

ISSN 1508-6305

ER(R)GO

Nr 27 2/2013

Teoria | Literatura | Kultura



dialogi kina

zachłanność filmu

pionierzy nowych mediów

japońska awangarda

architektura utopii

nostalgia dziedzictwa/twarze wojny

wizje nowego świata

oglądanie podglądania

Alicja Helman • Bartosz Hlebowicz • Żaneta Jamrozik
Bartosz Kazana • Krzysztof Loska • Andrzej Pitrus
Maciej Stasiowski • Patrycja Włodek



ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 27 2/2013

Pod gościnną redakcją
Alicji Helman



Katowice 2013

Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Leszek Drong i Paweł Jędrzejko

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Anna Chromik, Tomasz Kalaga, Marzena Kubisz,
Karolina Lebek, Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Tomasz Porwit, Bartosz Stopel, Ewa Wylęzek

Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds),

Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice),

Alicja Helman (Kraków), Erazm Kuźma (Szczecin), Ryszard Nycz (Kraków),

Libor Martinek (Opava-Wrocław) Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),

Emanuel Prower (Katowice), Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń),

Lech Witkowski (Toruń), Anna Zajdler-Janiszewska (Łódź)

Spis treści

5 wstęp

Wojciech Kalaga	– Er(r)go.....	5
-----------------	----------------	---

7 rozprawy – szkice – eseje

Alicja Helman	– Kino jako propozycja dialogu. Rys historyczny	9
Andrzej Pitrus	– Film – wideo – malarstwo: <i>The Passions</i> Billa Viola	27
Krzysztof Loska	– Teatr awangardowy i japońska Nowa Fala – przypadek Terayamy.....	40

57 varia – kontynuacje – antycypacje

Maciej Stasiowski	– Jeśli spekulować to z nostalgią... Filmowe spotkania utopii literackich i architektonicznych	59
Patrycja Włodek	– Podróż jako dialog (w brytyjskim kinie dziedzictwa)	76
Bartosz Kazana	– Dialogi polityczne brytyjskiego kina. Wizerunki Amerykanów i Niemców w kinie angielskim okresu II wojny światowej.....	93

117 omówienia – komentarze – opracowania

Bartosz Hlebowicz	– Miłość i nienawiść (głównie jednak nienawiść) w Nowym Świecie. Wizja kolonizacji angielskiej w Ameryce Północnej w filmie Terence'a Malicka	119
Żaneta Jamrozik	– Przed obrazem. O teatralności przestrzeni filmu <i>Ukryte</i> Michaela Hanekego.....	137

151 recenzje

Dorota Brylla	– Rzecz o nieanalogiczności konotacyjnej „kabały” w ujęciu naukowym i laimanowskim. Kabała Bnei Baruch jako wytwór współczesnej kultury duchowości	153
Mateusz Marecki	– Poetyka kognitywna – „nowy rozdział w historii badań literackich” czy użyteczne narzędzie analizy literackiej?.....	167

175 noty o książkach

189 summaries in english

195 informacje dla autorów

Contents

5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go.....5

7 studies and essays

- Alicja Helman – Cinema as a Proposition for Dialogue. A Historical Sketch 9
Andrzej Pitrus – Film—Video—Arts: Bill Viola’s *The Passions*..... 27
Krzysztof Loska – Avant-Garde Theater and the Japanese New Wave—
The Terayama Case 40

57 varia – follow-ups and anticipations

- Maciej Stasiowski – Speculating with Nostalgia...
Cinematic Encounters
of Literary and Architectural Utopias59
Patrycja Włodek – Journey as Dialogue
(in British Heritage Film)..... 76
Bartosz Kazana – Political Dialogues of British Cinema.
Images of Americans and Germans in the English Film
of the WWII Period.....93

117 commentaries and inquiries

- Bartosz Hlebowicz – Love and Hate (but Mostly Hate) in the New World.
Representation of English Colonization in North America
in Terence Malick’s Film 119
Żaneta Jamrozik – Facing the Image. On the Theatricality of Space
in Michael Haneke’s *Hidden*.....137

151 reviews

- Dorota Brylla – On the Connotative Non-Analysis of “the Kabbalah”
in Scholarly and Laitmanian Approaches.
The Bnei Baruch Kabbalah
as Product of Contemporary Culture of Spirituality..... 153
Mateusz Marecki – Cognitive Poetics:
“A New Chapter in the History of Literary Studies”
or a Useful Tool for Literary Analysis?..... 167

175 notes on books

189 summaries in english

195 info for contributors

Er(r)go...,

... z jarmarcznej budy do Parnasu – niezwykłość kina, sztuki paradoksalnej: samodzielnej i na swój sposób monologicznej, mówiącej swoim nienaśladowalnym głosem, a jednocześnie zanurzonej w dialogiczności, zależnej i syntetycznej, zachłannej i nie mogącej istnieć ani bez dialogu z innymi sztukami ani bez dialogu w swym własnym jestestwie. Nieprzebrane trajektorie i przestrzenie tegoż dialogu, czasem nieudanego lub udawanego, czasem niemoralnego, ale niedoścignione przez żadną z innych sztuk. Dialog z wytworami kilkunastu wieków artystycznego geniuszu: z literaturą, malarstwem, rzeźbą, rysunkiem, architekturą, muzyką (vide niesprawiedliwe czasem etykiety: „rysunki zbudzone do życia”, „ożywione malarstwo”, „muzyka wizualna”, „muzyka obrazów”, „architektura w ruchu”); dialog z wideo, performansem, teatrem awangardowym, z „elektronicznym malarstwem”, z technologiami (także byłej) przyszłości; dialog wysokiego i niskiego w kulturze. Dialog społeczny, choć tu bez gwarancji bezpieczeństwa: pod pozorem dialogu może odbywać się monolog ideologiczny i kulturowy. A więc dialog ze społeczeństwem, choć także manipulacja w kształtowaniu społecznej świadomości lub propagandowa agitka; dialog z innymi kulturami, choć także „gwałt” westernizacji na kulturach odmiennych; dialog z innym i obcym, choć także wyznaczanie mu miejsc na marginesach i rysowanie schematów uprzedzeń; dialog z cenzurą, ale czasem na granicy flirtu. Dialog z ideologią, dialog z władzą, dialog z tradycją, z możliwym i niemożliwym, z utopią i dystopią, dialog z chaosem i porządkiem. Dialog z czasem – we wnętrzu własnej rzeczywistości, ale też z przeszłością i przyszłością, pamięcią, nostalgią i historią, dialog dzieciństwa z teraźniejszością, awangardy z tradycją. Ukryty dialog z tym co poza obrazem: z tym, co „przysłonięte” poza ekranem, z przestrzenią poza kadrem, z okiem, wyobraźnią i świadomością widza, z ciałem, z relacją między obrazami ukrytą w szczelinie cięcia, z innymi światami możliwymi, z projektowanym choć niewidocznym obserwatorem.

I wreszcie dialog z niemożliwością dialogu.

Dialogi kina to numer *Er(r)go* gościnnie przygotowany przez Alicję Helman, której w imieniu redakcji składam serdeczne podziękowania.

Wojciech Kalaga

Er(r)go...

... from a marketplace fair to Parnassus—the uniqueness of the paradoxical art of cinema: independent and monologic in its own way, speaking in its inimitable voice, and yet submerged in dialogicity, dependent and synthetic, greedy and incapable of existing without a dialogue with other arts or with its own interiority. Innumerable trajectories and spaces of this dialogue, sometimes unsuccessful or pretended, sometimes immoral, but unsurpassable by any other art form. The dialogue with the creations of centuries of artistic genius: with literature, painting, sculpture, architecture, music (vide sometimes undeserved labels: “pictures awoken to life,” “animated painting,” “visual music,” “music of pictures,” “architecture in motion”); the dialogue with video, performance, avant-garde theatre, “electronic painting,” with technologies of the future; the dialogue between the high and the low of culture. The social dialogue, here without the guarantee of safety: the guise of dialogue may mask an ideological and cultural monologue. Hence the dialogue with the society, but also a manipulative shaping of social consciousness or even agitation propaganda; the dialogue with other cultures, but also the “violence” of westernization on different cultures; the dialogue with the other and the alien, but also allocating them a place at the margins and projecting schemata of prejudices; the dialogue with censorship, sometimes bordering on flirtation. The dialogue with ideology, dialogue with power, dialogue with tradition, with the possible and the impossible, with utopia and dystopia, with chaos and order. The dialogue with time—inside its own cinematic reality, but also with the past and the future, with memory, nostalgia and history, the dialogue of heritage with the present, of avant-garde with tradition. The hidden dialogue with the outside of the picture: with what is “veiled” beyond the screen, with the space outside the frame, with the eye, the imagination and awareness of the spectator, with the body, with the relation between the pictures hidden in the interstice of the cut, with other possible worlds, with the projected though invisible observer.

And finally, the dialogue with the impossibility of dialogue.

Dialogues of Cinema is an *Er(r)go* issue guest-edited by Alicja Helman, to whom—on behalf of the entire editorial board—I extend my gratitude.

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Kino jako propozycja dialogu. Rys historyczny

Relacje kina do innych sztuk i zjawisk kulturowych były przedmiotem uwagi i refleksji od chwili wynalezienia aparatu braci Lumière. Nie chodziło jednak tylko o zdefiniowanie czym właściwie jest kinematograf i jego wytwór – film, ale także o wskazanie odpowiedniego dlań miejsca i określenie stosunku do form wobec niego uprzednich. Pytano o to czy film należy (lub może należeć w przyszłości) do dziedziny sztuk, czy jest tylko formą prymitywnej rozrywki, godną jedynie jarmarcznej budy, czy też może czymś jeszcze zupełnie innym. Sami wynalazcy aparatu byli przekonani, że skonstruowali narzędzie, które będzie służyć celom naukowym. Gdy Lenin formułował swoje słynne hasło – „film najważniejszą ze sztuk” – nie miał na myśli jego hipotetycznych możliwości artystycznych, lecz szanse natury propagandowej i edukacyjnej. Film miał na przykład uczyć chłopów z odległych rejonów Rosji metod wydobywania torfu.

Tak więc już w pierwszych dekadach od chwili owych narodzin film plasował się w wielu dziedzinach, które skądinąd nie miały wiele ze sobą wspólnego. Niemniej, w pierwszej kolejności, najważniejsze wydawały się jego związki z najszerszej pojmowaną sztuką. Temperatura dyskusji była tym gorętsza, im bardziej agresywne w swych wczesnych poczynaniach było kino.

„Jedną z najbardziej charakterystycznych cech nowej sztuki – pisała Suzanne K. Langer – jest jej zachłanność, zdolność do asymilowania bardzo różnorodnego materiału i zamienienia go w swoje własne elementy. [...] [W] powodzi utworów pozbawionych znaczenia, których niewzruszenie dostarcza przemysł rozrywkowy, można znaleźć tandetę w szczególny sposób związaną z czynnikiem postępu. Sztuka filmowa bowiem idzie naprzód. Pochłania wszystko: taniec, łyżwiarstwo, panoramę, rysunek, muzykę (muzyki potrzebuje prawie zawsze)”¹.

Kryzys kultury [stwierdził Borys Eichenbaum] w wielu wypadkach cofającej się do norm wczesnego średniowiecza, wyłonił zdecydowaną potrzebę stworzenia nowej sztuki, wolnej od tradycji, o prymitywnych środkach „językowych” (znaczeniowych) mających możliwości olbrzymiego wpływu na masę [...] W świetle dawnych pojęć film robił wrażenie rozrywki prymitywnej, trywialnej i niemalże hańbiącej dla człowieka o wyrobionym smaku. [...] Dziarski nowicjusz wdarł się w dziedzinę sztuk chronionych przez tradycję i zagrażał przekształceniem sztuki w zwykłą technikę. Seans filmowy uważano za „wulgaryzację”

1. Suzanne K. Langer, *Uwagi o filmie*, przeł. Alicja Helman, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 249.

spektaklu teatralnego [...]. Mechaniczna reprodukcja, mechanizmem powtórki (kilka seansów jednego dnia), fabryczna produkcja itp².

Eichenbaum upatrywał w filmie nową formę sztuki synkretycznej, utrzymując, że każda sztuka rozwijając się wśród innych siłą rzeczy dzieli z nimi pewne cechy wspólne, zachowując przy tym gatunkową odrębność. Jego zdaniem film łączy teatr, grafikę i literaturę będąc przy tym czymś od nich różnym i nowym.

Autor nie czyni rozróżnienia między synkretyzmem a syntetycznością, podczas gdy to pierwsze pojęcie odnosi się do pierwotnej jedności, a drugie jest rezultatem procesu łączenia tego, co w procesie rozwoju uległo rozdzieleniu. Niemniej Eichenbaum podkreśla, że formy synkretyczne są charakterystyczne dla sztuki prymitywnej (sztuki dzikich – jak pisze) i ludowej, a ponieważ film jest dla niego rodzajem „nowego prymitywu” doskonale się w tym rejonie mieści³.

Gdy jednak spojrzymy na ten problem z dzisiejszej perspektywy (Eichenbaum pisał pod koniec lat dwudziestych) nietrudno dostrzec, że „pierwotny synkretyzm prymitywu”, wynikający z prostego faktu, że filmowano wszystko, co tylko mogło trafić w zasięg obiektywu kamery, ewoluował z czasem w stronę form syntetycznych, które czyniły film spadkobiercą dramatu muzycznego Wagnera, o czym będzie jeszcze mowa później.

Już w pierwszej połowie lat trzydziestych Erwin Panofsky mógł oznajmić z pełnym przekonaniem, że nikt nie odmawia filmowi rangi sztuki, co więcej, jest on traktowany jako jedyna sztuka wizualna w pełni żywa.

Kino przywraca dynamiczną więź [pisał w artykule *Styl i medium w filmie*] między tworzeniem i konsumpcją artystyczną, więź, która – z przyczyn zbyt złożonych, żeby je tu rozważać – tak bardzo rozluźniła się, jeśli nie została zupełnie zerwana, w wielu innych dziedzinach twórczości artystycznej. Czy nam się podoba, czy nie, właśnie kino – najwyraźniej niż jakikolwiek inny czynnik – kształtuje opinie, smak, język, ubiór, zachowanie i nawet fizyczny wygląd publiczności, obejmującej ponad 60% mieszkańców ziemi. Gdyby wszystkim wielkim poetom lirycznym, kompozytorom, malarzom i rzeźbiarzom prawnie zakazać działalności, wiedziałyby o tym zaledwie ułamek ogółu odbiorców, jeszcze mniej liczni szczerze by nad tym boleli. Gdyby to samo spotkało film, skutki społeczne byłyby katastrofalne⁴.

Dziś w dobie wszechwładzy Internetu i komórki (dodajmy zdetronizowaną przez nie telewizję) Panofsky już by nie postawił takiej diagnozy, a być może także i film umieściłby wśród sztuk z Parnasu. Jednakże nie ten fragment jego

2. Borys Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. Barbara Grabowska, w: *Estetyka i film*, s. 40–41.

3. Por. Eichenbaum, s. 40.

4. Erwin Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. Jolanta Mach, w: *Estetyka i film*, s. 129.

opinii jest dla mnie najbardziej istotny, lecz sformułowanie wiodące wprost do sugerowanego w tytule mojego eseju tematu. Jeśli film istotnie zdolny jest czynić ze swymi odbiorcami to, co mówi Panofsky, wskazuje to na jego potencjał komunikacyjny i zdolność do wchodzenia w dialog z tymi, do których adresowane są jego przekazy. Film na drodze swego rozwoju nie tylko wchłaniał wszystko, co znalazło się jego zasięgu, ale też stosunkowo szybko znalazł się w centrum – polityki, kultury, sztuki, rozrywki, sportu, biznesu, listę tę można by wydłużać. Ewolucja ta miała swoje fazy i etapy, w których podstawowe przeświadczenia na temat w jakiego rodzaju relacji pozostaje on z daną dziedziną, ulegały zmianie. W optyce badawczej naszej dyscypliny nieodmiennie na pierwszym planie pozostawała sprawa stosunku filmu do innych dziedzin sztuki, a także tych innych dziedzin do filmu. Początkowo film uchodził za dłużniczkę innych sztuk. Szukając samookreślenia, społecznej nobilitacji, „miejsca na górze” wzorował się na nich, zapożyczał co tylko się dało. Jan Mukařovský wspomina o tym, że przekraczanie granic między sztukami, sięganie przez jedną po środki drugiej jest zjawiskiem nader częstym i cennym.

Historyczna doniosłość takich przekroczeń granic [pisał na początku lat trzydziestych] polega na tym, że sztuka uczy się odczuwać na nowo swoje środki formalne i widzieć własne tworzywo z niezwyklej strony: przy tym pozostaje wciąż sobą, nie utożsamia się ze sztuką sąsiednią, lecz osiąga jedynie analogicznymi do niej sposobami odmienne efekty – lub odwrotnie – odmiennymi sposobami efekty analogiczne. A żeby jednak zbliżenie z inną sztuką mogło być utrwalone w szeregu ewolucyjnym jednej z nich, musi być spełniony jeden warunek: sztuka, która dąży do zbliżenia winna mieć już własne tradycje⁵.

Jest rzeczą oczywistą, że nowo narodzony film takiej tradycji nie miał. Jeśli w ogóle można by mówić wówczas o jakiegokolwiek tradycji, to jedynie odwołując się do historii fotografii bądź tradycji popularnych form widowiskowych. Film szukał zatem – jak to nazwał Mukařovský – podpory, a nie impulsy mogącego wesprzeć jego własny autonomiczny rozwój.

Jak dalece istotną rolę odegrała owa pierwsza „podpora”, którą były różnego autoramentu formy teatralne, a także sam specyficzny modus teatru, najlepiej świadczy fakt, że przez długi czas film uchodził za „teatr w konserwie”, a doniosłość spełnianej przezeń roli upatrywano w upowszechnianiu głośnych spektakli i kreacji aktorskich, których nigdy nie mieliby szans obejrzeć masowi odbiorcy. Pogląd ten utrzymywał się nadal wtedy, gdy film posiadał już własne, rozwinięte środki wyrazu i sposoby oddziaływania, odchodząc całkowicie od wzorców teatralnych. Niemal każdy z teoretyków filmu, piszący w latach dwudziestych

5. Jan Mukařovský, *W stronę estetyki filmu*, przeł. Czesław Dondziłło, w: *Estetyka i film*, s. 104–105.

i trzydziestych, poczytywał sobie za pierwszy obowiązek dowiedzenie, że film jest sztuką odrębną od teatru, stosuje rozwiązania przeciwstawne wobec chwytów teatralnych, zrywa ze stylami inscenizacji rodem z teatru i wykształcił aktorów grających w sposób odmienny niż ci, którzy wypromowała scena⁶. Dalszą konsekwencją tego odrzekania się od więzi z protoplastą była postawa krytyki filmowej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, która wszelkiego typu „teatralność” poczytywała powstającym wówczas dziełom za najcięższy grzech. Dopiero znacznie później, gdy film „posiadał już własne tradycje” mógł zbliżyć się do teatru bez obawy i wejść z nim w partnerski dialog.

Drugą „podporą” kina i zapewne bardziej doniosłą niż teatr była literatura. Twórcy filmowi zajęli się adaptacjami powieści od samego zarania, gdy rozwiniętych form fabularnych jeszcze w ogóle nie było. Kino „żywiło się” literaturę nie tylko wykorzystując materiał literacki jako podstawę scenariusza, lecz przede wszystkim ucząc się od niej technik opowiadania. Narracja w filmie była w znacznej mierze narracją wzorowaną na dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, a zarzut „literackości” padał znacznie rzadziej i to tylko w kręgach awangardy lub kołach doń zbliżonych, gdzie ideałem był film czysty. Opowiadanie – żywioł literatury – było w kinie fabularnym również jego podstawowym żywiołem. Dodajmy od razu, że relacje filmu i literatury nie były nigdy kwestią jednostronnego pasyżowania. Formy partnerstwa rozwinęły się tu bardzo szybko. Już poczynając od lat dwudziestych także literatura inspirowała się wzorami czerpanymi z kina. Film, szybko doskonaląc sztukę opowiadania, nie tylko wykorzystywał metody i techniki literackie, lecz także poszukiwał własnych środków, które wymuszał charakter materiału, przez pierwsze trzy dekady – materiału wizualnego. Kino weszło w taki związek z literaturą (a później także z innymi sztukami), iż mniej istotna stała się kwestia wzajemnych zapożyczeń, a na plan pierwszy wysunęła się sprawa analogii, rozwoju paralelnego, podobieństw i rozwiązań jednakowo ważnych dla każdej ze sztuk. Dla przykładu – montaż, podstawowy środek wyrazu sztuki filmowej, pojawił się w transpozycji w *Manhattan Transfer* Johna Dos Passosa i *Święcie wiosny* Igora Strawińskiego, zarówno w warstwie muzycznej, jak i w planie spektaklu.

W swoim ponad stuletnim okresie rozwoju kino zapożyczyło, odkryło, wynalazło, rozwinęło i wysubtelniło wiele technik narracyjnych, które niekiedy mogą się wydawać podobne lub zbliżone do literackich, nie stanowią jednak ich odpowiedników. Te związki należałoby dziś rozpatrywać w kontekście narastającej intertekstualności oraz intermedialności dzieł kultury współczesnej, których

6. Por. Bela Balázs, *Wybór pism*, przeł. Raoul Porges i Karol Jung, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957; Rudolf Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.

granice i podziały, niegdyś tak wyraziste, dawno uległy zatarciu, tym samym unieważniając pytanie o przynależność do tego lub innego systemu.

Korespondencja z innymi sztukami, także w okresie gdy funkcjonowały one głównie jako „podpory” dla filmu, była jednak tym czynnikiem, który ułatwił twórcom rozpoznawanie możliwości nowej sztuki i odkrycie specyficznych dla niej środków oddziaływania. Wraz z tym, co udawało się zapożyczyć z innych dziedzin, rozwojowi podlegało to, co autonomiczne, swoiste tylko dla kina. Było tego dostatecznie wiele, by sprzeciwić się przeświadczeniu, iż film jest np. zwyrodniałą sztuką teatralną, która utraciła warstwy językowe lub „sztuką paraliteracką”, która nie mogłaby istnieć bez wsparcia silniejszego partnera. Podpatrywanie innych sztuk okazywało się jednak czynnością nad wyraz instruktyną, bowiem zwracało uwagę na szeroki wachlarz możliwości, jakimi dysponowała lub mogła dysponować kształtująca się sztuka filmowa.

W kręgach awangardy zrodziło się pojęcie film czystego. Przy tym sytuacja była na tyle ciekawa, że to nie tyle filmowcy zainteresowali się nurtami awangardowymi w latach dwudziestych, co przedstawiciele innych sztuk sięgnęli po film jako nowość, inspirującą ich poczynania. W tym wypadku brak tradycji i silnego poczucia własnej tożsamości działał na korzyść filmu. Doszło do ścisłej partnerskiej współpracy, która w istocie była formą żywego dialogu, inspirującego wszystkich „udziałowców”. Pisał o tym Ryszard Kluszczyński:

Każdy z nurtów awangardowych dostrzegał w filmie swojego sojusznika: futuryzm – możliwość dynamicznego, technicznie uwarunkowanego kształtowania materii artystycznej; surrealizm – zdolność uczynienia wizji nadrzeczywistości zmysłowo postrzegalną; konstruktywizm – łatwość racjonalnego organizowania materiału. Charakterystyczna dla sztuki dwudziestego wieku tendencja do wizualizacji, która objęła także literaturę i muzykę, utrwaliła się w dużej mierze dzięki filmowi⁷.

Kluszczyński konkluduje, iż zupełnie inaczej wyglądałyby dzieje awangardy, gdyby zabrakło w niej filmu. Można tę tezę sparafrazować utrzymując, że zupełnie inaczej wyglądałoby kino lat dwudziestych, gdyby nie jego zakorzenie w poczynaniach awangardy.

Co ciekawe, filmy awangardowe w przeważającej mierze nie były dziełami ludzi kina. Viking Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Salvatore Dali, Marcel Duchamp, Henri Chomette, Man Ray i inni zrealizowali jeden lub kilka filmów w latach dwudziestych, by już do kinematografii nie wracać. Wyjątkiem był Richter, ale i on nie przestał uprawiać malarstwa. Nie chodziło im o zmianę profesji, lecz o wykorzystanie środków kina dla celów własnych. Plastycy widzieli

7. Ryszard Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa–Łódź: 1990, s. 5–6.

w nim szansę rozwoju czy też przedłużenie swojego dotychczasowego medium, realizowali własne koncepcje malarskie, zrodzone z potrzeby sięgnięcia po współczynnik ruchu. Muzyków fascynowała szansa idealnego spełnienia dla sztuki syntetycznej, uzyskania środków wizualnych w postaci materii żywej, zmiennej, podatnej na wszelkie eksperymenty.

Związki filmu i tzw. Wielkiej Awangardy to temat odrębny i dobrze opracowany, tu wracam doń fragmentarycznie, bowiem na tym gruncie najbardziej wyraziście zarysowały się powinowactwa filmu i muzyki, których efektem był rozwój zarówno konkretnych rozwiązań na gruncie nowej sztuki, jak i koncepcji teoretycznych preferujących określony nurt rozwoju kina.

Awangarda kontestowała te wszystkie koncepcje kina, które kładły nacisk na jego zależność od teatru i literatury, a preferowała „czystość”, dla której wzorem miała być muzyka. Germaine Dulac bardzo mocno podkreślała fakt, że obok muzyki programowej, wykorzystującej treści pozamuzyczne, istnieją czyste formy muzyki instrumentalnej, kiedy muzyka znaczy, jeśli musi znaczyć, jedynie samą siebie. W przekonaniu reżyserki, która dawała wyraz swoim poglądom we własnych filmach, ale także i w tekstach, nic nie przeszkadza temu, by film tworzył własne „symfonie”, nadając swoim środkom wartość czysto formalną, na podobieństwo rytmu melodii i harmonii muzyce.

O „melodii” i „harmonii” w odniesieniu do obrazów można było mówić raczej metaforycznie, ale rytm zdawał się posiadać ścisłą odpowiedniość w muzyce i filmie:

Gry światel [pisała Dulac] kombinacje gestów, szybkości, frazy słabe, frazy akcentowane, każdy obraz przynależny do określonego rytmu i tworzący pewna melodię może objawić się w swym ruchu i swej technice jako sztuka filmowa. Ruch, nie ruch skoncentrowany na jakiejś historii, lecz być może na pewnym wrażeniu⁸.

Siemion Timoszenko wiązał kategorię rytmu z montażem i starał się o bardziej ściśle opracowanie tematu pisząc, że „Rytm montażu wskazuje na: 1) rozmaity czas trwania następujących po sobie kadrów (metraż); 2) różną wielkość zmian przestrzennych, tj. intensywność zmian (plany, miejsca); 3) zakres zmian zachodzących w charakterze ruchu oglądanych obrazów, tj. różnicę ruchu właściwego sąsiednim kadrom”⁹.

Film abstrakcyjny wcielał ten ideał w sposób oczywisty, ale zwolennicy kina czystego zmierzali w praktyce artystycznej do tego, by prawom organizacji muzycznej poddać także materiał fotograficzny, wyzwalając go zarówno z funkcji

8. Germaine Dulac, *Le Mouvement creatour d'action*, „Cinemagazine” 1924. Cyt. za: Pierre Lherminier, *L'Art du Cinéma*, Seghers, Paris 1960, s. 63–64.

9. Siemion Timoszenko, *Isskustwo kino i montaż filma*, Academia, Leningrad 1926.

opisywania świata na sposób dokumentalny, jak i opowiadania jakiegokolwiek historii. Weźmy dla przykładu jedno z licznych studiów Germaine Dulac, które realizowała pod koniec lat dwudziestych.

Najbardziej ścisły zamysł formalny odnajdujemy w *Temacie z wariacjami* (1928), gdzie autorka prezentując tancerkę i maszyny kontrastuje z sobą dwa rodzaje ruchu: swobodny, ludzki i zorganizowany, mechaniczny. Przeplatając ze sobą zdjęcia tańczącej kobiety i obroty kół, poślizgi tłoków, różne elementy wprawionej w ruch maszyny uzyskuje Dulac nader sugestywny efekt rytmu, który staje się dominującym współczynnikiem filmu. Utwór oparty jest na efekcie repetycji, zwolnienia i przyspieszenia oraz pulsowania. W partii końcowej pojawiają się przenikania i zdjęcia nakładane. Ujęcia twarzy tancerki wplecione zostają w obrazy lasu i kwiatów. Inspiracją muzyczną był koncert wiolonczelowy Arama Chaczaturiana.

Pod koniec lat dwudziestych podpora w postaci muzyki dość powszechnie funkcjonowała jako model architektoniczny dla kina. Emile Vuillermoz pisał na przykład o „rygorystycznym podobieństwie dwu sztuk,” formułując swoją opinię następująco:

Mówiąc o muzyce obrazów nie mam na myśli tej, która im akompaniuje, lecz tę, którą tworzą same obrazy. Mówi się często, że film jest harmonizacją i orkiestracją dźwięków i sztukę gromadzenia światła. Dwie techniki są rygorystycznie podobne [...]. Można znaleźć w kompozycji filmu te same prawa, które rządzą symfonią. Kinematografista pisze na ekranie melodie dla oka [...]. Może rzucać akordy luźno lub w sposób zwarty. Ma do dyspozycji tematy i leitmotywy. Może modulować do tonacji najbliższych, albo odległych zupełnie jak muzyk. [...] tonowanie i barwienie to jego krzyżyki i bemole. [...] Niektóre sceny *Kola udreki* są rytmiczne jak Allegro symfonii. Montaż *Nietolerancji* jest jak gdyby podyktowany przez profesora fugi, nawet za *stretto* w finale. [...] Tzw. czysta kinegrafia może odpowiadać muzyce kameralnej – kwartetowi, trio lub sonacie¹⁰.

Kompozytor, Edmund Misel próbował udowodnić tę tezę metodą eksperymentalną. „Analizował – pisze Ernest J. Borneman – montaż najlepszych filmów niemych, biorąc pod uwagę rytm, klimat emocjonalny i nastrój. Do każdego odcinka dawał określony muzyczny temat. Potem łączył te tematy posługując się rytmem, napięciem i nastrojem montażu wizualnego. Chciał w ten sposób udowodnić, że montaż dobrego filmu rządzi się tymi samymi prawami”¹¹. Jednak tylko niekiedy udawało mu się uzyskać rodzaj rapsodii obco brzmiącej dla ucha, ale nie pozbawionej muzycznej ciągłości.

10. Emile Vuillermoz, *La musique des image*, w: *L'art cinématographique*, t. III, Libraire Felix Alcan, Paris 1927, s. 59–63.

11. Ernest J. Borneman, *Sound Rhythm and the Film*, “Sight and Sound” 1934, nr 10, s. 65–66.

Do koncepcji i eksperymentów z lat dwudziestych twórcy i teoretycy nawiązywali także później, nawet do dziś, mając na uwadze mniej lub bardziej metaforycznie pojmowaną „muzyczność” czy quasi-muzyczność dzieł filmowych. Na gruncie filmu eksperymentalnego nurt ten nigdy nie stracił swojej żywotności. Niemniej bliższa idei partnerstwa, współpracy, dialogu była niewątpliwie koncepcja filmu jako sztuki syntetycznej, nie w rozumieniu pierwotnego synkretyzmu w duchu rozumowania Eichenbauma, lecz świadomie realizowanego artystycznego zamysłu.

U wielu teoretyków znajdujemy pogląd, w myśl którego film jest formą dramatyczną, pochodną linii rozwojowej wywodzącej się z teatru greckiego i wiodącej poprzez kolejne etapy rozwoju opery i dramatu muzycznego aż do filmu dźwiękowego. Sztuka zbiorowa, marzenie wieków, do którego artyści wielu pokoleń ciągle wracają, była zawsze związana z muzyką. Muzyka – jedyna sztuka niedostępna dla wzroku, a zarazem posiadająca sfery oddziaływania obce sztukom przedstawiającym, stanowiła *spiritus movens* poszukiwań w tym zakresie. Wskazanie na syntetyczność jako istotę sztuki filmowej ustala jej genealogię, ustawiając ją w określonym nurcie rozwojowym sztuki w ogóle.

Tendencja do syntetyczności, do objęcia możliwie wielu sfer i elementów, do szerokiego i maksymalnie pełnego wykorzystania specyficznych możliwości wszystkich sztuk (i nie tylko sztuk) dochodzi przede wszystkim do głosu w wielkim filmie widowiskowym, a raczej w niektórych jego odmianach, realizujących zasadę organicznej jedności. Przykładem tak pojmowanego dzieła jest *Iwan Groźny* (1944) Sergiusza Eisensteina, którego koncepcja zrodziła się prawdopodobnie w trakcie pracy nad inscenizacją *Walkirii* Wagnera. Wyrażenie idei filozoficzno-społecznych poprzez konflikty z jednej strony realne, z drugiej całkowicie umowne, poprzez bohaterów symbolizujących sprawy znacznie szersze, ogólniejsze niż to, co mogą reprezentować jako ludzie – mamy zarówno w Eisensteinowskiej inscenizacji *Walkirii*, jak i w *Iwanie Groźnym*. Wiele rozwiązań tego filmu wydaje się prostą i logiczną konsekwencją pomysłów pochodzących z prac nad Wagnerowskim spektaklem. Zresztą sam twórca formułuje wyraźnie, że w dramacie muzycznym szukał pewnych, gotowych już rozwiązań dla filmu i głównie z tego względu interesowała go reżyseria *Walkirii*¹².

Przypomnijmy jednak, wracając do zasadniczego tematu, że film narodził się jako sztuka obrazu i jako taki należy w pierwszej kolejności do dziedziny sztuk plastycznych, niezależnie od faktu, że dopełniły go składniki dźwiękowe, które z czasem osiągnęły status równorzędny. Naturalnymi sojusznikami były więc dłoń od początku malarstwo, rzeźba, rysunek, architektura, co potwierdzał

12. Sergiusz Eisenstein, *Wcielenie mitu*, przeł. Irena Piotrowska, w: *Wybór pism*, red. Regina Dreyer-Sfard, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.

akces do realizacji filmów ludzi wywodzących się z tych właśnie profesji. Fritz Lang był architektem, Andrzej Wajda studiował malarstwo i zamierzał zostać malarzem, styl ekspresjonizmu filmowego wykształcili w przeważającej mierze plastycy wywodzący się z kręgów awangardy. Pojęcia takie jak „rysunki zbudowane do życia”, „architektura w ruchu” czy „ożywione malarstwo” były nie mniej, a właściwie bardziej popularne niż „muzyka wizualna”.

Warto też dodać, że film, który poprzedzony jest formą literacką, jaką stanowi scenariusz, nierzadko też korzysta z uprzedniej wersji rysunkowej, będącej bądź dziełem samego reżysera lub scenografa czy też operatora.

