nie na swoim miejscu”. Grany przez Klauza Kinskiego bohater nie ma więc w sobie wiele z księcia ciemności, znanego z powieści Stokera czy filmu Murnaua – daleko mu zarówno do diabolicznego kochanka, jak też do żądnego krwi potwora, który sieje wśród ludzi strach i spustoszenie. Przypomina za to innych „odmieńców” Herzoga, niemieszczących się w przyjętych bytowych schematach i funkcjonujących na marginesach tego, co aprobowane. W przypadku *Nosferatu* nie chodzi jednak wyłącznie o egzystencjalne wyobcowanie, skłaniające do rozważań nad samotnością wampira, cierpiącego na skutek własnej nieśmiertelności. O jego „inności” przesądza sam niestabilny modus istnienia, który wymyka się temu, co przewidywalne i dające się objąć rozumem, ujawniając chwiejną atrybucję postaci, pełną luk i niespójności.

Według Gilles’a Deleuze’a główny bohater Herzoga przywodzi na myśl zredukowaną do fazy płodowej istotę, rozpoznającą swe otoczenie za pośrednictwem zmysłu dotyku i ssania. Ograniczony do najprostszyc odruchów wampir kojarzy się nie tyle z „żywym trupem”, co z życiem jeszcze-nie-zaistniałym, stale rozpiętym między czymś a niczym. Wynika stąd jego cielesna bezsilność, skulona sylwetka czy przemieszczanie się nisko, przy ziemi, jakby w wyczekiwaniu na możliwość zdobycia pokarmu. Wynika stąd także wampirzy sposób tworzenia powiązań ze światem, oparty na ciężkim wchodzeniu w interakcje i pozostawianiu w zależności od śmiertelników, nad którymi nie sprawuje się żadnej hierarchicznej władzy. Stale rozwarte usta *Nosferatu* nie niosą zatem za sobą sensów drapieżnego pochłaniania, dzięki któremu można zawłaszczyć

oraz podporządkować sobie ciało ofiary. W zamian stają się one przejawem łaknienia, domagającego się zaspokojenia zawsze przy mniejszym lub większym współudziale ludzkiego dawcy – gwaranta wampirzego życia i śmierci. Wiąże to picie krwi z niesamowystarczalnością wampira, który, zwłaszcza w zbliżeniu z kobietą, odsłania swe połowiczne, nieustannie gotowe na dopełnienie istnienie. Jego relacja z Lucy może się dzięki temu przerodzić w czułą dziecięco-matczyną wymianę, zwieńczoną aktem karmienia-transfuzji, w której obie strony zależą od siebie nawzajem i nawzajem się posiadają.

Wampir funkcjonuje więc jako byt nomadyczny, nakierowany na przenikanie się istnień, na nieustanne przechodzenie jednego w drugie. Jego związane z piciem krwi życie samo nabiera zresztą cech przepływu, jest pulsujące i wylewne, a przez to również chaotyczne i rządzące się prawami anarchii. Stąd bierze się właśnie wampirza łatwość zmiany kształtu czy stanu skupienia, zawsze na formę tymczasową lub rozproszoną – mgłę, stado kłębiących się szczurów, nietoperza, który łączy w sobie przymioty ssaka i ptaka. Podważa to w filmie tradycyjną koncepcję śmierci jako nicości lub pustki, zastępowanej wprost śmiercią jako twórczą siłą, która manifestuje się poprzez intensywne różnicowanie się bytu, poprzez skłonność do metamorfoz. Herzog odwraca tu sensy zabójczej aktywności wampira, oddając hołd jej produktywności, dynamiczności, witalizmowi, wreszcie – uwypuklając polimorficzny, samoorganizujący się nadmiar. *Nosferatu* stawia nas przed wyzwaniem życiodajnej ciągłości śmierci, która zdradza swą wyzbytą pojedynczego autorstwa sprawczość, ludzko-nie-ludzka relacyjność, bezosobową zdolność do transfiguracji.

ANNA FILIPOWICZ

K

KRÓL EDYP

Edipo re

Włochy, Maroko 1967

CZAS TRWANIA: 103'

REŻYSERIA: Pier Paolo Pasolini

SCENARIUSZ: Pier Paolo Pasolini

ZDJĘCIA: Giuseppe Ruzzolini

OBSDA: Silvana Mangano, Franco Citti, Alida Valli, Carmelo Bene, Julian Beck, Luciano Bartoli

Film Pier Paolo Pasoliniego „Król Edyp” interpretuje tragedię syna Lajosa nad wyraz uniwersalistycznie. To jest również los każdego człowieka, dlatego Pasolini zmieszał swobodnie elementy różnych kultur (Azteków z obrzędami prawosławnymi), połączył pejzaż włoski z pejzażem marokańskim, by zmieścić całą sprawę ludzkości w jednym losie. Decydującą rolę gra w tym filmie krajobraz: straszny i dziwny, skalisty i oślepiający słońcem, surowy, pod niesamowitym niebem. Najważniejsza scena, scena zamordowania Lajosa, rozgrywa się u rozstaju dróg (Jokasta u Sofoklesa mówi: „złoczyńcy obcy zamordowali go u dróg rozstajnych”), w przerażającym, słonecznym pejzażu. To, co czyni Edyp na rozstaju dróg, mógłby uczynić każdy – „nieprzytomny z bólu i wściekłości”, w wirze szaleństwa, w amoku niewytłumaczalnej nienawiści, ale przede wszystkim spełniając los.

Maria Janion, *Tragizm*, w: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 26–27.



„GDY BEZLITOSNE SŁOŃCE PUSTYNI STOI W ZENICIE”

Przejmująca subsaharyjska pustka, pałace greckich *basileis* przypominające afrykańskie i mezopotamskie budowle, spalona słońcem ziemia. W filmie Pasoliniego starta zostaje pstra, antyczna koloratura. Postarchaiczny świat, w którym rozgrywa się tragedia, odarty jest ze stereotypowej „greckości”. W krajobrazie nie pozostaje nic ludzkiego poza ludzką tragedią, nic poza „uniwersalną wspólnotą winy”. Ta zdehumanizowana scena niesie Edypa, wędrowca. „Pod strasznym słońcem Południa niebo i ziemia wirują wokół [niego], niepojętego, obcego sobie i innym” – pisze Maria Janion. Jej interpretacyjna miniatura na temat filmu Pasoliniego to intrygujące *exemplum*, które zostało umieszczone w szerszych rozważaniach o filozoficznej naturze tragizmu. To właśnie pełne oślepiającego żaru Południe obierze Janion na jeden z biegunów wyznaczających mityczną geografę świata; słońce Pasoliniego stanie się interpretacyjnym kluczem do jej romantycznej mitografii, jednym z dwu fascynujących fantazmatów, miejscem demonicznym, w którym nic nie jest przesłonięte. Oto przerażająca solarna despotia pozbawiona Friedrichowskich mgieł, w której, za cenę szaleństwa i ślepoty, wszystko może zostać zobaczone. Tam właśnie, na rozstajnych drogach, gdzie „bezlitosne słońce pustyni stoi w zenicie”, oglądamy jak „dzieje się człowiek”, jak Edyp zabija Lajosa. To węzłowe, według interpretacji Janion, miejsce tragedii, miejsce uwidocznione, bez tajemnicy; to nieludzka, tytaniczna kraina, którą rządzi demon przejrzystości, widzialności, absolutnego, przesywającego i spalającego światła. Widzimy więc tragiczny los Edypa. Widzimy tajemnicę. Pasolini czyni jawnym w sposób najbardziej absolutny to, co w micie zostało ukryte. Słoneczny żar wydobywa z mroków najgłębsze sekrety ludzkiego losu, oślepiając i zakrywając je na nowo; pozostawia