W refleksji nad filmem pojawiały się nader często spostrzeżenia, że problemy natury wizualnej, z którymi styka się operator są tej samej natury jak te, które rozwiązuje malarz. Przynależność do rodziny obrazów wiąże się z problemem przedstawiania, który – z uwagi na perspektywę centralną – łączy film z malarstwem o tradycji sięgającej renesansu. Kolejnym czynnikiem przesądzającym o podobieństwie jest rama. Obrazy malarskie prezentuje się w ramie (a jeśli nie, granice płótna są w niekwestionowany sposób oczywiste), kadruje się i tnie fotografie, obrazy filmowe ujmują rama ekranu. Poza tymi ramami nie ma już nic, co mogłoby do obrazu należeć. Bardziej istotne są jednak więzi, które wynikają z zagadnień estetycznych, zmierzając do uzyskania efektu piękna, harmonii, oryginalności, uciekając się w tym celu do operowania bryłą, linią, barwą, światłocieniem poprzez zestawianie, kontrastowanie, gradację, równoważenie itp. Jeśli zamierzony efekt podobieństwa, wymagający od artysty malarza talentu, umiejętności i inwencji, jest bez jakichkolwiek po temu starań przywilejem każdej bez wyjątku, choćby marnej, fotografii filmowej, to jednak uzyskiwanie wskazanych uprzednio walorów nie jest już wynikiem automatycznego działania kamery, którą przecież uruchamia operator. Celem porównań obrazów malarskich i filmowych było wykazanie podobieństwa w sferze artystycznych poczynań, które – choć różne manualnie – są w ostatecznej konsekwencji działaniami twórcy demiurga prowadzącymi do podobnych bądź identycznych celów. Obrazy filmowe można komponować na podobieństwo obrazów malarskich, kierując się tymi samymi zasadami lub wręcz naśladować malarskie wzory. W swoim filmie *Caravaggio* (1986) Derek Jarman nie tylko aranżuje sceny, które mogły prowadzić do powstania poszczególnych obrazów artysty, ale konsekwentnie utrzymuje swój film w stylu wizualnym Michelangela Caravaggio. W *Dziewczynie z perłą* (2003) Petera Webbera mamy nie tylko obrazy Johannesa Vermeera, ale całość jest zanurzona w klimacie jego dzieła. Wielokrotnie też spotykamy w filmach nawiązania do konkretnych obrazów – na przykład w *Viridianie* (1961) Luisa Buñuela jest to *Ostatnia wieczerza* Leonardo da Vinci, w filmie Elii Kazana *Na nadbrzeżu* (1954) mamy *Pietę* Michała Anioła, w *Goi* (1999) Carlosa Saury – rozinscenizowane *Okropności wojny*. Nawet tam, gdzie obraz filmowy nie odwołuje się do jakich-

kolwiek malarskich wzorów, często o doskonale skomponowanych kadrach mówi się, że są „malarskie” (np. w filmach Andrieja Tarkowskiego), lub wysoko ocenia się walory plastyczne danej sekwencji czy całego filmu. W przeciwieństwie do pejoratywnego często znaczenia przypisywanego – jak była już o tym mowa – przymiotnikom „literacki” czy „teatralny”, to, co „malarskie” bądź „muzyczne” zawsze było wartościowane pozytywnie.

W historii badan komparatystycznych nad relacjami filmu i sztuk plastycznych elementem dyskusyjnym, zakłócającym tryb wywodu był od początku współczynnik ruchu. Film wnosił ruch do obrazu, co było generalnie uznawane za fundamentalną zdobycz nowej sztuki, ale z drugiej strony ruch natychmiast zakłócał malarski porządek kompozycji obrazowej, powodując jej „rozpląnięcie się”. Ale, ostatecznie, celem filmu, także tego, który inspirowały konkretne style plastyczne, nigdy nie było tworzenie surogatów obrazów bądź rzeźb w innym materiale, ani pieczołowite ich reprodukowanie, chyba że dla celów specjalnych. Wyjątkiem jest oczywiście film o sztuce, ale to zupełnie inne zagadnienie.

Gdy powinowactwom filmu i sztuk plastycznych przyjrzeć się bliżej, a już zwłaszcza biorąc pod uwagę twórczość nowszą, poczynając od drugiej połowy XX wieku, dostrzeżemy bez trudu, że film nie odwołuje się do malarstwa, by rozwiązywać własne problemy związane z wizualnością, ani też malarstwo nie traktuje techniki filmowej jako środka do pozyskania współczynnika ruchu. Formy korespondencji między nimi przybrały charakter, który najbardziej adekwatnie określa proponowany przez mnie termin dialog, trafniej oddający istotę rzeczy niż powszechnie używany i nadużywany termin adaptacja. O adaptacji mówi się najczęściej mając na myśli dostosowywanie materiału literackiego na potrzeby ekranu, ale termin ten ma znaczenie szersze, bardziej uniwersalne. Adaptacja jest w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nieznającą ograniczeń i sięgającą we wszystkie możliwe i dające się pomyśleć regiony. Nie można po prostu zarejestrować na ekranie powieści, wykorzystać utworu muzycznego, sztuki scenicznej bez ich uprzedniej adaptacji. Dzięki niej filmy osiągają tak wysoki poziom intertekstualności, intermedialności i złożoności kulturowej, a intensyfikacja tych zjawisk jawi się współcześnie jako rodzaj świadomie realizowanego programu, w którym istota tego medium znajduje swoje spełnienie.

Film posługujący się materiałem innych sztuk czy wszelką inną materią gotową wyjmuje je z właściwych dla nich pierwotnych kontekstów i umieszcza w kontekście nowym. Już ten prosty zabieg powoduje podstawową przemianę strukturalną. Część staje się nową całością, autonomizuje się wobec uprzedniego oryginału. Dzięki tym praktykom adaptowane dzieła lub ich fragmenty wkraczają w nowe sytuacje komunikacyjne, które mają podstawowe znaczenie dla ich odbioru. Rodzi się w efekcie wymieszanie różnych obiegów kultury. Dzieła sztuki wchodzą w niski obieg włączone do filmów przeznaczonych dla masowej widowni.

Wypowiedzi czy praktyki charakterystyczne dla niskich czy najniższych obie-
gów kultury adaptowane zostają na użytek filmów plasujących się, przynajmniej
w intencji, w obiegu wysokim. Typowe wytwory kultury zachodnioeuropejskiej
trafiają do filmów realizowanych w Japonii lub Indiach i odwrotnie – wytwory
kultury Orientu czy Afryki zostają wpisane w filmy europejskie.

Trzeba było paru dziesiątków lat, by przedstawiciele kultur dalekich od za-
chodnich wzorców myślenia zdali sobie sprawę, że kinematograf jest narzędziem
swego rodzaju „gwałtu” dokonywanego permanentnie na ich rodzimej tradycji.
Narzędziem skutecznym, wyposażonym w przemożną siłę oddziaływania, owej
„westernizacji”, której przeciwstawiły się kultury Dalekiego Wschodu, próbując
odrzuć to, co uznawano za obce w sferze duchowej. Wszelako tego, co już się
dokonało, nie sposób było przekreślić ani wyeliminować. Kultury, które przyjęły
kino, stanęły w obliczu konieczności koegzystencji z pierwiastkiem obcości,
jaki ze sobą przyniosło. Na gruncie kina możliwe są i faktycznie realizują się
najróżniejsze formy współwystępowania elementów pochodzących z różnych
kultur, przejmowane świadomie bądź bezwiednie i wchodzące ze sobą w różne
rodzaje interakcji. Mogą one ze sobą zgodnie współpracować bądź kolidować,
zderzać się, nakładać, krzyżować, tworząc związki oczywiste na pierwszy rzut
oka lub zgoła nieoczywiste, wymagające egzegezy bądź interpretacji. Sposobów
przedstawiania innych kultur oraz ich reprezentantów jest bardzo wiele i są one
nader różne: poczynając od pełnej akceptacji i zrozumienia poprzez wielorakie
próby przełamania barier, wycofywania się z uprzedzeń i pochopnych aprio-
rycznych sądów, po bezpardonowy atak w wypadku tych, których uznaje się
za wrogów bądź zagrażających nam obcych czy budzących niepokój innych.

„Kultura – pisze Hans-Georg Pott – jest horyzontem porównawczym dla niemal
dowolnych fenomenów, na których tle wszystkie świadectwa ludzkiej działa-
ności rejestrowane są po raz drugi – nie ze względu na ich sens użytkowy, lecz
dla porównania z innymi świadectwami. Kiedy poddajemy coś obserwacji jako
kulturę, wyposażamy to w cechę niekonieczności. Porównywanie uzmysławia
niekonieczność własnych wyborów, zarówno kolektywnych wartości, jak i in-
dywidualnie nadanych znaczeń. Widzimy, że mogłoby być również inaczej”¹³.

Podobnie rozumuje Niklas Luhmann:

Jako godne uwagi trzeba odnotować to, że kultura dzięki temu, co porównuje, może
przekroczyć siebie, nie opuszczając siebie. Przerzuca się w inne czasy, inne kraje, inne
światy, jednak porównawczy punkt widzenia, swój „trzeci czynnik”, lokalizuje w sobie.
Kulturę wyróżnia zatem nie tylko refleksja, ale zawsze też warunkująca ją autorefleksja¹⁴.

13. Hans-Georg Pott, *Krótką historią kultury europejskiej*, CSNiE im. W. Brandta – Oficyna
Wydawnicza ATUT, Wrocław 2007, s. 115–116.

14. Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik* 4, cyt. Za: H.-G. Pott, *Krótką historią...*, s. 116.

Rozszerzając obszar badawczy z terenu korespondencji sztuk, w której uczestniczy film, na teren korespondencji kultur, dostrzeżemy, iż ten pierwszy rejon nieuchronnie zawiera się w tym drugim, a w każdym razie dzieje się tak w większości wypadków. Sytuację tę mogą wyraziście scharakteryzować liczne przykłady, z których szczególnie znamienna wydaje mi się afrykańska „przygoda” Carmen, bohaterki opowiadania Prospera Mérimée, napisanego w 1845 roku, na którego podstawie powstała słynna opera George Bizeta pod tym samym tytułem *Carmen* (w 1875); z kolei ona dostarczyła inspiracji licznym filmom na temat losów andaluzyjskiej Cyganki. Przechodziła ona liczne transformacje, stając się bądź elegancką damą (*Miłości Carmen* Charlesa Vidora, 1948), bądź współczesną Mulatką szyjącą spadochrony (*Czarna Carmen* Otto Premingera, 1954), francuską terrorystką (*Imię Carmen* Jeana-Luca Godarda, 1983), współczesną hiszpańską tancerką – amatorką (*Carmen* Carlosa Saury, 1983).

Ale najbardziej interesujący jest wypadek Carmen z Afryki Południowej. Film Marka Dornforda-Maya z 2005 roku *U – Carmen ekhayelithka*, mówiony i śpiewany w języku xhosa jest zarazem niezwykle ciekawym połączeniem konwencji filmu i opery, jak też efektem przeniesienia konwencji esplanady (zespołu fałszywych wyobrażeń na temat Hiszpanii, jej mieszkańców, sztuki, folkloru, obyczajów i przesądów) w realistycznie potraktowane środowisko afrykańskiego miasteczka. Te dwie odległe kultury, odmienne formy wypowiedzeniowe, nie kolidują, lecz podejmują dialog.

Carmen afrykańska to w istocie sfilmowana opera, lecz w taki sposób, który nie nasuwa skojarzeń ze spektaklem, bowiem nie ma tu desek scenicznych, lecz bohaterowie śpiewają wpisani w codzienność południowoafrykańskiego miasteczka, a co przydarza się im w trakcie filmu, przydarza się w życiu, a nie na estradzie.

Wszyscy są tu biedni i zamieszani w nieczyste interesy, także z udziałem skorumpowanych policjantów. Bycie kobietą w tym świecie oznacza dla Carmen to, że nie ma żadnych praw, nic i nikt jej nie broni, a mężczyźni traktują ją z bezwzględną brutalnością, także wtedy, gdy budzi ich pożądanie. Carmen próbuje przeciwstawić się temu męskiemu światu, harda i dumna walczy o swoją niezależność i kobiecą godność. Historia przebiega w głównych zarysach podobnie jak u Bizeta. Carmen zginie z ręki Don Josego – zakochanego w niej policjanta, zazdrosnego o zwycięskiego rywala, Escamilla. Jest oczywiste, że w tej kulturze i konsekwentnie w tym filmie nie może być torreadorem. Jako dziecko zaadaptowany przez białych, wykształcony muzycznie, robi światową karierę jako śpiewak. Tęsknota za krajem sprowadza go w rodzinne strony, co staje się przyczyną tragedii.

Przepaść kulturowa dzieli *Niebezpieczne związki* Choderlosa de Laclosa i jedną z licznych adaptacji tej powieści koreański *Niebywały skandal* E J-Yonga. Wprawdzie reżyser zachował podstawowy zarys intrygi, a obyczaje XVIII-wiecznej

arystokracji koreańskiej wydają się niczym nie różnić od tych, które charakteryzowały arystokrację francuską, niemniej, gdy film przeanalizować dokładniej widzi na pierwszy rzut oka, że „przepisanie” tekstu de Laclosa na tekst innej kultury musiało pociągnąć za sobą nader istotne zmiany. To, że bohaterami są Koreańcy, żyjącymi w czasach dynastii Chosun, modyfikuje ich zachowania i ogranicza możliwości. Przede wszystkim główni bohaterowie wpisani są w rozbudowane struktury rodzinne, które czuwają nad moralnością swych członków. Obyczajowość podporządkowana była surowym regułom kodeksu konfucjańskiego, jeśli je łamano, to w ukryciu, zachowując pozory. Cnoty moralne i wzorowe zachowania cieszyły się powszechnym uznaniem, państwo nie tyle je wymuszało systemem zakazów, co stymulowało nagrodami. Wszystko, co wiązało się ze sferą seksualności, podlegało kontroli społecznej w sposób szczególny.

W *Niebywałym skandalu* markiza de Merteuil¹⁵ jest mężatką, Valmont wdowcem, jej bliskim kuzynem; spokrewnienie tej pary było nieodzowne, by mogli się swobodnie widywać, co inaczej byłoby wykluczone. Prezydentowa de Tourvel jest od dziewięciu lat wdową – dziewicą, bowiem jej mąż zmarł w czasie obrzędu ślubnego. Nawiązanie romansu z mężatką byłoby dla Valmonta wręcz niemożliwe, nie ma tu bowiem tego rodzaju spotkań towarzyskich, które dopuszczałyby wzajemne kontakty. Cecylia jest kandydatką na konkubinę męża Markizy, a Danceny synem sąsiadów, który przyjechał przygotowywać się do egzaminów.

Nieodzowne były też zmiany w przebiegu fabuły. Aby zbliżyć się do Prezydentowej Valmont wspiera kościół katolicki i udaje, że pragnąłby się nawrócić. Katolicyzm był wówczas religią prześladowaną, co uwodzicielowi skądinąd ułatwiało zadanie.

Spółeczność koreańska nie znała pojedynków, Valmont ginie zatem podstępnie zamordowany przez szwagra Prezydentowej, który mści splamiony honor rodziny. Gdy zostaje ujawniona skandaliczna romansowa przeszłość Markizy, starszyzna rodu skazuje ją na śmierć; była na tyle przezorna, że zdołała uciec.

Kulturowe różnice, których śledzenie w tego rodzaju filmach jest zadaniem fascynującym, nie zamazują uniwersalnego charakteru podstawowych wzorów. Różnice tylko podkreślają podobieństwa.

Rola jaką film odegrał w dziedzinie sztuki, w sferze kultury, czy najogólniej rzecz biorąc w komunikacji międzyludzkiej sprawiła, że przestał uchodzić w pierwszej kolejności za obiekt konsumpcji, a stał się pożądanym, nader akceptowanym partnerem w różnych dziedzinach życia, a ponadto zyskuje nadal wciąż nowych interlokutorów, nie ustępując pola w dobie inwazji nowych mediów.

15. Dla uproszczenia wywodu posługuję się francuskimi nazwiskami bohaterów, a nie ich koreańskimi odpowiednikami.

W ujęciu globalnym film nie tylko służy do tworzenia sztuki, dostarczania rozrywki, ale też jako narzędzie badań, źródło informacji, sposób dokumentacji, instrument popularyzacji wiedzy, narzędzie propagandy, dystrybutor idei. W każdej z tych postaci jako forma komunikacji pojawia się dialog. Rzecz prosta nie w tym rozumieniu, którym posłużył się Christian Metz, pisząc, że film jest przekazem, na który nikt nie odpowiada w tym samym medium. Dodajmy od razu, że dziś w dobie powszechnej dostępności taniego i łatwego w obsłudze sprzętu wcale tak być nie musi. Niemniej chodzi mi podstawowo o inne sytuacje. Te mianowicie, w których film, a ściślej rzecz biorąc jego nadawcy, proponują swojej publiczności nawiązanie dialogu na interesujące ją i ważne dla niej tematy, do którego samo dzieło dostarczy impulsu, sam zaś dialog toczyć się będzie już poza jego obrębem.

Jest to szczególnie ważne, gdy sternicy polityki społecznej i kulturalnej próbują bądź zmienić nastawienie odbiorców wobec jakichś spraw, bądź utrwaląc i wzmacniając postawy w danym okresie szczególnie pożądane. Te funkcje filmu najbardziej wyraziście dochodziły do głosu w sytuacjach wyjątkowych. Na przykład w Stanach Zjednoczonych w okresie Wielkiego Kryzysu, podczas wojen, zwłaszcza w wymiarze światowym czy też rewolucyjnych przełomów. W momencie gdy Stany Zjednoczone przystąpiły do II wojny światowej kino miało za zadanie przedstawić nowego sojusznika, jakim stał się Związek Radziecki, w przychylnym świetle, zjednując mu sympatię obywateli. Równocześnie realizowano filmy mające stanowić ostrzeżenie przed działalnością V kolumny czy uczestniczyć w powszechnej akcji na rzecz dzieł tworzonych „ku pokrzepieniu serc”. Radziecy „inżynierowie dusz ludzkich” włożyli niemało wysiłku i inwencji, by za pomocą odpowiedniej polityki w dziedzinie kinematografii kształtować „nowego człowieka” ery socjalistycznej, budowniczego komunizmu.

Są to dziś dla nas przypadki więcej niż oczywiste. Ale trzeba było czasu, by przyznać, że film jest właściwym i stosownym narzędziem, które może służyć nawiązaniu dialogu ze społeczeństwem. Równocześnie z przyznaniem mu tej funkcji zrodziło się przekonanie, że wszakże to może stać się niebezpieczne. Świadczą o tym działania różnego rodzaju oficjalnych instytucji cenzury bądź też organizacji uzurpujących sobie jej prawa.

Wykształciły się w odpowiedzi na te praktyki nader interesujące formy komunikowania się twórców z publicznością, omijające pisany bądź niepisany system nakazów i zakazów, co można pokazać na przykładzie kina hiszpańskiego w czasach dyktatury Franco, kina polskiego w czasach PRL bądź kina chińskiego lat osiemdziesiątych, gdy doszła do głosu Piąta Generacja.

Osobliwy „dialog” z cenzurą w znacznej mierze determinował tezy twórców hiszpańskich, pozostających w opozycji wobec reżymu, choćby nawet nie deklarowali jawnie swojego stanowiska politycznego. Zakazy cenzury nie były sformułowane, tym samym udawało się je niekiedy ignorować bądź umknąć

czujnemu oku. Aby zwodzić cenzurę, filmowcy wykształcili specyficzny język kierując się przeświadczeniem, że jeśli czegoś nie da się powiedzieć bezpośrednio, zawsze można to uczynić inaczej. Starali się więc zawrzeć sens w formie, rozpraszać znaczenia, odwoływać się do subiektywizacji, stosować metonimie, metafory, symbole, alegorie. Gdy cenzura w dwa lata po śmierci Franco przestała działać, twórcy zmieniali pospiesznie swoje wysoce ezoteryczne filmy już w trakcie realizacji¹⁶. Język, który wykształcili reżyserzy za czasów dyktatury frankistowskiej był jednak nie tylko dogodnym narzędziem do walki z cenzurą, był odkryciem i wartością sama w sobie. Jego artystyczna i ideologiczna nośność miała się tak do mowy bezpośredniej jak kunsztowna proza lub subtelną poezją do potocznego dziennikarstwa. Trudno wszelako przyjąć, że filmów, które doskonale rozumiała publiczność, bowiem odwoływały się one do kulturowej pamięci narodu, nie rozumieli cenzorzy. Jeśli filmy te trafiały na międzynarodowe festiwale, to dlatego, że reżym próbował manifestować w ten sposób swój liberalizm i szacunek dla wybitnej twórczości. A poza tym dzieła te najczęściej jednak uchodziły za niezrozumiałe i czytelne tylko dla tych, którym reżym i tak nie mógłby narzucić jedynie słusznych poglądów.

Jeśli o komunikacji z publicznością, a ściślej o jej fortunnym przebiegu decydowało odwołanie się do kulturowej pamięci i tradycji, to pamiętać też trzeba o szczególnym rodzaju więzi, jaka łączy kino z terażniejszością, z tym, czym społeczeństwo aktualnie żyje.

Bohater filmu Carlosa Saury *Ogród rozkoszy* (1970) jest po wypadku inwalidą na wózku, który stracił pamięć i z trudem odzyskuje umiejętność mowy. Mimo to rodzina nadal podtrzymuje fikcję, w myśl której prowadzi on przedsiębiorstwo i stoi na czele swego rodu. Widz hiszpański tych lat nieuchronnie kojarzył postać Antonia z Franco, którego ekipa rządząca nadal utrzymywała w roli przywódcy mimo zniedołężnienia i chorób. Franco, niegdyś zapalony myśliwy, w ostatnich latach strzelał do zwierzyny związanej do płotu bądź łowił ryby już nadziane na haczyk. Rodzina Antonia, chcąc pobudzić jego pamięć chwytła się różnych sposobów, między innymi przypomina mu dawne myśliwskie pasje. Gdy Antonio zdołał ustrzelić przywiązanego nylonową nitką gołębia, nietrudno o skojarzenie. Niemniej dla współczesnego widza, który nie zawsze wie, kim był Franco, *Ogród rozkoszy* będzie filmem o zidiociałym burżuazji a nie metaforą rozkładu państwa.

Dyspozycja kina do nawiązywania dialogu z publicznością na tematy aktualnie ważne, którymi ludzie żyją na co dzień, jest jednak ograniczona ramami czasu. Wystarczy niekiedy parę lat, by niebezpieczny ładunek filmu, budzącego niepokój cenzury i decydentów, ulatniał się bez śladu, jakby nigdy go nie było.

16. Sprawy te opisuje szczegółowo John Hopewell w pracy *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, British Film Institute, London 1986.

Świadczy o tym los zwalnianych „półkowników”, którym to mianem określano u nas niedopuszczone na ekrany filmy. Z czasem przestawały być groźne, bowiem społeczeństwo trapiło się już czymś innym.

Niemniej trafiały na ekrany filmy zawierające tzw. treści niepożądane, ale na tyle zakamuflowane, nieoczywiste w swych przesłaniach, by to, co odczytywała zeń publiczność, umykało oku cenzora. W odniesieniu do tego rodzaju filmów realizowanych w PRL powiadało się, iż przemawiają mową Ezopową, która przy całej swej niejasności zdolna była sięgnąć głębiej i przekazać więcej niż w przypadku, gdy twórcy wykładali swoje racje *expressis verbis* nie pozostawiając żadnych wątpliwości co do swoich intencji. Trzeba było stworzyć specjalny język filmowy – bogaty, giętki, wieloznaczny i sugestywny, by mówić zarazem więcej i inaczej niż oficjalnie było wolno. W kraju, który pielęgnował tradycję takiej mowy w czasie wielu lat braku niepodległości, nietrudno było o taki język, także dla kina, a przy tym przez te wszystkie lata wykształciły się odpowiednie postawy odbiorcze. Możemy powiedzieć, że polskie społeczeństwo, publiczność filmowa, było przygotowane na mowę Ezopową i podjęcie dialogu poza i ponad cenzurą.

Chciałabym przywołać jeszcze jeden przykład, może najbardziej znamieny, a mianowicie kino chińskie Piątej Generacji.

Całą chińską tradycję filozofii, kultury, sztuki, cechuje szczególne upodobanie do niebezpośredniości. Chińczycy celują w posługiwaniu się omówieniami i okrężnym wyrażaniu tego, co wydawałoby się proste. W rezultacie – powiada analizujący tę kwestię François Jullien – „nie tylko będziemy zmuszeni do nieustannego szukania innego sensu w zasłyszanej wypowiedzi, lecz, co więcej, nigdy nie będziemy pewni czy wydedukowany sens jest sensem »prawdziwym«”¹⁷.

Filmom Zhanga Yimou, rozgrywającym się w latach dwudziestych i trzydziestych czy też w odległych epokach można bez żadnych wątpliwości przypisać zasadę *translatio temporum*. Reżyser umieszcza akcję w tych właśnie czasach nie dlatego, że one szczególnie go interesowały, lecz dlatego, by drogą okrężną wypowiadać się o swoich czasach, mówić to, co powiedziane wprost byłoby zbyt niebezpieczne, by w ogóle mogło zostać przekazane. Jullien pokazuje, że krytykę można wprowadzić „mimochodem, a przez to, tym bardziej podstępnie, przez podejście z boku kontrastujące ze spójnością całego tekstu. Ledwie zarysowany efekt niespójności wystarcza jednak dla zasugerowania dokładnego przeciwieństwa tego, o czym mowa, zachęca nas do odczytania tekstu *à rebours*, może być rozciągnięty aż do sprzeczności”.

O takim kierunku lektury decydują jednak nie tylko sugerowane przez Julliena przerysowania i niespójności, ale też i przemilczenia. Może być i tak,

17. François Jullien, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006, s. 3.

że „znaczące jest to, co pominięte, cały sens mieści się poza tekstem”. Filmy Zhanga przywołują wszystko to, co nie jest ich tematem, ponieważ bezustannie krążą wokół niego. „Znaczenie pozostaje ukryte, działa przez brak, efekt zaś wywoływany jest przez milczenie”¹⁸.

Nie przestając brać udziału w nieustającym procesie korespondencji sztuk, współcześnie film nawiązuje kontakt z nowymi mediami, jak też generalnie z całą sferą nowej technologii, która wkroczyła w jego produkcję, opanowała formy rozpowszechniania, udostępniania, reklamy, przechowywania. Swego czasu utrzymywało się przekonanie, że telewizja, to „domowe kino” zagrozi wyeliminowaniem filmu i uczyni zbyteczną instytucję kin. Tak się jednak nie stało, podobnie jeśli chodzi o inne przekazy – video, DVD, Internet, komórkę, których odbiorcy używają dziś częściej niż kina, ale to nie odbiera filmowi racji istnienia. Filmy można realizować także telefonem komórkowym (por. np. film Piotra Szczepańskiego *Aleja gówniarzy* z roku 2007, w którym całe partie zostały nakręcone w ten właśnie sposób), oglądać na różnych nośnikach, ściągać z internetu itp. Współcześni badacze coraz częściej piszą o relacjach filmu z nowymi mediami, postrzegając je jako partnerskie, wzajemnie korzystne, wzbogacające obu uczestników dialogu.

W najnowszej literaturze przedmiotu pojawiło się – lansowane przez Jenkinsa – pojęcie konwergencji mediów, które autor łączy z techniką uczestnictwa. Pojęcie konwergencji opisuje zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne, samo zaś oznacza „przypływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów [...]. Konwergencja zachodzi w umysłach poszczególnych konsumentów i poprzez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami”¹⁹.

Oczywiście koncepcje i analizy Jenkinsa wykraczają poza obszar zagadnień tu podejmowanych, wychodząc od zjawisk już istniejących i funkcjonujących autor rysuje perspektywę przyszłościową, obejmującą wszystkie sfery życia społecznego. Nie pomija w swych rozważaniach filmu, ale koncentruje uwagę na takich zjawiskach w tej sferze, które prowadzą do wykształcenia się opowieści transmedialnej.

Opowieść transmedialna rozwija się na różnych płaszczyznach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości. W idealnej formie opowiadania transmedialnego każde medium porusza się w sferze, w której jest najlepsze, tak aby historia mogła zostać wprowadzona w filmie, a rozwinięta przez telewizję, powieści

18. François Jullien, *Drogą okrężną...* – wszystkie cytaty pochodzą ze s. 33.

19. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 9.

i komiksy. Jej świat może być eksplorowany w grze komputerowej lub doświadczany jako jedna z atrakcji w parku rozrywki²⁰.

Wszelako literatura najnowsza przywołuje już inny obszar możliwości niż ten, który próbowałam zarysować w moim krótkim przeglądzie historycznym. Dialogi kina w radykalnie zmieniającej się przestrzeni społecznej, komunikacyjnej, technologicznej, medialnej same ulegają przeobrażeniom. Dokonującym się na naszych oczach i wymagają uruchomienia dyskursów odmiennych niż te, które stanowią domenę filmoznawstwa. Już dziś obserwujemy, iż kształtują się one i rozwijają na skrzyżowaniach różnych rodzajów wiedzy, na pograniczach wielu dyscyplin.

20. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 95.

Film—wideo—malarstwo: *The Passions* Billa Viola

Sztuka wideo u swych początków w zdecydowany sposób odcinała się od tradycji filmowej, nie tylko tej związanej z kinem mainstreamowym, ale także awangardowym. Choć niektórzy twórcy próbowali realizować prace z wykorzystaniem obydwu technik, większość w konsekwencji decydowała się eksplorować tylko jeden z obszarów. W wypadku twórców zainteresowanych wideo wynikało to w dużej mierze z przekonania, że nowe narzędzia muszą niejako dokonać zdefiniowania własnych możliwości, często przez wyraźne zanegowanie związków z medium pod wieloma względami podobnym, ale jednak nietożsamym – zarówno na powierzchni, jak i w swej najgłębszej istocie, związanej z ontologicznym jego wymiarem.

Bill Viola nie był wyjątkiem. Należąc do pokolenia pionierów sztuki mediów, choć wyraźnie młodszy od Nam June Paika, czy Wolfa Vostella, nadal miał istotny wpływ na kształtowanie się nowej formuły. Debiutował młodo, jego najwcześniejsze realizacje, do dziś pokazywane – choć bardzo okazjonalnie – w ramach wystaw i przeglądów, pochodzą jeszcze z czasów studenckich i są dziełem człowieka ledwie dwudziestoletniego. W latach siedemdziesiątych, podobnie jak wielu innych artystów, wierny był nowoodkrytemu medium, realizując niemal wyłącznie prace z obszaru *single channel*, sporadycznie tylko zajmując się instalacją.

Viola odrzucał nie tylko film, uznając, że wideo jest całkowicie samodzielnym środkiem wyrazu, do pewnego stopnia bliższym rejestracji audialnej niż kinu¹. Odwracał się również od tradycji sztuk plastycznych, nie poszukując klasycznie rozumianego piękna, lecz raczej intrygujących „konceptów”, rozumianych wprawdzie inaczej niż w klasycznej sztuce konceptualnej, ale jednak ocierających się o styl myślenia Bruce’a Naumana, czy też wspomnianego już Nam June Paika, którego Viola do dziś uważa za jednego z najważniejszych swoich mistrzów. Tym większym zaskoczeniem okazała się prezentacja cyklu *The Passions* zapoczątkowanego w roku 2000, a zwieńczonego wystawami prezentowanymi w kilku miastach w roku 2003 i później². Projekt Viola, zrealizowany przy współpracy

1. Pisałem o tym szerzej w: Andrzej Pitrus, *VIDEO-DRONE – dźwięk we wczesnych pracach Billa Viola*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1, s. 87–96.

2. Autor artykułu oglądał wystawę w 2003 roku w National Gallery w Londynie. Po raz pierwszy pokazano ją w Getty Institute w Los Angeles, potem dotarła ona m.in. aż do Australii (2005).

z Peterem Sellarsem – znanym reżyserem teatralnym i operowym, który opracował tu koncepcję wystawienniczą – jest bowiem powrotem do „zakazanych” dla media artu sfer. W wielu – choć nie we wszystkich – realizacjach należących do cyklu artysta wykorzystał na etapie produkcji kamerę filmową, by dopiero później dokonać transferu materiału na nośnik wideo. Jednocześnie inspiracją dla twórcy było malarstwo – przede wszystkim średniowieczne i renesansowe, „odkryte” zresztą już nieco wcześniej podczas realizacji wideo zatytułowanego *Greeting* (1995), skądinąd włączonego potem do omawianego tu cyklu³.

Wyjaśnienia wymaga już sam tytuł – *The Passions*. Można go tłumaczyć i rozumieć na wiele sposobów. *Passion* to bowiem jednocześnie pasja, namiętność, pożądanie, ale także Męka Pańska. Najwłaściwszym polskim przekładem – w kontekście pokazanego na wystawie materiału – byłyby, jak sądzę, *Emocje*. Bo to właśnie one stały się „bohaterem” wszystkich prac. Są to – dodajmy – emocje krańcowe: ból, rozpacz, zwątpienie. Często jednak pozostają one do pewnego stopnia nie zdefiniowane, jakby Viola zastanawiał się nad możliwością ich ukazywania jakie daje mu medium, ale również nad zdolnością odbiorcy do ich rozpoznawania i współprzeżywania.

Choć oficjalnie prace nad *The Passions* rozpoczęły się w roku 2000⁴, z cyklem korespondują także dwie wcześniejsze prace: wspomniana już *The Greeting*, oraz późniejsza o rok *The Crossing*⁵ (1996) – przy czym to pierwsza z wymienionych ma szczególnie przełomowy charakter. Artysta po raz pierwszy w swojej karierze w tak jednoznaczny sposób nawiązał tu do inspiracji malarstwem, wykorzystując jednocześnie efekt, który do dziś jest znakiem pozwalającym bez trudu rozpoznać pracę amerykańskiego twórcy: ruch oglądany na ekranie jest w radykalny sposób zwolniony, czego konsekwencją jest zawieszenie obrazu między strategiami malarstwa, filmu i wideo. Progresja ruchu jest na tyle niewielka, że widz zmuszony jest także zastosować inną optykę widzenia.

Scena przedstawiona w *The Greeting* jest banalna i wydaje się wyrwana z kontekstu. Viola ukazał w niej trzy kobiety: dwie z nich, starsza i młodsza, stoją na rogu ulicy i rozmawiają, po chwili dołącza do nich trzecia, obejmuje starszą i szeptem o czymś informuje. Projekcja trwa około dziesięciu minut, ale w rzeczywistości jest to zaledwie 45 sekund, rozciągnięte dzięki zastosowaniu technologicznego triku. Viola, korzystając z kamery filmowej i bardzo jasnego

3. Praca ta została przygotowana jako część ekspozycji „Buried Secrets” pokazanej w 1995 w amerykańskim pawilonie podczas Biennale w Wenecji. Bill Viola był wtedy reprezentantem swojego kraju na tej prestiżowej imprezie.

4. Por. John Walsh, *Emotions in Extreme Time. Bill Viola's Passions Project*, w: John Walsh, red., *Bill Viola: The Passions* (katalog wystawy), Los Angeles: Getty Publications 2003, s. 25.

5. W *The Crossing* artysta stosuje technikę zwolnionego ruchu i malarski sposób obrazowania. Tematycznie jednak praca ta odstaje od cyklu i nie skupia się na analizie stanów emocjonalnych.

obiektywu utrwalił działania aktorów z prędkością trzystu klatek na sekundę, by potem, już po przepisaniu materiału na nośnik wideo, zwolnić projekcję do standardowych dla systemu NTSC trzydziestu.

Sceneria ruchomego obrazu Violi jest w pewnym sensie umieszczona poza czasem: stroje kobiet są współczesne, ale jednocześnie poddane pewnej stylizacji. Kolorowe i powłóczyste szaty przywodzą na myśl postaci z renesansowych płócien. I w istocie – Viola nie ukrywa tego rodzaju inspiracji, wskazując konkretny obraz, który nałożył się na scenę zaobserwowaną na ulicy w Long Beach, niemal dosłownie odtworzoną w pracy.

Obraz będący inspiracją dzieła Violi można oglądać w kościele parafialnym w Carmignano niedaleko Florencji. Jego twórcą jest Jacopo Pontormo (właściwie Jacopo Carrucci). W *Nawiedzeniu* (*La Visitazione*, 1528–30) przedstawił on scenę opisaną w Ewangelii Św. Łukasza, następującą bezpośrednio po zwiastowaniu. Maria, nie rozumiejąc jeszcze niepokalanego poczęcia odwiedza Elżbietę. Ona także jest brzemienna – mimo starszego wieku i wcześniejszej bezpłodności.

Bill Viola nie dokonuje tu uwspółcześnienia biblijnej sceny, co podkreśla wspomniane już zawieszenie jej w beczasowej przestrzeni. Artysta dokonał tu do pewnego stopnia powtórzenia strategii przyjętej przez renesansowego malarza, który w swoim obrazie dokonał swobodnej reinterpretacji tekstu Biblii. W Ewangelii czytamy bowiem: „Weszła do domu Zachariasza i pozdrowiła Elżbietę”⁶, podczas gdy obraz w sposób jednoznaczny ukazuje sytuację rozegraną w scenerii miejskiej, a nie w jakimkolwiek wnętrzu: Maria i Elżbieta spotykają się na ulicy, za nimi widzimy dwie postaci, których także nie jesteśmy w stanie zidentyfikować. W Ewangelii nie ma żadnej wzmianki o tym, kto był świadkiem spotkania Marii i Elżbiety. Możemy jedynie spekulować, że przedstawione na obrazie dwie kobiety znajdujące się na drugim planie są przypadkowymi świadkami spotkania i nie mają świadomości jego wagi i doniosłości. Malarz dokonał więc wpisania nowotestamentowej sceny w sytuację realistyczną, kładąc tym samym nacisk na jej ludzki wymiar, a przede wszystkim na rodzącą się więź emocjonalną, która połączy dwie kobiety doświadczające macierzyństwa w nieoczekiwany dla nich sposób.

Podobnie robi Viola. Choć projekcja – inaczej niż większość pokazanych w ramach wystawy *The Passions* – uzupełniona jest dźwiękiem, nie jesteśmy w stanie zrozumieć słów wypowiedzianych przez kobiety. Widzowie słyszą przede wszystkim podmuchy wiatru skutecznie zagłuszającego szept. Wydaje się to zresztą nieistotne: Viola odchodzi od sytuacji opisanej w Ewangelii Św. Łukasza jeszcze dalej niż uczynił to Pontormo. Interesuje go sam moment rodzenia się emocji, być może wywołanej banalnym faktem spotkania, być może nawet

6. Łuk 1:40

będącej jedynie wyrazem towarzyskiej konwencji. Dla artysty równie ważna jak obraz włoskiego mistrza była scena zaobserwowana na kalifornijskiej ulicy. Spotkanie trzech nieznanych kobiet, jakaś niezdefiniowana więź między dwoma z nich, gesty, które jednocześnie ujawniają i skrywają porządek rzeczy niedostępny postronnemu obserwatorowi.

W pracach powstałych z myślą o cyklu *The Passions* powracają wszystkie elementy obecne w *The Greeting*: zwolnione zdjęcia, malarskie potraktowanie postaci i obiektów, mniej lub bardziej wyraźne nawiązania do obrazów starych mistrzów. Przede wszystkim jednak uderza jeszcze bardziej wyraźne pragnienie ukazania emocji jako takich, w oderwaniu od konkretnych sytuacji. To zdecydowany przełom w twórczości Billa Violi. Jeszcze dziesięć lat wcześniej kierował kamerą m.in. na ciało swej umierającej matki, w *The Passions* zatrudnia aktorów każąc im odgrywać precyzyjnie opracowane „choreografie”.

Właściwy cykl *The Passions* obejmuje dwadzieścia różnych prac, połączonych tematem ludzkich emocji i odniesieniami do tradycyjnych technik sztuk plastycznych. Idea stworzenia cyklu zrodziła się w 1998 roku podczas warsztatów w Getty Institute poświęconych właśnie możliwości reprezentowania emocji w sztuce. To wtedy Bill Viola zapoznał się z publikacjami, ukazującymi przemiany artystycznych strategii w różnych okresach w historii sztuki, a także z nieznanymi mu wcześniej dziełami – między innymi Caspara Davida Friedricha, Dierica Boutsy oraz Andrei Mantegni. Kolejnym impulsem dla artysty było zaproszenie ze strony londyńskiej National Gallery do udziału w projekcie zatytułowanym *Encounters*, polegającym na zbudowaniu sytuacji dialogu między klasycznymi obrazami będącymi własnością muzeum a pracami artystów współczesnych, zainspirowanych w mniej lub bardziej bezpośredni sposób dziełami z odległej przeszłości. Pracą, która najbardziej zainteresowała Violę był obraz Hieronima Boscha znany jako *Christ Mocked* lub *Crowning with Thorns*. Dzieło powstałe na przełomie XV i XVI w. jest rodzajem zbiorowego portretu: w centrum znajduje się postać Chrystusa otoczona przez czterech oprawców gotowych poddać go torturom. Niderlandzki malarz nie przedstawił tu jednak sceny realistycznej: kompozycja ma charakter portretowy i oparta jest na napięciu między przepelnioną spokojem twarzą zbawiciela, a wyrażającymi gwałtowne emocje okrutnikami. Co więcej – scena ma jednoznacznie symboliczny charakter. Jeden z oprawców przedstawiony jest w najeżonej kolcami psiej obroży, co ma przywoływać figurę bestii, drugi natomiast ma na chuście znak *hilar* – charakterystyczny półksiężyc z gwiazdą, który postrzegany był w czasach kiedy powstał obraz jako symbol islamu, uznawanego wtedy za naczelnego wroga chrześcijaństwa. Ten oczywisty

anachronizm⁷ ma tu szczególne znaczenie: po pierwsze dodatkowo podkreśla umowność sytuacji, po drugie zaś – obrazuje sposób myślenia współczesnych Boscha i samego artysty.

Bill Viola, traktujący chrześcijaństwo bardziej jako tradycję dostarczającą strategii przedstawiania, niż inspiracji o czysto religijnym charakterze potraktował obraz mistrza nieco przewrotnie, przejmując z niego ideę pięcioosobowego portretu oraz skupienie się na możliwości „odegrania” emocji, oderwanych od konkretnej, dającej się wpisać w jakąś narrację, sytuacji. Tym samym dokonał paradoksalnego zderzenia wątków przejętych ze sztuki związanej z chrześcijaństwem z elementami wywiedzionymi z bliższych mu tropów religii i systemów filozoficznych Wschodu. Potwierdzają to notatki artysty, opublikowane we fragmentach przez Johna Walsha⁸, a poczynione przez artystę podczas pobytu w Getty Institute i National Gallery.

Efektem podjęcia propozycji londyńskiej galerii była seria *Quintets*, stanowiąca bodaj najważniejszy element cyklu *The Passions*. Pierwsza praca zatytułowana *The Quintet of the Astonished* (2000) przeznaczona była na wystawę *Encounters*, pozostałe stały się częścią solowej ekspozycji. Viola przedstawił *Kwintetach* pięcioosobowe grupy ludzi we współczesnych strojach. Podobnie jak w *The Greeting* zaprosił do współpracy aktorów i wykorzystał zwolniony ruch. Zdanie okazało się jednak trudniejsze niż praca nad dziełem zrealizowanym dla weneckiego biennale. Tam bowiem artysta miał do dyspozycji rodzaj mikronarracji – w *Quintets* jedynie twarze i fragmenty ciał odkrywające swe role performerów.

Prace nad *The Quintet of the Astonished* zaczął od prób z Sussaną Peters – jedną z aktorek występujących w *The Greeting*. Wzięła ona udział w zdjęciach do pierwszego z kwintetów, a wcześniej wystąpiła w serii dziewięciu „video studies” – stanowiących odpowiednik ołówkowych szkiców realizowanych w celach użytkowych przez wielu artystów, dziś jednak traktowanych często jako autonomiczne i wartościowe dzieła sztuki. W ten sposób, dostrzegając tę analogię, Viola przygotował grunt pod jeszcze jedno dzieło należące do *The Passions*: *Six Heads*. W obrębie jednego plazmowego panelu połączył w nim sześć portretów mężczyzny odgrywającego różne stany emocjonalne.

The Quintet of the Astonished przedstawia grupę, w której skład oprócz wspomnianej aktorki wchodzi czterech mężczyzn w średnim wieku. Postaci ukazane są na czarnym tle w szerszym planie portretowym, pozwalającym nam widzieć nie tylko ich twarze, ale także część tułowia. Wszyscy zapatrzeni są w punkt,

7. Islam powstał dopiero w 7 wieku n.e, symbol półksiężycy i gwiazdy był początkowo związany nie z islamem, a z kalifatem. To chrześcijanie przypisali go początkowo wyznawcom Mahometa, ci zaś zaczęli posługiwać się nim znacznie później – dopiero w XIX w.

8. Por. John Walsh, *Emotions in Extreme Time...*, s. 32.

który można utożsamić z kamerą, widz jednak nie dowiaduje się, na co spoglądają, mogąc jedynie śledzić różne, indywidualne dla każdej postaci emocje, rozwijające się w ciągu kilkunastu minut. Rzeczywisty czas rejestracji to mniej niż minuta: stąd też mimika twarzy pozbawiona zostaje jakiegokolwiek „zasłony”. Każde, nawet najdrobniejsze drgnięcie mięśni staje się widoczne, co oczywiście dodatkowo utrudniało zadanie artyście mającemu w tamtym okresie bardzo niewielkie doświadczenie w pracy z aktorami.

Inspiracją dla pierwszego kwintetu był nie tylko obraz Boscha. Bill Viola nawiązał też do innego dzieła, z którym zetknął się jeszcze podczas spotkań i warsztatów w Getty Institute. Płótnem tym jest praca Andrei Mantegni *Adorazione dei Magi*. Viola nawiązał do jego kompozycji, a także przejął od włoskiego mistrza sposób oświetlenia z punktowym źródłem w lewym górnym rogu oraz charakterystycznym czarnym tłem, pozwalającym skupić się na samych postaciach. Mantegna znany był z niezwyklej zdolności obrazowania układów dynamicznych. Jego obraz, choć w sposób oczywisty pozbawiony elementu kinetycznego, sugeruje ruch i napięcie między przedstawionymi na nim biblijnymi postaciami, w pewnym sensie zapowiadając szczególnie dynamizm prac Violi, niejako zawieszonych między formułą statycznego portretu, a charakterystycznym dla wideo realistycznym obrazowaniem ruchu.

The Quintet of the Astonished stał się matrycą dla stworzenia trzech kolejnych projekcji: *The Quintet of Remembrance*, *The Quintet of the Silent* oraz *The Quintet of the Unseen*. Pojawiają się w nich odpowiednio: trzy postaci kobiece i dwóch mężczyzn, grupa pięciu mężczyzn oraz grupa składająca się z trzech mężczyzn i dwóch kobiet.

Wszystkie wspomniane prace realizują podobny wzorzec: postaci ukazane są w identycznym planie, zawsze na czarnym tle i oświetlone w sposób, zapewniający rodzaj hiperrealistycznego obrazowania, które artysta zaprojektował już na etapie pierwszych notatek. Spoglądając na poruszające się w zwolnionym tempie postaci, widz zapewne zastanawia się, co jest przyczyną niezwyklej reakcji ukazanych na tych wideo-obrazach ludzi. Viola jednak nie daje łatwych odpowiedzi i wręcz nie zachęca do spekulacji. Wskazówką mogą być jedynie enigmatyczne tytuły: nie wiemy przecież, o czym pamiętają zgromadzeni przed kamerą bohaterowie, dlaczego pięciu zasmuconych mężczyzn pograżonych jest w milczeniu. Być może najwięcej materiału do interpretacyjnych spekulacji daje ostatni tytuł; przede wszystkim z uwagi na swoją wieloznaczność. *The Quintet of the Unseen* to bowiem jednocześnie „Kwintet niewidzianego”, jak i „Kwintet niewidzianych”. Praca ta podsumowuje cały cykl, jeszcze raz podkreślając umowność sytuacji i dążenie do dotarcia do samej istoty obrazowania emocji bez konieczności poszukiwania anegdoty i opowieści. Ale jednocześnie delikatnie sugeruje obecność wątku egzystencjalnego i eschatologicznego. Jeśli bowiem

postaci z ostatniego kwintetu patrzą na kogoś, kto nie może odwzajemnić ich spojrzenia, to być może to śmierć jest przyczyną milczenia, przedmiotem pamięci, a także impulsem dla ich zdumienia.

The Quintet of the Astonished jest najczęściej, zgodnie z intencją twórcy, prezentowany w formie projekcji – zwykle tylnej, ale niejednokrotnie również przedniej, jeśli tylko takie są możliwości galerii. Stwarza to szczególne wymagania i determinuje sposób odbioru, narzucony przez zaciemnione wnętrza, zachęcające do kontemplacji i sprzyjające immersji. Studiując malarstwo Renesansu, artysta zetknął się jednak także z małymi obrazami wotywnymi i dostrzegł możliwości płynące z wykorzystania nowego formatu. W okresie tym dostępne stały się też niewielkie płaskie panele LCD, pozwalające uzyskać nie tylko bardzo dobrą jakość obrazu, ale i jasność umożliwiającą umieszczenie ich w normalnie oświetlonym pomieszczeniu. Stwarzało to szansę znalezienia innej przestrzeni dla sztuki wideo, która mogła stać się współczesnym wariantem obrazów umieszczanych już nie tylko w świątyniach, ale również we wnętrzach świeckich i mieszkalnych. Paradoksalnie także mały format mógł stwarzać sytuację większego zaangażowania i bardziej intymnego kontaktu. Viola zwrócił na to uwagę obserwując użytkowników laptopów, którzy – mimo korzystania z niewielkich ekranów, zdolni są całkowicie oderwać się od impulsów zewnętrznego świata, by oddać się pracy lub rozrywce. Jedną z realizacji wykorzystujących niewielkie panele LCD jest *Dolorosa*. Tu bezpośrednią inspiracją były dwa niewielkie obrazy z pracowni Dierica Boutsy przedstawiające Matkę Boską Bolesną i Chrystusa w koronie cierniowej. Prace te, powstałe najprawdopodobniej w ostatnim dwudziestoleciu piętnastego wieku, znakomicie wpisują się w obszar eksplorowany przez Billa Violę w cyklu *The Passions*. Ponownie mamy do czynienia z osobliwymi „portretami”, w których postaci Chrystusa i jego matki wyjęte zostały z pierwotnego, oryginalnego kontekstu. Chrystus w koronie cierniowej nie został ukazany na krzyżu lecz w szczególnej, przeznaczonej dla oczu artysty pozie, ze złożonymi do modlitwy dłońmi. Podobną pozę przyjmuje Maria, także „odgrywająca” swoją rolę dla malarza.

Bill Viola nie powielił obrazów anonimowego twórcy, zastępując postaci biblijne młodą kobietą i trzydziestoparoletnim mężczyzną. Ubrani są oni w codzienne, współczesne stroje – do malarskiego pierwowzoru zbliża je tylko głęboki smutek malujący się na ich twarzach. Aktorzy, którzy zagraли role zasmuconych w pewnym sensie w niewielkim stopniu różnią się od Chrystusa i Maryi z piętnastowiecznych obrazów. Choć nie zostali w żaden sposób ucharakteryzowani, są w takim samym stopniu normalnymi ludźmi, którym jedynie zadano określone role. Nie zapominajmy, że postaci biblijne, oglądane na obrazach starych mistrzów to przecież w istocie portrety modeli, nierzadko wywodzących się ze społecznych nizin, a nie wizerunki prawdziwych świętych.

W innych realizacjach cyklu Bill Viola jeszcze bardziej oddala się od pierwowzoru, rezygnując z bezpośrednich odniesień i zadowolając się jedynie zapożyczeniami formalnymi. Najbliższy malarstwu jest tryptyk zatytułowany *Anima*, będąc studium czterech emocji prezentowanych przez dwie kobiety i mężczyznę, znanego w „rolu” w *Kwintetach*. Viola posłużył się tu materiałem trwającym minutę – tyle czasu aktorzy otrzymali, aby wyrazić kolejno radość, smutek, gniew i strach – ale projekcja w galerii trwa ponad osiemdziesiąt minut. Obraz, zarejestrowany najpierw na taśmie filmowej, a potem przepisany na nośnik HD jest niemal statyczny. Ruch jest praktycznie niezauważalny i można go dostrzec jedynie powracając do obrazu po kilku minutach: wtedy następuje zmiana mimiki ukazanych w zbliżeniach postaci.

Z tradycji malarskiej przejmuje tu Viola formę portretu, a jednocześnie ideę wieloczęściowej kompozycji: w tym wypadku tryptyku. Tematyka zostaje niejako uwolniona od pierwotnych skojarzeń. Nie oznacza to, że te nie powracają w innych realizacjach należących do cyklu *The Passions*. Tak jest na przykład w *The Locked Garden*, będącym z jednej strony wariacją na temat portretów małżeńskich, z drugiej nawiązaniem do fragmentu *Pieśni nad pieśniami*. Realizuje się ono poprzez tytuł: *The Locked Garden*, przywołujący znany dobrze wers:

Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico,
ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym⁹.

Twarze dojrzałych bohaterów dyptyku nie wyrażają emocji tak gwałtownych, jak większość prac cyklu. Radykalnie spowolnione portrety ewokują raczej tajemnicę i niemożność zgłębienia emocji bliskiej osoby, o których mowa w biblijnym poemacie. Choć technika wykorzystana we wszystkich pracach może wydawać się podobna, w istocie jednak Bill Viola w każdej z nich mierzy się z nieco innym aspektem malarskiego warsztatu niejako tłumacząc go na język sztuki wideo. Rodzajem warsztatowego ćwiczenia są dwa studia: *Six Heads* i *Four Hands*. W pierwszej pracy na jednym panelu plazmowym ukazano symultanicznie sześć wizerunków tego samego mężczyzny, nawiązujących do pochodzącego z połowy siedemnastego wieku malarskiego studium Antonio de Peredy *Estudio de Cabezas*. Hiszpański malarz posłużył się strategią szkicu dla zobrazowania emocji będących reakcją na zewnętrzne bodźce, które w żaden sposób nie zostały ujawnione. Dzieło to doskonale koresponduje z ideą Billa Violi, zainteresowanego emocjami jako takimi, a nie ich źródłem. Innym wideo-szkicem jest praca *Four*

9. Pnp 4, 12

Hands zainspirowana rysunkami z *Chirolonii* Johna Bulwera¹⁰. Siedemnastowieczny filozof był jednym z pionierów badań nad językiem ciała i swej książce przedstawił rodzaj klucza do kodu gestów rąk, o którego istnieniu był przekonany. Viola oczywiście nie powtarza dosłownie układów znalezionych w starej księdze: ręce jego syna, żony Kiry, własne i aktora Loisa Starka wykonują gesty, mogące przywołać na myśl zarówno modlitwę chrześcijan, jaki buddyjskie mudry – podobnie jak w pracach ukazujących twarze aktorów, artysta ucieka tu od jednoznaczności, ukazując ciało człowieka raczej jako zasłonę duszy, niż jako instrument skutecznie komunikujący jej stany.

W cyklu *The Passions* znalazły się też dalsze portrety, w różny sposób i w różnym stopniu odwołujące się do odkrytej w Getty Institute tradycji malarstwa późnego średniowiecza i renesansu. Niektóre, jak *Man of Sorrows* i *Mater*, powstały odpowiednio jako wariacja na temat portretowych przedstawień Chrystusa i Matki Boskiej Bolesnej, inne jak tryptyk *Witness* nie miały być w założeniu samodzielnymi dziełami, lecz jedynie studiami. W rezultacie jednak artysta zdecydował się przedstawić publiczności również te materiały, które – zaprezentowane w radykalnym zwolnieniu znanym także z *Animy* – zyskały zupełnie nowy wymiar. Szczególnie interesująca jest w tym gronie praca *Mater*, będąca dyptykiem. Bill Viola analizuje w niej emocje rysujące się na twarzy dwóch kobiet – młodej i starej. Dzieło to ponownie otwiera się na wielość interpretacji: można je odczytywać jako dialog matki i córki, albo dwa portrety tej samej kobiety w różnych fazach życia i macierzyństwa. Przejmujący jest *Man of Sorrows* nawiązujący do tradycji *Imago Pietatis*, przedstawiających Chrystusa cierpiącego. Tytuł, który należy przetłumaczyć jako „Mąż boleści” nawiązuje do księgi Izajasza zapowiadającej nadejście Mesjasza:

Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, Mąż boleści, oswojony z cierpieniem, jak ktoś, przed kim się twarze zakrywa, wzgardzony tak, iż mieliśmy Go za nic¹¹.

„Chrystus” Billa Viola ponownie jest współczesnym człowiekiem ubranym w dzinsową koszulę...

Efekt radykalnego zwolnienia ruchu został użyty przez Billa Violę w pracach o charakterze portretowym. Nieco mniej skrajne są manipulacje dokonane w tych dziełach należących do cyklu, w których aktorzy posługują się ekspresją całego ciała. Tu ruch zwolniony jest w stosunku około 1/15. Oprócz wspomnianych już

10. John Bulwer, *Chirolonia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuall rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*, Thomas Harper, London 1644.

11. Iz 53, 3.

Kwintetów, w zestawie znalazły się jeszcze kolejne cztery nagrania, wszystkie prezentowane jako pionowe panele plazmowe: *Observance*, *Silent Mountain*, *Union* oraz *Surrender*. Najbardziej bezpośrednio nawiązania do malarstwa znajdziemy w pierwszej z wymienionych tu prac zainspirowanej ostatnim dużym dziełem Albrecht Dürera – *Die vier Apostel*. Obraz ten jest dyptykiem przedstawiającym czterech apostołów podarowanym przez artystę władzom Norymbergi. Dzisiaj wystawiany jest w pinakotece w Monachium i stanowi jeden z najcenniejszych eksponatów galerii. Malowidło łączy elementy czysto portretowe z treściami alegorycznymi. Apostołowie przedstawiani są charakterystycznymi dla siebie przedmiotami, a przy tym reprezentują cztery podstawowe typy temperamentu: Jan – sangwiniczny, Piotr – flegmatyczny, Marek – choleryczny, a Paweł – melancholijny.

W pierwotnym zamysłu *Observance* Violi także miało być dyptykiem. W trakcie prac artysta zrezygnował z tego pomysłu i w zamian zrealizował pojedyncze wideo: osiemnaście osób ustawionych w kolejce podchodzi w nim do krawędzi kadru, poza którym znajduje się nieokreślony obiekt, wywołujący u zgromadzonych uczucie smutku i żalu. Inaczej niż w omówionych wcześniej portretach, nie mamy tu do czynienia z przejściem pomiędzy różnymi stanami emocjonalnymi. Wszyscy aktorzy otrzymali identyczne zadania, każdy z nich dokonał jednak innej jego „cielesnej interpretacji”.

John Walsh¹² doszukuje się nawiązań do malarstwa także w *Union* i *Silent Mountain*. W tym wypadku są one niepotwierdzone i zapewne niezamierzone przez artystę wychodzącego od konkretnych inspiracji, ale jednocześnie dokonującego zderzenia ich z własną wrażliwością. Choć eksponowane często oddzielnie wspomniane panele stanowią rodzaj dyptyku dyptyków. W obydwu oglądamy parę postaci przeżywających silne negatywne emocje, których rezultatem jest gwałtowna fizyczna ekspresja. *Union* ukazuje dojrzałą kobietę i młodszego od niej mężczyznę. Oboje są obnażeni od pasa w górę. Niezidentyfikowany impuls powoduje, że ich ciała „eksplodują”, przechodząc później od gwałtownego skurczu do uspokojenia i wyciszenia. W *Silent Mountain* eksplozja doprowadza do gestu pełnego bólu i cierpienia. Dyptyk ten, ukazujący młodą kobietę i młodego mężczyznę był realizowany z każdym aktorem oddzielnie, dopiero na etapie ostatecznej synchronizacji artysta wybrał dwa najlepsze ujęcia i dokonał zestrojenia ich tempa.

Interesującym przykładem zderzenia nowych fascynacji artysty z tropami obecnymi we wcześniejszej jego twórczości jest ostatni z dyptyków cyklu *The Passions* zatytułowany *Surrender*. Zestawia on ponownie postaci kobiety i mężczyzny; tym razem jednak w układzie wertykalnym, w sposób sprawiający, że ciało znajdującej się na dole kobiety stanowi niejako lustrzane odbicie postaci

12. Por. John Walsh, *Emotions in Extreme Time...*, s. 44–45.

męskiej. Dodatkowo, ich wizerunki ukazane są za pośrednictwem odbicia w tafli wody, więc w chwili, kiedy ich ciała skręcają się w agonalnych paroksyzmach obraz ulega zakłóceniu, gdyż poruszona zostaje tafla wody, wcześniej nie ujawniająca się widzowi. Motywy akwaticzne obecne były w niemal całej wcześniejszej twórczości Billa Violi, gdzie występowały w kontekście problematyki percepcji (tafla wody jako figura dyspozytywu medialnego), ale także jako topos odnoszący się do tematyki eschatologicznej¹³. W *Surrender* mamy więc do czynienia z efektem znaczeniowego rezonansu, sprawiającego że dzieła twórcy pochodzące z różnych okresów jego działalności wchodzą w sobą w fascynujący dialog.

W ramach wystawy *The Passions* zostały zaprezentowane cztery prace nieco odstające charakterem od omówionych wcześniej. Dwie z nich – jako jedyne w całym cyklu – odnoszą się do sfery materialności sztuki – zarówno tej tradycyjnej, jak i technologicznej. Bardziej osobisty charakter ma *Memoria* zrealizowana w 2000 r. Artysta odwołał się do doświadczeń z dzieciństwa, kiedy – zasypiając w swoim pokoju – odkrył fascynujące zjawisko optyczne polegające na pojawianiu się fantomowych, czarnobiałych obrazów w słabo oświetlonych pomieszczeniach. Wiele lat później Viola dostrzegł analogię między tymi „zjawami” a obrazami, jakie wytwarzają kamery przemysłowe przy minimalnym oświetleniu. *Memoria* jest wideo-rekonstrukcją jego doświadczeń z przeszłości: na zwisającej swobodnie tkaninę, przywodzącą na myśl chustę świętej Weroniki, rzutowany jest obraz twarzy cierpiącego mężczyzny. To elektroniczne *veraeikon* odwołuje się oczywiście do bogatej tradycji malarstwa ukazującego świętą z przynależnym jej atrybutem (jeden z bardziej znanych to portret autorstwa Hansa Memlinga ze zbiorów National Gallery of Art w Waszyngtonie). Viola zainteresował tu meta poziom reprezentacji malarskiej: portret Weroniki z chustą jest przecież przykładem obrazu w obrazie, świadectwem samoświadomości sztuki będącej – zwłaszcza w obszarze *media artu* – często jedynie „przedstawieniem przedstawienia”. Ale *Memoria* nawiązuje także do innej sfery, na co wskazuje sam twórca

13. Artysta wspomina, że jednym z najbardziej traumatycznych momentów w jego życiu był ten, w którym – podczas zabawy z kuzynami – znalazł się na granicy śmierci. Chłopcy bawili się w wodzie, skacząc do niej tak, by w ostatniej chwili uchwycić się nadmuchanej dętki. Bill Viola był wtedy drobnej postury i jego ciało bez trudu prześliznęło się przez otwór w prowizorycznym kole ratunkowym – nieumiejący pływać chłopiec zaczął natychmiast tonąć... Ratunek wprawdzie przyszedł natychmiast, ale młody człowiek doznał podtopienia. Doświadczenie to było w sposób oczywisty niepokojące ale jednocześnie fascynujące. Twórca doznał bowiem niezwyklej wrażeń wizualnych, które były wypadkową doznań czysto wzrokowych i sensacji wywołanych chwilowym niedotlenieniem mózgu. Stał na granic śmierci, a jednocześnie miał okazję być widzem niepowtarzalnego spektaklu fascynującego swym groźnym pięknem. W twórczości Violi obrazy nawiązujące do tego wydarzenia pojawiają się z obsesyjną wprost regularnością.

w treści jednego ze swoich wykładów¹⁴. Tytuł pracy jest zgodnie z jego sugestią odwołaniem do jednej z trzech średniowiecznych strategii malarskich – *historii*, *imago* i *memorii* – których zadaniem było odpowiednio przedstawianie losów świętych, ich uniwersalnych wizerunków (portrety) oraz interpretacji działań (często w formie alegorycznej). *Memoria* Bill Violi wprowadza zatem kolejny trop do dyskusji o możliwości ukazania ludzkich emocji: są one tu tylko odbiciem odbicia, zamazanym refleksem pamięci.

Materialność dzieła ujawnia też dyptyk *Unspoken (Silver and Gold)*. Twórca ponownie posługuje się w nim nietypowymi ekranami. Ruchome portrety mężczyzny i kobiety są tu rzutowane na pokryte złotem i srebrem płaszczyzny o nierównomiernej powierzchni. Jednym z możliwych wariantów interpretacji jest ten, który odwołuje się do wartości dzieła sztuki wykraczającej poza obszar artystycznego doświadczenia i zyskującej wymiar czysto materialny. Jest on przy tym w szczególony sposób paradoksalny w wypadku sztuki wideo: gdy wyłączymy projektory fantomowe obrazy znikną, pozostawiając jedynie szlachetne kruszce.

W inny sposób szczególny charakter mając dwie ostatnie prace cyklu *The Passions*. Odróżniają się one od omówionych wcześniej wideo-portretów obecnością elementu inscenizacji: strojów i rozbudowanych rekwizytów.

Catherine's Room i *Emergence* ponownie w bezpośredni sposób czerpią z malarstwa. Składający się z małych paneli LCD pentaptyk odwołuje się do pięcioczęściowej predelli Andrei di Bartoli przedstawiającej modlitwę św. Katarzyny ze Sieny. Święta ta jest patronką Włoch oraz osób zajmujących się opieką nad chorymi. Sama należała do zakonu Sióstr od Pokuty św. Dominika, gdzie zajmowała się trędowatymi. Znana była z upodobania samotności i skłonności do umartwień, które doprowadziły ją do śmierci, najprawdopodobniej na skutek zagłodzenia. Katarzyna Billa Violi jest postacią współczesną. Ukazana została w skromnie umieszczonym pokoju rozjaśnionym jedynie przez snop światła wpadający do środka przez małe okno: każda z części odpowiada innej porze dnia, a także porze roku. Katarzyna zawsze jest sama i oddaje się codziennym czynnościom: je skromny posiłek, wykonuje pracę fizyczną, później twórczą, zapala dziesiątki świec ustawionych na stole¹⁵, by w końcu ułożyć się do snu, będącego tu figurą śmierci.

W pracy tej Bill Viola również posłużył się ruchem zwolnionym. Manipulacja ma jednak bardzo subtelny charakter. W rezultacie widz ma jedynie wrażenie,

14. Bill Viola wyjaśnił to w wykładzie wygłoszonym 7.03.2007 na University of Utah. Por. Bill Viola, *Presence and Absence. Vision and the Invisible in the Media Age* w ramach cyklu *The Tanner Lectures on Human Values*, tekst niepublikowany, dostępny w archiwum autora tego artykułu.

15. Są to świece przypominające te, które wierni zapalają w kościołach, najczęściej w intencji swoich zmarłych bliskich.

że wszystkie czynności – choć przecież codzienne – odgrywane są z wielkim namaszczeniem. Po raz kolejny treści wywiedzione z religijnego malarstwa zostają w specyficzny sposób przetłumaczone na świeckie kategorie. Predella Andrei di Bartoli miała charakter użytkowy, stanowiąc część ołtarza i była przeznaczona do ekspozycji w przestrzeni publicznej służącej modlitwie. Katarzyna nie modli się, choć w czwartej części pentaptyku nadaje przestrzeni swego domu niemal sakralny charakter. Viola skupia się przede wszystkim na kwestii samotności, pozwalającą zbudować niejednoznaczną analogię między postacią czternastowiecznej świętej i współczesnej kobiety przygotowującej się na nadchodzącą śmierć.

Równie niejednoznaczny charakter ma *Emergence*, wielkoformatowa projekcja, w której amerykański artysta nawiązał do formuły piety. Także w tym wypadku można wskazać bezpośrednio źródło inspiracji: dzieło Tomasso di Cristofano pochodzące z lat dwudziestych XV w.

Viola do pewnego stopnia zrekonstruował elementy wizualne obrazu, choć usunął z niego akcenty o charakterze jednoznacznie sakralnym. *Pieta* włoskiego mistrza ukazuje postać Matki Boskiej, Jana Ewangelisty i Chrystusa w momencie, kiedy jego ciało składane jest do grobu. Nad całością góruje wysoki krzyż. Ciekawy jest tu sposób ukazania postaci Zbawiciela, który nie wydaje się martwy. Jego ciało jest wyprostowane, a on sam odbiera pokłon św. Jana całującego jego dłoń. W realizacji Billa Violi św. Jan został zastąpiony przez drugą, niezidentyfikowaną kobietę. Postać z lewej strony ubrana, podobnie naj na obrazie, w ciemny strój może przywoływać figurę Matki Boskiej, choć nie jest to jednoznaczne. Graficzny układ całości jest podobny, ale w istocie scena ukazana przez Amerykanina jest piętą *a rebours*. Oto bowiem nagi mężczyzna wyłania się z marmurowego grobowca wypełnionego wodą, by spocząć w ramionach dwóch kobiet...