za sobą tylko szaleństwo i wypalone źrenice. Tragiczna *Bildung* niesie tylko gorycz i pozór poznawczego sukcesu, gdyż odpowiedź na splątaną zagadkę archaicznego demona nie jest możliwa do wysłowienia. Jest nie tyle intelektualna, ile fizyczna – jest nią sam stary, oślepiiony i umierający Edyp. Do niego Ismena powie: „Bogowie, którzy cię złamali, podnoszą cię teraz”. Opowieść o władcy Teb jest więc narracją o niemożliwości intelektualnego samopoznania. Przed tym właśnie, w filmie Pasoliniego, Sfinga próbuje przestrzec Obrzmiałonogiego: „otchłań, w którą mnie spychasz, jest w Tobie”. Dla widza odpowiedzią na pytanie o tragizm ludzkiego losu jest *Einführung, empathia* – doznanie, doświadczenie, przeżycie tego, co zostało uwidocznione w owym bezlitosnym słońcu. Kim jednak jest współczesny widz tej tragedii; człowiek pochodzący ze świata, w którym uniwersalizm wspólnoty i uniwersalizm winy zostaje zakwestionowany? Kim jest Edyp teraz? Być człowiekiem Sofoklesa i Pasoliniego znaczy móc przeżywać własne cierpienie. Osobowość ponowoczesna wyróżnia się natomiast, jak podkreśla Maria Janion, brakiem tożsamości. Człowiek ponowoczesny jest człowiekiem bez osobowości, bez wnętrza, bez cierpienia. Oto post-Edyp stoi przed niemą, pustą Sfiną. Post-Tezeusz wchodzi do pustego post-Labiryntu. Ich działaniom nie towarzyszy homerycki 'Popłoch' i 'Trwoga'. Jak trafnie napisze Tadeusz Różewicz, współczesny „sfinks jest atrapą ulepioną z gipsu, szmat i papieru [...]”. Ten gipsowy sfinks to symbol mistyki i mistyfikacji, prawdziwe oblicze ostatniej tajemnicy, której spjrzał w oczy umierający. Koniec. Nie ma tajemnicy, nie ma oślepienia, nie ma bogów Ismeny. Wszystko można bezkarnie zobaczyć.

SEBASTIAN BOROWICZ

ZAGADKA KASPARA HAUSERA

Jeder für sich und Gott gegen alle

RFN 1974

CZAS TRWANIA: 110'

REŻYSERIA: Werner Herzog

SCENARIUSZ: Jakob Wassermann, Werner Herzog

ZDJĘCIA: Jörg Schmidt-Reitwein, Klaus Wyborny

OBSDA: Bruno S., Walter Ladengast, Brigitte Mira, Andi Gottwald, Florian Fricke, Gloria Doer

Film Herzoga o Kasparze Hauserze przedstawia Brunona S. jako suwerennego, choć bezbronnego, świadka egzystencji, a zarazem jej surowego, zagadkowego sędziego. Wydaje mi się, że reżyserowi szło o to, by wszystko co ma do przekazania, nie było grane, ale żeby się stało istnieniem samym. I właśnie istnienie samo – obce i tajemnicze – emanuje z ekranu. Rzeczywiście graniczy to z cudem. Najważniejsze, decydujące przesunięcie semantyczne, dokonane przez Herzoga w obrębie legendy w pewnym stopniu już skodyfikowanej i zamkniętej, wyraziło się w wyborze OSOBY. Herzog nie wyplątałby się z więzów romantycznej legendy i romantycznego języka, gdyby nie olśniewająca decyzja, która zmieniła bieg legendy i nadała jej inny charakter. Dzięki Brunonowi S. poetyczna legenda uzyskała nowe życie, stając się częścią naszego straszliwie rzeczywistego świata.

Maria Janion, *Świadek i sędzia egzystencji*,
„Kino” 1980, nr 3, s. 53.

„SKANDAL SAMEJ EGZYSTENCJI”



Rok 1828. Na rynku w mieście N. pojawia się Kaspar Hauser. Ledwo chodzi i potrafi wypowiedzieć tylko jedno zdanie. Nie wiadomo nic na temat jego przeszłości. Równie niejasna będzie jego śmierć.

Młody Kaspar Hauser zjawił się na norymberskim rynku w pierwszy dzień Zielonych Świątek. Zdawał się nie posiadać żadnej wiedzy na temat otaczającego go świata. Znajdą szybko zainteresowała się ówczesna Europa, możni i uczeni za wszelką cenę chcieli „oswoić” go i uformować na swoje podobieństwo, zapisać jego tożsamościową nieokreśloność znakami kultury, wtłoczyć go w bezpieczne, znane ramy ich cywilizacji. Wówczas i później obsesyjnie próbowano ustalić przeszłość „sieroty Europy”. Kaspar Hauser miał być potomkiem książąt, widziano w nim sprytnego oszusta, kłamcę, króla. Dla filozofa Rudolfa Steinera był reinkarnacją Chrystusa. Inni upatrywali w nim przybysza z kosmosu.

Postać Kaspara Hausera poddawana była reinterpretacjom wielokrotnie i w przestrzeni różnych gatunkowo tekstów kultury, co ciekawe – najczęściej w dziełach muzycznych. Ale uformowana w XIX wieku romantyczna legenda o tajemniczym podrzutku we współczesnej zbiorowej wyobraźni zapisała się przede wszystkim dzięki filmowi Wernera Herzoga. I też dzięki jego obrazowi, *Zagadce Kaspara Hausera* z 1974 roku, twarz „sieroty Europy” to twarz Brunona S., zaangażowanego do roli naturszczyka, ulicznego grajka, którego przejmująca biografia rymowała się w wielu punktach z biografią Hausera.

Rok 0. Wyspa na morzu Y, miejsce X. Na brzegu pojawia się nieprzytomny Kaspar Hauser. Wyłonił się z morza. Znikąd. Mieszkańcy wyspy nie zdołali dociec, kim był.

Ale też i nie próbowali. Nie interesuje nas dzisiaj, kim był Kaspar Hauser, potrzebujemy go z zupełnie innych powodów – zdaje się mówić Davide Manuli, reżyser *Legandy Kaspara Hausera*, filmu zrealizowanego niemal czterdzieści lat po *Zagadce...* Herzoga.

Ta wpisana w obraz Manulego deklaracja interpretuje zagadkę Kaspara Hausera, ale interpretuje również, poniekąd bardzo przewrotnie, *Zagadkę Kaspara Hausera* Wernera Herzoga. Co zaś najistotniejsze – film Manulego w pewnym sensie stanowi egzemplifikację naszego widzenia emblematycznych dla XIX-wiecznej legendy kadrów i scen Herzoga.

Davide Manuli odwraca porządek, to nie Kaspar Hauser jest w centrum, najważniejsi są ci, którzy go otaczają. Zdefiniowani, określani poprzez ikoniczne nazwy, zamknięci w zbudowanych przez kulturę rolach. My, Kaspar Manulego jest czysty i przejrzysty, jest ucieleśnieniem legendy. Grany przez performerkę Silvię Calderoni znajduje się poza płcią, poza wizerunkiem, poza jakąkolwiek ideą. Jest zwierciadłem wyplutym przez naturę na brzeg wyspy, gotowym na nasze projekcje.

Myśląc o Kasparze Hauserze – myślimy kadrami z filmu Herzoga. Widzimy go stojącego na norymberskim rynku, wśród geometrycznych, gładkich twórców ludzkiej architektury. Zastygniętego, z wyciągniętą dłonią, która ścisła wewnątrz pozółkły list. Obcego w wymiarze skandalicznie wręcz totalnym. Bez ontologicznego początku, nieskazanego, bezbronno wobec świata ludzi i ich kultury, ale pomimo tego – opierającego się zdefiniowaniu i wpisaniu w jakikolwiek egzystencjalny porządek. Myśląc o Hauserze, widzimy inicjalne dla filmu Herzoga obrazy natury, falującej wody i roślin. Intensywne, niemal pierwotne pejzaże, z którymi reżyser konfrontuje opresyjny krajobraz ludzkich topografii, a które tak usilnie próbowały wchłonąć Hausera.

Ale jednocześnie – idąc za Herzogiem, „czyścimy” Kaspara Hausera z jakiegokolwiek formy, odrywamy od niego obrazy, wyobraźniowe klisze. Przeglądamy się w nim. Widzimy obcość w najbardziej intensywnym wymiarze, dojmująco bolesne doświadczenie wydziedziczenia, braku początku i końca. „Skandal samej egzystencji”.



ODRZUCONY TRANSPLANT

Ta larwa. To ciało rodzaju ludzkiego. Jak je ugryźć? Jak je obuć? Oto humanistyczne wyzwanie, przed jakim staje społeczeństwo mieszczańskie początku XIX wieku w obrazie Wernera Herzoga *Zagadka Kaspara Hausera*. Kuszący to eksperyment – socjologicznie amorficznej istocie, znajdujący bez języka i pochodzenia przeszczerzyć tożsamość kulturową.