* * *

Emergence, bez wątpienia jedna z najbardziej efektownych prac cyklu, w sposób najdoskonalszy chyba wyjaśnia strategię twórcy. Bill Viola nie przyjmuje bowiem pozycji kopisty. Spotkanie ze sztuką dawnych mistrzów jest dla niego jedynie punktem wyjścia dla własnych wizualnych spekulacji. *The Passions* to nie tylko świadectwo możliwości spotkania różnych obszarów sztuki i dowód na aktualność nieco zapomnianej problematyki dla sztuki współczesnej. To także przełom w artystycznej biografii Billa Violi, który w późniejszych pracach pozostanie w kręgu działań, zbliżających jego prace do „elektronicznego malarstwa”, w coraz większym stopniu zasługując na miano „Rembrandta wideo”.

Teatr awangardowy i japońska Nowa Fala – przypadek Terayamy

Początek lat sześćdziesiątych, okres narodzin japońskiej Nowej Fali (*nūberu bāgu*), przyniósł daleko idące zmiany nie tylko w przemyśle filmowym, ale także w świecie teatru. Obie sztuki wpływały na siebie wzajemnie, artyści sceniczni i dramaturdzy współpracowali z twórcami kinowymi. Ich poglądy estetyczne wydawały się zbieżne, były wyrazem buntu nie tylko przeciw dominującym tendencjom artystycznym, ale również sytuacji politycznej w kraju, konkretne dzieła zmierzały zaś do przekroczenia obowiązujących granic, stając się nierzadko gestem transgresyjnym.

Zasadnicza różnica między ludźmi filmu i sceny sprowadzała się do odmiennych źródeł inspiracji, gdyż japońska awangarda teatralna (*angura*) szukała zakorzenienia w mitycznej przeszłości, odwracając się tym samym od modernistycznego paradygmatu z początku ubiegłego wieku. Nie znaczy to bynajmniej, że dramaturdzy całkowicie porzucili wizję nowoczesności, występowali jedynie przeciw niektórym jej przejawom, nadal wierzyli bowiem, że sztuka powinna zmierzać do przekształcenia społeczeństwa, być innowacyjna i wyrotowa, nie zasklepiać się w realizmie psychologicznym, do czego doszło w teatrze *shingeki*, który utracił swój dawny potencjał¹.

Jednym z czynników wpływających na powstanie ruchów awangardowych w latach sześćdziesiątych był niewątpliwie rozwój organizacji studenckich i wzrost świadomości politycznej w okresie powojennym, zwłaszcza ukształtowanie się Nowej Lewicy wskutek rozłamu w łonie Japońskiej Partii Komunistycznej (*Nihon kyōsantō*). Frustracja młodego pokolenia artystów przekładała się na stosunek do sztuki współczesnej oraz teatru, który ich zdaniem był zbyt zachowawczy, pozbawiony społecznej wrażliwości i związku z rzeczywistością, zwłaszcza z życiem codziennym prostych ludzi. Podobne poglądy mieli nowofalowi twórcy filmowi, odrzucający wartości starszego pokolenia, z jego konformizmem

1. *Shingeki*, czyli „nowy teatr”, powstał pod wpływem europejskiego dramatu na początku ubiegłego wieku, jako odpowiedź na skostniałe konwencje klasycznego teatru japońskiego (*kabuki* i *nō*). Narodziny nowego ruchu związane są z założeniem w 1909 roku przez Shōyō Tsubouchiego (1859–1935) stowarzyszenia literackiego *Bungei kyōkai* oraz powstaniem zespołu *Jiyū-gekijō* (Wolny Teatr), kierowanego przez Kaoru Osanaia i Sandaji Ichikawę II, którzy na inaugurację działalności wystawili sztukę Ibsena *Jan Gabriel Borkman*. Największą popularnością cieszył się zespół *Geijutsu-za* (Teatr Artystyczny), założony przez Hōgetsu Shimamurę (1871–1918) i aktorkę Sumako Matsui (1886–1919).

i uległością wobec władzy. Dla młodych liczyły się przede wszystkim twórcza wolność i ekspresja, zaangażowanie polityczne, ale też dążenie do swoistej rewolucji seksualnej, objawiającej się na przykład wzmożonym zainteresowaniem problematyką cielesną.

Film, podobnie jak teatr, wykorzystywano jako sposób rozliczenia się z niedawną przeszłością, militarystką czy nacjonalizmem poprzedniej epoki, oraz narzędzie refleksji nad tożsamością jednostkową i narodową. Wystawiane w latach sześćdziesiątych dramaty „powstawały pod wpływem głębokiej historycznej traumy spowodowanej klęską wojenną, wzmocnionej jeszcze przez niepowodzenie kampanii przeciw podpisaniu w 1960 roku traktatu o bezpieczeństwie ze Stanami Zjednoczonymi”². Masowe demonstracje, których kulminacją były czerwcowe protesty przed gmachem parlamentu, brutalnie stłumione przez policję, stały się punktem zwrotnym w życiu wielu ludzi, znalazły też swoje odbicie w licznych filmach³. Zdecydowane działania rządu były szokiem dla opinii publicznej, gdyż przypominały metody postępowania nacjonalistycznego reżimu, przez co walka z traktatem przekształciła się w spór zwolenników i przeciwników demokracji.

Za jeden z podstawowych celów ruchów awangardowych uznano przemianę kultury współczesnej, teatr niezależny stanowił zaś obszar wywrotowej działalności, którą można było prowadzić w opozycji do nurtów dominujących. Poszukiwanie nowych środków wyrazu wynikało ze sprzeciwu wobec ortodoksyjnie przestrzeganego realizmu na scenach japońskich, ale też z rozczarowania przemianami społecznymi i krytycznego nastawienia do rodzącego się konsumpcjonizmu. W takim kontekście historycznym narodził się teatr określany przez jednych mianem *post-shingeki*, przez drugich *angura* (od ang. *underground*), przez innych zaś ruchem „małych teatrów” (*shōgekijō undō*)⁴.

2. David G. Goodman, *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s*, Cornell University Press, Ithaca 2003, s. 3.

3. Umowa podpisana przez premiera Nobusuke Kishiego gwarantowała Amerykanom utrzymanie baz wojskowych na terenie Japonii – zwłaszcza na Okinawie – oraz zachowanie wpływu na politykę zagraniczną. 19 czerwca 1960 roku, w dniu ratyfikowania traktatu przez parlament, premier nakazał usunąć z budynku posłów opozycyjnych partii. Kilka dni wcześniej przed gmachem zgromadziło się około 300 tysięcy protestujących młodych ludzi. Większość demonstracji przebiegała w pokojowej atmosferze, niektóre przypominały nawet pochody świąteczne (*matsuri*) z tańcami i śpiewami, wielu uczestników miało jednak twarze zasłonięte chustkami, w rękach niosło zaś transparenty.

4. Określenia *post-shingeki* używa David G. Goodman (*The Return of the Gods...*, s. 7), odwołując się do zwrotu *datsu shingeki undō*, wymyślonego przez Akihito Sendę. Pojęcie *angura* pojawia się w nowszych pracach, m.in. u Petera Eckersalla, *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960–2000*, Brill, Leiden 2006. Yoshio Ōzasa wprowadził natomiast określenie „ruch małych teatrów”. Nieliczni polscy autorzy posługują się raczej słowem *post-shingeki*, np. Eстера Żeromska, *Teatr japoński: powrót do przeszłości*, Wydawnictwo Dialog, Warszawa 1996.

Momentem przełomowym dla powstania eksperymentalnego teatru awangardowego był rok 1960, kiedy to intelektualno-artystyczny ferment, widoczny także w innych sztukach – zwłaszcza filmie – wpłynął na ukształtowanie nowego sposobu komunikowania się z publicznością. Artyści zrezygnowali z wystawiania swoich sztuk na tradycyjnych scenach, zamiast tego organizowali teatry objazdowe, mające swoje siedziby w namiotach, co pozwalało im na swobodne manipulowanie przestrzenią. Odrzucili również prymat tekstu pisanego, tak istotny dla *shingeki*, i skupili się na cielesności aktora oraz warstwie obrazowej. Odnowa teatru miała polegać na „powrocie do macierzy” (*tainai kaiki*) – jak ujął to Jūrō Kara – czyli poszukiwaniu istoty japońskości, czerpaniu z dziedzictwa kulturowego i odzyskiwaniu tożsamości⁵. Nie chodziło bynajmniej o powrót do wyidealizowanej przeszłości, ale o ponowne odkrycie tradycji, zakorzenienie się w wyobraźni ludowej i odejście od realizmu.

Zerwanie z tematyką współczesną okazało się jedynie powierzchowne, jako że świat przedstawiony w sztukach Jūrō Kary (ur. 1940) czy Makoto Satō (ur. 1943) zawsze był pełen odniesień do rzeczywistości. „Dramatopisarze lat sześćdziesiątych poszukiwali zatem sposobu na odnalezienie sensu życia indywidualnego i zbiorowego w erze atomowej, sposobu na oczyszczenie narodu japońskiego z ciężaru odpowiedzialności za wojnę, które umożliwiłoby normalną egzystencję, [...] pozbycie się urazu kłęski i kompleksu ofiary”, a tym samym „zerwanie z bierną postawą rezygnacji”⁶.

Teatr niezależny, w większym stopniu jeszcze niż kino, stał się miejscem kulturowych subwersji, przekraczania granic i testowania wrażliwości widza, twórcy posługiwali się chwytami zmierzającymi do wywołania efektu obcości, zrywali z modelem biernego odbioru, angażowali publiczność w spektakl, łączyli muzykę, taniec i obraz w jedną, nierzadko szokującą całość. Na poziomie konstrukcji dramaturgicznej inscenizacje młodego pokolenia autorów charakteryzowały się zerwaniem z klasycznymi regułami: logiką przyczynowo-skutkową, motywacją psychologiczną oraz jednością miejsca, czasu i akcji.

David G. Goodman, wybitny znawca i propagator współczesnego dramatu japońskiego, zwracał uwagę na eschatologiczny wymiar sztuk wystawianych przez twórców *post-shingeki*, które jego zdaniem były świadectwem zanurzenia się w przednowoczesnej wyobraźni oraz przebudzenia zbiorowej nieświadomości, pełne przy tym odniesień do szamańskich obrzędów oraz dawnych wierzeń

5. Estera Żeromska, *Teatr japoński...*, s. 39.

6. Estera Żeromska, s. 49. Problem odpowiedzialności za wojnę w połączeniu z refleksją nad skutkami wybuchu bomby atomowej pojawia się w wielu sztukach, m.in. *Jirōkichi Kozō, Szczur* (*Nezumi Kozō Jirōkichi*, 1969) Makoto Satō.

i mitów⁷. Pogląd ten, choć niepozbawiony uzasadnienia, wynikał z przyjętych przez amerykańskiego uczonego założeń teoretycznych i dość jednostronnego wyboru materiału analitycznego, co w konsekwencji przyczyniło się do zmarginalizowania alternatywnych wizji awangardy lat sześćdziesiątych, zwłaszcza eksperymentalnych przedsięwzięć Shūjiego Terayamy (1935–1983) i Kunio Shimizu (ur. 1936).

Od początku lat sześćdziesiątych twórcy teatralni i filmowi byli przecież szczególnie wyczuleni na współczesną problematykę, niemal natychmiast reagovali na bieżące wydarzenia polityczne, o czym świadczą konkretne produkcje artystyczne, jak chociażby *Dokument numer jeden* (*Kiroku nanbā ichi*, 1960) Yoshiyuki Fukudy (ur. 1931), zainspirowany protestami studenckimi przeciw traktatowi o bezpieczeństwie i współpracy, w którym aktorzy nie odgrywali napisanych wcześniej ról, ale opowiadali o osobistych doświadczeniach związanych z udziałem w demonstracjach, nawiązując w ten sposób kontakt z publicznością⁸. Wystawiona kilka lat później sztuka tego samego autora *Gdzie jest Hakamadore?* (*Hakamadore wa doko da*, 1964) wyrosła z rozczarowania japońską lewicą, zwłaszcza ideologią komunistyczną, która zdaniem Fukudy niosła ze sobą złudne obietnice i wymagała od ludzi ślepej wiary w irracjonalne proroctwa.

Problemem, z którym próbowali się uporać dramaturdzy *post-shingeki*, była kwestia odpowiedzialności za wojnę i potrzeba zmierzenia się z traumatycznymi wspomnieniami po wstrząsie, jakim dla całego społeczeństwa był wybuch bomby atomowej. Bohaterem *Słonia* (*Zō*, 1962) Minoru Betsuyaku (ur. 1937), sztuki zainspirowanej teatrem absurdu, jest ofiara promieniowania radioaktywnego o skórze pomarszczonej jak u tytułowego zwierzęcia. „Chorego dręczy niemożność i niechęć wyzwolenia się od przeszłości. Obsesyjnie powraca do czasu, kiedy wkrótce po zakończeniu wojny miał, jak twierdzi, przyjemność występować – niczym słoń na arenie cyrkowej – podczas Konferencji Pokojowej jako żywy eksponat, dowód zbrodni wojennych”⁹. Niebawem mężczyzna zaczyna obnosić się ze swym kalectwem, obnaża zdeformowane ciało przed przypadkowymi przechodniami spotkanymi na ulicy po to, by wymusić współczucie lub zachwyty, choć jedyną reakcją otoczenia jest dezaprobata. Chory pograża się w rozpacz, nie może pogodzić się z tragicznymi skutkami wojny, stopniowo ujawnia auto-destrukcyjne skłonności, charakterystyczne dla całego pokolenia zaślepionego w młodości nacjonalistyczną ideologią.

Nie zawsze odniesienia do wydarzeń historycznych miały charakter bezpośredni, zaangażowanie niektórych twórców przybierało bowiem postać anarchicznego

7. Por. David G. Goodman, *The Return of the Gods...*, s. 15–16.

8. Por. Peter Eckersall, *Theorizing the Angura Space...*, s. 49.

9. Estera Żeromska, *Teatr japoński...*, s. 68.

buntu przeciw wszelkim formom władzy, jak w wypadku Shūjiego Terayamy, artysty pomijanego przez autorów klasycznych opracowań na temat *post-shingeki*, którego najsłynniejsze spektakle, wystawiane również na europejskich festiwalach, jedni krytycy porównywali do przedstawień Jerzego Grotowskiego i Petera Brooka, inni zaś oskarżali o obsceniczność i szerzenie pornografii¹⁰.

Przedsięwzięcia artystyczne Terayamy są niezwykle zróżnicowane, japoński reżyser teatralny i dramaturg był bowiem poetą, pisarzem, autorem słuchowisk radiowych, ale również twórcą filmowym, i to między innymi dzięki jego dokonaniom doszło do zbliżenia kina nowofalowego i niezależnego teatru. Przez wielu uważany był za *enfant terrible* ruchu *post-shingeki*, wiecznego buntownika i outsidera, odrzucającego wszelkie normy i wartości, zadeklarowanego anarchistę, a nawet zwolennika radykalnych organizacji w rodzaju Japońskiej Armii Czerwonej¹¹. Aż do przedwczesnej śmierci Terayama pozostawał symbolem kontrkulturowego oporu, jego szokujące inscenizacje, podobnie jak filmy, wywoływały kontrowersje i budziły gwałtowny sprzeciw. W życiu osobistym także pozował na kontestatora, podważał nie tylko zasady estetyczne, ale i etyczne, głosząc pochwałę zachowań społecznie nieakceptowanych¹².

Pomimo statusu buntownika Terayama nie wziął czynnego udziału w wiecach i demonstracjach politycznych przeciwko traktatowi o bezpieczeństwie, nie utożsamiał się z komunistycznymi poglądami niektórych przedstawicieli młodej awangardy. Dwa miesiące po zakończeniu protestów opublikował nawet esej, w którym napisał, że uczestnicy marszów przypominali mu lunatyków, dlatego pozostawał na uboczu i szukał innej drogi. Pod koniec dekady lat sześćdziesiątych, kiedy to doszło do kolejnej fali masowych wystąpień, Terayama był aktywniejszy, chętnie przemawiał do studentów, choć lewicowi intelektualści zarzucali mu, że popierał jedynie młodzieżowy bunt przeciw wszelkim autorytetom.

Krytyczny stosunek Terayamy do różnych form zinstytucjonalizowanego oporu widać w jego tekstach powstałych właśnie w 1960 roku, zarówno w scenariuszu do *Wyschniętego jeziora* (*Kawaita mizuumi*, reż. Masahiro Shinoda), opowieści o studencie rozczarowanym socjalistyczną ideologią, który staje się pravicowym ekstremistą, jak i w sztuce *Krew zasypia na stojąco* (*Chi wa tatta*

10. Por. Carol Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2005, s. 18–20.

11. W 1979 roku napisał *Przewodnik po suicydologii dla nastolatków* (*Aeishōnen no tame no jisatsugaku nyūmon*) o jednym z członków Japońskiej Armii Czerwonej, który w celu więziennej popełnił samobójstwo.

12. Shūji Terayama urodził się w 1935 roku, w okresie gorączkowych przygotowań do wielkich podbojów, jego dzieciństwo związane było z latami wojny, młodość spędził w cieniu amerykańskich baz wojskowych, w których pracowała jego matka, dopiero studia na Uniwersytecie Waseda pozwoliły mu otrząsnąć się z traumatycznych przeżyć i wyzwoliły twórczy potencjał.

mama nemutte iru) o młodym rewolucjonście gwałcącym kobietę. Najbardziej radyklane w wymowie było słuchowisko radiowe *Polowanie na dorosłych* (*Otoko gari*) o buncie dzieci przeciw rodzicom i obowiązującemu porządkowi społecznemu, które po latach stało się podstawą scenariusza filmu *Cesarz Tomato Ketchup* (*Tomato kechappu kōtei*, 1970). Karnawałowa logika odwrotności, polegająca na przemieszczeniu góry i dołu, degradacjach i profanacjach, zyskała tu nie tylko wymiar parodystyczny, ale i krytyczny. Autorowi nie chodziło wyłącznie o ukazanie pozytywnego obrazu młodego pokolenia obalającego autorytety, ale i prześmiewcze spojrzenie na ówczesne protesty studenckie, w istocie zaś o zachętę do zradkalizowania działań.

Pomimo młodzieńczych sukcesów kariera Terayamy – zarówno filmowa, jak i sceniczna – rozwinęła się na dobre dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy to japoński poeta i dramaturg założył wspólnie z żoną Eiko Kujō teatr Tenjō sajiki (Miejsce na Jaskółce)¹³. W 1967 roku zespół wystawił swoją pierwszą sztukę, *Garbusa z Aomori* (*Aomori ken no semushi otoko*). Przedstawienie zorganizowano w prestiżowym centrum ikebany Sōgetsu, należącym do rodziny Hiroshiego Teshigahary, znanego reżysera nowofalowego, w którym to miejscu Terayama występował już wcześniej, recytując swoje wiersze. W następnych miesiącach odbyły się kolejne premiery, m.in. *Zbrodnia pani Ōyamy* (*Ōyama debuko no hanzai*) i *Maria w futrze* (*Kegawa no Marii*).

Przedstawienia te przekonywały, że zasadniczym tematem w twórczości japońskiego dramaturga jest związek seksualności i przemocy, często ocierający się o sadomasochistyczną perwersję, jak chociażby w ostatnim z wymienionych dramatów, którego tytuł stanowi wyraźne nawiązanie do skandalicznej powieści Leopolda von Sacher-Masocha (1836–1895) *Wenus w futrze* (japoński przekład ukazał się kilka lat wcześniej). Bohaterem sztuki Terayamy jest transwestyta Maria, odtwarzany przez popularnego piosenkarza i aktora Akihiro Miwę, występującego zawsze w kobiecym przebraniu¹⁴. Fabuła skupia się na chorobliwej więzi łączącej Marię z osiemnastoletnim młodzieńcem, przetrzymywanym przez nią/niego pod pozorem ochrony przed światem zewnętrznym. Z fantazmatycznej

13. Nazwa zespołu to hold złożony Marcelowi Carné, wybitnemu reżyserowi francuskiemu, a zwłaszcza jego filmowi *Komedianci* (*Les Enfants du paradis*, 1945), który w Japonii wyświetlano pod tytułem *Tenjō sajiki no hitobito* (*Ludzie z jaskółki*). Mniej więcej w tym samym czasie powstało kilka najważniejszych trup teatralnych: w 1966 roku Makoto Satō założył Jiyū gekijō (Wolny Teatr), rok później Jūrō Kara i jego Teatr Sytuacjonistyczny (Jōkyō gekijō) zaczął wystawiać sztuki w Czerwonym Namiocie (Ake tento), który stał się znakiem rozpoznawczym *post-shingeki*.

14. Akihiro Miwa, właściwie Akihiro Maruyama, urodził się w 1935 roku, karierę rozpoczął jako piosenkarz kabaretowy w kawiarniach i nocnych klubach Ginzy, gdzie śpiewał piosenki Edith Piaf. W 1967 wystąpił w *Garbusie z Aomori*, zagrał także w kilku filmach wyreżyserowanych przez Kinjiego Fukasaku, m.in. *Czarna jaszczurka* (*Kurotokage*, 1968) i *Posiadłość Czarna Róża* (*Kuro bara no yakata*, 1969).

pułapki próbuje go wyrwać dziewczyna z sąsiedztwa, uświadamiając mu prawdę na temat destrukcyjnej natury tego związku¹⁵.

Wbrew pozorom Terayamę mniej interesują erotyczne implikacje i kazirodcze podteksty, bardziej zaś krytyka pewnego modelu sprawowania władzy, opartego na nacjonalistycznej idei państwa jako wielkiej rodziny (*kokka*), w której jednostka podporządkowana została zbiorowości i pozbawiona wolnej woli. Sadomasochizm jest tu rozumiany jako mechanizm obronny, ucieczka od wolności, bohater(ka) tworzy bowiem iluzoryczny świat, w którym sprawuje opiekę nad poddanym jej władzy młodym człowiekiem, żądając w zamian bezwarunkowej akceptacji zasady posłuszeństwa. Narzędziem dyscyplinującym są nagrane na magnetofon komunikaty mające nie tylko pouczać, ale również zabawiać więźnia pod nieobecność strażnika. Jedynym sposobem wyrwania się z opresyjnego systemu jest radykalna rewolucja znosząca system zależności rodzinnych, unieważniająca wszelkie autorytety i podważająca prawomocność instytucji nadzorujących życie młodego pokolenia.

Koncepcja sztuki scenicznej wypracowana przez Terayamę pod koniec lat sześćdziesiątych wskazywała na pewne podobieństwo do teatru okrucieństwa Antonina Artauda, obu artystom chodziło bowiem o zerwanie z dominacją tekstu pisanego i realizmem psychologicznym, oparcie inscenizacji na innych środkach wyrazu, oddziałujących najpierw na zmysły, później na rozum. Według japońskiego poety i dramaturga teatr jest pokrewny zbrodni, ukazuje bowiem prawdziwą naturę nieświadomości oraz mroczną stronę człowieczeństwa, stąd obecność przemocy na scenie i podporządkowanie wydarzeń logice marzenia sennego¹⁶. Terayama, podobnie jak Artaud, pragnie wrócić do magicznych źródeł teatru, stworzyć spektakl angażujący widza bez reszty, znoszący granicę między aktorami i publicznością, fikcją i rzeczywistością.

„Proponuję więc teatr, gdzie gwałtowne fizyczne obrazy miażdżyć będą i zniewalać wrażliwość widza, porwanego przez teatr jak przez kołowrót wyższych sił. Teatr, który – porzuciwszy psychologię – opowiadać będzie niezwykłość, inscenizować konflikty natury, subtelne i przyrodzone siły, i który prezentować

15. Steven C. Ridgely, analizując sztukę Terayamy w książce *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, s. 2010), zwraca uwagę na podobieństwo fabularne do dramatu Arthura Kopita *O mój tato, biedny tato, mama powiesiła cię w szafie na śmierć, a mnie się serce kraje na ćwierć* (*Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling so Sad*), napisanego w 1959 i wystawionego po raz pierwszy w Londynie w 1961 roku; w dramacie kobieta więzi swojego syna w pokoju hotelowym, zmuszając do zaakceptowania sytuacji zniewolenia.

16. Na podobieństwo spektakli Terayamy do teatru okrucieństwa zwróciła uwagę Keiko Courdy w tekście *Antonin Artaud's Influence on Terayama Shūji*, w: *Japanese Theatre and International Stage*, red. Samuel L. Leiter, Stance Scholz-Cionca, Brill, Leiden 2000, s. 255–268.

się nam będzie zwłaszcza jako wyjątkowa moc przechwytywania”¹⁷. „Chcemy stworzyć z teatru rzeczywistość, w którą można by uwierzyć, i która dla serca i zmysłów byłaby tym cielesnym ukąszeniem, jakie niesie nam każde prawdziwe wrażenie. Podobnie jak działają na nas nasze sny i jak sny działa rzeczywistość, myślimy, że można utożsamiać obrazy myśli ze snem, który będzie skuteczny o tyle, o ile rzucony będzie zmysłom z należytą gwałtownością”¹⁸.

Pragnienie stworzenia widowiska totalnego, przekraczającego granice tradycyjnego teatru, oraz rozbicia konwencjonalnej przestrzeni scenicznej towarzyszyło Terayamie przez wszystkie lata kariery artystycznej, także kinowej. Jego spektakle przypominały czasem widowiska cyrkowe, pełne niesamowitych postaci, olbrzymów, karłów i wilkołaków, innym razem zaś projekcję marzenia sennego, w którym powracały impulsy wyparte ze świadomości: gwałt, kazirodztwo, pedofilia, czyli zachowania społecznie nieakceptowane i powszechnie uznawane za występne. Twórczość filmowa wydawała się jednym ze sposobów na urzeczywistnienie tego irracjonalnego pragnienia wykreowania sztuki radykalnie transgresyjnej, zarówno na poziomie formy, jak i treści¹⁹.

Cesarz Tomato Ketchup, dzieło najbardziej obrazoburcze, szokujące i wywołujące gwałtowny sprzeciw zrodziło się w atmosferze ogólnokrajowych protestów przeciwko odnowieniu traktatu o bezpieczeństwie i współpracy ze Stanami Zjednoczonymi (ANPO), jakie zorganizowano na kampusach pod koniec lat sześćdziesiątych. Ich kulminacją były starcia studentów okupujących budynki uniwersyteckie z policją oraz utworzenie radykalnych organizacji przygotowujących się do walki zbrojnej i obalenia porządku społecznego siłą²⁰. Film Terayamy opowiada o rewolucji, buncie dzieci przeciw dorosłym i demontażu dotychczasowego systemu politycznego, ale też o brutalności i okrucieństwie nowych władców, wreszcie rozczarowaniu i utracie wiary w zmianę na lepsze. Wszelka utopia okazuje się pułapką bez wyjścia, jej realizacja jest niemożliwa ze względu na skazę natury ludzkiej – skłonność człowieka do przemocy. Pierwszym krokiem do obalenia istniejącego porządku jest podważenie instytucji rodziny będącej fundamentem opresyjnego państwa. Nie chodzi bynajmniej o przewrót

17. Antonin Artaud, *Precz z arcydziełami*, w: *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 101.

18. Antonin Artaud, *Teatr i okrucieństwo*, w: *Teatr i jego sobowtór*, s. 103.

19. Karierę filmową rozpoczął Terayama już 1960 roku, kiedy to zrealizował krótkometrażówkę *Nauka o kotach (Nekogaku)*, w początkowym okresie zajmował się głównie pisaniem scenariuszy do nowofalowych filmów, współpracował m.in. z Masahiro Shinodą: *Wyschnięte jezioro* (1960), *Epitafium dla miłości (Waga koi no tabiji)*, 1961), *Czerwona twarz w świetle zachodzącego słońca (Yūhi ni akai ore no kao)*, 1961), *Łzy na grzywie lwa (Namida o shishi no tategami ni)*, 1962).

20. W latach 1968–1971 aresztowano ponad trzydzieści tysięcy studentów, z czego sześć i pół tysiąca miało postawione zarzuty i stanęło przed sądem.

zapowiadany przez lewicowych intelektualistów, japoński reżyser nie wierzy bowiem w rewolucję polityczną, przedstawia ją w krzywym zwierciadle, jego celem jest wyłącznie rewolucja seksualna²¹. Może dlatego też jego film wywołuje zgorszenie, a nawet obrzydzenie, ze względu na obsceniczną wielu scen ocierających się o pornografię dziecięcą.

Cesarz Tomato Ketchup wyrasta z eksperymentów teatralnych, nie opiera się na ciągłości, narracji przyczynowo-skutkowej i powiązaniu sąsiadujących ze sobą scen, przypomina raczej kolaż wizualno-słowny, poetycki manifest, surrealistyczny łańcuch obrazów przywołujących na myśl *Psa andaluzyjskiego* (*Un Chien andalou*, 1929) Luisa Buñuela, czasem zaś spektakl sceniczny ze względu na próbę nawiązania dialogu z publicznością²². Pomimo braku zainteresowania rozwojem fabularnym Terayama wprowadza pewien porządek w strukturze narracyjnej, czyni to dzięki obecności motywów przewodnich. Najważniejszym z nich są listy młodego żołnierza-dziecka do matki, które jednocześnie odzwierciedlają zmiany zachodzące w świecie przedstawionym i pokazują przerażające skutki rewolucji.

W pierwszym liście bohater wyraża obawę, że policja dziecięca znajdzie matkę i zamknie ją w obozie koncentracyjnym (sam pracuje w jednym z takich miejsc przy paleniu zwłok), w drugim pisze o ucieczce ojca z obozu (na ekranie widać człowieka przeskakującego przez mur), w trzecim ostrzega, że odwoływanie się do macierzyńskiej miłości jest bezcelowe, gdyż wszyscy przeciwnicy rewolucji zostaną schwytani i zabici (towarzyszą temu obrazy dzieci znęcających się nad dorosłymi, którzy błagają o litość), wreszcie w ostatnim liście wyznaje otwarcie, że zdradził jej kryjówkę i niebawem powinna spodziewać się aresztowania.

Groteskowy obraz rewolucji dziecięcej jest szyderstwem nie tylko z ideałów komunistycznych – film poprzedza motto z *Kapitału* Karola Marksa – ale próbą pokazania przerażających skutków każdego przewrotu politycznego, zmierzającego do ustanowienia totalitarnego porządku i zmuszającego do bezwzględnego podporządkowania się woli dyktatora. Krytycznym punktem odniesienia jest zarówno faszyzm (na ścieżce dźwiękowej często rozbrzmiewają niemiecki piosenki), z postacią nazistowskiego ministra propagandy Josepha Goebbelsa na czele, jak i współczesna demokracja, ze względu na odniesienie do okupacji amerykańskiej (w tytule oryginalnym pojawia się zresztą określenie *kōtei*, sugerujące władcę obcego mocarstwa, zamiast słowa *tennō*, wskazującego na japońskiego cesarza).

21. Joan Mallen, *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York 1975, s. 283.

22. Najbardziej skrajnym przykładem eksperymentu formalnego zmierzającego do zniesienia dystansu między aktorami i publicznością jest krótkometrażówka *Laura* (*Rōra*, 1974), w której trzy prowokacyjnie ubrane dziewczyny bez przerwy zwracają się do widzów: „Znamy tych, którzy przychodzą na filmy eksperymentalne. To ci sami, którzy kupują amatorskie kamery. [...] Jeszcze inni uważają, że awangarda to nagie ciała”. W końcu jeden z widzów przedostaje się na drugą stronę, wchodzi do świata przedstawionego.

Rewolucja polityczna łączy się z obyczajową i moralną, podobiznom Mao Zedonga, Lenina i Marksa towarzyszą bowiem sadomasochistyczne obrazy, wyuzdanej erotyce – brutalność i przemoc. Pierwsze sceny zapowiadają nadchodzące zmiany, przejście władzy przez zbuntowane dzieci, które postanawiają pozbyć się dorosłych, przyjmując jako wzorzec postępowania plan ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej (*Endlösung der Judenfrage*). Wyjściowym przedmiotem ataku są dwie najbardziej znieawidzone instytucje, czyli rodzina i edukacja, jako że system wychowania opiera się na przymusie oraz indoktrynacji. Podobnie jak naziści, dzieci do propagowania swoich idei wykorzystują środki masowego przekazu postrzegane jako narzędzie rewolucji.

Zasady funkcjonowania nowego państwa zostają wyłożone w konstytucji podpisanej przez cesarza, który zgodnie z wizerunkiem antycznych tyranów spędza większość czasu na uciechach i zabawach z licznymi kochankami. Podstawowym założeniem przyjętego dokumentu, będącego zresztą satyrą na konstytucję Meiji, jest pomyślność i dobro dzieci, sposób osiągnięcia tego celu budzi jednak uzasadnione wątpliwości. Jeden z artykułów głosi bowiem, że „wszystkie dzieci są wolne w imię Najwyższego, wolne do tego, by spiskować zdradzać i uprawiać miłość homoseksualną”. Gwałt i przemoc zyskują usprawiedliwienie, rewolucja wymaga ofiar, a zwłaszcza pozbycia się jej przeciwników, czyli wszystkich dorosłych, którzy są prześladowani, tropieni jak dzika zwierzyna, zamykani w obozach, wykorzystywani seksualnie i maltretowani. Terayama ukazuje przy tym nieprawdopodobny wręcz absurd dokonanego przez młode pokolenie przewrotu, dzieci przecież muszą kiedyś dorosnąć i z rewolucjonistów zmienić się w swe przeciwieństwo.

Nowy porządek jawi się jako ostateczny chaos, transgresyjna natura wszystkich działań zmierza bowiem do unieważnienia jakiegokolwiek prawa. Produkcja została zastąpiona przez destrukcję, czego najlepszym przykładem jest natura związków erotycznych, w których przestał się liczyć element reprodukcyjny. Seks wyzwolono poprzez oddzielenie go nie tylko od prokreacji, ale i sfery uczuć, czyli więzi emocjonalnych. Odrzucenie norm kulturowych czy wartości moralnych prowadzi do zbrodni i okrucieństwa – stwierdza Terayama. Dzieci nie są niewinne, zdradzają zamiłowanie do zbrodni w każdej postaci i stopniowo tracą resztki człowieczeństwa. Z upływem czasu przekonują się, że wszystkie granice zostały przez nie przekroczone, a wówczas okazuje się, że gest transgresyjny traci sens²³. W miejsce absolutnej wolności pojawia się bezgraniczna pustka. Rzeczywistość

23. Michel Foucault w *Przedmowie do transgresji* (tłum. Tadeusz Komendant, w: *Osoby*, wyb. i red. Maria Janion, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 306) nie pozostawia wątpliwości co do tego, że obecność prawa jest niezbędna dla zaistnienia transgresji.

zostaje zniszczona, zmiana przynosi jedynie rozczarowanie, utopia przekształca się w swoje przeciwieństwo.

Wizja dziecięcej rewolucji daleka jest od optymistycznej, nie tylko ze względu na pełne przemocy obrazy, ale powołanie do życia koncepcji państwa przypominającego republikę Salò ze skandalicznego filmu Piera Paolo Pasoliniego. Bohaterowie Terayamy, podobnie jak libertyni de Sade'a, również „głoszą suwerenną wartość gwałtu, ekscesu, zbrodni i tortur” po to, by odsłonić naturę człowieka wolnego od wszelkich ograniczeń²⁴. Japoński reżyser nie stroni od obsceniczności i wyuzdania, ale wszystko pokazuje w sposób charakterystyczny dla teatru absurdu, z groteskowym przerysowaniem, czasowym zniesieniem hierarchii i zawieszeniem ładu. Dzieci przebijają się w kostiumy dorosłych, znęcają się nad rodzicami, uprawiają seks – wszystko to mieści się w karnawałowej logice odwrotności, podobnie jak wyobraźnia skatologiczna i wyeksponowana cielesność, które nie służą wzbudzeniu zmysłowego pożądania, gdyż podlegają degradacji i dyskredytacji²⁵.

Sposób przedstawiania doskonale odzwierciedla stan karnawałowego wywrócenia świata do góry nogami, Terayama odrzuca bowiem zasady kompozycji kadru, łączenia ujęć, budowania związków przyczynowych, zamiast tego proponuje ciąg epizodów, rezygnuje z przy tym z dźwięku synchronicznego, chętnie sięga po lubiane przez twórców nowofalowych stop-klatki, sceny czarnobiałe łączy z kolorowymi, paradokumentalne ujęcia z projekcjami marzeń sennych (czy raczej koszmarów), obsceniczne obrazy ilustruje zaś muzyką klasyczną, fragmentami *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera i pieśniami Franciszka Schuberta. Parodie czy trawestacje dotyczą nie tylko warstwy słownej (np. przewrotne cytaty z Marksa lub przeróbka bajki o Jasiu i Małgosi, w której rodzice zjadają swoje potomstwo, pozbawiając je wcześniej kończyn), ale także wizualnej i dźwiękowej. Eksperyment formalny polegający na swobodnym łączeniu obrazów na zasadzie skojarzeń wydaje się pokrewny surrealistycznej wyobraźni Salvadora Dali, z kolei upodobanie do posługiwania się zwyczajnymi przedmiotami w nadzwyczajnych kontekstach oraz konstruowanie fantastycznych maszyn i urządzeń o erotycznych funkcjach i niejednoznacznym przeznaczeniu przypomina o powinowactwach z teatrem absurdu.

Kłęska rewolucji jest naturalną konsekwencją zwyrodnienia jej ideałów – przekonuje Terayama – w dodatku transgresja nie może być stanem permanentnym.

24. Georges Bataille, *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 184.

25. Charakterystykę karnawału jako czasu zawieszenia norm i hierarchii, ujawniającego podwójną naturę świata, zjawiska wyrażającego się w chwiejnych formach, wrogiemu wszystkiemu, co gotowe i ukształtowane, przedstawia Michaił Bachtin w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, zwłaszcza s. 66–69.

Pesymistyczna wizja przyszłości wynika w znacznej mierze z rozczarowania niepowodzeniami protestów przeciwko odnowieniu umowy o bezpieczeństwie i współpracy oraz świadomości słabnącego poparcia społecznego dla przemian, a wreszcie z rozłamów wewnątrz lewicowych organizacji. Odzwierciedleniem ówczesnych nastrojów politycznych był nakręcony niedługo po zakończeniu burzliwych demonstracji film o prowokacyjnym tytule *Wyrzucimy książki, wyjdźmy na ulicę* (*Sho o suteyo machi e deyō*, 1971).

Struktura tego dzieła, podobnie jak *Cesarza*, przypomina kolaż, opiera się na luźno połączonych ze sobą epizodach, intertekstualnych odniesieniach (do Włodzimierza Majakowskiego, André Malreaux i Ericha Fromma), a przede wszystkim na cytatach z własnych utworów²⁶. Sam tytuł nawiązuje bezpośrednio do zbioru esejów opublikowanego przez Terayamę w 1967 roku²⁷ oraz sztuki wystawionej rok później przez Tenjō sajiki, z udziałem tych samych aktorów, posługujących się antyrealistycznym sposobem gry i technikami zaczerpniętymi z teatru Bertolta Brechta. Pierwsze ujęcia przypominają zresztą spektakl – z ciemności wyłania się postać mężczyzny, który zwraca się bezpośrednio do widza, co burzy wrażenie realności i jest typowym zabiegiem dystansującym, chwytem nowofalowym znanym z twórczości Nagisy Ōshimy i Jeana-Luca Godarda. Dopiero po zakończeniu jego monologu pojawiają się napisy informujące, że ów młody człowiek nazywa się Eimei Kitagawa (Eimei Sasaki), jest bezrobotnym i drobnym złodziejaszkiem, wychowywanym przez babcię, ma też młodszą siostrę, Setsuko, niepełnosprawną umysłowo, która przez cały dzień opiekuje się królikami.

Na poziomie fabularnym film ten opowiada o dojrzewaniu seksualnym mężczyzny oraz skomplikowanych stosunkach rodzinnych, pozbawiony jest wszak linearnej narracji, wydarzenia fabularne nakładają się bowiem na dokumentalne obrazy z życia tokijskiej dzielnicy Shinjuku (obejmujące się pary, hippisi palący skręty, homoseksualiści) i demonstracji ulicznych (płonące fagi amerykańskie, graffiti na murach). W scenach tych można dostrzec nawiązanie do sztuki performansu, zwłaszcza do Teatru Sytuacjonistycznego Jūrō Kary, ze względu

26. Norimasa Morita widzi w Terayamie prekursora postmodernistycznych praktyki opartych na pastiszu i intertekstualnej grze, w których kluczowym elementem jest nostalgia. Por. N. Morita, *Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji*, „Waseda Global Forum” 2006, nr 3, s. 53–58.

27. Okładkę książki zaprojektował znany grafik Tadanori Yokoo, spis treści przypominał popularne magazyny, całość wydrukowano na tanim papierze, z wykorzystaniem czcionek różnego koloru i z tekstem podzielonym w niektórych miejscach na kolumny. Tytuł został zaczerpnięty z posłowie do *Owoców ziemi* (*Les nourritures terrestres*, 1897) André Gide’a, w którym narrator zwraca się do potencjalnego czytelnika: „wyrzuc moje książki” („jette mon livre”), ale stanowi także nawiązanie do dzieła japońskiego filozofa Ōdō Tanaki *Opuśście pracowni i wyjdźcie na ulice* (*Shosai yori gaitō ni*). Por. Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture...*, s. 116.

na próbę przekroczenia granic świata przedstawionego, świadomą prowokację (np. worek uformowany na kształt męskiego członka, zawieszony przy przejściu dla pieszych) oraz obecność elementów happeningu (wciąganie przypadkowych przechodniów w akcję).

Bohater jest outsiderem, obcym, nieprzystosowanym do życia w społeczeństwie, pochodzi bowiem z rodziny koreańsko-japońskiej, a mimo to próbuje za wszelką cenę zyskać akceptację grupy rówieśniczej, czyli członków drużyny piłkarskiej. Przez całe życie snuje eskapistyczne fantazje, marzy o lataniu i ucieczce do innego świata, nie potrafi jednak przeciwstawić się złu, biernie przygląda się, jak niedoszli koledzy w szatni, po treningu brutalnie gwałcą jego siostrę²⁸. Po pewnym czasie Setsuko zakochuje się w jednym z gwałcicieli, postanawia nawet wprowadzić się do niego po to, by uwolnić się spod wpływu rodziny. Swoboda seksualna znowu wiąże się z przemocą fizyczną, kultura młodzieżowa skażona jest bowiem nihilizmem. Erotyzm nie przynosi wyzwolenia, nie jest też związany z uczuciami, o czym świadczy nie tylko gwałt na dziewczynie, ale i wizyta jej brata w domu publicznym, zakończona jego ucieczką. Do wyjątków należy karnawałowa w charakterze scena, w której uczennice liceum zrzucają mundurki szkolne i radośnie śpiewają, że zostaną prostytutkami.

Surrealistyczna atmosfera i prowokacyjna obyczajowo treść została przedstawiona w sposób charakterystyczny dla praktyk teatralnych, z kamerą ustawioną w pewnej odległości od toczących się wydarzeń, od początku nie ma też wątpliwości, że celem jest podważenie zasad estetycznych oraz oczekiwania publiczności. Reżyser pragnie wciągnąć widza w spektakl, zmusić go do większego zaangażowania, aktywnego odbioru, współtworzenia tekstu. Radykalna nieciągłość jest widoczna nie tylko na poziomie fabularnym, ale i wizualnym, zwłaszcza w sposobach montażu. Terayama konsekwentnie unika ujęć z punktów widzenia, stosuje szybkie cięcia i szwenki, rezygnuje z posługiwania się przeciwujęciami, wprowadza serie nieruchomych kadrów, czasami korzysta ze zdjęć nakładanych, nawet prześwietlonych, konsekwentnie manipuluje też kolorem, używając techniki wirażowania taśmy oraz obrazów monochromatycznych²⁹.

Przykładem pastiszu i intertekstualnego dialogu z tradycją są środkowe fragmenty filmu, tuż po scenie gwałtu, które rozpoczynają się od ujęć na plaży, utrzymanych w konwencji teatru *kabuki*, z elementami klasycznych widowisk

28. Scena gwałtu pod prysznicem stylizowana jest na *Psychozę* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka.

29. Najbardziej radykalnym eksperymentem z kolorami, wykorzystującym również koncepcję „tekstu podzielonego” jest trzypięciominutowy *Przewodnik po filmie dla młodzieży* (*Seishōnen no tame no eiga nyūmon*, 1974), w którym obraz rzutowany jest na ekran z trzech projektorów jednocześnie. Surrealistyczne sceny po lewej stronie są utrzymane w tonacji zielonej, ujęcie środkowe przedstawiające nagiego mężczyznę oddającego moc są w kolorze niebieskim, natomiast po prawej stronie pojawiają się autobiograficzne obrazy w czerwieni.

samurajskich typu *chanbara*. Japoński reżyser przerywa je krótkimi wstawkami niediegetycznymi i ilustruje dźwiękowo popularnymi przebojami. Przywołuje też jedną z ikon kina gangsterskiego (*yakuza eiga*), Kena Takakurę, nie tylko za sprawą wielkiego plakatu zapowiadającego film z jego udziałem, ale także śpiewanej przez niego piosenki z tekstem „pragnę umrzeć” (*shinde moraimahyō*). Obrazy te poprzedzają monolog głównego bohatera – „Urodziłem się w Korei, potem przyjechałem do Japonii. By uniknąć jkania się, wybierałem tylko takie słowa, które mogłem wypowiedzieć, dlatego nie zawsze mówię to, co chcę” – po którym pojawiają się czarnobiałe ujęcia z czasów wojny, będące zapewne wspomnieniami matki.

Krótkie monologi skierowane do publiczności i wiersze recytowane spoza kadru są pozostałością po wcześniejszej, scenicznej wersji tego dzieła. W filmie jednak, wyraźniej niż w sztuce teatralnej, uwidacznia się świadomość klęski młodzieńczych ideałów rewolucyjnych, ostrze krytyki wymierzone zostało nie tylko w instytucje państwowe, z systemem edukacji na czele, ale również w stronę kultury młodzieżowej, opartej na przemocy i bezwzględności. Podobny obraz młodego pokolenia pojawi się zresztą w innych filmach nowofalowych, chociażby u Nagisy Ōshimy i Kōjiego Wakamatsu.

Podsumowaniem awangardowych eksperymentów Terayamy jest *Wiejska ciuciubabka* (*Den'en ni shisu*, 1974) – przewrotna opowieść autobiograficzna, w której fikcja miesza się z rzeczywistością, tradycyjna estetyka japońska zaś z awangardą późnomodernistyczną. Całość dzieła posiada kolażową, mozaikową strukturę, opartą na cytatach z filmów Felliniego, Bergmana i Antonioniego, ale także na odniesieniach do sztuki rodzimej, ludowych wierzeń i obrzędów. Podobnie jak w wypadku *Wyrzucmy książki, wyjdźmy na ulicę*, tytuł *Wiejska ciuciubabka* został zapożyczony z wcześniejszego utworu, opublikowanego w 1965 roku zbioru wierszy *tanka*³⁰. Klasyczna forma poetycka nie przeszkodziła Terayamie w swobodnym eksperymentowaniu, posługiwał się bowiem pastiszem, wprowadzał nieznane wcześniej słownictwo, pozwalające mu oddać zasadniczy temat, czyli grozę życia codziennego na prowincji.

Terayama wykorzystał trzynaście utworów pochodzących ze wspomnianego zbioru poezji, niektóre wiersze zmodyfikował nieznacznie, za każdym razem wprowadzał je najpierw w formie napisów na ekranie, dopiero po chwili czytał je na głos. Wiersze przekształciły się ze zbioru samodzielnych pieśni w pewną całość narracyjną, zestawione zostały z nieruchomymi kadrami lub zilustrowane

30. *Tanka* – krótka pieśń, której forma ukształtowała się we wczesnym średniowieczu, charakteryzuje się zrytmizowaną budową wersów – pierwsza strofa składa się z 17 sylab (5+7+5), druga zaś z 14 (7+7). Najwcześniejsze przykłady takich wierszy pochodzą ze *Zbioru dziesięciu tysięcy liści* (*Man'yōshū*), najstarszej antologii poezji japońskiej, zredagowanej w VIII wieku.

krótkimi scenkami, których symbolika wiązała się z tekstem poetyckim, przez co wrażenie przypadkowości i nieumotywowania wydawało się wyłącznie powierzchowne, wynikające z samej techniki montażu.

Przy realizacji filmu reżyser nie zamierzał oczywiście szukać ekwiwalentów dla poetyckich metafor, we własnych wierszach szukał raczej inspiracji oraz uzasadnienia strategii artystycznej polegającej na swobodnym zestawianiu obrazów i znaczeń. Pomysł fabularny pochodził z jeszcze innego tekstu, napisanego we wcześniejszym okresie. Źródła sięgają mianowicie do 1962 roku, kiedy to młody poeta i scenarzysta opublikował krótki esej zatytułowany *Pochwała opuszczenia domu rodzinnego: Śmierć na wsi (Rikyō no susume: den'en ni shisu)*, będący świadectwem lęku przed śmiercią oraz ambiwalentnego stosunku do miejsca urodzenia, jako że pragnienie ucieczki łączy się u niego z uczuciem nostalgii³¹.

Bohaterem *Wiejskiej ciuciubabki* jest Hiroyuki Takano, piętnastoletni uczeń gimnazjum, mieszkający z matką w wiejskiej posiadłości u podnóża góry Osore-zan. Chłopiec marzy o pięknej sąsiadce i ucieczce z domu, co pewnego dnia udaje mu się zrealizować³². W tym miejscu fabuła jednak nieoczekiwanie się urywa, a po chwili okazuje się, że wcześniejsze sekwencje pochodziły z filmu nakręconego przez dorosłego Takano. Mężczyzna po zakończeniu projekcji rozmawia z krytykiem na temat sposobów przedstawiania przeszłości, wiarygodności i autentyczności obrazów oraz znaczenia wątków autobiograficznych w sztuce. Reżyser od początku podważa fundamenty estetyczne własnego dzieła, unieważnia system komunikacyjny, odrzuca klasyczne zasady zmierzające do stworzenia wrażenia rzeczywistości.

Terayama przekonuje, że rekonstruowanie historii jest zawsze jej wymyśleniem, czasem pozwala uwolnić się od wspomnień, odzyskać utracony czas w postaci nostalgicznego przywołania, które jednak wydaje się bliższe wyobrażeniu lub fantazji, niż rzeczywistości. Można zauważyć, że tęsknota za dzieciństwem jest równocześnie sposobem na określanie tożsamości, nawet jeśli odtwarzana przeszłość staje się jedynie wizualnym spektaklem, oderwanym od teraźniejszości. Doświadczenia wyniesione z okresu wczesnej młodości wpływają na życie dorosłe, nie można bowiem uciec od samego siebie. W szczególności sposób japoński reżyser przywołuje w swym filmie naczelną hasło teatru *post-shingeki*, czyli powrót do przeszłości, ważną rolę odgrywają bowiem odniesienia do tradycji ludowej, pierwotnych form religijnych, szamanizmu i buddyźmu, ale również

31. Steven C. Ridgely (*Japanese Counterculture*, s. 139) genezę *Wiejskiej ciuciubabki* uzupełnia o jeszcze jedno źródło, mianowicie o krótką sztukę wyemitowaną w 1962 roku przez japońską telewizję pod takim właśnie tytułem.

32. Historia chłopca, który pragnął uciec z domu rodzinnego, by poślubić starszą od siebie kobietę, pojawiła się już w telewizyjnej wersji *Wiejskiej ciuciubabki*.

do dziecięcych wyliczanek i popularnych pieśni, przez co historia osobista (*ji-bunshi*) splata się z oficjalną.

Mozaikowa struktura dzieła widoczna jest od pierwszych ujęć rozgrywających się na cmentarzu, na którym dzieci bawią się w chowanego. Scena ta zostaje nieoczekiwanie przerwana przez kilka nieruchomych kadrów przedstawiających pocięte i pozszywane fotografie rodzinne, po czym następuje seria niepowiązanych ze sobą epizodów przywołujących na myśl surrealistyczne obrazy (wiolonczelista grający na plaży, kondukt żałobny, ludzie z pomalowanymi twarzami)³³. Początek filmu przypomina marzenie sennie, nie tylko ze względu na łańcuch swobodnych skojarzeń i obecność seksualnych fantazji, ale również sposób prezentacji – przeważają bowiem niezwykle ustawienia kamery i ujęcia prostopadłe z góry – oraz twórcze wykorzystanie koloru, przyporządkowanie poszczególnym scenom określonych tonacji barwnych.

Wiejska ciuciubabka rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych, przeszłość i terażniejszość przenikają się, wspomnienia ulegają zaś przetworzeniu w tekst artystyczny, gdyż kino – jak przekonuje Terayama – jest narzędziem pozwalającym na zrekonstruowanie czasu minionego. Nie chodzi bynajmniej o odtworzenie prawdziwego obrazu rzeczy, ale swobodne manipulowanie nim. Sceny z filmu nakręconego przez głównego bohatera służą poniekąd poznawaniu historii, nie tylko własnej, ale i cudzej. Piękna sąsiadka opowiada bowiem o swoich przeżyciach z czasów wojny, śmierci matki, służbie wojskowej ojca i tułaczce, później o latach okupacji amerykańskiej, kiedy to zarabiała na utrzymanie, prostytuując się. Ona również pragnie uwolnić się od wspomnień, uciec od rzeczywistości, ale jedynym dostępnym dla niej sposobem jest samobójstwo popełnione wspólnie z kochankiem, ściganym przez policję komunistą.

Wątki poboczne pozwalają bohaterowi/narratorowi/autorowi przyrzeć się bliżej własnej przeszłości, dzięki czemu końcowe fragmenty filmu noszą wyraźne ślady wypowiedzi autobiograficznej, przypominają rozmowę prowadzoną z samym sobą. „Czasem pamiętam coś, czego tak naprawdę nie było” – mówi Hiroyuki Takano, alter ego reżysera. Życie jest dla niego ciągłą kreacją, niełatwo przychodzi mu odróżnić prawdę od fałszu: „Moja matka i ja jesteśmy tylko postaciami, które wymyśliłem, bo to tylko film”. Czas i pamięć okazują się względne, wydarzenia są płynne i podlegają nieustającym reinterpretacjom.

W swoich filmach, podobnie jak w przedstawieniach teatralnych, Terayama znosi granicę między fikcją i rzeczywistością, włącza skrawki życia codziennego do spektaklu, nieustająco prowokuje odbiorcę, wciąga go w świat przedstawiony

33. Skojarzenia z surrealizmem nie są przypadkowe, jako że sam reżyser przywołuje w jednej ze scen słynne ujęcie brzytwy przecinającej oko z *Psa andaluzyjskiego*, z kolei obsesyjne przywiązanie do obrazów przedstawiających zegary sugeruje powinowactwo z malarstwem Salvadora Dali.

i obnaża iluzję realności. W słynnym manifestie, opublikowanym niedługo po ukończeniu *Wiejskiej ciuciubabki*, japoński reżyser i dramaturg wyraźnie deklaruje, że nie interesuje go sztuka realistyczna, czerpiąca inspirację z literackich źródeł oraz oparta na prymacie tekstu, ale taka, która zrywa ze skostniałymi formami i pozwala na tworzenie nowych sytuacji, czyli zastąpienie porządku chaosem³⁴.

Strategia artystyczna Terayamy stała się na początku lat siedemdziesiątych modelowym wręcz przykładem kultury opozycyjnej (*taikō bunka*), zmierzającej do podważenia statusu sztuki w społeczeństwie mieszczańskim, zniesienia wszelkich ograniczeń oraz połączenia teatru z życiem, czyli urzeczywistnienia rewolucji nie tylko w wymiarze estetycznym. Z upływem czasu ów wywrotowy potencjał uległ wyczerpaniu, zapowiadane zmiany polityczne nie następowały, siła protestów studenckich osłabła, a ruchy awangardowe zostały wchłonięte przez nurty dominujące, pozostawiając po sobie pustkę i rozczarowanie. W pamięci pozostały jednak spektakle teatralne i filmy, tworzone niezależnie, poza głównym systemem produkcji i dystrybucji, powstające w półamatorskich warunkach, dzięki pomocy przyjaciół i przy minimalnych nakładach finansowych, świadczące o niezwyklej wprost wyobraźni oraz sile oddziaływania japońskiej awangardy.

34. Shūji Terayama, *Manifesto*, „The Drama Review” 1975, vol. 19, nr 4, s. 84–8.

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje

Jeśli spekulować to z nostalgią...
Filmowe spotkania utopii literackich
i architektonicznych.

Pierwszą, rozgrywającą się w 1990 roku, sekwencję *Dwunastu małp*, Terry Gilliam otwiera skadrowanym obrazem renesansowego miasta. Jedną z wersji *Idealnego miasta* Leona Battisty Albertiego, choć przypisywanych Pierro Della Francesce, znajduje się w Baltimore. Gdzie zatem rozgrywa się akcja filmu? W mieście, w którego muzeum wisi obraz, czy też w obrazie – utopii nieskażonej wirusem przyszłości, o którą walczył będzie, grany przez Bruce’a Willisa, bohater. Wpadając na trop organizacji terrorystycznej – tytułowych *Dwanastu małp* – nie tylko musi stawić czoła obłąkanej ideologii zoosabotażu, ale i własnej, (nazbyt) idealistycznej wizji świata, do którego zostaje wysłany. Odkrywa przy tym jedną z cech charakterystycznych utopijnego myślenia – tęsknotę za nieosiągalnym. Czy aby na pewno nie jesteśmy w obrazie?

Dwanaście małp jako kartonowy model świata

Scena rozgrywająca się w The Walters Art Museum jest dla Cole’a częścią „złotej ery”. Znany mu świat to schroniska urządzone w rupieciarniach miejskich systemów kanalizacyjnych, ludzie trzymeni w klatkach oraz dzikie zwierzęta ganiające po ulicach postapokaliptycznego Baltimore. Ponadto, rok 1990 przypada na okres jego dzieciństwa – niewyraźne fragmenty i klisze z pamięci ejdetycznej, które dorosły Cole zna z opowieści, wycinków prasowych, komiksów i dokumentów jakie przetrwały do roku 2035. Idealne miasto – oglądane przez naiwnego podróżnika, zafascynowanego światem przeszłości i powierzchni – dla jego mieszkańców jest industrialnym śmietnikiem. Gilliam w ironiczny sposób pokazuje dychotomię utopijnego myślenia: modele idealnych społeczeństw buduje się na bazie wyidealizowanych tęsknot. Jak pisał Nathaniel Coleman, „bez wyidealizowanej, złotej ery, stanowiącej źródło pomysłów na to jak przeobrazić przyszłość, nie byłoby ani utopii ani też wzorcowej architektury”¹. Relatywizm filmu Gilliana – odwracającego wektor utopii wysyłając podróżników w przeszłość, w poszukiwaniu załążka lepszego świata, uniemożliwia realizację

1. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture*, Routledge, London–New York 2005, s. 11.

wizji idealnego (nieskażonego wirusem) porządku. Stawia nas przed obrazem i podobnie jak w projekcie Albertiego, w wizji tej nie ma miejsca dla człowieka.

Nawet jeśli *Dwanaście małp* nie stanowi domknięcia gatunku utopijnych fikcji, na pewno ilustruje jego postmodernistyczne stadium. By poznać jego kanoniczne teksty, trzeba cofnąć się do renesansu. *Utopia* Tomasza Morusa, *Miasto Słońca* Tomasza Campanelli czy też *Nowa Atlantyda* Francisa Bacona, pisane były w tonie relacji podróżniczych – raportów z wypraw w nieopisane obszary map. Znajdujące się w nich państwa-miasta, poziomem techniki, jak również etyki obywatelskiej, rozwijały te aspekty XV-to i XVI-wiecznych systemów, które za czasów Morusa bądź Bacona pozostawały w zaniku. Nieprzypadkowo Campanella hołdował w *Mieście słońca* metafizyce, wiedzy i równości społecznej, sam będąc osadzonym w celi więziennej. Sięgając do wyidealizowanej przeszłości lub też oddając się spekulacjom, film Gilliana wprowadza dodatkową perspektywę, pokazując, że utopia nie jest tylko materialnym świadectwem dojrzałości cywilizacyjnej, ale funkcją (w matematycznym znaczeniu) umysłu – procesem, który motywuje wizją idealnego porządku, ale i z tego samego powodu dręczy. Wizją, która żąda ładu za cenę unicestwienia poprzedniego, niedoskonałego świata. Utopijna literatura w XIX wieku pozbywa się quasi-satyrycznej formy na rzecz programowości właściwej socjalizmowi wielkich miast. Utopijne wątki w erze przemysłu ubrane są już w konwencję fantastyki naukowej. Nowe wynalazki zrewolucjonizowały transport, komunikację i systematykę nauk. Pisarze zmuszeni zostali do „ukrywania” utopii nie w przestrzeni, a w czasie. U Henry’ego George’a Wellsa stary świat niszczyła wojna (*Rzeczy, które nadejdą, Wojna światów*). Edward Bellamy w *W roku 2000*, wymazywał błędy przeszłości z pamięci Bostończyków roku 2000. Dzięki temu nakreślana była nieprzekraczalna granica, zwalniająca autora z potrzeby prześledzenia zmian aż po stadium „końca historii”, w którym idealne porządki funkcjonują.

Linie literackiego fantazjowania o przyszłości społeczeństwa uzupełnia architektura. Monumentalne projekty neoklasycyzmu, autorstwa Claude’a Nicolasa Ledoux i spadkobierców jego myśli, takich jak Antonio Sant’Elia, Buckminster Fuller czy Le Corbusier, łączy z pomysłami Wellsa i Bellamy’ego idea budowania od podstaw. W tym kontekście kataklizm jest nie tylko tragedią, ale i drugą szansą dla cywilizacji. *Carte blanche* „nowego wspaniałego świata” nie zapewnia lepszego startu kurczowo trzymając się ruin starego. Inaczej być nie może, gdyż obie dziedziny podlegają prawom bachtinowskiego dialogizmu. Przykładem *Nowy wspaniały świat* Huxley’a, napisany w reakcji na powieści Wellsa. Krytykował nie tyle nieprawdopodobny kierunek przemian cywilizacyjnych, jaki opisywał twórca *W dni komety*, co fikcyjny obraz społeczeństwa, które wyzbyło się pragnień i wolnej woli. Również słynne *Wieści z Nikąd* (1890) Williama Morrisa powstały jako krytyka militarystycznej utopii z *W roku 2000*

(1887) (oryginalny tytuł *Looking Backward*) Bellamy’ego. Monumentalne projekty Alberta Speera przetwarzały neoklasycystyczne wzorce Étienne-Louis’a Boullée, a włoski futurizm spod znaku Sant’Elii – również od Boullée czerpiący – stał się scenerią III Rzeszy. Drugą rzeczą, łączącą obie dziedziny jest fakt, że istnieją one niemal tylko i wyłącznie na papierze. Tradycja niewybudowanych projektów (zachowanych na rysunkach, szkicach, planach), będąca nieodzowną dla praktyki architektonicznej, pozwalała – na mocy eksperymentu – odciąć się od historii, od przestrzeni miasta, od kosztów realizacji. Budynki i propozycje nowej metropolii rodziły się z eksperymentu, nieoszlifowanego pomysłu będącego wprawką przed właściwym projektem. Nie zawsze. Pozostając na papierze, stawały się alternatywą dla wybudowanej struktury – idealistycznym konceptem dla idealnego mieszkańca.

Na przecięciu dróg architektury i literatury tworzyli pisarze zainspirowani wybudowanym świadectwem czasów (wadami i zaletami miast, w których żyli, obyczajowością społeczeństwa, *episteme* epoki), oraz architekci sięgający po intrygujące pomysły autorów fantastyki naukowej. Fantastyczne opisy szklanych struktur Bruno Tauta i jego „Szklanego Łańcucha” złożonego z weimarskich artystów dwudziestolecia międzywojennego, nie powstałyby gdyby nie poetyckie eseje Paula Scheerbarta. Ta wymiana zdań i koncepcji, w literaturze pozbawiona była materialności, w rysunkach zaś narracji wiążącej formy z zasadą ich funkcjonowania. XX wiek dał im nowe medium do kontynuowania tej rozmowy – kino.

Dialog prowadzony językiem filmu przeszedł ewolucję pokrewną rozwojowi obu dziedzin – od modernistycznej negacji ornamentu ku ekspresji powierzchni i podkreśleniu jej niestałego charakteru, a w kinie od tworzonych w studiu makiet miast, po cyfrowe symulacje projektów niemożliwych miast i budowli. Kino umożliwiło także rozliczenie się ze spuścizną ery industrialnej – ideą niepohamowanego rozwoju, krytyczną weryfikacją ahistoryzmu projektów Oscara Niemeyera, Constanta Nieuwenhuysa i Ebeneзера Howarda. Film Terry’ego Gilliana zabiera głos w tej dyskusji pokoleń, oponując przeciw biernemu trwaniu w złudzeniu, że utopie rozwiążą doczesne problemy społeczeństwa. Nie neguje on jednak ich potrzeby. Co więcej – przy pomocy montażu, scenografii i manipulacji przestrzenią profilmową – przybliży ich materialny wymiar.

W poszukiwaniu szczęśliwego miejsca

Eu-topos oznacza miejsce szczęśliwe. *Ou topos* – miejsce, którego nie ma. Oba greckie terminy przybliżają etymologię nazwy, jaką Tomasz Morus wymyślił dla znajdującej się na wyspie, gdzieś na południowej półkuli, krainy – królestwa króla Utoposa, odciętego od znanego na początku XVI wieku, świata. Wyprawy

zamorskie Amerigo Vespucciego i nieco późniejsze Abła Tasmiana, podsycali wyobraźnię współczesnych, pozwalając tym samym ukryć utopijną fantazję w jednym z nieopisanych obszarów mapy. Dodatkowo, potrzebny był rytuał przejścia, a raczej akcesji do utopijnej społeczności. Podobnie do miasta Campanelli trzeba było być zaprowadzonym przez jego mieszkańców, a by wejść do Bensalem (*Nowa Atlantyda*) – odbyć kwarantannę w „izbie obcych”. XIX wiek nie pozostawiał już takich możliwości, czego doskonałym przykładem są powieści Juliusza Verne’a, w których podróżnicy zagłębiają się w odmęty oceanów, podróżują do wnętrza Ziemi i lądują na księżycu. Tajemnica musi pozostać niezbadana. Nie dziwi też, że Mary Shelley osadziła finał swojej najśtywniejszej powieści na Biegunie Północnym – krańcu świata dla przed-wiktoriańskiego umysłu. Te prawidłowości układają się w mapę zjawiska, które za Karlem Mannheimem² można nazwać stadiami utopijnego myślenia. Wyszczególnił on cztery postacie świadomości utopijnej, obecnej w historii: orgiastyczny chiliazm anabaptystów, czyli przed-renesansowy model „nieosiągalnego królestwa”, idea liberalno-humanitarna, idea konserwatywna oraz utopia socjalistyczno-komunistyczna. Piątym punktem postulował „relatywne zanikanie utopii” w wyniku m.in. konfliktu istniejących równoległe postaci świadomości utopijnej. XX wiek dowiódł, że nie tylko potrzebne jest dopisanie jeszcze jednego punktu, ale i utopia doczekała się swojej antytezy. Dynamiczne obrazy dystopii *Nowego wspaniałego świata* oraz *Roku 1984*, wraz z ciekawostkami, takimi jak przetworzenie ich libertyńskiej odmiany (*Wyspa* Aldousa Huxley’a), oraz feministycznymi transpozycjami renesansowych i wiktoriańskich idei (*Herland* Charlotte Perkins Gilman, *Wracać wciąż do domu* Ursuli K. Le Guin), określiły nowe prądy wewnątrz gatunku.