Kim jest Kaspar Hauser przed wypchnięciem w świat? Ciałem ludzkim żyjącym „nie-ludzko”. Przebywa w hermetycznym, ciemnym, chtonicznym środowisku bez szczelin, które umożliwiłyby przenikanie świata zewnętrznego. Hauser pozostaje tam nosicielem nagiego życia, przez szereg lat obrasta w tę funkcję i we własne otoczenie. Jego świat jest wówczas skończony, stanowi organiczną całość: on, ziemia, konik-zabawka. Sam nie wie, gdzie przebiegają granice jego ciała, a gdzie zaczyna się domena inności, nie domyśla się świata zewnętrznego, który rozsypie się dla niego w mnogość nie do oswojenia. Przestrzeń piwnicy ewokuje prabyt, łono matki, formując bohatera jeszcze zanim wkroczy on w porządek ojcowskiej cywilizacji. Dychotomia tak przeciwstawianej natury i kultury objawia się między innymi w scenie kąpieli, gdzie przylegająca do skóry i somatycznej tożsamości bohatera ziemia, traktowana jest jako brud, który należy usunąć, dopucowując Hausera do „normalnej” i higienicznej formy człowieczeństwa.

Zanim jednak młodzieniec doświadczy pokawałkowania świata, opatrzony zostaje sygnaturą ojcowską. Nadanie imienia i wprowadzenie w porządek języka inicjuje szereg kolejnych ingerencji w jego tożsamość. Postać paternalistyczna projektuje na niego pragnienie edypalne (by być tak dobrym jeźdźcem, jak kiedyś ojciec), uczy chodzić, wręcza emblematy mieszczańskich wartości i ustawia jego postać jak manekina, pozostawiając na rynku miejskim.

Próby uspołecznienia Hausera zawsze przebiegają wedle początkowego wzorca. Można mu wtykać w dłoń kody kulturowe, rzeźbić podatny na nauki mózg, ćwiczyć w formach ekspresji dostępnych cywilizowanemu Europejczykowi... Jednym słowem, tresować – w końcu podejście do znajdy nie wynika z czystego humanitaryzmu, stoi raczej na przedłużeniu instynktów obronnych zbiorowości, która obchodzi się z nim jak z kuriozum: Kaspar daje się tresować, ale nie zasymilować, dlatego pozostaje Trzecim (w ujęciu Wojciecha Kalagi czymś między Tożsamym a Innym) społeczeństwa, a społeczeństwo – Trzecim Kaspara. U młodzieńca nigdy całkowicie nie przyjmie się przeszczep porządku symbolicznego ani nie zostanie podjęta samodzielna derywacja tożsamości narracyjnej, są one bowiem dla niego jednocześnie swoje i obce. W jednej ze scen pada kwestia: „Nie ma we mnie nic żywego poza moim życiem”, świadcząca o uporczywym pragnieniu bohatera, by pozostać wolnym od fantazmatu tożsamości społecznej. Kampania mieszczaństwa wytoczona naturze nie udaje się więc, bowiem „znaczyć” przegrywa w niej z „być”.

W próbach nadpisywania dyskursu nad Hauserem ważne są momenty oględzin jego ciała. Za pierwszym razem skóra śpiącego w stajni młodzieńca prowokuje domysły co do jego pochodzenia. Druga, medyczna, autopsja to pozorne rozwiązanie tytułowej zagadki, zaspokajające mieszczańską ciekawość, ale też ujawniające bezradność nauk przyrodniczych wobec romantycznego fenomenu. Dziwność człowieka tłumaczona jest deformacją jego „centrum sterowania” – mózgu. Podwójna anomalia w rachunku logicznym społeczeństwa daje pewność, że tkanka zwana Hauserem, tak jak transplant, do organizmu nigdy całkowicie przynależeć nie może.

HELENA HEJMAN

D DANTON

Francja, Polska 1982

CZAS TRWANIA: 136'

REŻYSERIA: Andrzej Wajda

SCENARIUSZ: Jean-Claude Carrière

ZDJĘCIA: Igor Luther

OBSDA: Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Anne Alvaro, Roland Blanche, Patrice Chéreau, Krzysztof Globisz

W filmie Wajdy przedstawiciele obydwu racji giną, następuje totalna katastrofa rewolucji. Danton zostaje ścięty na naszych oczach, Robespierre na końcu filmu okrywa się całunem śmiertelnym dla siebie i dla rewolucji. Oczywiście, gdyby nawet nie było w finale napisu, że w trzy miesiące później Robespierre zginął wraz ze swoimi towarzyszami, to i tak bylibyśmy przekonani, że musi on zginąć. Takie jest bowiem napięcie tego filmu, chociaż oczywiście nie wynika ono z tego, że nie wiemy, jaki będzie koniec bohaterów i akcji. Bo wiemy skądinąd – i to bardzo dobrze. Więc idzie o coś zupełnie innego: o efekt wzmagającego się aż do śmierci bohaterów – i wyzwającego napięcia tragicznego, które powoduje rodzaj oczyszczenia, budzi „litość i trwogę” – tak jak to się dzieje podczas odbioru tragedii. I tak dzisiaj oddziałał na mnie „Danton” Wajdy, wzmagając, ale i częściowo rozładowując napięcie tragiczne.

Maria Janion, „Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd”, „Kino” 1989, nr 10, s. 19.



„CZŁOWIEK CIELESNY” I „ASCETA REWOLUCJI”

Dantonem Andrzej Wajda popsuł humor Francuzom i wszystkim, którzy w Wielkiej Rewolucji Francuskiej chcieli widzieć święty wzór walki o lepszy świat. Mit roku 1789 – plakatowy optymizm *Marsylianki* – poddał surowej rewizji ironicznej. Adaptując na potrzeby scenariusza sztukę Stanisławy Przybyszewskiej, napełnił ją zapachem krwi i grozą bratobójczej walki. Skupił się na tym, co działo się w ścisłym kręgu rewolucyjnej władzy, która obiecywała sobie i światu wielkie odrodzenie, a zderzyła się z palącymi koniecznościami pragmatyki rządzenia i bezlitosnej rywalizacji między przywódcami przewrotu. Sofistyczna, skupiona na grze idei sztuka polskiej pisarki zabrzmiała z ekranu gwałtownym głosem nadziei zmieszanej z przerażeniem.

Wajda na pierwszy plan wysunął konflikt między dwoma wodzami rewolucji – Dantonem i Robespierre’em, ale inaczej niż Przybyszewska rozłożył akcenty. Ona była zafascynowana chłodną ideologiczną twardością Nieprzekupnego, on zbliżył się do dużo bardziej ludzkiego Dantona, którego – jak to zostało w filmie pokazane – rewolucja musiała złamać, by sama przetrwać. Fenomenalna scena kolacji, na którą Danton zaprasza Robespierre’a, by rozładować narastające między nimi napięcie, rozbłyła w filmie świetnie ustawionym konfliktem racji nie do pogodzenia. Oto obrońca praw człowieka, osłabiających krwawy impet rewolucji, „człowiek cielesny”, pragnący rozkoszy życia, zderza się z antagonistą – ascetą rewolucji, człowiekiem idei, odczłowieczonym i odcieleśnionym w swojej pasji zmieniania świata za wszelką cenę, nawet metodami totalitarnymi.

W całym filmie Wajdy pobrzmiwało echo procesów moskiewskich z lat trzydziestych oraz osobiste doświadczenie lat pięćdziesiątych, kiedy to Wajda sam na własnej skórze doświadczył twardych dobrodziejstw stalinizmu, epoki, której cień padał w *Dantonie* na wzniosły francuski archetyp *Liberté, Égalité, Fraternité*, przeobrażając w filmowej wizji rewolucyjne

marzenie o „świetlanej przyszłości” w obraz gilotyiny: oto na naszych oczach do kosza z trocinami spadają odrąbane ludzkie głowy. Gdyby Wajda sam nie przeszedł stalinizmu, pewnie by takiego filmu nie nakręcił. Przeżycia z okresu stanu wojennego w Polsce z lat 1981–1983 też miały tu swoje znaczenie, bo *Danton* powstał w 1983 roku.

Wajda pokazał krwawe dno politycznej transgresji, o którym współczesna demokracja zachodnia, zrodzona z idei roku 1789, wolałaby zapomnieć. W pamięci widza na zawsze pozostanie scena ostatecznej bezsilności, gdy chory, tracący głos Danton, nie może się bronić przed rewolucyjnym trybunałem, przypominającym w istocie rzeźnię. Doświadczenia Środkowej Europy i Rosji z wieku XX Wajda przeniósł do XVIII-wiecznego Paryża, w przejmującej wizji odsłaniając jeden z sekretów historii: jak marzenie o lepszym świecie i wolności grzęźnie we krwi, a rewolucja zaczynając się od katechizmu wolności, kończy się na państwie Szygalewa z *Biesów*. Sztuka Przybyszewskiej nabierała tu cielesnej brutalności, co Wajda osiągnął między innymi dzięki doświadczeniom pracy nad *Biesami* w krakowskim Teatrze Starym. To właśnie cień Stawrogina, Szygalewa i Wierchowieńskiego pojawiał się w scenie, w której Jacques-Louis David, urzędowy malarz rewolucji, ze spokojem dokumentalisty rysował egzekucję Dantona, zdeponowanego wodza rewolucji, zabijanego przez innego wodza rewolucji przy użyciu uległego aparatu terroru i politycznej czystki.