Po rozprawieniu się z kwestią locum, przyszła kolej na wprowadzenie problematyki skali projektu (utopia nie jest już tylko odciętą od świata wyspą, ale jego przyszłością, czy też alternatywą), jego stasis³, a także nieprzystawalności samych projektów do rzeczywistości – tak obecnej jak i przyszłej. Zmiana skali zazwyczaj idzie ku redukcji. Zawęża pojęcie utopii do ściśle zdefiniowanego mikrosystemu – społeczności rozbitków na tropikalnej wyspie lub mieszkańców apartamentowca. Wszystko mieści się w zaproponowanej przez Mannheim’a definicji utopii, jako „siły napędowej społecznych wyobrażeń”, co miało podkreślić jej fragmentaryczność i elastyczną aplikowalność. „[W]zględne utopie, w przeciwieństwie do absolutnych, możliwe są do realizacji. [Mannheim] sugeruje, że pojedyncze budynki, rozpatrywane jako ograniczone (częściowe lub względne)

2. Karl Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. Jan Miziński, Aletheia, Warszawa 2008, s. 174–210.

3. O ile renesansowe utopie literackie formą nasuwają skojarzenia z tableaux vivants, po których narratora oprowadzał ich mieszkaniec, o tyle powieści XX-wieczne wyróżniała dynamiczna walka bohatera z ustrojem, którego – co istotne – sam był częścią.

utopie, traktować można jako poligon doświadczalny do sprawdzenia utopii.”⁴ – pisze Nathaniel Coleman. Takowymi były projekty Planu Obus w Algierze Le Corbusiera, oraz Pruitt-Igoe w St. Louis Minoru Yamasakiego. Opuszczając definicje Darko Suvina⁵ i Northropa Frye’a⁶, za stwierdzeniem Colina Rowe, każdy (wciąż) niezrealizowany projekt architektoniczny uznać można za utopię. „Projekty architektoniczne są odmianą porównywalnej z utopią fikcji. Rysunki, a w tym plany, przekroje i elewacje (pośród innych ekspresywnych reprezentacji) są środkami retorycznymi, dzięki którym nie-rzeczywistość projektu zostaje skrupulatnie przedstawiona jako realistyczna, na długo zanim, jeżeli w ogóle, zostanie skonstruowana”⁷. Te właśnie pomysły – raz usytuowane bliżej teorii architektonicznych, raz literackich fikcji – trafiają na plany filmowe. W przypadku *Metropolis* Fritza Langa okazało się nim całe miasto wybudowane w pomniejszonej skali, w studiu filmowym. Filmy rysunkowe mają w tej sferze więcej elastyczności, animując zrealizowane wcześniej jedynie na papierze, miejsca. W zasadzie wystarczy sama formuła opowieści podróźniczej, jak historia wyprawy hipisów w głąb tropikalnej dżungli (*Dolina Barbeta* Schroedera), aby omówić problem wolności osobistej, w kontekście obyczajów, ukazanych w tej filmowej pielgrzymce do szczęśliwego miejsca.

Tradycja niewybudowanego

Nie tylko renesansowe utopie położone były w niedostępnych obszarach globu. W reakcji na ruchy i procesy industrializacyjne, które doprowadziły do wybuchu I Wojny Światowej, niemiecki architekt Bruno Taut usytuował swój utopijny kompleks ze szkła na szczytach Alp. Inspirowany poetyckimi esejami Paula Scheerbarta, opiewającego architekturę szkła, Taut skonstruował na papierze transparentne i majestatyczne miasto, złożone z kryształowych katedr, mających dosłownie świecić przykładem cywilizacji skłóconej Europy. Nieosiągalny projekt

4. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture...*, s. 24.

5. Utopia jest „weralnym konstruktem specyficznej, quasi-ludzkiej społeczności, w której socio-polityczne instytucje, normy oraz związki indywidualne zorganizowane są wedle reguł doskonalszych niż współczesne autorowi; konstrukcja ta oparta jest na chwycie wyobcowania spowodowanego postawieniem alternatywnej hipotezy historycznej.” – Ruth Levinas, *Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia*, w: *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*, red. Jamie Owen Daniel i Tom Moylan, Verso, London–New York 1997, s. 66.

6. „Utopia to oparty na domysłach mit; zaprojektowany w taki sposób, by zawierał bądź dostarczał wizję idei społecznych, nie będący jednak teorią wiążącą ze sobą fakty społeczne. [...] Autor literackich utopii wychwytuje najistotniejsze aspekty współczesnej mu społeczności. Utopia jest obrazem takiego społeczeństwa, w którym aspekty te byłyby w pełni rozwinięte.” – Northrop Frye, *Varieties of Literary Utopias*, „Daedalus” vol. 94, nr 2, 1965, s. 323.

7. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture...*, s. 46.

stał się przyczynkiem do dyskusji na temat formy jaką przybrać powinno „miasto jutra”, toczącej się na łamach *Fruhlicht* – czasopisma redagowanego przez Tauta. „Szklany łańcuch” korespondencji objął szereg słynnych architektów i artystów epoki: Waltera Gropiusa, Miesa van der Rohe. Pomimo że nurt architektury ekspresjonistycznej realizował się głównie na papierze, nieliczne budynki, takie jak szklany pawilon zaprezentowany na wystawie w Werkbund czy też Wieża Einsteina Ericha Mendelshona, dają powód do spekulacji jak wyglądałyby całe miasta z nich złożone. Tradycja projektów „niewybudowanych” towarzyszy teorii i praktyce architektonicznej, sięgając daleko w przeszłość, poza obiecujący acz krótkotrwały okres Republiki Weimarskiej. Ze względu na konkurencję w przetargach na projekty, skalę samych planów jak i często nazbyt eksperymentalną formę, ta dziedzina realizacji – w połowie artystycznych, w połowie uziemionych w rzeczywistości – budowli, pozostaje zaledwie przypisem w historii architektury. Jednak to właśnie techniczne rysunki pozwalają zarówno na ćwiczenie warsztatu, wyobraźni jak i eksperymentowanie z formą. Stąd też dla projektów neoklasyzystycznych wizjonerów (Ledoux, Boullée), XIX-wiecznych „kulturalistów”⁸, bądź też awangardy spod znaku Archigramu, Team X i Superstudia, przestrzeni do ich wizualnej reprezentacji najlepiej szukać w kinie.

Od samego początku perspektywa filmowców obejmowała to, co aktualne – problemy industrializacji i zagęszczenia ruchu ulicznego, odbijały się w zwierciadle „city filmów” (Alberto Cavalcantiego, Dzigi Wiertowa, Waltera Ruttmanna), ale i procesy powojennej odbudowy wypierały naturalne scenerie włoskiego neorealizmu, a suburbanizacja stawała się tłem melodramatów Douglasa Sirka i Franka Capry. Towarzyszy im praktyka architektoniczna, aczkolwiek kino najchętniej korzysta z jej „ślepych zaułków”. Epizod jakim były secesyjne projekty „ukoronowane” kopułami ze szkła oraz monumentalne miasta, utworzone ze zrośniętych z sobą bloków, projektu Antonio Sant’Elii, stanowią dziś ciekawostkę ulokowaną na marginesie dominujących nurtów Stylu Międzynarodowego, Nowego Obiektywizmu, Szkoły Chicagowskiej i powojennego brutalizmu. Literackie utopie pod płaszczykiem fantastyki naukowej, powieści przygodowej i mitów o zaginionych cywilizacjach, prezentują wizje miast, fascynując się nie tylko ich radykalnym wyglądem, ale i alternatywnym stylem życia, jaki swoją formą proponują. Impulsem jest też niewykorzystany potencjał. Potencjał, który jeszcze nie zmałał w kontakcie z rzeczywistością. Absolutystyczne projekty (utopie) są z natury eskapistyczne – jak uważał Colin Rowe. Nie inaczej kino. O ile jednak

8. Wyróżnionej przez Françoise Choay linii teoretyków nostalgicznie zapatrzonych w średnio-wieczny model organizacji przestrzeni i życia społecznego, stojący w opozycji do progresywnych idei Charlesa Fouriera. Cytowane za: Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, MIT Press, Cambridge, MA–London 1984, s. 40.

Rowe uważał utopię za ograniczenie dla rozwoju architektury, argumentując swoje zdanie nierozzerwalnością projektu i praktyki, o tyle kino potrafi symulować (i wizualizować) ten aspekt projektów, czy to w futurystycznych wizjach z *Łowcy Androidów*, *Pamięci Absolutnej* czy też dystopii *Brazil*, przedstawiając użytkowy aspekt utopijnych projektów. „Projekty miast i budynków, nawet już wzniesionych, pozostają częściowymi, niedokończonymi pomysłami na przyszłe formy aktywności, które zaistnieją natychmiastowo za sprawą obecności świadomych otoczenia ciała: życie społeczne dopełnia budynek”⁹. Tak też fabuła dopełnia scenografię. Narrację tę, prezentującą utopijne miasto i jego mieszkańców w działaniu, odnajdziemy w filmie.

Wells, nasz brat

„Niedawno widziałem bardzo niemądry film. Nie da się chyba zrealizować niczego bardziej niedorzecznego. [...] Nazywa się *Metropolis*”¹⁰. Autor *Wojny Światów* i *Wehikułu Czasu* – realizując wraz z Williamem Cameronem Menziesem swój „własny” film, w studiu Alexandra Kordy – tłumaczył powód tak żarliwej krytyki. Fritz Lang ukradł jego pomysł z powieści *Śpiący budzi się*¹¹, realizując go przez pryzmat 1927 roku i weimarskich Niemiec. W 1936 roku H. G. Wells odcinał się zarówno od własnej, jak i Langowskiej prognozy, w której ludzie eksploatują klasę robotów-robotników. Wpierw odpowiedział artykułem. Następnie filmem. W ten sposób nakreślić można okoliczności powstania *Rzeczy, które nadejdą*. O ile kino zawsze miało słabość do Wellsa (choć głównie po jego śmierci), o tyle filmowcy w 1936 roku mieli okazję współpracować z autorem *Wojny światów* na planie. Wells sam opracował scenariusz, oparty na napisanej trzy lata wcześniej powieści. Mimo to, dzieło autora *Wyspy doktora Moreau* nie trafiło do produkcji w zamierzonym kształcie. Tylko część pierwotnych pomysłów inscenizacyjnych znalazła się w ostatecznej wersji montażowej. Menzies kontrolował całe przedsięwzięcie. To on zaangażował László Moholy-Nagy’ego do zaprojektowania wnętrza futurystycznego miasta i konsultował się z Le Corbusierem w kwestii projektu wnętrza oraz stylu życia przyszłych mieszkańców filmowego Everytown. Architekt odrzucił jednak propozycję współpracy, skarżąc się, że wizja Wellsa jest zbyt zachowawcza. Film Menziesa to wycinek powieści, w którym widz śledzi wydarzenia stanowiące pokłosie Wielkiej

9. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture...*, s. 62.

10. „H. G. Wells on *Metropolis* (1927)”, ostatnio zmodyfikowany 29 września, 2012 <http://erkelzaar.tsudao.com/reviews/H.G.Wells_on_Metropolis%201927.htm>

11. W artykule Wells wymienia także Karela Čapka i jego „robota”, jako współ-poszkodowany podmiot prawny.

Wojny. Fantastyka naukowa bazuje na rekonfiguracji współczesnych autorowi ideologii. Tak też w wizji Wellsa, obok śmiertcionośnych gazów¹², pojawiają się motywy podboju kosmosu – podobnie jak u Georgesa Mélièsa – zdobywanego nie rakieta, a gigantycznym pociskiem artyleryjskim. Co istotne, w koncepcji Wellsa to nie technologiczne innowacje, ale przebieg dwóch kolejnych etapów rozwoju, zainspirowanych bipolarną atmosferą XIX wieku – tradycjonalistów spod znaku William Morrisa i progresywiistów popierających Charlesa Fouriera (koncepcje te znaleźć można pod postacią militarne go modelu rządów z *W roku 2000* Bellamy’ego) – zarysowują centralny konflikt w filmie.

W filmie Menziesa, po zakończeniu wyniszczającej wojny i pladze „wędrującej choroby” (chmury powstałej z nagromadzenia gazów bojowych), społeczeństwo cofa się do poziomu średniowiecza, ale zorganizowane jest wokół autorytarnej jednostki. Sielankowa wizja Williama Morrisa, w której tempo życia zwalnia, pozwalając na ponowną synchronizację z naturalnym cyklem wegetacyjnym, u Wellsa zmienia się w horror egzystencji bez paliw kopalnych, z handlem wymiennym zamiast twardej waluty, prowadzonym w scenerii zniszczeń wojennych. Stary świat leży w ruinach. Nie rozpoczęto jeszcze budowy nowego. Wells nie był zwolennikiem agrarnej wizji Morrisa, zawartej w *Wieściach z Nikąd*, jednak na polemikę z modelem zawartym w *W roku 2000*, poświęcił znacznie więcej miejsca. Bellamy opisał Boston roku 2000 jako system złożony z baraków i kantyn. Ta socjalistyczna aglomeracja posiada własną przemysłową armię odpowiedzialną za produkcję i dystrybucję dóbr – bezpośrednio do każdego domu, każdemu wedle jego wkładu w rozwój państwa, z obowiązkiem pracy spełnianym do wieku emerytalnego - 45 lat. Pierwsza wizja przyszłości rozgrywała się w ruinach, a więc większa część scenografii przygotowana została z myślą o drugiej. „Budząc się” w roku 2036, widzimy opływowe, pozbawione detali, elewacje budynków. Chodniki suną jak pasy transmisyjne, kamera panoramuje eleganckie (sterylne) wnętrza mieszkań. Ekrany projekcyjne w apartamentach i na placu zgromadzeń, zastąpiły radioodbiorniki. Zmieniła się obudowa – funkcja pozostała ta sama.

Uwagę zwracają wieżowce – apartamentowce zespolone z poziomem ulicy, skwerkami i z sobą nawzajem – żywcem przeniesione z projektów Sant’Elii. Ten włoski architekt zginął na wojnie w wieku 28 lat, pozostawiając po sobie szkice monumentalnych fabryk i osiedli futurystycznych metropolii. W Menziesowskim Everytown (choć w Langowskim *Metropolis* także) dostrzegalna jest obsesja wzajemnych połączeń struktur i wiążąca się z nią powszechność środków

12. Ostateczną bronią zagłady w trakcie Wielkiej Wojny są – jak w Pierwszej Wojnie Światowej – gazy bojowe. Ofiary śmiertelne i skutki oparzeń gazem musztardowym, użytym w bitwie o Ypres, przeraziły generację Wellsa tą bronią „masowej zagłady”. W 1936 nikt nie mógł się spodziewać bomby atomowej.

transportu: ścieżek, linii kolejki, dróg. Przeciwdziałając chaosowi rozrastających się miast, urbaniści marzyli o stylistycznej jedności wznoszonych budowli. Sant'Elia pisał: „ulica przestanie leżeć jak wycieraczka na poziomie gruntu, ale zanurzać się będzie kilka pięt w głąb ziemi, przechwytyjąc ruch uliczny miasta, będzie też połączona metalowymi kładkami i sunącymi szybko, chodnikami”¹³. Wells nie tylko rozliczał się z XIX-wiecznym progresywizmem, ale i wyrażał obawę o tempo w jakim przesuwa się „fordowska linia montażowa” czasów, ku zautomatyzowanej przyszłości. U Wellsa/Menziesa, inaczej niż u Langa, dochodzi do buntu nie ze strony wyzyskiwanych robotników, ale luddystów stających postępowi – pierwszej misji kosmicznej – na drodze. Fanatyzm futurystów, postulujących zerwanie z przeszłością, sam przeszedł do historii, ustępując miejsca projektom bardziej wyważonym, choć – jak się okazało – nie mniej fantastycznym. Broadacre City Franka Lloyda Wrighta bazowało na koncepcji „miasta-ogrodu” Ebenezera Howarda. Mieszkaniec tej podmiejskiej utopii Wrighta miał posiadać swoją własną parcelę, samochód i aeroplan. W związku z powojennym przyrostem ludności i falą przeprowadzek na przedmieścia, prywatny jeden akr z rezerw federalnych dla każdego Amerykanina, stał się jeszcze mniej realny od wizji zawartych *Metropolis*.

Kanibalizm po sąsiedzku

Ucieczka co zamożniejszych obywateli z miast dokonywała się równocześnie z realizacją masowych projektów budowlanych. Wzrost populacji i boom ekonomiczny w Stanach Zjednoczonych (i w Europie), miały podobne rezultaty – ekspansję przedmieść i zagęszczanie się centrów miast. W Wielkiej Brytanii po wojnie realizowane były programy socjalne, mające wydzwignąć kraj z ruiny. Stały się też okazją do przetestowania modernistycznych projektów na masową skalę (schematu osiedla złożonego z „jednostek mieszkalnych” – Unites d’Habitation – Le Corbusiera) realizowanych przez zakochanych w surowym betonie apologetów szwajcarskiego architekta. Kiedy na mocy Housing Act z 1949 roku, deweloperzy wznosili w Stanach Zjednoczonych nowe osiedla na miejscu wyburzonych slumsów, w Wielkiej Brytanii powstawały bloki mieszkalne projektu Alison i Petera Smithsonów. Tanie i szybkie w budowie, mieściły w sobie windy, sklepy (wzorem podmarsyjskiego osiedla Le Corbusiera) umieszczone na parterze budynku, oraz szerokie tarasy – tzw. „podniebne ulice” (*streets in the sky*) – pomyślane jako miejsca spotkań mieszkańców. Zestandaryzowany model powojennej odbudowy, z powodu tempa realizacji planów, w praktyce był

13. Antonio Sant'Elia/Filippo Tommaso Marinetti, *Futurist architecture*, w: *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, red. Ulrich Conrads, MIT Press, Cambridge 1971, s. 36.

niedbale wykończony, mało estetyczny, nieprzemyślany. Budownictwo wielkiej płyty szybko popadało w ruinę, z której kraj miał zostać wydzwignięty. Przykład osiedla Pruitt-Igoe (projektu Minoru Yamasakiego) w St. Louis pokazał, że budownictwo tego typu staje się scenerią konfliktu i degeneracji. Po jego likwidacji w latach 70-tych (zaledwie po dwudziestu latach użytkowania), gazety obwieściły śmierć modernistycznego projektu. Utopia brutalistycznej architektury, mającej chronić i zapewnić spokój, legła w gruzach. Kryzys utopii na mikroskalę osiedla zainspirował Jamesa Grahama Ballarda do napisania w 1975 roku *Wieżowca*. W tym samym czasie powstały *Dreszcze* Davida Cronenberga – film osadzony w nowoczesnym apartamentowcu w Ontario, projektu Miesa van der Rohe, w którym rozprzestrzenia się wirus zmieniający ludzi w kierowane pierwotnym instynktem bestie. Analogiczny scenariusz realizował w swojej powieści Ballard. Stopniowa degeneracja moralna cechuje obie opowieści, których autorzy próbują wyciągać wnioski z porażki Yamasakiego, i nie popaść w banalną logikę opieki społecznej, winą obarczającą mieszkańców słynnego osiedla – czarnoskórej biedoty.

Zarówno Cronenberg jak i Ballard ukazują w groteskowy, wyróżniający się ostrością obserwacji, sposób, stopniowe zezwierżenie białej wyższej klasy średniej. Wskazują na wady samej idei masowych projektów, odlanych z „Le Corbusierowskiej formy”, jednostek mieszkalnych – bliskiego sąsiedztwa mieszkań, problemu wspólnych przestrzeni (wind, klatek schodowych), a także izolacji – z jednej strony wynikłej ze społeczno-kulturowego deprecjonowania cielesności, z drugiej podglądactwa, jakie wiąże ze sobą filmy: *Okno na podwórze*, *Podglądacz* i *Lokator*, demaskując sąsiedzką mentalność i ogólnie, sposób funkcjonowania stłoczonych na małym obszarze, społeczności. Użycie materiałów tańszych, o niższej izolacji akustycznej, tylko sprzyja podobnym działaniom. W niedługim czasie, jak też we wziętym z życia przykładzie Pruitt-Igoe, ściany korytarzy pokrywają się graffiti, winda przestanie być serwisowana, a w wieżowcach u Ballarda i Cronenberga, poczucie bezpieczeństwa spadnie do zera. Ciemne zakamarki klatek schodowych, powybijane szyby, wewnętrzne podwórka zamienione w scenie przemocy, zmusiły mieszkańców osiedla Yamasakiego do wyprowadzki. Ballard wiąże ze sobą warunki mieszkalne i wpisana w strukturę budowlę hierarchizację, postulując uaktualnioną wersję repertuaru zachowań człowieka pierwotnego: zaznaczania swojego terenu (pozycją społeczną), polowania (cechy konsumerskiej mentalności), budowania kryjówki. Kiedy wirus opanowuje wieżowiec w filmie Cronenberga, również w *Dreszczach* formuje się coś na kształt epidemicznej hierarchii – biologicznej sekty złożonej z kolejnych ofiar pasożyta. Wygląd Starliner Towers, w których rozgrywa się akcja filmu, zaprezentowanych w otwierającej film „telewizyjnej reklamówce”, przypomina gładkie powierzchnie i pozbawione ozdób elewacje Stylu Międzynarodowego,

którego Rohe był propagatorem w Stanach Zjednoczonych. Brutalistyczne budownictwo chwalone było za spełnienie postulatu „wertykalnych miast”, jednak w dziełach Cronenberga i Ballarda, ich chropowata faktura symbolizuje już co innego – surowe warunki życiowe w scenerii, która wyostreza pierwotne instynkty. Jeśli otoczenie kształtuje zachowania, dystopijne wizje nie dają się zwieść ich gładkiej powierzchni, uwypuklając patologiczną strukturę. Temat ten, u Ballarda, sięga technologicznych transformacji współczesnego życia (*Concrete Island, Kraksa*). U Cronenberga (także we wcześniejszych o pięć lat *Zbrodniach przyszłości*), przedstawiony zostaje jak entomologiczna obserwacja zwyrodniałej mikrospołeczności: tam apartamentu, tu: scjentystycznego kompleksu, w którym, pod osłoną dyskursu psychiatrycznego, funkcjonuje powszechne przyzwolenie na seksualne dewiacje i perwersje pracowników placówki. Narracje te wpasowują się w nastrój rozczarowania powojennym boomem budowlanym, lat 70-tych. Rozczarowania tym, że pomysły modernistyczne – niezbyt przystające do świata po II Wojnie Światowej – z konieczności aplikowane były w bezkrytyczny sposób na ogromną skalę. Rozbiórka Pruitt-Igoe nie była ostatecznym „końcem modernizmu”. Stała się natomiast symbolem kryzysu mikro-utopii bloków mieszkalnych i wertykalnych miast. Alternatywą dla surowego betonu mogła być już tylko ucieczka do Arkadii.

Shangri-la Trzeciego Świata

Nadziei i porażce kojarzącej się z kompleksem Pruitt-Igoe, Chad Freidrichs poświęcił film dokumentalny (2011, *The Pruitt-Igoe Myth*). Dużo wcześniej, bo w zrealizowanym w 1983 roku filmie Godfrey’a Reggio, *Koyaqatsi*, umieszczona została sekwencja ukazująca zdewastowane bloki mieszkalne, wybite szyby, sprawiające wrażenie jakby budynki przeszyte zostały na wylot, i pokryte napisami korytarze. Statyczny, martwy krajobraz wkrótce zastępuje szereg dynamicznych ujęć, w których monumentalne osiedle zostaje zredukowane do sterty gruzu. Alternatywą dla mikroutopii osiedli była wyprowadzka na przedmieścia. Zmieniła się sceneria oraz gęstość zaludnienia. Model funkcjonowania w powojennym świecie definiować zaczęły trzy czynniki (autostrada, przedmieścia, supermarket), które według Kennetha Framptona przyczyniły się do upadku miast¹⁴. Młode pokolenia buntowały się przed uzależnieniem swojego życia duchowego od tych wynalazków, wyznaczających nowy standard monotonii. Architekci wrażliwi na przemiany obyczajowe lat 60-tych, dołączali do buntu. Idea społeczności wolnej od przywar cywilizacji odnajdywała swoje spełnie-

14. Por. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1980, s. 9.

nie w zaproponowanych przez Timothy'ego Leary, komunach, jak również mobilnych miastach Archigramu – w „nomadycznej architekturze” włoskiego Superstudia, czy też w projekcie Nowego Babilonu Constanta Nieuwenhuysa. Kontrkultura odrzucała zastane schematy oraz wygodę, kontestując tradycyjny model rodziny, społeczeństwa, gospodarki. Propozycja Nieuwenhuysa z 1958 roku, artysty związanego z grupą Sytuacjonistów, przybrała kształt metropolii osadzonej niby na „platformach wiertniczych”. Z zachowanych do dziś planów (szkiców, kolaży, obrazów) wyłania się projekt miasta złożonego z budynków do „składania i rozkładania”, jakie odpowiadałyby zmiennej naturze człowieka. Formą i wykonaniem uniemożliwiały powstawanie nawyków i przyzwyczajęń, postrzeganych jako kres kreatywności. Właśnie kreatywna zabawa w miejsce monotonnej pracy była dla Nieuwenhuysa motorem tej alternatywnej cywilizacji. Jego koncepcję wyróżnia próba oddania dynamiki życia i związanych z nim przemian. Mieszkaniec Nowego Babilonu pozostaje nomadem a nie bioindykatorem. Tak też utopia jest dla niego rozciągniętym w czasie procesem.

Niewykluczone, że w ten sposób wyglądałoby anty-miasto usytuowane w przesłoniętej chmurami *Dolinie*, której poszukują bohaterowie filmu Barbeta Schroedera. *Dolina* jest więc opowieścią o inicjacji. Już w pierwszej scenie poznajemy Monique, żonę biznesmena, która w Nowej Gwinei poszukuje barwnych ptasich piór dla swojego paryskiego butik. Dołączając do grupy hipisów, przejmuje ich styl życia, odrzucając zgiełk cywilizacji, pęta monogamii, dzieląc fascynację życiem dzikich społeczeństw i ich rytuałami. „Prototypową” utopią jest życie proste i bliskie naturalnemu środowisku, toczące się w harmonii z biosferą, a zatem w arkadyjskiej „ekotopii”, przywołując tytuł powieści Ernesta Callenbacha. W latach 60-tych, za sprawą *Wyspy* Aldousa Huxley'a, powraca w kulturze wątek odizolowanej od świata społeczności, utopii zaginionego lądu, oczekującego na odkrycie. Na wzór *Nowej Atlantydy* Bacona, przedstawieni w niej zostają pielgrzymi w drodze do iluminacji, poszukujący „buddyjskiej” nirwany na Ziemi. Orientalny zwrot u Huxley'a wyprzedził epokę Mehera Babu i muzyków pielgrzymujących do Indii. Autor *Nowego wspaniałego świata* w swojej ostatniej książce (1962) rozliczył się z wątkami zaczerpniętymi od Lorda Byrona, Williama Blake'a i innych ezoterycznych poetów oraz prozaików, obecnymi w jego twórczości już od lat dwudziestych. Bohaterowie książki trafiają na wyspę Pala jako rozbitkowie, nie potrafiąc potwierdzić jej lokalizacji. Tam, pod okiem doktora MacPhaila, medytują zażywając mokszę – psychodeliczny narkotyk – i zwiedzając ten nowy, odległy świat. Idealny obraz społeczeństwa trwającego w stasis transu i upojenia, przerywa przewrót pod wodzą młodego radży. Decyzją nowego władcy i sprzymierzonego z nim pułkownika Dipy, po przejściu władzy MacPhail zostaje zabity. W książce Huxley'a przeszkodą staje się to, co Nieuwenhuys wygnał z Nowego Babilonu – dogmat. Zestaw

prawd i reguł jest fundamentem każdego społeczeństwa. Nie da się od nich uciec. Film Schroedera, poprzez zawartą w nim parafrazę Goethego, mówi podobnie. Nie można uciec od cywilizacji, której jest się produktem.

Bricolage mitycznych utopii

Zaginiony horyzont – powieść Jamesa Hiltona, a od 1937 roku także film Franka Capry – w podobny sposób opowiada o losach rozbitek. Bohaterowie powieści są pasażerami porwanego samolotu, którzy odnajdują tybetańską dolinę. Mieszkający w niej lamowie uczą przybyłych samokontroli i samodoskonalenia – sekretu długiego życia. Sami nie angażują się jednak w chaotyczny nurt wydarzeń. Laputa, podniebny zamek z animowanego filmu Hayao Miyazakiego, zrealizowanego ponad pół wieku później, łowcom przygód oferuje już materialne bogactwa w miejsce duchowej supremacji. Królestwo Laputy ukryte w chmurach jest w zasięgu marzeń, ale poza zasięgiem możliwości ich realizacji. Pożyczona od Jonathana Swifta przypowieść o latającej wyspie, na którą oryginalnie zawitał Gulliver, u japońskiego reżysera okazuje się mitem; kolażem zapomnianych utopii, zaginionym miastem, podsycającym wyobraźnię dziecięcych bohaterów. Lewis Mumford, autor *The Story of Utopias* (1922), za pośrednictwem laputiańskiej metafory przeciwstawił sobie „dwie utopijne skłonności eksponujące różnicę pomiędzy fantazjami a planami: w pierwszej wznosimy niemożliwe zamki w przestworzach; w drugiej konsultujemy się z geodetą, architektem i kamieniarzem, by zbudować dom mający sprostać naszym podstawowym potrzebom”¹⁵. Projekt podniebnego miasta Miyazakiego jest jednak jak najbardziej konkretnym zestawieniem urzeczywistnionych i niezrealizowanych projektów. Łączy w sobie elementy architektury rotund renesansu zwieńczonych bizantyjskimi kopułami, osłonięte średniowiecznymi murami. W drugiej części filmu, kiedy Pazu – chłopak z górniczej osady – i księżniczka Sheeta – spadkobierczyni pradawnego rodu budowniczych Laputy – trafiają do lewitującego wysoko nad ziemią miasta, przygodowa narracja zawieszona zostaje na rzecz opisu – eksploracji bogactw i tajemnic zrujnowanego już grodu. Z zewnątrz (na rycinach w gabinecie ojca, czy też otwierającej film sekwencji), struktura Laputy przypomina Wieżę Babel z obrazu Petera Bruegela Starszego. Inspiracją były także rysunki Minas Tirith, stworzone przez Alana Lee, na potrzebę kolejnych edycji książkowych *Władcy Pierścieni* J. R. R. Tolkiena. Podobnie jak w *Mieście słońca* Campanelli, Laputa składa się z koncentrycznych pierścieni, oddzielających poziomy miasta. Gdy bohaterowie docierają do jego centrum, znajdują w jego miejscu pień olbrzymiego

15. Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, New York 1922, s. 16.

drzewa. Opuszczone przez mieszkańców miasto porośnięte jest teraz przez dziką roślinność. To malownicza ruina, z porostami kruszącymi cegły i kamień, z uliczkami zatopionymi niczym w sadzawce. Część mostów zostało zerwanych, bramy są już samotnymi monumentami, precyzyjnie przerysowanymi z prac Giovaniego Battisty Piranesiego. Żyjący w XVII wieku artysta pozostawał pod silnym wpływem starożytnej architektury i ksiąg Witruwiusza, jednak w zgodzie z epoką, swoją inspirację postrzegał przez pryzmat szczątków i wykopalisk. Odkrycie Herkulanum w 1708 roku, a także postępy w pracach wykopaliskowych w Pompejach zapładniały wyobraźnię artystów, jednak to rysunki Piranesiego stały się inspiracją dla przyszłych pokoleń. „Klasyczne obrazy” – pisze Kenneth Frampton, opierając się o obserwacje Manfredo Tafuriego – „były traktowane jako mit, z którym się rywalizuje: jako szczątkowe fragmenty, zdeformowane symbole, organizmy majaczące o „porządku” podczas gdy same znajdują się w stanie rozkładu”¹⁶. Archeologię szkiców Piranesiego w filmie Miyazakiego uzupełnia archeologia koncepcji: literackich i tych związanych ze sztukami wizualnymi, architektonicznymi i utopijnymi.

Filmowych również – o czym przekonujemy się w finale, gdy bohaterka zostaje wprowadzona i wraz z oprawcą dociera do ukrytego centrum Laputy – wysokiego szybu z ciemnego, gładkiego kamienia, wypełnionego lewitującymi blokami. Ta sceneria przypomina wnętrze Wielkiej Maszyny – podziemnego kompleksu z *Zakazanej planety* Freda Wilcoxa z 1956 roku. Tak odmienne wizje „lepszej przyszłości” ewidentnie przesłoniły teraźniejszość dobrą. Zestawione ze sobą nie tylko w tym samym filmie, ale i w tej samej strukturze, doskonale wpasowują się postmodernistyczny dyskurs lat 80-tych, który do architektury wprowadziła książka Freda Koettera i Colina Rowe, *Collage City*, krytykując modernizm wraz z jego dogmatami i ahistoryzmem. Rowe dał się poznać jako krytyk utopijnych tendencji, pisząc, że każdy projekt modernizmu – nieważne czy byłby to Broadacre City Wrighta czy PlugIn City Petera Cooka – posiada naczelną wadę ignorowania potrzeb ich hipotetycznych mieszkańców. Każdorazowo odbywa się to za cenę lepszej przyszłości i wymaga zastąpienia znanego świata *carte blanche* pod nowy projekt. Projekt bloków w centrum Paryża – część planu ville radieuse Le Corbusiera – wymagał wyburzenia monumentów i zabytków epoki barona Haussmana (Łuku Triumfalnego, Placu Gwiazdy, Pól Elizejskich). Brutalny dogmatyzm nowych projektów Rowe przeciwstawił koncepcji miasta-bricolage’u – zorganizowanego wokół konkretnych problemów i lokalnych mikro-rozwiązań. Każde uwydatniałoby funkcję (charakter i przeznaczenie) danej dzielnicy czy budowli oraz rolę jaką spełnia w tkance metropolii. W tym właśnie duchu utrzymany jest Berlin Archipelago Oswalda Mathiasa Ungersa –

16. Kenneth Frampton, *Modern Architecture...*, s. 13.

projekt postulujący zaniechanie walki z chaosem podzielonego murem Berlina i uwydatnienie jego spontanicznego i fragmentarycznego uroku. Miasto w niebie z baśni Miyazakiego w podobny sposób syntetyzuje przeszłość, uchylając się od prób jej homogenizacji.

W kontekście Collage City, lekcja japońskiego animatora jest dość przekorna. Istnienie i zestawienie obok siebie odmiennych przykładów utopijnego porządku, zaczerpniętych z literatury i historii myśli architektonicznej, sprawdzić się może jedynie na obrazie. Zgodnie z prognozą Mannheima, w starciu, przeciwstawne tendencje znoszą się. Wieża Babel Bruegela, bądź też wiszące na ścianie studia ojca Pazu, zdjęcie Laputy, zatrzymane są w ruchu. Nieruchome i martwe jest i mityczne miasto. Powrót do znanych koncepcji, aczkolwiek takich, które zakończyły się niepowodzeniem, sam w sobie pozostaje ucieczką w mit. Mit, który bohaterowie filmu Miyazakiego budują i testują „od nowa”. Potwierdzają przy tym to o czym pisał Rowe: utopia służyć powinna ćwiczeniu wyobraźni a nie jej uśmierzeniu.