Najbardziej wstrząsającą sceną w filmie była scena początkowa, w której fanatyczna, rewolucyjna matka bije w kąpeli nagiego synka za to, że nie nauczył się rewolucyjnego katechizmu wolności. Związły, poruszający symbol tego, jak rewolucja drogą terroru chciała wymusić na ludziach poczucie wolności i szczęścia.

M

MIŁOŚĆ ADELI H.

L'Histoire d'Adèle H.

Francja 1975

CZAS TRWANIA: 96'

REŻYSERIA: François Truffaut

SCENARIUSZ: François Truffaut, Jean Gruault, Suzanne Schiffman

ZDJĘCIA: Néstor Almendros

OBSDA: Isabelle Adjani, Bruce Robinson, Ruben Dorey, Sylvia Marriott, Cecil de Sausmarez, Clive Gillingham

Przeraźliwa samotność Adeli – to główny motyw tego wspaniałego filmu, który sam Truffaut nazwał „utworem na jeden instrument”, akcentując w ten sposób jego zupełnie wyjątkową monologowość, i to w miłości, która, jak trafnie zauważa recenzent „Le Monde”, „szczęśliwa czy nieszczęśliwa jest zawsze dialogiem”. Kluczową sceną filmu jest ta końcowa, kiedy w sukni poszarpanej przez psy, fantomiczna, samotna i opuszczona, obłąkana clochardka, mamrocząca coś do siebie, obdarzona cudowną romantyczną urodą Adjani – Adela pod upalnym słońcem Barbadosu przebiega opustoszałe uliczki i zaułki egzotycznego miasteczka w poszukiwaniu – kogo? czego? Bo kiedy porucznik Pinson, za którym tam właśnie wyruszyła, wychodzi jej na spotkanie, chcąc błagać ją o to, by go zostawiła w spokoju, ona go nie poznaje, ani nie słyszy jego wołania: „Adelo!”

Maria Janion. „Czarne słońce” François Truffaut.
„Kino” 1976, nr 6, s. 53.

„WŁASNOŚĆ JEST KRADZIEŻĄ!”



François Truffaut został w dzieciństwie zatrzymany przez policję za włóczęgostwo. W jednym z wywiadów reżyser wyznaje, że bohater *Czterystu batów*, kilkunastoletni chłopiec, który ucieka z domu i zostaje skierowany do ośrodka wychowawczego – stanowi jego alter ego. Grany przez Jean-Pierre'a Léauda Antoine Doinel lubi kraść: z samochodu dostawczego podbiera butelkę mleka, przywłaszcza sobie maszynę do pisania, własną babcię pozbawia części oszczędności. Historię przedstawioną w *Czterystu batakach* Truffaut kontynuuje w noweli *Antoine i Colette* i trzech filmach pełnometrażowych: *Skradzionych pocałunkach*, *Małżeństwie* i *Uciekającej miłości*. We wszystkich nich Doinela gra starzejący się wraz z reżyserem Jean-Pierre Léaud. Bohater Truffauta wraz z wiekiem zaczyna przestrzegać społecznych norm. Jego dawna miłość do kradzieży objawia się tylko w jednej sferze – Doinel, zostawszy pisarzem, kradnie historie, zabierając je kochanym niegdys kobietom.

Historia Adeli H. (oryg.: *L'Histoire d'Adèle H.*), opowieść Truffauta o młodszej córce Wiktora Hugo, która ucieka z rodzinnego domu, by przedsięwziąć obłądny pościg za dawnym kochankiem, ma wiele wspólnego z tetralogią o Doinelu. Obraz łączący *Czterysta batów* z filmem z 1975 roku stanowią ujęcia ołtarzyka, jaki tworzą tak Antoine, jak i Adela; pierwszy – paląc świeczki nad portretem Balzaca, druga – nad wizerunkiem ukochanego porucznika. Córka słynnego pisarza jednak nie ucieka się do kradzieży. Wręcz przeciwnie, omal nie pada jej ofiarą, gdy skierowaną do przytułku Adelę, próbuje pozbawić walizki kobieta z sąsiedniego łóżka. Wyczerpana uciekiniarka chwytą jej rękę i ostrzega: „Nie ruszaj. To moja książka”.

Ta scena nabiera ważnego znaczenia i w kontekście biografii tytułowej bohaterki, i w kontekście tetralogii o Doinelu. Kobieta z sąsiedniego łóżka jest po trosze Wiktor Hugo, który, sprawując jeszcze kontrolę nad córką, odmawiał jej papieru na osobiste zapiski i najprawdopodobniej zniszczył te z późniejszych

lat, sporządzane już po ucieczce z domu, a po trosze – sam Truffaut, który z wiekiem, tak jak Doinel, zaczyna kraść historie napotkanych kobiet. Swoją współpracę z Isabelle Adjani, otwórczynią roli Adeli, reżyser podsumowuje: „Pomyślałem, że mógłbym, filmując ją, okraść ją z cennych rzeczy, jak na przykład wszystko, co przechodzi przez ciało i twarz w trakcie całkowitej transformacji”.

W biografii Antoine'a Doinela złodziej skłócony ze społeczeństwem, którego uosobieniem był bohater *Czterystu batów*, staje się złodziejem, którego kradzieże służą umocnieniu dominującego porządku. W *Historii Adeli H.* przestępca, który obrósł w dobra i przywileje, ten dojrzały Doinel/Truffaut, zdaje się bić w piersi. Nie tylko przyznając się do winy, ale również zwracając część z zawłaszczonych dóbr. Dwuznaczna gramatyka tytułu *Historia Adeli H.* uniemożliwia rozstrzygnięcie, kto jest autorem/-ką, a kto bohaterem/-ką filmowej historii. Tym samym kradzieży zostaje przywrócone jej pierwotne znaczenie jako gestu oporu wobec opresywnych społecznych norm.

W antologii *Odmieńcy*, zredagowanej przez Marię Janion i Zbigniewa Majchrowskiego, teksty poświęcone filmowi Truffauta sąsiadują z materiałami dotyczącymi Jeana Geneta, gdzie pajawia się słynne wyznanie pisarza: „Skoro zostałem opuszczony przez rodzinę, wydawało mi się normalne pogorszyć tę sytuację przez miłość do chłopców, a tę miłość przez kradzież, a kradzież przez zbrodnię lub współnictwo w zbrodni. W ten sposób odrzuciłem zdecydowanie świat, który mnie odrzucił”. W *Historii Adeli H.* urzeczywistnia się – nieobecny w innych filmach Truffauta – wymiar buntu, jego dwuznaczny tytuł zawiera przesłanie dużo bardziej radykalne niż proste „nie kradnij”, raczej mówi – za Pierre-Josephem Proudhonem – „Własność jest kradzieżą!”.

P

PASJA

Polska 1977

CZAS TRWANIA: 110'

REŻYSERIA: Stanisław Różewicz

SCENARIUSZ: Edward Żebrowski, Andrzej Kijowski

ZDJĘCIA: Jerzy Wójcik

OBSDA: Zbigniew Zapasiewicz, Piotr Garlicki, Bolesław Smela, Wojciech Alaborski, Henryk Machalica, Mieczysław Hryniewicz

Film oryginalnie ujmuje motyw działania chłopskiego przywódcy, Jakuba Szeli. Nie jest to – jak w legendzie tworzonej przez szlacheckich pamiętnikarzy – sprzedajne narzędzie austriackiej intrygi, krwawy potwór, zionący nienawiścią i zemstą, czy – jak u najbardziej bezstronnych – mistyczny marzyciel, uważany za karzącą rękę Boga. Filmowa rozmowa Dembowskiego z Szelą przynosząca starcie sprzecznych racji dwóch wielkich antagonistów, niektórym recenzentom wydawała się „czytankowa”. No, nie – jest to ciekawie pomyślane zderzenie argumentów historycznie myślącego rewolucjonisty i utopijnej postawy chłopskiego anarchisty, przekonanego, że rabacja obali nie tylko ucisk pańszczyźniany, ale i to wszystko, co „niepotrzebne” – państwa, narody, wojska i władze, stworzy, jak w „Marszu w przyszłość” Berwińskiego, „ziemię obiecaną”, „bez tyrana i bez pana, pod zarządem Bożym”. Ujawnia się wyjątkowo dobitnie nie tylko polityczne zagubienie chłopstwa, ale i nieuchronna obcość pojęć rewolucyjnej elity i masy, sił społecznych skazanych na sojusz a nieznajdujących wspólnego języka.

Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Dokument i symbol*
„dni przedostatnich”, „Kino” 1978, nr 6, s. 21.

ŚWIĘTA OFIARA, PIJANI CHŁOPI I CHŁODNY ROZSADEK

Pasja – film nakręcony przez Stanisława Różewicza w 1977 roku – jest w dorobku reżysera dziełem wyjątkowym. Znany przede wszystkim z kameralnych filmów osadzonych we współczesnej problematyce egzystencjalnej oraz tych podejmujących tematykę drugiej wojny światowej Różewicz sięgnął tym razem głębiej w historię, czyniąc przedmiotem filmowej refleksji najtragiczniejszy polski zryw XIX-wieczny – powstanie krakowskie i rabację pod wodzą Jakuba Szeli z 1846 roku. Głównym bohaterem swojego dzieła uczynił Edwarda Dembowskiego, przywódcę powstania i rzecznika jego demokratycznego charakteru, obrońcę ludu, który głęboko wierzy zarówno w sens walki o niepodległość, jak i w przyciągnięcie do walki o nią szerokich mas chłopskich. Film opowiada o ostatnim etapie życia Dembowskiego i jego męczeńskiej śmierci będącej zarazem kresem wszystkich wyznawanych przez niego ideałów. Maria Janion swoją recenzję zatytułowała *Dokument i symbol „dni przedostatnich”*, niezwykle trafnie oddając w tej zwięzłej formule zarówno przesłanie dzieła, jak i jego cechy warsztatowe – tak charakterystyczne w twórczości Stanisława Różewicza wykorzystanie formy quasi-dokumentalnej.

Następujące po sobie sekwencje obrazów wyznaczają wewnętrzny rytm dopełniającej się biografii Dembowskiego, drogę, na której splatają się dwa znaczenia słowa „pasja” zawartego w tytule filmu. Z jednej strony jest to nawiązanie do ewangelicznego przekazu dotyczącego męczeństwa Chrystusa, z drugiej odesłani zostajemy do potocznego rozumienia pasji jako szczególnego emocjonalnego stosunku do rzeczy, idei, działalności. Dla Dembowskiego jest to idea odzyskania niepodległości w ogólnonarodowym zrywie powstańczym, który pociągnie za sobą także uświadomiony narodo- i podniesiony do godności obywatelstwa lud. Jego działalność stopniowo zamienia się w drogę na Golgotę, idea okazała się bowiem

mrzonką, ludowy przywódca – Jakub Szela mówi, że nikomu nie wierzy, władze powstańcze obawiając się rewolucji, dążą do ograniczenia zasięgu insurekcji i kompromisu z zaborcami, ideę niepodległościową przesłania walka o władzę, której symbolem staje się biało-czerwona szarfa przechodząca z rąk do rąk, zawłaszczana przez kolejnych członków Rządu Narodowego. A w tle cały czas pojawiają się białe mundury austriackiego wojska, jakby głównego reżysera spektaklu historii. Dembowski ginie, idąc na czele pochodu, który niesie kościelne chorągwie i śpiewa religijne pieśni, świadomy, że „Stąd już nie ma powrotu. To jest Golgota”.

Powstanie zostaje przeniesione w sferę *sacrum*, gdzie znaczenie ma już nie fizyczne zwycięstwo, które okazało się niemożliwe, ale wielkość ducha poświęcenia i ofiary jako chrystusowy zarys przyszłego odrodzenia. Wcześniej, w obliczu kolejnych ofiar Dembowski wypowiada znamienne słowa: „Nie ludzie mają zwyciężać czy przeżyć, ale idee”, nadając wyższy sens nie tylko walce, ale i klęsce. Idea pozostaje i nie można jej zabić, gdy żywi zostają pokonani przez zaborców, zagrożeniem dla nich stają się trupy męczenników będące zarysem nowej, narodowej Ewangelii.

Film zderza ze sobą dwie podstawowe w kulturze polskiej narracje o historii zawarte w powstańczym dyskursie – można by je sprowadzić do Mickiewiczowskiej opozycji „ludzi rozsądnych i szalonych”. Owa opozycja wyznacza polskie uniwersum, zarówno w 1977 roku, jak i dzisiaj wpływając na wybory polityczne i egzystencjalne Polaków, ale i tworząc trudną do zasypania przepaść pomiędzy zwolennikami każdej z opcji, aktualną zarówno w 1977 roku, jak i dzisiaj.

DANUTA DĄBROWSKA



G

GORĄCZKA

Polska 1980

CZAS TRWANIA: 122'

REŻYSERIA: Agnieszka Holland

SCENARIUSZ: Krzysztof Teodor Toeplitz

ZDJĘCIA: Jacek Petrycki

OBSDA: Barbara Grabowska, Adam Ferency, Bogusław Linda, Olgierd Łukaszewicz, Zbigniew Zapasiewicz, Krzysztof Zalewski

Prawdę mówiąc, w ogóle nie podejrzewałam, że u nas jest możliwy taki film. Holland posługuje się stale tragicznymi i ironicznymi brutalizmami. Wszystkie zachowania ludzkie są w niej zmysłowe, wręcz erotyczne. Nie widziałam filmu, w którym w taki naoczny sposób ukazano by erotyzm terroryzmu – czekanie na śmierć jak na orgazm. Idziemy od jednego filmu do drugiego. Wymienię brutalizmy, posługując się zwrotem „akt” – najlepiej on chyba bowiem oddaje bezlitosną, fotograficzną niemal precyzję, tę jedność gorączkowego ruchu i chwilowego unieruchomienia, akt terrorystyczny, akt erotyczny, akt obłądu, akt morderstwa, akt wyroku śmierci przez powieszenie, akt udeptania sołdackimi buciorami ziemi na trupie powieszonoego.

Maria Janion, *Filozofia bomby*, „Kino” 1981, nr 7, s. 8.



MYŚLAĆ PO GORĄCZCE

Film młodej Agnieszki Holland pojawił się na ekranach w pierwszych miesiącach 1981 roku, w epoce Solidarności, prawie rok przed wprowadzeniem stanu wojennego. Opowiadając o rewolucji 1905 roku i jej zmięczeniu, towarzyszył światłu Sierpnia, a potem ciemności długiej nocy grudniowej. Wydarzenia tamtego okresu ich obserwatorzy i uczestnicy usiłowali przyporządkować rytmowi polskiej historii, włączyć w rytm narodowych powstań. Któregoś miesiąca Pani Profesor Janion, przyjechawszy na swoje zajęcia na Uniwersytecie Gdańskim, powiedziała mimochodem na jednym z seminariów, że profesor Edward Lipiński, „starzec nasz stuletni”, uważa, iż atmosfera podobna jest do czasu rewolucji 1905 roku – którą dobrze pamiętał i w której brał udział. Nie znaczy to, że widzowie *Gorączki* skupiali się na analogii między wielkim robotniczym zrywem, który porwał już cały kraj i wszystkie jego warstwy, a tamtym poruszeniem mas, będącym częścią rewolucji ogólnorosyjskiej, na ziemiach polskich łączącym jednak hasła społeczne i nadzieje niepodległościowe. Oglądając ekranizację powieści Struga chwyciło się raczej w poczuciu żywej identyfikacji to, co dziś już trudno w sobie odnaleźć – szczególne podniecenie czasu, w którym historia rusza z miejsca, tytułową gorączkę bohaterów, ich żarliwe pragnienie zmieniania świata i siłę represji carskiej maszyny urzędniczo-wojskowej. Wstrząsało zakończenie filmu. Gdy umarła już Kama, obłąkana po nieudanej próbie zamachu na generała-gubernatora, gdy grób skazanego na śmierć i powieszzonego naiwnego działacza wiejskiej komórki Organizacji Bojowej PPS, Wojtka Kiełży, wydany przez polskiego szpicla, udeptany został nogami żołdatów, a anarchista Gryziak pobity na śmierć w scenie orgiastycznej nienawiści – pocisk bojowców Polskiej Partii Socjalistycznej, którego losy organizują akcję, zostaje, jak u Struga, zdetonowany przez rosyjskich saperów na brzegu Wisły pod murem cytadeli warszawskiej, ale – inaczej niż w powieści – wybuchu nie słyszą więźniowie, dla nikogo nie staje się on znakiem nadziei. Film wygasa szerokim obrazem

rzeki, rozlewiskiem wód poruszonych wybuchem i wracających w odwieczny nurt.