Brakujący element

Opisując cenioną przez siebie architekturę, Alberti pisał, że „[p]iękno jest jakąś zgodnością i wzajemnym zgraniem części w jakiegokolwiek rzeczy, w której części te się znajdują. Zgodność tę osiąga się poprzez pewną określoną liczbę, proporcję i rozmieszczenie, tak jak tego wymaga harmonia [...], która jest podstawową zasadą natury”¹⁷. Kierując się tą zasadą, niniejszy wywód o ewolucji literackich, architektonicznych i filmowych utopii byłby niekompletny bez poruszenia kwestii Nowego Urbanizmu – projektu skierowanego – jak poprzednie – ku poprawie warunków życia i próbie uczynienia z miasta/polis lepszego miejsca. Dotychczas opisane projekty zakładały, że wprowadzenie nowego porządku idzie w parze ze szczęściem członków przyszłej społeczności: Solarian, mieszkańców Baconowskiego Bensalem, lub też podwładnych króla Utoposa. Ani obywatele Wellsowskiego Everytown, ani też lokatorzy wertykalnego miasta u Ballarda czy też duchowi pielgrzymi z Huxley’owskiej wyspy nie stanowili jednolitej masy i pod koniec swoich wędrówek, szczęśliwsiymi się nie stali. Dlaczego odgórne planowanie szczęśliwego miejsca (eu topos) kończy się klęską, a ucieczka od cywilizacji nie stanowi rozwiązania? Głos Nowego Urbanizmu dobiega z obu tych miejsc – zarówno z „ulicy”, jak i biur projektowych. Począwszy od lat 60-tych, stanowił krytykę masowych projektów budowlanych, których produktem były jednolite osiedla, monotonne dzielnice i rozwiązania prezentujące się atrakcyjnie

17. *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce: od starożytności do 1500 r.*, wybór źródeł i opracowanie: Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1978, s. 41.

tylko z ptasiej perspektywy. W *The Death and Life of Great American Cities*, Jane Jacobs serią artykułów w magazynie „Fortune” skrytykowała nie tylko urbanistykę miasta, autorstwa Roberta Mosesa, ale i zaproponowała konkretne rozwiązania w skali detalu. Skracanie długości ciągu bloków, tworzenie parków osiedlowych, podkreślanie unikalnego charakteru dzielnic. W podobny sposób Kevin Lynch opisywał współczesną metropolię w *The Image of the City*, zwracając uwagę na problem „zaginionych miejsc”, obszarów mało atrakcyjnych i omijanych przez mieszkańców.

Zmiany jakie zaszły w światowych metropoliach w reakcji na nurt zainicjowany w latach 60-tych¹⁸, stały się tematem dokumentu Gary’ego Hustwita, *Zurbanizowani* (2011). Film ten jest przeglądem przypadków rozsianych po całym globie zmian na wielką i lokalną skalę, takich jak odciążenie centrum z ruchu ulicznego linią szybkich niskopodłogowych autobusów, bądź też promocją ścieżek rowerowych i propagowanie niskiego zużycia energii, za pomocą malowanych na osiedlowej jezdni pasów zużycia mediów: prądu, gazu, wody. Omówione zostają kolosalne projekty pokroju Brasilii Lucio Costy i Oscara Niemeyera – miasta dostosowanego do zmotoryzowanych mieszkańców, a jednocześnie dyskryminującego pieszych. Zaprezentowany jest problem ekonomicznej stagnacji Detroit, przekształcającego się w jedno z miast-duchów. Procesowi przeciwdziałać próbują obywatelskie inicjatywy zakładania ogródków oraz organizowania targów zdrowej żywności. Przed kosztowną rozbiórką nowojorskiej linii kolejki naziemnej ratuje miasto inicjatywa przekształcenia jej w zazielenioną trasę spacerową. Niejako za przykładem Collage City, pomysły te czerpią z rezerwuaru utopijnych projektów. Aplikowane są doraźnie, w konkretnych przypadkach, stanowiących segmenty, a nie sektory, urbanistycznej zabudowy. Te „częściowe utopie”¹⁹ okazują się być kolejnym krokiem w ewolucji utopijnej myśli w cynicznym XX wieku, nieufnie weryfikującym totalistyczne projekty. Jak pisze Nathaniel Coleman, „absolutyzm jest trudny do zaakceptowania. Utopia staje się zła, patologiczna, gdy postulowany przez nią model nadrzędnego ładu musi zostać bezwzględnie zrealizowany”²⁰. Finał filmu Hustwita rozgrywa się wokół protestu mieszkańców, zorganizowanego przeciwko budowie podziemnej kolei w Stuttgarcie (projekt Stuttgart 21), dowodząc, że nawet częściowe utopie dalekie są od bycia bezdyskusyjnie wdrażanymi. Istotne, że *Zurbanizowani* nie bagatelizują roli debaty społecznej przy wprowadzaniu zmian w najbliższym otoczeniu. Ten dynamiczny model prezentacji

18. Problem optymalizacji warunków życia w mieście i poprawy samopoczucia obywateli silnie dyskutowany był już na przełomie XIX/XX wieku w kontekście miast-ogrodów i działalności City Beautiful Movement.

19. Rem Koolhaas nazwał je *kieszonkowymi* („vest-pocket utopias”).

20. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture...*, s. 2.

przeciwstawia się statycznym opisom znanym z literatury, w której zobrazowanie przemian ustępuje miejsca prezentacji „ulepszeń”. „W przeciwieństwie do utopii patologicznych [potrafią one] pogodzić w sobie dynamikę i praktykę z przeszkodami i niekompatybilnością”²¹.

Do zilustrowania, prześledzenia, czy też rozpatrzenia złożoności tych konfliktów – idealistycznych modeli z ich praktyczną aplikacją – kino stanowi żyzny grunt. Możliwość zderzenia literackich opisów i scenariuszy, takich jak opisane powyżej, ze stworzonymi w studiu scenografiami, art designem, czy też zaprezentowanymi w filmie zmodyfikowanymi rzeczywistymi sceneriami, skutkuje pojawieniem się szansy na przynajmniej częściowe zaistnienie projektów. Futurystyczne monumenty Antonio Sant’Elii, miasto stanowiące kolaż zamierzonych utopii, portret degenerującego bloku mieszkalnego – wyobrażone od podstaw na ekranie stają się przedłużeniem (i rozwinięciem) tradycji rysunku architektonicznego i „papierowej architektury”. *Idealne miasto* Albertiego²² zostaje w przekorny sposób „urzeczywistnione” w filmie Terry’ego Gilliana. Perspektywa ta nie redukuje abstrakcyjnego myślenia o utopii do dualizmu spekulacji bądź nostalgii. Poszerza je o dodatkowy wymiar – czas teraźniejszy.

21. Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture...* s. 20.

22. Do czasu ekspertyzy zespołu Maurizio Seraciniego, obraz przypisywany był Piero della Francesce.

Podróż jako dialog (w brytyjskim kinie dziedzictwa)

*Przeszłość to obca kraina,
wszystkie jej wydarzenia mają inne wymiary*
I.L. Hartley¹

Określenie, które najczęściej pojawia się w odniesieniu do brytyjskiego kina dziedzictwa, to nostalgia. Tęsknie i melancholijnie ukazywana jest tu przeszłość (a w wypadku Imperium Brytyjskiego obejmuje to zarówno czas, jak i przestrzeń) – epoka wiktoriańska (1837–1901) i edwardiańska (1901–1910) bądź okres między pierwszą a drugą wojną światową – wraz ze wszystkimi artefaktami, takimi jak stroje, przedmioty, posiadłości, które *en bloc* dały zresztą nazwę całemu nurtowi. Z angielska zwane *heritage cinema*, od zarania – czyli początku lat osiemdziesiątych XX wieku – właśnie ową nostalgią budziło kontrowersje i dyskusje. Rozliczni krytycy nurtu, którego emblematem stały się dzieła pochodzące z wytwórni Merchant-Ivory Productions, definiują go ideologicznie, łącząc z polityką thatcherowską, a nawet traktując jako narzędzie *sensu stricto* konserwatywnej propagandy rządów Żelaznej Damy. Z drugiej strony są ci, którzy postrzegają go mniej dogmatycznie i akcentują albo napięcia między płaszczyznami narracyjną i wizualną, albo wręcz dominującą subwersywną wymowę poszczególnych, czołowych dzieł i ich istotnych elementów.

Ambiwalentne dziedzictwo

Sam termin – *heritage cinema* – został zaproponowany przez historyka filmu, Charlesa Barra, i początkowo odnosił się do angielskiego kina lat czterdziestych. Używany współcześnie, obejmuje nader różnorodną grupę filmów, które – najogólniej rzecz ujmując – odwołują się, najczęściej poprzez źródło inspiracji, czas akcji i warstwę wizualną, do brytyjskiej historii, tradycji oraz klasyki literackiej. Istotną cechą a posteriori stały się też swoiście pojmowane jakość i prestiż wynikające częściowo z niezadkiego tu akademizmu, ale przede wszystkim z licznych nominacji oraz nagród BAFTA i Oscarów. Za pierwszy film z nurtu tak rozumianego kina dziedzictwa uchodzą *Rydwany ognia* (*Chariots of Fire*,

1. Leslie Poles Hartley, *Posłaniec*, przeł. Ryszarda Grzybowski, PIW, Warszawa 1978, s. 7.

1981, reż. Hugh Hudson), opowiadające autentyczną historię startu reprezentacji Wielkiej Brytanii na Olimpiadzie w Paryżu, w 1924 roku. Film faktycznie sprawia wrażenie hymnu gloryfikującego minioną świetność, ukazano tu bowiem – co istotne – w retrospekcji, „zapomniany triumf”² z czasów, gdy wprawdzie zauważalne już były niektóre skutki społeczne I wojny światowej, ale mocarstwowa pozycja Wielkiej Brytanii nie została jeszcze w pełni zagrożona. Występ na igrzyskach ma być jej potwierdzeniem i emanacją – sukcesem odniesionym ku chwale króla i szeregu innych instytucji (w tym uniwersytetu i Kościoła anglikańskiego) stanowiących o istocie tego, co brytyjskie.

Za twórcami *Rydwanów ognia*, popularnych wśród widzów i rozlicznych gremiów przyznających nagrody (cztery Oscary na siedem nominacji), poszli kolejni. Tak naprawdę liczba filmów zaliczanych do heritage waha się w zależności od badacza, co jest zresztą typowe dla każdego nurtu, będącego zjawiskiem *ex definitione* efemerycznym. O trudności definicyjnej, ale i poręczności ukutego terminu świadczyć może jednak wprowadzenie kolejnych kategorii mających służyć porządkowaniu filmów odnoszących się do wydarzeń i postaci historycznych bądź opartych na klasyce literatury. Są one jednak porównywalnie nieuchwytnie. *Post-heritage* obejmuje więc dzieła „wykazujące świadomość tego, jak reprezentowana jest w nich przeszłość”³, takie jak *Orlando* (1992, reż. Sally Potter), *Carrington* (1995, reż. Christopher Hampton), *Portret damy* (*Portrait of the Lady*, 1996, reż. Jane Campion), *Więzy miłości* (*Jude*, 1996, reż. Michael Winterbottom) – tak naprawdę brak tu jednak bardzo wyraźnych różnic w stosunku do „kanonu” *heritage*, obie kategorie są więc względem siebie płynne. *Alternative heritage* wg badaczy wnosi do dyskusji elementy „kultury młodzieżowej oraz maskulinistyczny populizm”⁴ i odnosić się ma do wizerunku promowanej przez rząd Tony’ego Blaira „cool Britannia”, by wymienić tylko *Porachunki* (*Lock, Stock & Two Smoking Barrels*, 1998, reż. Guy Ritchie), *Przekręt* (*Snatch*, 2000, reż. Guy Ritchie) i *Rock ’n’ Rolla* (2008, reż. Guy Ritchie) oraz – co może zaskakujące w tym zestawieniu – znacznie wcześniejsze, ale pasujące do obrazu „retrospektywne odkrycie”: *Dopaść Cartera* (*Get Carter*, 1971, Mike Hodges).

Choć różnice między „właściwym” *heritage* a *alternative* widać od razu, to już z samego zestawienia trzech wspomnianych kategorii – choć rzecz jasna nie tylko stąd – wyłania się najistotniejsza charakterystyka kina dziedzictwa. Jest nią definiująca powroty do przeszłości nostalgia, której z kolei najczęściej brak

2. Claire Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. Claire Monk, Amy Sargeant, Routledge, New York–London 2001, s. 181.

3. Stewart Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, BFI/Palgrave Macmillan, London 2009, s. 48.

4. Claire Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, s. 195.

w *post-heritage*. Przeszłość jest zaś jednym z głównych tematów omawianego nurtu, a co najmniej tłem, na jakim rozgrywają się wydarzenia. Istotą odczytań kina dziedzictwa (zwłaszcza tych pejoratywnych) okazują się właśnie owe odwołania – coś znacznie więcej niż kostium historyczny i adaptacje wybitnych pisarzy, obecne w kinie brytyjskim już przecież wcześniej (by wspomnieć chociażby wczesne arcydzieła Davida Leana, do których – między innymi – pierwotnie odnosił się sam termin). Nie przypadkiem zresztą filmy konstytuujące nurt pochodzą z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – to dla tych właśnie dekad kostiumowe dramaty stały się reprezentatywne, ucieleśniając w obiegowych opiniach i na arenie międzynarodowej istotę brytyjskiej kinematografii w tamtym czasie. Również motywowaną politycznie – epoka thatcherowska w kulturze Zjednoczonego Królestwa oznaczała bowiem pojawienie się tzw. „przemysłu dziedzictwa”, wprowadzonego dwoma aktami: The National Heritage Acts z 1980 i 1983 roku. Zakładały one między innymi konieczność szczególnego chronienia za państwowe pieniądze dziedzictwa materialnego, w tym krajobrazów (słynne angielskie trawniki) i posiadłości, nawet tych znajdujących się w rękach prywatnych. W kulturze miało się to przejawiać podkreślaniami narodowej dumy i zdarzeń historycznych, zwłaszcza pokazujących świetność Imperium Brytyjskiego, w którym słońce nigdy nie zachodziło. Dlatego właśnie w częstym odczytaniu, zwłaszcza dokonywanym przez lewicowych publicystów, filmy te utrwały, a nawet narzucały widzom przekonanie o słuszności, naturalności i wspianłości społecznego konserwatyizmu przejawiającego się chociażby w aprobowaniu patriarchalnej hierarchii społecznej. Na jej szczycie stał biały, heteroseksualny mężczyzna, protestancki Anglik-zdobycwca, a wszyscy „inni” i „obcy” mieli być mu podlegli⁵.

Ten aspekt, połączony z charakterystyczną oprawą – dziedzictwem materialnym podkreślanym środkami filmowymi – budził szczególny opór wyrażający się w określeniach takich, jak „ucieleśnienie thatcherowskiej retoryki patriotycznej” promujące „estetykę muzealną” i „kulturowy spektakl”⁶. To, co podbijało serca publiczności i rozmaitych akademii filmowych, szybko stało się bowiem przyczyną zaszeregowania. Andrew Higson⁷, jeden z czołowych, ale i krytycznie nastawionych badaczy kina dziedzictwa, dość wcześnie dostrzegł w strategiach twórców fetyszyzowanie oraz spektakl przeszłości przeznaczony wyłącznie do konsumpcji, niepoddanej krytycznemu namysłowi. Ten rodzaj krytyki jest

5. Dodajmy że – paradoksalnie – pleć osoby faktycznie stojącej na czele państwa (królowa Wiktoria, Margaret Thatcher) nie miały realnego znaczenia, liczyła się ideologia, której hołdowano.

6. Stewart Hall, *The Wrong Sort of Cinema...*, s. 47.

7. Por. m.in. Andrew Higson, *Re-presenting of the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, w: *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, red. Lester Friedman, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

zresztą aktualny do dziś – jeszcze w 2012 roku Simon Schama, profesor historii i historii sztuki na Uniwersytecie Columbia, określił niezwykle popularny i odwołujący się do estetyki *heritage* serial *Downton Abbey* (2010–) mianem „kulturowej nekrofilii”⁸. I do dziś wywołuje reakcję przeciwną – ze Schamą polemizuje chociażby Jonathan Jones, przypominając na łamach „The Guardian”⁹, że w latach osiemdziesiątych nastolatki fascynowały się na równi zespołem Joy Division i serialem BBC *Powrót do Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1981), pozornie konserwatywnym, ale jednak otwarcie pokazującym gejowski związek.

Pytanie, które stawia sobie wielu badaczy i krytyków, brzmi więc – co kryje się za warstwami aksamitu, pluszu i intensywnej zielenią wypielęgnowanych trawników? Czy istotnie jest to tęsknota za „starą, dobrą Anglią”, czy raczej daleko idąca ambiwalencja w ukazywaniu świetności i tradycji Imperium? Claire Monk, autorka licznych polemik związanych z tymi napięciami interpretacyjnymi, zauważa, że sama kategoria kina dziedzictwa zrodziła się nie tyle na ekranie, ile wśród akademików odczytujących filmy przez pryzmat ideologii. Czy ich ocena – unifikująca wiele różnorodnych przeciwieństw dzieł i jawnie ignorująca nie tylko rozbieżności między nimi, ale często wręcz ich treść – jest więc sprawiedliwa? Można przecież dowieść¹⁰, że tak rozumiany *heritage* faktycznie jest swego rodzaju konstruktem krytycznym. Sheldon Hall zauważa, że James Ivory i Ismail Merchant zostali uznani za głównych reprezentantów nurtu dopiero w związku z realizacją *Pokoju z widokiem* (*A Room With a View*, 1985), adaptacji powieści E. M. Forstera, chociaż wcześniej, także w latach osiemdziesiątych, nakręcili szereg dzieł spełniających wszelkie kryteria kina dziedzictwa i *post factum* do niego zaliczanych, takich jak *Upał i kurz* (*Heat and Dust*, 1981) i *Bostończycy* (*The Bostonians*, 1984). Jednocześnie, jeśli weźmie się pod uwagę obecność Henry’ego Jamesa na liście adaptowanych autorów, widać, że kryteria polityczne są po prostu zawężające – chociażby przez to, że bohaterowie jego adaptowanych w omawianym okresie powieści to Amerykanie w zderzeniu z kulturą Europy, niekoniecznie nawet Anglii – a definicje rozszerzające (np. o interpretacje postkolonialne i feministyczne) znacznie trafniejsze.

Niebywałam paradoksem kina dziedzictwa, odczytywanego jako wytwór sekcji propagandowej rządu Margaret Thatcher gloryfikujący konserwatywne zasady życia społecznego, okazuje się jednak przede wszystkim to, jak często filmy te

8. Por. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2012/01/15/why-americans-have-fallen-for-snobby-downton-abbey.html>> (22.08.2012).

9. Por. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/jan/23/hockney-downton-abbey-culture-conservative>> (22.08.2012).

10. Uczyniła to m.in. Claire Monk w tekstach: Claire Monk, *The Heritage Film and Gender Spectatorship*, <<http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>> (14.01.2011), oraz *The British Heritage-film Debate Revisited*, cytowanym wyżej.

całkowicie przeczą zachowawczym wartościom, pokazują niesprawiedliwość i absurdy hierarchii społecznej. Wręcz oddają głos wszystkim wykluczonym: kobietom, homoseksualistom, przedstawicielom niższych klas społecznych a nawet mniejszości etnicznych (przede wszystkim mieszkańcom kolonii), choć faktycznie – ci ostatni najczęściej postrzegani są z perspektywy białych i nadal zepchnięci na margines przez pozostałe, przez lata pomijane grupy.

Niejednoznaczna podróż

Dlatego w odniesieniu do kina dziedzictwa i szczególnie emblematicznego dla niego motywu jakim jest podróż, nasuwa się pytanie – czy jest ona tu faktycznie dialogiem, czy raczej jego brakiem? Czy udając się w przeszłość, a także do perły w koronie – Indii – bądź do Włoch, bohaterowie i reżyserzy gotowi są otworzyć się na innego, czy raczej są nastawieni autoreferencjalnie – Anglosasi interesują Anglosasów – i zainteresowani przede wszystkim wewnętrzną dynamiką w grupie bohaterów, która ewentualnie zmienia się pod wpływem okoliczności zewnętrznych, w tym wypadku właśnie podróży?

Kino dziedzictwa *en bloc* można bowiem postrzegać jako podróż do przeszłości – jest to zresztą oczywisty trop interpretacyjny całego nurtu – ale i jego twórcy bardzo często sięgają po ten sprawdzony motyw, mający swe źródła także w adaptowanej literaturze, czego ewidentnym przykładem będą powieści Henry’ego Jamesa i E.M. Forstera. W konsekwencji podróż ta prowadzi będzie nie tylko do przeszłości, ale i do tego, co ją stanowiło – w wypadku Wielkiej Brytanii są to też relacje między Imperium a tym, co obok niego. Z jednej strony będzie to więc trudna i narzucona podbojem wielokulturowość, z drugiej – częste konfrontacje z kulturą Europy kontynentalnej. Przykładem pierwszego zjawiska jest wzmożone zainteresowanie okresem kolonialnym – *British Raj* – w kinie i telewizji (ale też literaturze) lat osiemdziesiątych określonych przez Salmana Rushdie mianem *Raj revival*, czego przykładem mogą być popularne seriale *Klejnot w koronie* (*Jewel in the Crown*, 1984) i *Dalekie pawilony* (*The Far Pavilions*, 1984) oraz filmy: *Podróż do Indii* (*A Passage to India*, 1984, reż. David Lean), *Upał i kurz* (*Heat and Dust*, 1983, reż. James Ivory), *Gandhi* (1982, reż. Richard Attenborough). Tendencja druga to przede wszystkim konfrontacja Ameryki z Europą – zwłaszcza w adaptacjach Henry’ego Jamesa (by wspomnieć tylko *Portret damy* [*The Portrait of a Lady*, 1996, reż. Jane Campion], *Miłość i śmierć w Wenecji* [*Wings of the Dove*, 1997, reż. Ian Softley] bądź *Złotą* [*The Golden Bowl*, 2000, reż. James Ivory]) – oraz Anglii z Włochami – tak jak w klasycznej pozycji nurtu, czyli *Pokoju z widokiem* na podstawie Forstera.

W grupie filmów *Raj revival* mamy więc do czynienia z relacją władzy – według niektórych interpretatorów nawet podwójną¹¹. Z jednej strony – co oczywiste – ukazana zostaje historyczna podległość podbitych wobec zdobywców oraz jej liczne, także społeczne konsekwencje. Z drugiej – sytuacja ta, przynajmniej w kinie zachodnim, nadal najczęściej ukazywana jest jednak z perspektywy białych twórców angielskich i amerykańskich. Obraz kolonialnego podziału świata, także gdy chcą oni oddać sprawiedliwość podbitym narodom, zostaje więc wpisany w postrzeganie anglosaskie – nawet jeśli nie będzie to anglocentryzm, to często mylące bądź irytujące może być już samo uromantycznienie Indii i wszystko to, co zawiera się w Saidowskim określeniu „orientalizm”. W grupie filmów opowiadających o Anglikach w Europie, zazwyczaj we Włoszech, najczęściej zderzany jest ich obiegowy wizerunek zawarty w określeniu „stiff upper lip” – skrępowaniu obyczajowym, purytańskim gorscie i tłumieniu popędów oraz emocji – z wyzwalającymi i dobroczynnymi lekkością, swobodą i wdziękiem obcej kultury, jak to się dzieje w *Pokoju z widokiem* i *Czarownym kwietniu* (*Enchanted April*, 1992, reż. Mike Newell). Jednocześnie Italia pełni rolę swoistego *pars-pro-toto* Europy, a konkretnie jej cynizmu, dekadencji i zepsucia w – także zaliczanych do *heritage* – adaptacjach Henry’ego Jamesa opowiadających o brutalnym i prowadzącym do nieszczęścia zderzeniu amerykańskiej niewinności z intrygami Europejczyków. Doskonałymi przykładami są *Portret damy*, *Miłość i śmierć w Wenecji* oraz *Złota*.

Motywy podróży pełni więc w kinie dziedzictwa szereg funkcji, wzbogacając swe najbardziej oczywiste metaforyczne znaczenie – drogę bohatera w poszukiwaniu samego siebie – o wiele innych kontekstów, przede wszystkim historyczno-kulturowych. Można wręcz powiedzieć, że – poza kilkoma wyjątkami takimi jak *Czarowny kwiecień*, a do pewnego stopnia *Pokój z widokiem* oraz *Dalekie pawilony* – podróż w *heritage cinema* ma nie tyle charakter indywidualny, jak chociażby w amerykańskim kinie drogi, ile służący zbiorowości, zawierający w sobie obserwacje i refleksje obejmujące całe formacje, takie jak naród, oraz systemy myślenia, jak imperialna mentalność i wiktoriańska moralność. Tendencja ta jest szczególnie zauważalna w jednym z absolutnych klasyków kina dziedzictwa, będących w dodatku adaptacją powieści współczesnej, czyli w *Okruchach dnia* (*The Remains of a Day*, 1992, reż. James Ivory) na podstawie prozy Kazuo Ishiguro.

Jego bohater, kamerdyner, pan Stevens (Anthony Hopkins), odbywa swoją osobistą podróż – przez Anglię lat pięćdziesiątych – by odwiedzić panią Kent (Emma Thompson), dawną współpracownicę, ochmistrzynię w Darlington Hall

11. Por. T. Muraleedharan, *Imperial Migrations. Reading Raj Cinema of the 1980s*, w: *British Historical Cinema*, red. Claire Monk, Amy Sargeant, Routledge, New York–London 2001.

gdzie oboje służyli przez wiele lat. Podróż Stevensa i prowadzona w jej ramach narracja retrospektywna stanowią ramę filmu. Są zabiegiem służącym zarówno odkrywaniu – przez widzów i bohatera – prawdy o nim samym, jego skrywanych, a raczej blokowanych uczuciach żywionych przez lata do panny Kent, jak i szerszej opowieści o wypieraniu wstydlivej wiedzy o bolesnych faktach obciążających całe grupy społeczne. W latach trzydziestych Darlington Hall jest bowiem miejscem spotkań pomiędzy nazistami a przedstawicielami rządu i parlamentu Wielkiej Brytanii. Lord Darlington (James Fox), mimo całej arystokratycznej dystynkcji, nie kryje nazistowskich sympatii, narzucając je otoczeniu – każe Stevensowi zwolnić dwie służące, Żydówki z kontynentalnej Europy, mimo że wie co spotka je po odesłaniu z Anglii. Stevens, wycofując się z decydowania o czymkolwiek, obsesyjnie wypełniając rolę służącego idealnego – bardziej w duchu japońskiego samuraja niż angielskiego kamerdynera¹² – dokonuje racjonalizacji i stawia się obok, niejako utwierdzając w ten sposób, w oczach własnych oraz obsługiwanych przez siebie lordów, podrzędną pozycję reprezentowanej przez siebie warstwy. Z dwóch płaszczyzn czasowych – lat poprzedzających II wojnę światową oraz momentu o dekadę późniejszego – i z dwóch linii narracyjnych: melodramatycznej oraz historycznej – stopniowo wyłania się jednak obraz rzeczywistości. Narzucone samemu sobie przez Stevensa represjonowanie emocji ostatecznie splata się zaś z upartym i konsekwentnym ignorowaniem faktów, dając obraz upadku etosu, może nawet kryzysu człowieczeństwa. Co ważne, Stevens – w trakcie podróży ukrywając przed przypadkowo napotkanymi ludźmi swój związek z osławionym Darlington Hall – okazuje się narratorem niewiarygodnym, zakłamującym swoją rolę świadka biernie przyglądającego się złu. Jego absolutne emocjonalne wyziębienie można interpretować jako rezultat, niezbędną ofiarę poniesioną dla czystości sumienia skonfrontowanego z bolesnymi faktami, których był świadkiem i własnej postawy wobec nich.

Pytanie, czy mógł coś zrobić jest tu odsunięte na dalszy plan – panna Kent, która grozi, że zwolni się z pracy, jeśli wspomniane służące zostaną odesłane na kontynent, ostatecznie tego nie robi. W filmie, a wcześniej powieści, chodzi jednak nie tyle o faktyczne piętnowanie win, ile o drogę, którą musi przebyć bohater, by uświadomić sobie prawdę – o sobie, ale też o Anglii, o tym, na co spoglądał z boku. Najistotniejsze okazuje się tu więc nie tylko samo rozliczanie arystokracji i warstw uprzywilejowanych – z ich bigoterii, oportunistów, wynikających przecież także z grzechów imperialnej przeszłości – ile uświadomienie sobie tego wszystkiego przez samego Stevensa. Konsekwencje bezkrytycznej internalizacji hierarchii społecznej i określonej mentalności przez wszystkie warstwy społeczne

12 Por. Łukasz Maciejewski, *Okruchy dnia Kazuo Ishiguro: o czym nie można mówić*, w: *Adaptacje literatury angielskiej. Od Jane Austen do Iana McEwana*, red. Bartosz Kazana, Alicja Helman, Kino/Rabid, Warszawa 2011.

są więc awersem, może nawet warunkiem koniecznym zaistnienia kolejnego niesławnego epizodu XX-wiecznej historii Anglii, jakim było poparcie udzielane nazistom przez klasę uprzywilejowaną, w filmie reprezentowaną przez lorda Darlingtona, w historii – księcia Walii, późniejszego Edwarda VIII. Pod tym względem James Ivory – choć bez zaciętości i we właściwy mu, stonowany sposób – okazuje się bardziej krytyczny w ukazywaniu zarówno arystokracji, jak i służby, niż niektóre bardziej współczesne brytyjskie produkcje historyczne, poczynając od wspomnianego powyżej *Downton Abbey*, kończąc na telewizyjnej adaptacji prozy Forda Madoksa Forda, *Parade's End* (2012). Tu bowiem wyżej urodzeni bohaterowie to ludzie wprawdzie obarczeni wadami, ale jednak niezaprzeczalnie szlachetni i naprawdę reprezentujący to, co w Anglii najlepsze.

W *Okruchach dnia* faktyczna reewaluacja przeszłości – własnej i historycznej – dokonująca się w narracji i podróży Stevensa, będąca nie tyle nawet weryfikacją wspomnień, ile zdarciem zasłony z rzeczywistości i spojrzeniem na nią taką, jaką była, zostaje oprawiona typowym dla kina dziedzictwa sztafażem. Darlington Hall za czasów lorda Darlingtona jest oszałamiającą posiadłością, o której wspaniałość dbają zastępy służących pod pilnym i surowym przewodnictwem Stevensa. Po wojnie, gdy dom zostaje przejęty przez amerykańskiego polityka (Christopher Reeve), który swego czasu opowiedział się po właściwej stronie historii, jest ledwie cieniem swej dawnej, budzącej zachwyty postaci. Pozornie – w duchu pejoratywnych odczytań kina dziedzictwa – tę degrengoladę można interpretować jako nostalgię za minionymi czasami świetności, jednak Ivory wyraźnie – choć nie gwałtownie – pokazuje, że nie był to okres, gdy wszystko toczyło się jak należy. Zamiast więc upatrywać upadku Darlington Hall w przejęciu przez „obcego” zza Oceanu – jak czyni to przywiązany do tradycji i konwenansu Stevens – można dostrzec przyczyny tego procesu właśnie w działaniu lorda Darlingtona oraz powiązać uprzedni splendor z jego niegodną postawą, głośno kontestowaną tylko przez nielicznych, w tym siostrzeńca, Reginalda Cardinala (Hugh Grant), dziennikarza także wywodzącego się z klasy próżniaczej. Ponieważ faktyczny i nieuchronny upadek wielu rezydencji w okresie powojennej biedy oraz wracania do normalności, i tak był rezultatem wojny (w połączeniu z utratą mocarstwowej pozycji przez Wielką Brytanię oraz bezwzględnie dominującego miejsca w hierarchii przez arystokrację) można zadać sobie pytanie – czemu w *Okruchach dnia* służył wcześniejszy splendor?

Kłopotliwa historia

Nieco bardziej problematyczna wydaje się nostalgia w filmach z grupy *Raj revival*, czyli dziełach melancholijnie i egzotycznie portretujących obecność Anglików w Indiach – perle w koronie. Ponieważ filmy spod znaku kina dzie-

dzictwa i jego pochodnych, pokazujące jakiś rodzaj sentymentu za koloniami – takie jak chociażby *Hotel Marigold (The Best Exotic Marigold Hotel, 2011, reż. John Madden)* – realizowane były przez twórców anglosaskich, niekoniecznie stały się elementem innego niż europocentryczne spojrzenia na czasy imperialne. Jako argumenty w postkolonialnej polemice często świadczą raczej o pragnieniu egzotyki i wspomnianej tęsknocie, niż chęci przewartościowania i zmierzenia się z wielowiekową mentalnością podbojów. Próby odzyskania lokalnej tożsamości, a także umiejętność „przepisania” przeszłości – strategii stosowanej w dyskursie postkolonialnym przez rejony peryferyjne w stosunku do kulturowego centrum, w tym wypadku Imperium – odnoszą pewne powodzenie chociażby w kinematografii Irlandii, czemu nie przeszkadza fakt, że wiele filmów o historii Szamaragdowej Wyspy jest realizowana przez rodowitych Anglików. Pozostałe imperialne posiadłości, takie jak właśnie Indie, mają zadanie trudniejsze – przynajmniej z europejskiego punktu widzenia – w wykorzystywaniu języka, jakim posługuje się kino dominujące i przyłożenia go do kwestii regionalnych, dotąd marginalizowanych i dyskryminowanych. Ich kinematografia przebija się po prostu w dużo słabszym stopniu niż chociażby literatura i multikulturowe spojrzenie jej – często nagradzanych prestiżowym Bookerem – twórców. Nawet jednak filmowcy faktycznie obejmujący refleksją całość relacji Imperium-kolonie oraz wręcz specjalizujący się w wielokulturowości, czasem wykorzystują Indie raczej jako egzotyczny dodatek, niż obiekt głębszych przemyśleń. Zdarzyło się to chociażby Mirze Nair w bardzo udanej adaptacji *Targowiska próżności (Vanity Fair, 2004)*. Z jednej strony nawiązania do ojczyzny pozwoliły reżyserce stale przypominać, że tłem książki Thackeray’a (i filmu) jest Imperium Brytyjskie, w którym słońce nigdy nie zachodziło, a jej zbiorowym bohaterem wzbogaconą na wyzysku kolonii klasa kupców. Z drugiej jednak, sposób ich ukazania – przez taniec, kolorystykę i potrawy – musiał przynajmniej częściowo wynikać z wyjścia naprzeciw potocznemu europejskiemu wyobrażeniu Indii jako krainy słoń i nagietków.