Dzisiaj łatwiej zauważyć, że scenariusz wydobyl z *Dziejów jednego pocisku* Andrzeja Struga przede wszystkim dylematy moralne rewolucji, a zwłaszcza akcji zbrojnych. Film pokazuje też wyraziściej niż powieść iście mickiewiczowskie rozwarstwienie polskiego społeczeństwa początku XX wieku na plugawą skorupę i wrzącą lawę – ta pierwsza jednak wydaje się potężniejsza i ohydniejsza niż w *Dziadach*, ta druga nie jest zaś jednoznacznie szlachetna, a jej ofiarność graniczy z fanatyzmem. W końcu zarówno książka jak i film mówią o frakcji bojowej PPS-u, o spiskowcach walczących metodą politycznego terroru, zadających śmierć z własnych wyroków.

Gorączka Holland przypomina o chętnie obecnie negowanej sile tradycji lewicowej, PPS-owskiej w szczególności, w dziejach walki o polską niepodległość. Pokazuje też, że terroryzm nie jest jakąś nową i pozaeuropejską zjawą, przyrodzoną fundamentalistom islamskim i usprawiedliwiającą spiralę ksenofobii i odczłowieczania uchodźców. Wreszcie film ten i historia jego recepcji pozwala zamyślić się nad tym, że nawet w okresie stanu wojennego siła wzajemnych nienawiści politycznych mniejsza była niż w tej chwili w Polsce, oraz że losy Andrzeja Struga, w tym jego pogrzeb gromadzący przedstawicieli tak różnych opcji politycznych, są dowodem spotkań ponad podziałami także w trudnych politycznie momentach dwudziestolecia międzywojennego.

Intensywny, zwarty, niepozabawiony tragicznego wątku miłosnego, wyrazistych bohaterów i zapadających w pamięć scen, romantyczny obraz Agnieszki Holland pozostaje wciąż ważnym wkładem w rozumienie polskiej historii.

KWIRYNA ZIEMBA



ZMIERZCH BOGÓW

La caduta degli dei (Götterdämmerung)

Włochy, RFN 1969

CZAS TRWANIA: 155'

REŻYSERIA: Luchino Visconti

SCENARIUSZ: Enrico Medioli, Luchino Visconti, Nicola Badalucco

ZDJĘCIA: Pasqualino De Santis, Armando Nannuzzi

OBSADA: Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Griem, Helmut Berger, Renaud Verley, Charlotte Rampling

Od wielu tygodni film Viscontiego „Zmierzch bogów” utrzymuje się na jednym z pierwszych miejsc w tabeli ocen prowadzonej przez redakcję „Filmu”. Tymczasem w Warszawie film ten był wyświetlany zaledwie przez kilka dni w Sali Kongresowej. Jakie zatem możliwości weryfikacji ocen wystawianych przez krytyków „Filmu” ma widz warszawski, jak ma się zapoznać z jednym – jak można sądzić – z arcydzieł współczesnego kina? Sytuacja jest paradoksalna: wydaje się, że zakupiony film jest rozpowszechniany, tymczasem sprawy mają się zupełnie inaczej. Czekamy zatem na rzeczywiste udostępnienie „Zmierzchu bogów”.

Maria Janion, rubryka *Panie Redaktorze!*,
„Film” 1972, nr 17, s. 14.



„HITLER JEST W NAS”

Zmierzch bogów – dzieło najbardziej niemieckiego z włoskich reżyserów jest nie tyle filmem o wypadkach niemieckiego międzywojnia, co raczej obrazem o problemach egzystencji. Nie chodzi tu wszakże o te jednostkowe jej przypadki, które Visconti splótł misternie, ukazując ostatni rozdział sagi rodziny Essenbecków. Oglądając *Zmierzch bogów* jako obraz o zamkniętym w ramach filmowej fikcji odległym skrawku historii, moglibyśmy poczuć się zbyt bezpiecznie, tymczasem niepokojem napawa fakt, że Essenbeckowie są jedynie kolejnym wcieleniem tych, którzy byli przed nimi i zapowiedzią tych, co po nich nadejdą. Z jednej strony Visconti zakorzenia więc film w europejskiej tradycji, stawiając widzów w obliczu panoramy znanych skądinąd „tematów egzystencji”. Wyczuwamy w nim dekadentcki klimat powieści Tomasza Manna, rozpoznajemy strukturę szekspirowskiej tragedii, dostrzegamy powidoki *Procesu Kafki* („wszyscy nasi obywatele stają się winnymi” – mówi Aschenbach w scenie rozgrywającej się w archiwum Rzeszy) i zbrodniczej „sprawy Stawrogina”. Z drugiej strony reżyser równoważy ów fundament tradycji i wybiega w przyszłość – pokazuje przemianę Martina i Günthera (oto i wampiryczny rys tego filmu!), co pozwala postawić go w jednym rzędzie z Gombrowiczem i Syberbergiem, przestrzegającymi: „Hitler jest w nas”. Hitler, czyli Zło.

Dwa lata temu, przy okazji wydania zbioru esejów Marii Janion *Die Polen und ihre Vampire* Katharina Teutsch pisała na łamach „Die Zeit” o ich autorce jako o „polskiej Susan Sontag”. Prawdopodobnie jednak Teutsch nie brała pod uwagę pewnego drobiazgu, który tak w pismach Janion, jak i Sontag można wychwytać. Otóż obie powołują się na filmy Viscontiego i obie robią to na marginesie swoich głównych rozważań. Sontag czyni to w tekście rozprawiającym się z powojenną działalnością Leni Riefenstahl, Janion wspomina o nich kilkakrotnie, między innymi w – inspirowanym tekstami Sontag – szkicu dotyczącym erotyzmu i pornografii. Obu uczynom bliskie są tematy, które

Visconti porusza w *Zmierzchu bogów*: owo rozprzestrzeniające się niczym zaraza Zło, ale i osobliwa dwoistość faszyzmu – erotyczna fascynacja militarystką, której rewersem staje się koszarowa rubaszność i estetyka *Nazi-Kitsch*.

Dwoistość ta daje się dostrzec w obrazach natury, które z rzadka pojawiają się w filmie włoskiego reżysera. *Zmierzch bogów* rozpoczynają i kończą zbliżenia roziskrzonych pieców stalowni Essenbecków. Oto wzniosła potęga natury ujęta w ryzy ludzkiego rozumu, technicyzowany żywioł, który posłużyć ma budowie utopii tysiącletniej Rzeszy. Dla przeciwwagi w pamiętnych scenach zjazdu SA ukazane zostają górskie pejzaże, które nijak mają się jednak do wzniosłości wyżyn, opisywanej jeszcze przez Simmla ani do alpejskiego mistycyzmu gór, o którym pojęcie dawały międzywojenne *Bergfilme*. Górską sceneria Viscontiego to już jedynie pocztówkowy kicz, tchnący słodką nostalgią jarmarczny landszaft.

Jeśli ze sceny rozgrywającej się w dyrektorskim gabinecie Martina wydestylujemy kadr, w którym zestawione zostają umundurowane sylwetki Konstantina (SA) i Aschenbacha (SS), łatwiej będzie pojąć, czym jest fantazmat niemieckiego munduru. Opinający ciało, czarny strój Hauptsturmführera przeciwstawiony zostaje zgniłobrunatnemu mundurowi i topornemu kepi Konstantina: „militarny seksualizm uniformu” (Janion) kontra jeden z „nalanych, przysadzistych oprychów z piwiarni” (Sontag).

Oto dwoistość faszyzmu oraz naszego nań spojrzenia, oto i jedna ze spraw, z którymi zostawia nas Visconti: pogardliwy dystans do tego, co prostackie i trywialne nierozetwalnie sprzężony z estetyczną fascynacją, do której być może sami przed sobą wstydzimy się przyznać.

MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI

B

BLASZANY BĘBENEK

Die Blechtrommel

Francja, Jugosławia, Polska, RFN 1979

CZAS TRWANIA: 142'

REŻYSERIA: Volker Schlöndorff

SCENARIUSZ: Franz Seitz, Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière

ZDJĘCIA: Igor Luther

OBSDA: David Bennent, Mario Adorf, Angela Winkler, Katharina Thalbach, Wojciech Pszoniak, Daniel Olbrychski

Dla mnie film Schlöndorffa „Blaszany bębenek” przedstawia swoisty dowód na niefilmowość powieści Grassa, a może literatury w ogóle. Czyli wyłania się stara kwestia nieprzekładalności sztuki na sztukę. Dlaczego tak sądzę? Nie zawsze tak sądziłam, a może i nie zawsze tak należy sądzić o nieprzystawalności i nieprzekładalności literatury i filmu. Ale powieść Grassa może chyba stać się rodzajem testu w tym zakresie.

Najbardziej w filmie Schlöndorffa razi mnie to, że jest on bezstyłowy, bardzo płaski, tradycyjny, nieodtworzący żadnej właściwie z ofiarowywanych przez film – ale może i nie ofiarowywanych? – możliwości; tego jeszcze nie wiem, i właśnie nad tym chciałabym się wspólnie z państwem zastanowić; nieodtworzący wielowymiarowości powieści Grassa.

Maria Janion, *Grass przełożony na Schlöndorffa*,
„Dialog” 1985, nr 10, s. 119.

MAGICZNY „POTWÓR” PATRZY NA GDAŃSK



Wszystko zaczęło się od literacko-egzystencjalnej transgresji. W roku 1958 trzydziestojednoletni niemiecki pisarz, Paryżanin z wyboru, radykalnie wychodząc poza kanony realizmu, stworzył w swojej powieści postać dziecka-karla, które nie chciało rosnąć – i jej oczami spojrzął na świat. Efekt był poruszający. Powieść, rozpoczynająca się obrazami Gdańska z lat dwudziestych a kończąca scenami z powojennych Niemiec epoki cudu gospodarczego, wstrząsnęła podstawami europejskiej literatury. Opowiedzieć dramatyczną historię nadbałtyckiego miasta o nazwie Danzig z perspektywy „potwora”, który samym tylko promieniem krzyku potrafił rzeźbić i rozbijać szkło. Już sam taki zamiar stwarzał szansę na sugestywną wizualizację literackiej opowieści.

W wizji Grassa słabość zdeformowanego, wykluczonego, wiecznego dziecka przeobrażała się w magiczną siłę, która potrafi tworzyć i uśmiercać. Grass zrobił z Oskara Matzeratha – głównego bohatera swojej powieści – medium marzenia o przemianie świata, ale ozdobił ją ciemnym blaskiem sarkastycznej mądrości, wojennej grozy i barokowego humoru. Ta wybuchowa mieszanka jakości estetycznych i stylów miała uderzyć w świat niemieckiego mieszczaństwa, bo to właśnie w tym świecie Grass odnalazł matecznik nazistowskiego zła, którego nienawdził.

Gdyby nie gęsta materia prozy, splatająca szokujące obrazy z agresywną metaforą językową, *Blaszany bębenek* nie miałby tej wywrotowej siły, w której transgresja zrosła się z duchem społecznego buntu i moralnej niezgody. Filmowa adaptacja powieści, utrzymująca tę gęstość w stanie wrzenia, byłaby odbiciem tego, co w dziele Grassa najważniejsze.

Ale Volkerowi Schlöndorffowi, reżyserowi filmowego *Blaszanego bębena*, udało się to tylko do pewnego stopnia, co nie powinno dziwić, bo zadanie było niezwykle trudne. Schlöndorff postawił na staranną ilustracyjność. Kręcił film z martwej

kamery, unikając twórczego ruchu, dzięki któremu mógłby budować materię obrazu równie zagęszczoną jak materia słów. Zamiast splątanej opowieści o wielu warstwach grających dysonansowymi współbrzmieniami, ujrzelśmy na ekranie serię poprawnie wyreżyserowanych żywych obrazów, dość swobodnie wybranych z narracyjnego morza opowieści.

Jedno udało się Schlöndorffowi doskonale: casting. Nie było i nie ma na świecie aktora lepszego do roli Oskara niż David Bennet. Wszystko w nim było z Grassa. Kto zobaczył chociaż raz jego wodnistoniebieskie oczy, nie zapomni ich nigdy. Ta trafność wyboru głównego aktora nadała filmowi niesamowite życie, wbrew ilustracyjności filmowej narracji, ciężkiej w stronę estetyki albumu z kolorowanymi pocztówkami z dawnego Gdańska. David Bennet nie musiał grać, wystarczyło, że był przed kamerą, tak silny miał dar obecności.

Kiedy tylko pojawiał się na ekranie, obraz nabierał magnetycznej mocy. Zdumiewające połączenie dziecięcości i dorosłości grało wszystkimi odcieniami. Postać ta dobrze oddawała bezlitosność i czułość zakłętą w Grassowskim obrazie bolesnego, ale i wspaniałego, pełnego sprytu wyobcowania, które – jak to Grass przedstawiał w swojej powieści – pozwalało bohaterowi wymknąć się ze świata nazistowskich fobii niemieckiego mieszczaństwa z lat trzydziestych XX wieku i zachować duchową autonomię. Już za samego Oskara Schlöndorff powinien dostać złotą statuetkę Oscara. Wręczono mu ją zresztą w 1979 roku.

Dla entuzjastycznych czytelników Grassa film był jednak co najwyżej cieniem powieści, która go nieskończenie przerastała, jak to zresztą zwykle bywa w przypadku filmowych ekranizacji wielkich dzieł literackich.

STEFAN CHWIN

FILMOWA BIBLIOGRAFIA MARIJ JANION*

1. *Panie Redaktorze!*, „Film” 1972, nr 17, s. 14 [dot.: *Zmierzch bogów*, reż. Luchino Visconti].
2. *Niemiecki „ekran demoniczny”*, w: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 306-317.
3. *Władza i hipnoza*, w: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 317-326.
4. *Film, demony i romantyzm* [rozm. przepr. T. Sobolewski], „Film” 1974, nr 49, s. 3-5, 14-15.
5. *Kino i fantazmaty (1)*, „Kino” 1975, nr 4, s. 41-47.
6. *Wajda i wartości*, „Film” 1975, nr 9, s. 12-15, [dot.: *Ziemia obiecana*, reż. Andrzej Wajda].
7. *Kino i fantazmaty (2). Eros i Psyche melodramatu*, „Kino” 1975, nr 5, s. 41-45.
8. *Kino i fantazmaty (3). Demony, wampiry, potwory*, „Kino” 1975, nr 7, s. 41-47.
9. *Legenda dwudziestolecia*, „Film” 1975, nr 14, s. 9, [dot.: *Jej powrót*, reż. Witold Orzechowski].
10. *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog o filmowym Mazepie* [rozm. z M. Żmigrodzką], „Kino” 1976, nr 3, s. 8-17, [dot.: *Mazepa*, reż. Gustaw Holoubek].
11. *Prawda erotyzmu?*, „Kino” 1976, nr 5, s. 24-27.
12. *Erotyzm w filmie* [dyskusja], „Kino” 1976, nr 5, s. 27-29.
13. *„Czarne słońce” François Truffaut*, „Kino” 1976, nr 6, s. 52-53, [dot.: *Miłość Adeli H.*, reż. François Truffaut].
14. *Film jako problem antropologii kultury* [dyskusja], „Kino” 1976, nr 9, s. 25-29.
15. *Ruch wyobraźni romantycznej*, „Kino” 1978, nr 4, s. 17-21.
16. *Dokument i symbol „dni przedostatnich”*, [współautorka: M. Żmigrodzka], „Kino” 1978, nr 6, s. 19-24, [dot.: *Pasja*, reż. Stanisław Różewicz].
17. *Świadek i sędzia egzystencji*, „Kino” 1980, nr 3, s. 51-53, [dot.: *Zagadka Kaspára Hausera*, reż. Werner Herzog].
18. *„Byłem śmiercią”*, „Polityka” 1980, nr 40, s. 10, [dot.: *Wyrok śmierci*, reż. Witold Orzechowski].
19. *Królestwo wampirów jest z tego świata*, „Polityka” 1980, nr 51-52, s. 15, [dot.: *Nosferatu wampir*, reż. Werner Herzog].
20. *Polskie trucizny*, „Kino” 1981, nr 1, s. 10-11, [dot.: *W biały dzień*, reż. Edward Żebrowski].
21. *Filozofia bomby*, „Kino” 1981, nr 7, s. 6-9, [dot.: *Gorączka*, reż. Agnieszka Holland].
22. *„Każdy dla siebie i Bóg przeciw wszystkim”* [dyskusja], w: *Galernicy wrażliwości*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981, s. 168-191, [dot.: *Zagadka Kaspára Hausera*, reż. Werner Herzog].
23. *Rozmowa trzecia: o Statku Szaleńców* [dyskusja], w: *Galernicy wrażliwości*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1981, s. 406-441, [dot.: *Lot nad kukułczym gniazdem*, reż. Miloš Forman].
24. *Fałszywy paszport Adeli H.* [dyskusja], w: *Odmiercy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 113-126.
25. *Byt rozpaczliwy i szalony*, „Kino” 1984, nr 3, s. 33-38, [dot. Wernera Herzoga].
26. *Grass przełożony na Schlöndorffa* [dyskusja], „Dialog” 1985, nr 10, s. 119-128.
27. *Rozplątywanie Grassa* [dyskusja], w: *Polskie pytania o Grassa*, red. M. Janion przy współpracy A. Wójtowicza, Warszawa [1988], s. 18-82, [dot.: *Błaszany bębenek*, reż. Volker Schlöndorff].
28. *„Znajdźcie ten punkt, gdzie zaczął się błąd”* [dyskusja], „Kino” 1989, nr 10, s. 17-25, [dot.: *Danton*, reż. Andrzej Wajda].
29. *Krwotok lawy*, „Kultura i Życie” dodatek kulturalny „Życia Warszawy” 1990, nr 1, s. 1-2, [dot.: *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, reż. Tadeusz Konwicki].
30. *Egzystencja ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, „Kino” 1990, nr 4, s. 23-27.
31. *„Tu patrz! jak straszne są duchowe sprawy!”* [rozm. przepr. L. Janion], „Nowa Fantastyka” 1994, nr 1, s. 65-68.
32. *Stulecie kinematografii* [ankieta], „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 185-191.
33. *Podglądanie i zapatrzenie*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 104-107, [dot.: *Miłość w Niemczech*, reż. Andrzej Wajda].
34. *Dyskusja*, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 108-116, [dot.: *Miłość w Niemczech*, reż. A. Wajda].
35. *Fatum zasłonięte*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 131, s. 18-19, [dot. Andrzeja Wajdy].
36. *Jeruzalem słoneczna i zakłęty krąg*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 5-12, [dot. Andrzeja Wajdy].
37. *„Nie zmylił się mistrz taki”* [dyskusja], „Tygodnik Powszechny. Kontrapunkt” 1999, nr 5, s. II-III, [dot.: *Pan Tadeusz*, reż. Andrzej Wajda].
38. *Dlaczego zachwyca?* [dyskusja], „Rzeczpospolita” 1999, nr 249, s. 12-14, [dot.: *Pan Tadeusz*, reż. Andrzej Wajda].
39. *W kadrze. Kino chwywane na gorąco* [rozm. przepr. A. Szarłat], „Twój Styl” 2002, nr 7, s. 126.
40. *Hollywood zna się na rzeczy*, „Dziennik. Polska – Europa – Świat” 2007, nr 48, s. 2.
41. *Romantyk podszyty ironią* [rozm. przepr. K. Szczuka], „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 106, s. 20-21, [dot. Wernera Herzoga].
42. *Antydydła niemiecka*, w: *Transe – traumy – transgresje 2: Prof. Misa. Rozmawia Kazimiera Szczuka*, Warszawa 2014, s. 113-116, [dot.: *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii*, reż. Peter Fleischmann].

OPRACOWAŁ MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI

* Bibliografia zawiera wykaz pierwodruków tekstów, które, niekiedy pod zmienionymi tytułami, przedrukowywane były w książkach Profesor Marii Janion.

K

KINO WEDŁUG MARIJ JANION

PROGRAM KINO ŻAK / 3 – 8.01.2017

3.01.2017

G.17.00 / **DANTON**

4.01.2017

G.17.00 / **ZMIERZCH BOGÓW**

5.01.2017

G.17.00 / **ZAGADKA KASPARA HAUSERA**

G.19.30 / **Deбата „Kino i fantazmaty”**

Uczestnicy: Małgorzata Szpakowska (Instytut Kultury Polskiej UW), Roman Gutek (Gutek Film), Tadeusz Sobolewski („Gazeta Wyborcza”) / Prowadzenie: Zbigniew Majchrowski (Uniwersytet Gdański) / Sala Suwnicowa

6.01.2017

G.14.00 / **NOSFERATU – SYMFONIA GROZY**

G.16.00 / **NOSFERATU WAMPIR**

7.01.2017

G.11.00 / **BLASZANY BĘBENEK**

G.14.00 / **KRÓL EDYP**

G.16.15 / **MIŁOŚĆ ADELI H.**

8.01.2017

G.13.30 / **PASJA**

G.15.45 / **GORĄCZKA**

Bilety: **10 zł / 8 zł** – czł. NHEF* oraz za okazaniem Karty Dużej Rodziny*

* wyłącznie za okazaniem ważnej legitymacji, Karty, Kartetu przy zakupie biletów (1 bilet na 1 legitymację / 1 Kartę / 1 Kartetu)

KINO ŻAK / Gdańsk, ul. Grunwaldzka 195/197

www.klubzak.com.pl / kasa@klubzak.com.pl

Tel. 58 344 05 73 w. 117

Kasa czynna w g.15.00 – 21.00, sb i nd od g.16.

Kino Żak zastrzega sobie prawo do zmiany programu.

PROGRAM UNIwersYTET GDAŃSKI (WYDZIAŁ FILOLOGICZNY) 5.01.2017

5.01.2017

G.11.30 / **OBŁOKI MARIJ JANION**

r. Krzysztof Bukowski / Polska / 1993 / 41 min.

G.12.30 / **Sympozjum**

„**Maria Janion: Kino i fantazmaty**”

PROGRAM KINO MURANÓW / 13 – 19.01.2017

13.01.2017

G.18.00 / **NOSFERATU – SYMFONIA GROZY**

G.20.00 / **NOSFERATU WAMPIR / Otwarcie**

14.01.2017

G.16.00 / **KRÓL EDYP**

G.18.00 / **ZAGADKA KASPARA HAUSERA**

15.01.2017

G.16.00 / **OBŁOKI MARIJ JANION**

r. Krzysztof Bukowski / Polska / 1993 / 41 min.

BUNT JANION

r. Agnieszka Arnold / Polska / 2005 / 60 min.

G.18.00 / **DANTON**

G.20.30 / **PASJA**

16.01.2017

G.18.00 / **GORĄCZKA**

17.01.2017

G.19.00 / **MIŁOŚĆ ADELI H.**

G.20.40 / **Deбата „Kino i fantazmaty”**

Uczestnicy: Małgorzata Szpakowska (Instytut Kultury Polskiej UW), Zbigniew Majchrowski (Uniwersytet Gdański), Roman Gutek (Gutek Film), Tadeusz Sobolewski („Gazeta Wyborcza”) / Prowadzenie: Iwona Kurz (Instytut Kultury Polskiej UW)

18.01.2017

G.19.00 / **ZMIERZCH BOGÓW**

19.01.2017

G.19.00 / **BLASZANY BĘBENEK**

Bilety: **15 zł**

KINO MURANÓW / Warszawa, ul. Gen. Andersa 5

www.kinomuranow.pl / kontakt@kinomuranow.pl

Tel. 22 635 25 29, 22 635 30 78

ORGANIZATORZY:

Klub Żak, Miasto Gdańsk, Pracownia Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

WSPÓŁORGANIZATORZY:

Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich PAN, Komitet Nauk o Literaturze PAN, Gutek Film

PARTNERZY:

Goethe-Institut w Warszawie, Instytut Francuski w Warszawie, Włoski Instytut Kultury w Warszawie

KONCEPCJA:

Zbigniew Majchrowski (Uniwersytet Gdański), Roman Gutek (Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Gutek Film)

KOORDYNATOR ZAMAWIANIA FILMÓW I OBIEGU KOPII:

Tomasz Żygo (Stowarzyszenie Nowe Horyzonty)

REDAKCJA KATALOGU:

Paweł Biliński (Klub Żak), Maksymilian Wroniszewski (Uniwersytet Gdański)

KOREKTA:

Paweł Biliński, Maksymilian Wroniszewski

PROJEKT GRAFICZNY:

www.acrobat.com.pl

WYDAWCA:

Klub Żak
Instytucja Kultury Miasta Gdańska
80-266 Gdańsk
ul. Grunwaldzka 195/197
tel. 58 344 05 73
e-mail: biuro@klubzak.com.pl
www.klubzak.com.pl / facebook.com/KlubZak

ISBN: 978-83-946454-0-3

Gdańsk 2016

Dziękujemy firmie PMPG Polskie Media – właścicielowi serwisów film.com.pl i Filmopedia.pl
– oraz redakcji miesięcznika „Nowa Fantastyka” za zgodę na przedruk wywiadów z Profesor Marią Janion.

WSPÓŁORGANIZATORZY**PARTNERZY****PATRONI MEDIALNI**



WWW.KLUBZAK.COM.PL