Najistotniejsze filmy i seriale dotyczące tego tematu w latach osiemdziesiątych (w tym *Dalekie pawilony, Klejnot w koronie, Podróż do Indii*) zostały nakręcone i napisane przez ludzi z zachodniego kręgu kulturowego, którym łatwo zarzucić albo – dosyć jednak naturalną – jednostronność spojrzenia, albo swego rodzaju „życzliwe poczucie wyższości” i czynienie gestów dowartościowania „innych”, połączone z zadośćuczynieniem kolonialnych grzechów, ale nadal z pozycji siły. Zarzut negatywnej stereotypizacji poczyniono nawet Ruth Praver Jhabvali przy okazji *Upału i kurzu Ivory’ego*, którego jest scenarzystką (a także autorką nagrodzonego Bookerem pierwowzoru literackiego). T. Muraleedharan¹³ uważa,

13. Por. T. Muraleedharan, *Imperial Migrations. Reading Raj Cinema of the 1980s*.

że w filmie – w stopniu większym niż w powieści – stereotypowo ukazywana jest seksualność Nawaba (Sashi Kapoor), hinduskiego radży uwodzącego na początku XX wieku jedną z bohaterek, Olivię (Greta Scacci), żonę imperialnego urzędnika. Opisuje go jako maskulinistycznego i „dzikiego”, w opozycji do „delikatnego” męża bohaterki (który w powieści był impotentem). Wpisuje się to oczywiście w bogatą tradycję specyficznego definiowania „egzotycznych” kochanków w kulturze zachodniej, w tym w kinie, poczynając od nieśmiertelnego fantazmatu z *Szejka* (*Sheik*, 1921, reż. George Melford) z Rudolphem Valentino, kończąc na niedawnym bestsellerze i hicie *box office* – *Jedz, módl się, kochaj* (*Eat Pray Love*, 2010, reż. Ryan Murphy; pierwowzór literacki autorstwa Elizabeth Gilbert). W związku z tym kulturowym wzorcem, zasadnicze wątpliwości może jednak budzić wartościowanie, jakie według autora tekstu Ivory i Jhabwala przypisują takiemu przeciwstawieniu, ponieważ dość łatwo zauważyć, że Nawab jest spełnieniem niezaspokojonych przez męża potrzeb Olivii, choć oczywiście sama stereotypizacja faktycznie jest tu obecna.

Jak w wypadku większości filmów dziedzictwa, także w wypadku *Raj revival* krytycy na równi z twórcami angażują się więc w „pytania pozornie typowe dla antropologii – o kulturową tożsamość i autentyczność kultury, o różnice między egzotyką a innością [...] wreszcie kto mówi i kto ma prawo mówić w imieniu innego, reprezentować inność”¹⁴, z czego ten ostatni element zdaje się najważniejszy. Niezależnie jednak od wpisywania (bądź nie) bohaterów w utarte formuły prezentacji, filmy obrazujące *British Raj* czasem pokazują próbę dotarcia, zrozumienia „obcego” – czasem wręcz wybrania „innego” zamiast „swojego” (co czyni Olivia) – bądź przeniknięcia obcości w siebie, co staje się udziałem Hariego Kumara (Art Malik) w *Klejnocie w koronie* oraz Asha (Ben Cross), bohatera mieszanej krwi i takiego wychowania z *Dalekich pawilonów*. Zanim – w drugiej i trzeciej części – mini-serial nie przekształca sięomalże całkowicie w awanturniczo-przygodową historię miłosną z egzotycznym sztafajem podporządkowanym orientalnym fascynacjom Europejczyków (punkt kulminacyjny to obrządek sati), jest opowieścią o poszukiwaniu tożsamości na styku kultur. Ashton/Ashok – latami nieświadomy swego prawdziwego pochodzenia, wychowywany zarówno w Indiach, jak i w Anglii – jako dorosły mężczyzna powraca do Azji by zacząć służbę w brytyjskiej armii stacjonującej w koloniach. Jego podróż – najpierw z Europy, potem już po poszczególnych regionach Indii a także do ogarniętego wojną Afganistanu – staje się próbą uporządkowania własnego kulturowego zaplecza, odnalezienia tożsamości rozpiętej na dwóch kontynentach oraz elementów, które pomogą mu się dookreślić. Są to wspomnienia z dzieciń-

14. Wojciech Jerzy Burszta, Waldemar Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2005, s. 73.

stwa oraz ludzie, którzy go wówczas otaczali i kształtowali, a którzy w efekcie pomagają mu dokonać aktu transgresji.

Pierwszy raz jako dorosłego widzimy go w stroju w stylu angielskim, w eleganckim przedziale w pociągu, nieodłącznie jednak kojarzącym się z imperialnymi podbojami na każdej niwie. Z tym otoczeniem kontrastuje jednak zarówno jego ciemna skóra¹⁵, jak i stosunek do Indii – jakże odmienny od powszechnej wyniosłości, lekceważenia oraz znużenia Anglików – przejawiający się w (deklaratywnych) dialogach oraz zrozumieniu specyfiki podbitych terenów i mentalności mieszkających tam ludzi. Widać to chociażby w lojalności Asha wobec jego podkomendnych – hinduskiego regimentu w służbie Imperium – oraz bójce, w którą się wdaje walcząc z Anglikami broniącymi imperialnej świetności i jej „misji cywilizacyjnej”. Sam także staje się ofiarą uprzedzeń: klasowych (jego romans z białą kobietą ponosi klęskę ponieważ bohater jest zbyt ubogi¹⁶) oraz rasowych (dowódca nakazuje mu by „zbyt się nie wyróżniał”, odnosząc się do jego śniadej skóry i dodatkowej tradycji). Jednocześnie jednak – jakby dla uspokojenia brytyjskiej publiczności – zrozumienie i akceptacja Asha nie przekraczają pewnych granic i stanowczo sprzeciwia się on obyczajowi sati. Interweniuje nie tylko dlatego, że w dramatycznym finale ofiarą ceremonii ma paść jego ukochana, księżniczka Anjuli (Amy Irving), ale i dlatego, że nie mieści się to w jego zeuropeizowanym systemie wartości.

Z jednej strony *Dalekie pawilony* wpisują się więc w refleksję postkolonialną, podobnie jak czołowi reprezentanci literatury tego nurtu, poruszając tematy „transgresji, pogranicza, [...] bycia *betwixt and between*, podwójnej lojalności, wyborów światopoglądowych, rasizmu”¹⁷. Z drugiej, ze względu na dominację konwencji przygodowej, negocjowanie tożsamości Asha jest jednak pozorne, przede wszystkim deklarowane w dialogach – „całe życie poszukiwałem prawdziwego siebie” – i uproszczone, zwłaszcza, że w finale bohater znajduje ukojenie – „przy tobie wiem, kim naprawdę jestem” – w ramionach Anjuli, która podobnie jak on żyje z „piętnem” multikulturowości (jej matka była Rosjanką, ojciec Induskim księciem).

15. Kontrastuje tym bardziej, że Ben Cross był biały, więc brązowy kolor jego skóry, podobnie jak partnerujących mu Amy Irving i Christophera Lee, osiągnano za pomocą bardzo zauważalnej charakteryzacji.

16. Być może mamy tu jednak do czynienia też z zabiegiem typowym dla melodramatu, który na społecznie nieakceptowaną sytuację nakłada mit miłości niemożliwej, a sama bieda jest swego rodzaju kamuflażem dla prawdziwej przyczyny rozstania, czyli różnic rasowych. Na to może wskazywać finał, w którym miłość łączy bohaterów o równym statusie.

17. Wojciech Jerzy Burszta, Waldemar Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, s. 76.

Mimo obecnych w *Dalekich pawilonach* schematów, środków afektywnych właściwych melodramatowi oraz podporządkowania logiki opowiadania i obrazowania konwencji, serial jest jednak pokrewny także filmom o Indiach realizowanych przez innych twórców. Mimo tła historycznego, jakim jest kolonializm i panowanie Anglików, dzieła spod znaku *Raj revival* rzadko pokazują Indie bądź „oswojone”, bądź poddane próbie autentycznego zrozumienia. Są raczej groźne i fascynujące, dopiero po latach – jak w *Hotelu Marigold* lub *Targowisku próżności* – stając się bardziej przystępne dla Europejczyków (inna sprawa na ile i ten ich obraz jest rzeczywisty). Podobnie jest też do pewnego stopnia w *Podróży do Indii* oraz *Upale i kurzu* oraz w *Klejnocie w koronie*. Tu traumą jednej z bohaterek staje się gwałt doznany od grupy miejscowych mężczyzn, a jednocześnie darzy ona miłością Hariego Kumara, Indusa wychowywanego w Anglii a przez to pozbawionego poczucia przynależności.

Na ile więc podróż do Indii staje się dialogiem między kulturami w sytuacji, gdy egzotyczna sceneria służy przede wszystkim białym bohaterom w dotarciu do prawdy o sobie samych? Nawet w wypadku Asha owo poznanie niekoniecznie prowadzi do szerokiego spojrzenia na jego pierwszą ojczyznę, Indie, ponieważ patrzy na nie przez pryzmat dzieciństwa – rodem z awanturkowej powieści pełnej spisków pałacowych. Kozarzą mu się też z pierwszą, niewinną miłością do Anjuli. W finale nie zdobywa więc – ani on, ani widz – żadnej głębszej, „pozabaśniowej” bądź pozakolonialnej wiedzy na ich temat. Podobnie jest w *Klejnocie w koronie*, gdzie z kolei napięcia rasowe zostają wpisane (między innymi) w miłosną rywalizację Hariego Kumara i brytyjskiego urzędnika (Tim Pigott-Smith) o Angielkę Daphne (Susan Woolridge) oraz umiejscowione na tle egzotycznych świątyń i wierzeń. W dużej mierze są też pozostawione na tym konwencjonalnym poziomie. Do podobnego tematu – poszukiwania i odnajdowania tożsamości pomiędzy Anglią a Indiami – w nieco wprawdzie pogłębiony, ale też sentymentalny sposób podszedł Richard Attenborough w słynnym *Gandhim*. Kwestię tę uczynił punktem wyjścia filmu opowiadającego o możliwościach i ograniczeniach międzykulturowego dialogu prowadzonego wprawdzie z nierównych pozycji, ale jednak stanowiącego punkt zwrotny w wykuwaniu nowych relacji.

Wydaje się, że odpowiedź na postawione powyżej pytanie leży poza fabułami, w charakterze samego kina dziedzictwa – zwłaszcza interpretowanego przez Claire Monk. Dostrzega ona w heritage przede wszystkim dowartościowanie kobiet i odmienności seksualnej. Odnosząc się do słynnej teorii Laury Mulvey o mężczyźnie jako „władcy spojrzenia” i kobiecie jako erotycznym obiekcie¹⁸, Monk zauważa chociażby, jak często relacje spojrzenia są w heritage odwrócone

18. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.

i przedmiotem oglądu i kontemplacji staje się właśnie mężczyzna. W *Pokoju z widokiem* patrzy Lucy – nie tylko na całującą się włoską parę, ale też na nagich mężczyzn kąpiących się w leśnej sadzawce. Temat *Maurycego* (*Maurice*, 1987, reż. James Ivory) to homoseksualizm w Anglii samego końca epoki wiktoriańskiej, wówczas karalny, by wspomnieć tylko słynny proces Oscara Wilde’a ukazany z kolei w *Wilde* (1997, reż. Brian Gilbert). Jest to namiętność możliwa do zrealizowania nie w pełnych hipokryzji i spętanych sztywnym obyczajowym gorsetem wyższych sferach, ale w związku z człowiekiem pozbawionym klasowych uprzedzeń.

W ten sposób, samo spojrzenie na kino dziedzictwa jest więc dodatkowo utrudnione oczekiwaniami wszystkich „innych”, pragnących „przepisać” przeszłość oraz faktem, że w Imperium było tak wielu wykluczonych – być może po latach głos można więc oddać tylko niektórym z nich. W *heritage* są niewątpliwie to kobiety, mniejszości seksualne i niższe warstwy społeczne, niekoniecznie mieszkańcy kolonii, choć z drugiej strony – w przeciwieństwie do angielskich filmów o podboju Afryki – brak tu jawnej chęci usprawiedliwiania trudnych momentów w historii.

Nie ulega więc wątpliwości że również w *Podróży do Indii* oraz *Upale i kurzu* przyczyną lekkiego zepchnięcia Indii na margines oraz nieco stereotypowego ukazywania chociażby seksualności bohaterów, było ustanowienie innych priorytetów – tu akurat najważniejszą rolę odgrywały kobiety i proces ich samopoznania, odkrywania własnych potrzeb bądź lęków poza obszarem zachodniej kultury i nakładanych przez nią obwarowań. Przebywając w Indiach – zarówno kolonialnych (Adele [Judy Davis] w *Podróży do Indii* i Olivia w *Upale i kurzu*) jak i bardziej współczesnych (Anne [Julie Christie] w częściach *Upału i kurzu* toczących się w latach osiemdziesiątych XX wieku) – to one są „obcymi” i dopiero ten status, paradoksalnie, pozwala im na samorealizację bądź mniej satysfakcjonujące, ale jednak zająknięcie do własnego wnętrza, zrozumienie swego stosunku do świata i zaplecza, zarówno kulturowego, jak i mentalnego (Adele). Czy taki sam proces dokonałby się w nich także gdyby wybrały inną destynację? Czy wystarczyłaby im jakakolwiek odmiana? Innymi słowy, jak istotne są tu właśnie Indie? Oczywiście nie jest to pytanie, na które faktycznie można znaleźć odpowiedź. Bohaterki filmów spod znaku *Raj revival* i ich pierwowzorów literackich można przecież postawić obok tych, które w tym samym czasie odbywały równie edukacyjne podróże do mniej egzotycznych Włoch, by wspomnieć tylko Lucy Honeychurch (Helena Bonham-Carter), a życiowych wstrząsów doznawały nie wśród starożytnych hinduskich zabytków, lecz na łąkach Italii bądź pływając po weneckich kanałach (jak Millie [Alisson Elliot] w *Miłości i śmierci w Wenecji*). Z drugiej strony Indie nie we wszystkich obrazach sprowadzają się do egzotycznej

dekoracji, zwłaszcza u tak świadomych i wybitnych twórców jak Ivory i Lean. Ich *Upał i kurz* i *Podróż do Indii* nie są pocztówką z Azji, lecz momentami trudnym w odbiorze i niewdzięcznym obrazem zmagania się – z sobą, z „obcym”, z inną tradycją, a także, co istotne, z uwiedzeniem i oszołomieniem tą kulturą. Co jednak szczególnie istotne, uwolnienie się (przynajmniej częściowe) bohaterów z krępujących je więzów obyczajowych i mentalnych nie miałyby takiego wymiaru i ciężaru, gdyby odbywało się całkowicie poza kontrolą własnego kręgu kulturowego. O ile więc kino *Raj revival* niekoniecznie jest faktyczną dyskusją o grzechach kolonializmu bądź dialogiem międzykulturowym, o tyle Indie są w nim istotne jako miejsce, w którym kobiety mogą być „obcymi” podwójnie – wobec kultury lokalnej, która je pociąga a w efekcie wyzwala, oraz wobec diaspory brytyjskiej. Analogiczny status mają też Ash w *Dalekich pawilonach* i Hari w *Klejnocie w koronie*, tu jednak niejako *ex definitione* – w wyniku urodzenia i wychowania, niekoniecznie własnego wyboru.

Intrygujące sąsiedztwo

Jak wspomniałam, nieco podobną rolę spełniają w filmach dziedzictwa Włochy. W *Czarownym kwietniu*, *Miłości i śmierci w Wenecji*, *Złotej*, *Pokoju z widokiem*, *Portrecie damy*, ich obraz oscyluje od cienia – perwersyjnego mroku, niebezpiecznej żądzy i bezwzględnej manipulacji cudzym życiem i emocjami – kryjącego się w adaptacjach Henry’ego Jamesa, aż po słoneczną lekkość i wdzięk w adaptacjach Forstera i Elizabeth von Arnim. W wypadku *Raj revival* losy protagonistów (może z wyjątkiem Adele) wymagały od nich porzucenia dotychczasowego życia – dotyczyło to także Anjuli w finale *Dalekich pawilonów*. Natomiast to, co przynoszą Włochy albo krępuje i przytłacza, albo (w łagodniejszej formie) i tak wymaga przewartościowań i internalizacji innego, nowego zestawu wartości oraz – co dość istotne – zabrania go do domu. W repertuarze oferowanym przez kino dziedzictwa, filmy spod znaku podróży italskich są więc najmniej ze wszystkich uwikłane w odniesienia do przeszłości. Oczywiście obecny jest w nich i kostium, i formacja moralna ściśle powiązana z minionymi epokami, jednak dzieła te są mniej nastawione na konfrontację z przeszłością, jak w *Okruchach dnia*, bądź z całkowicie inną kulturą, jak w *Raj revival*. Podróż na kontynent nieuchronnie bowiem ujawnia pewne niedostatki obywateli Imperium w kontraście z odmienną tradycją i dlatego ważniejsze okazują się obecne tu rozważania o mentalności i obyczajowości, które jedynie częściowo odeszły w przeszłość wraz z upadkiem mocarstwa, swingującymi latami sześćdziesiątymi oraz nastaniem „cool Britannia”. Nieprzypadkowo Jane Campion rozpoczyna *Portret damy* obrazami dziewcząt żyjących w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, nieprzypadkowo

uniwersalne i poruszane przez Jamesa tematy zadawania emocjonalnych tortur cieszą się nadal zainteresowaniem w XX i XXI wieku, a jego wybrane powieści stają się kanwami dla filmów osadzonych w całkowicie innych czasach¹⁹. Podobnie jest z książkami Jane Austen także stanowiącymi adaptacyjny kanon heritage cinema, nawet jeśli ich bohaterki odbywają podróże tylko angielskimi drogami. Proza Austen bywa przenoszona do innych krajów (*Duma i uprzedzenie* [*Bride and Prejudice*, 2004, reż. Gurinder Chadha] w wydaniu Bollywood, *Emma* w szkole średniej w Los Angeles – *Clueless* [1995, reż. Amy Heckerling]) ponieważ piętnuje nieprzemijające ludzkie słabości, hipokryzję, snobizmy, które w wypadku wierniejszych adaptacji oczywiście oznaczają ironiczny stosunek do nieco przerysowanej „angielskości”, bliski też E.M. Forsterowi.

W wypadku bohaterów celem owych – obowiązkowych podówczas wśród dobrze urodzonych Amerykanów i Anglików – podróży (odpowiednio na stary kontynent i do Włoch) jest odebranie swoistej edukacji, która staje się przede wszystkim drogą dojrzewania emocjonalnego. Dla twórców są one z kolei przede wszystkim narzędziem oglądu protagonistów, tym razem jednak wyrwanych z własnego środowiska, choć tu przebywają w Europie i – najczęściej – z gronie sobie podobnych. Ich wyobcowanie, pewna niezgrabność połączona z nieufnością – uosabiana przez pannę Charlotte Bartlett (Maggie Smith), opiekunkę i przyzwoitkę Lucy w *Pokoju z widokiem* – stają się wyraźniejsze, ponieważ „zagrożenie” płynące ze strony kultury włoskiej jest większe, niż to w Indiach. Tam dotyczyło jednostek, które najczęściej decydowały się na alienację, egzystencję poza grupą i w nowym środowisku. Natomiast to, co nabyte we Włoszech, powróci z bohaterami tam, skąd przybyli. Doświadczenie to może ich zatruć – jak życie Isabel Archer (Nicole Kidman) w *Portrecie damy*, Charlotte Stant (Uma Thurman) w *Złotej* bądź związek Kate Croy (Helena Bonham-Carter) i Mertona Denshera (Linus Roache) w *Miłości i śmierci w Wenecji*. Tu europejskie i włoskie doświadczenia stają się przekleństwami. Może też jednak ich uratować, przebudzić do szczęśliwszego życia. Tak dzieje się w *Czarownym kwietniu*, gdzie grupa połączonych różnymi relacjami londyńczyków, po miesiącu spędzonym w urokliwym włoskim pałacu, nie tylko uczy się doceniać uroki życia, ale też dostrzega piękno i sens w swych dotychczasowych, mniej lub bardziej statecznych egzystencjach bądź partnerach. Najbardziej emblematyczny jest pod tym względem *Pokój z widokiem*, w którym najwyraźniej chyba widoczna jest cecha pisarstwa Forstera wskazana przez Zadie Smith: „Jak powszechnie wiadomo, wielkim tematem Forstera była

19. Mam na myśli współczesną adaptację *O czym wiedziała Maisie – What Masie Knew* (2012) w reżyserii Scotta McGehee i Davida Siegela oraz *Niebiańskie dni* (*Days of Heaven*, 1978, reż. Terrence Malick) silnie inspirowane *Skrzydłami gołębic*.

łącność – między ludźmi, narodami, sercem a głową, pracą i sztuką”²⁰. Lucy zostaje tu bowiem przebudzona do życia, miłości i emocji namiętym, spontanicznym pocałunkiem na słonecznej łące, wcześniej przyglądając się parze całujących się Włochów. Pod wpływem tego doświadczenia i nieskutecznie zwalczanej fascynacji żywiołowym George’em Emersonem (Julian Sands), Lucy odrzuca Cecila (Daniel Day Lewis) – karykaturalnie brytyjskiego, kostycznego i pruderyjnego; istne ucieleśnienie „stiff upper lip”, manier, cnót i chłodu. George również jest Anglikiem, ale ekscentrycznym na „niebrytyjski” sposób, „bez koneksji”, bez pozycji, za to z pasją życia – wydaje się więc znacznie bardziej „włoski” niż „angielski”.

Oczywiście tworzenie postaci „typowo” bądź „nietypowo” brytyjskich, podobnie jak tych nie do końca jeszcze ukształtowanych, oscylujących pomiędzy nimi, powoduje też nieco stereotypowe spojrzenie na tło kulturowe, w którym rozgrywa się część bądź całość akcji wspomnianych filmów. Poszukiwanie bądź odkrywanie „innego” w sobie, po raz kolejny spycha otoczenie do roli scenerii, tła – słonecznego i uroczego, bądź perwersyjnego i przepełnionego niepokojącą seksualnością. Wynika to też z zabiegów filmowców, wprowadzających wariacje do pierwowzorów literackich. W *Złotej*, do fabuły stworzonej przez Jamesa, Ivory dopisuje prolog²¹, w którym okrutny włoski arystokrata – renesansowy przodek jednego z bohaterów, księcia Amerigo (Jeremy Northam) – surowo karze swą niewierną żonę i jej kochanka. Scenerią romansu Amerigo i Charlotte są Włochy, leżą więc one niejako u genezy późniejszych nieszczęść miłosnych tej pary, gdy książę poślubia prostytutką Amerykankę Maggie (Kate Beckinsale), a Charlotte jej pochłoniętego manią kolekcjonowania pięknych artefaktów ojca (Nick Nolte). Dzięki temu adaptacyjnemu zabiegowi, temat niewierności – zestawiony z rozbuchaną oprawą wizualną, która przenika także kolejne partie filmu, rozgrywające się już w Anglii – nabiera tu lekko rozpustnego i mrocznego charakteru. Podobnego przesunięcia w stosunku do literackiego oryginału dokonali też Ian Softley i scenarzysta Hossein Amini sięgając po *Skrzydła gołębic* i – ze względu na określone przestrzenie – nadając relacji bohaterów nie tylko charakter wyraźniej nacechowany seksualnie, ale i otoczony aurą dekadencji, ciężący ku „zniewoleniu i perwersji”²². Kulminacja związku Kate i Mertona także następuje we Włoszech, podczas karnawału w Wenecji, gdzie para spędza czas z niczego nieświadomą, delikatną, wrażliwą i ciężko chorą Amerykanką

20. Zadie Smith, *Jak zmieniałam zdanie*, przeł. Agnieszka Pokojska, Znak, Kraków 2010, s. 30.

21. Por. Krzysztof Loska, *Miłość i niewierność: o filmowej adaptacji „Złotej czary”*, w: *Filmowe gry z twórczością Henry’ego Jamesa*, red. Mirosława Bucholtz, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005.

22. Brenda Austin-Smith, „Inna” Kate w „Miłości i śmierci w Wenecji” Iana Sofiley’a, przeł. Dorota Gutfeld, w: *Filmowe gry z twórczością Henry’ego Jamesa*, s. 240.

Millie, której majątek – już po jej śmierci – ma zapewnić parze bohaterów dostatnie życie. Plan emocjonalnej manipulacji – wykorzystania rodzącej się miłości Millie do Mertona – powstaje w Anglii, realizowany jest jednak we Włoszech, analogicznie do znanej z *Portretu damy* intrygi Osmonda (John Malovich) i pani Merle (Barbara Hershey).

Po raz kolejny więc podróż w kinie dziedzictwa i jego pochodnych ma na celu nie tyle nawiązanie międzykulturowego dialogu, ile pewną samozwrotność – nakierowanie zainteresowania na własną grupę, na samych siebie. Sceneria potraktowana jest natomiast jako mroczne bądź krzywe zwierciadło. Pomijając jednak pierwszą warstwę, zarówno w wypadku Indii, jak i Włoch skonstruowaną ze stereotypu, obca kultura jawi się tu też jako nienaruszona – mimo tak prób ingerencji, oceny, kolonialnego podporządkowania, jak i zachwyty bądź oszołomienia – obojętnie patrząca na ludzkie nadzieje, lęki, namiętności. Obcość podsuwa możliwości, lecz nie oferuje gotowych rozwiązań, których (lepszyc bądź gorszych) – na co wskazuje przykład *Portretu damy* – jest w stanie z kolei dostarczyć bezrefleksyjnie przyjmowana kultura własna; ta, w której bohaterowie się wychowali, która jest dla nich najbardziej naturalna.

* * *

Rezultatem eksperymentu przeprowadzonego przez twórców kina dziedzictwa, obejmującego przede wszystkim podróż w czasie, ale i w przestrzeni, pomiędzy kulturami, niekoniecznie stał się więc rzeczywisty dialog, który obejmowałby koncentrację na specyfice „innych”. W filmach tych w centrum nadal są Anglosasi, „obcy” nadal zepchnięci są na oglądane z zewnątrz peryferie. Jednocześnie jednak, jednym z tematów *heritage cinema* jest refleksja, obecna nieco mimochodem, że wejście w dialog – nawet jeśli niekoniecznie możliwe (do przeprowadzenia bądź pokazania) pomiędzy wielkimi formacjami, takimi jak narody i kultury – jest realne na najbardziej indywidualnym poziomie, na którym może przynieść emocjonalne, światopoglądowe i psychiczne przełomy na miarę globalnych trzęsień ziemi.

Dialogi polityczne brytyjskiego kina. Wizerunki Amerykanów i Niemców w kinie angielskim okresu II wojny światowej

W *Opowieści kanterberyjskiej* (*A Canterbury Tale*, 1944) Michael Powell i Emeric Pressburger przedstawiają Amerykanów, najważniejszego sojusznika Anglii w okresie II wojny światowej, z typową dla siebie przewrotnością. Z jednej strony głównym bohaterem uczynili oni bowiem amerykańskiego żołnierza, Boba Johnsona, granego przez naturšczyka, Johna Sweeta, postać skrajnie pozytywną, pełną szacunku dla obcej kultury, otwartą i wyrozumiałą. Z drugiej strony załążek głównego wątku fabularnego wyrasta ze sprzeciwu miejscowego urzędnika, Colepepera (Eric Portman), wobec obecności amerykańskiej jednostki wojskowej w jego rodzinnym hrabstwie. Aby zniechęcić miejscowe dziewczęta do wieczornych spotkań z jankesami, atakuje je w przebraniu, wylewając klej na ich włosy. Powell i Pressburger, dla których problem kulturowej alienacji i wydziedziczenia narodowego był centralnym motywem większości wspólnie zrealizowanych filmów, unikali jednoznacznych osądów, które zachęcałyby do uproszczonej wizji stosunków społecznych, zgodnej z bieżącą wykładnią geopolityczną. Z tego samego powodu ich filmy najlepiej zniosły próbę czasu. Są wyrafinowane pod względem stylu, pełne ironii i wnikliwe intelektualnie. W czasie wojny spotykały się jednak z ostrą krytyką. Sposób, w jaki Powell i Pressburger przedstawiali przede wszystkim niemieckiego agresora, klócił się bowiem z obowiązującą linią propagandy. Z punktu widzenia ówczesnej sytuacji politycznej na świecie, a także oczekiwań angielskiego społeczeństwa – zjednoczonego w idei jednošci narodowej – naturalny wydawał się ton opowiadania, w którym rzeczywistość cechowała moralna jednoznaczność, z wyrazistym wskazaniem na tych, którzy stanowią zagrożenie i tych, którym należy zaufać. Mimo to, z punktu widzenia wydzwięku, jaki miały w okresie wojny w społeczeństwie angielskim rodzime filmy, doraźność większości produkcji realizujących wyłącznie cele programowe Ministerstwa Informacji, nie zadecydowała wcale o ich większej popularności. Sympatie widzów rozkładały się równomiernie pomiędzy filmami potwierdzającymi ton i charakter oficjalnej retoryki wojennej a tymi, które ją dyskretnie kwestionowały.

Brytyjska seria wojenna

Wybuch wojny wstrząsnął angielską kinematografią zarówno od strony organizacyjnej, jak i artystycznej. W przeciągu kilku miesięcy zmieniła się społeczna funkcja kina. Nowe okoliczności zmusiły dotychczasowych dostawców rozrywki do przewartościowania swojej roli i sprostania konieczności dziejowej. Politycy, publiczność, a także twórcy zaczęli bowiem postrzegać kino przede wszystkim przez pryzmat jego funkcji obywatelskiej. Filmy fabularne z tego okresu określane są często mianem brytyjskiej serii wojennej. Najważniejsze z nich powstały w latach 1941–1945. Rok 1941 wyznacza cezurę z dwóch powodów. Po pierwsze, do tego czasu na ekranach kin dominowały filmy wyprodukowane przed wybuchem wojny. Po drugie zaś, filmy propagandowe nakręcone przed przełomowymi dla Anglii wydarzeniami, czyli niemieckimi nalotami w połowie 1940 roku, cechuje jeszcze pewna naiwność spojrzenia, wynikająca z braku wiedzy o rzeczywistym obliczu konfliktu i nie ujednocionej linii propagandowej. Ponadto dopiero w 1940 roku zapadły oficjalne decyzje dotyczące tego, jak kino powinno zostać wykorzystane w celach propagandowych. O ile bowiem kwestia ta nie nastroczała wątpliwości w odniesieniu do filmu dokumentalnego, o tyle problematyczne okazało się, w jaki sposób – i czy w ogóle – przekazywać treści propagandowe w filmie fabularnym. Ostatecznie władze podjęły decyzję o utrzymaniu względnie dużej swobody artystycznej twórców, w których filmach wątki i motywy wojenne mogły być podporządkowane atrakcyjnej dla widza formule filmu rozrywkowego (tzw. *propaganda through entertainment*).

W przeciwieństwie do upowszechnionych negatywnych konotacji terminu „propaganda”, w odniesieniu do kina angielskiego tego okresu powinien on być odczytywany nieco inaczej. Możliwość filmu jako narzędzia propagandy rozpoznały dekadę wcześniej państwa totalitarne: ZSRR i Trzecia Rzesza, i to właśnie tamtejsze obrazy w największym stopniu ukształtowały wizerunek filmu propagandowego z tego okresu. Szczególnie filmy niemieckie, niosące zazwyczaj jednoznacznie negatywny przekaz, mający na przykład zozydzić obcy naród i zaakcentować wyższość rasy aryjskiej. Tymczasem angielskie kino propagandowe nie budowało swojego przekazu w oparciu o nienawiść i pogardę, lecz z punktu widzenia konkretnych zadań stojących przed społeczeństwem, które po raz pierwszy od czasów wojen napoleońskich znalazło się w obliczu tak poważnego zagrożenia. Filmy te miały przede wszystkim informować, wzmacniać morale społeczeństwa i kształtować w nim postawę solidarności, ostrzegać przed działalnością szpiegowską, oswajać z sojusznikami, uczyć praktycznych zachowań i – szerzej – utwierdzać w zasadności zaangażowania Wielkiej Brytanii w wojnę.

Większość filmów angielskich z okresu wojny wpisywało się w charakter kina propagandowego, niezależnie od tego, czy ich twórcami byli uznani reżyserzy i producenci, czy niszowe wytwórnie filmowe. Akcja większości rozgrywała się w realiach wojny lub odwoływała się do niej w formie metafory. Nawet szczególnie popularne w tym okresie filmy kostiumowe, sięgały często do etosu „Brytanii w stanie wojny” (*Britain at War*)¹, na przykład *Młody pan Pitt* (*The Young Mr. Pitt*, 1942) Carola Reeda, którego akcja rozgrywała się w czasie wojen napoleońskich i rządów premiera Williama Pitta Młodszeo. Wyjątkiem były jedynie melodramaty wytwórni Gainsborough, które po sukcesie *Szarego lorda* (*The Man in Grey*, 1943, reż. Leslie Arliss) stworzyły swoistą niszę dla kina czysto rozrywkowego, pozbawionego ambicji ideologicznych.

Zjawiskiem, które ze szczególną siłą zaważyło w tym okresie na zmianie oblicza angielskiego kina była zwiększona integracja społeczeństwa w czasie II wojny światowej. Atmosfera jedności narodowej zaowocowała w planie społecznym tendencją do niwelowania różnic w strukturze klasowej kraju. Społeczeństwo angielskie, choć nadal podzielone, częściej niż dotychczas zaczęło mówić w tym okresie jednym głosem. Wojna nie była jedynym zapalnikiem zmian społecznych w Anglii, ale przyspieszając je umożliwiła przyjęcie nowoczesnej perspektywy w wielu ważnych kwestiach społecznych. W okresie wojny tendencja ta nabrała bardziej populistycznego wymiaru, do czego, bez wątpienia, przyczyniło się ówczesne kino. Twórcy filmowi podjęli bowiem – mniej lub bardziej świadomie – próbę pogodzenia dwóch sił targających od jakiegoś czasu społeczeństwem brytyjskim – tradycjonalizmu i radykalizmu². Kreowaniu niemal arkadyjskiej wizji solidaryzmu społecznego czasu wojny sprzyjał powszechny nastrój porozumienia. Wynikało ono – jak przekonuje Robert Murphy – z faktu, iż stawiając opór wrogowi społeczeństwo brytyjskie nabrało większego szacunku dla siebie jako narodu³. Fakt ten miał bez wątpienia wpływ na to, w jaki sposób filmowcy przedstawiali w tym okresie stosunki pomiędzy Brytyjczykami a przedstawicielami obcych narodów. W sposób niemal wzorcowy unaocznia to film *Went the Day Well?* (1942) Alberta Cavalcantiego, opowiadający historię prowincjonalnej angielskiej miejscowości, której społeczność jednoczy siły i występuje zbrojnie przeciwko niemieckiemu najeźdźcy. Film Cavalcantiego, będący ekranizacją opowiadania Grahama Greene’a, jest typowym przykładem angielskiego utworu

1. Clive Coultass, *British Feature Film and the Second World War*, „Journal of Contemporary History” 1984, Vol. 19, No. 1 – *Historians and Movies: The State of the Art: Part 2*, s. 10.

2. Robert Murphy, *The Heart of Britain: British Cinema at War*, w: *The British Cinema Book* (3rd edition), red. Robert Murphy, Palgrave/MacMillan, London 2009, s. 226.

3. Robert Murphy, *The Heart of Britain...*, s. 225.

propagandowego, w którym u bohaterów w obliczu śmiertelnego zagrożenia ujawnia się niezwykle hart ducha i poczucie wspólnoty.

Częściowo pod wpływem narzuconego planu ideologicznego, częściowo zaś jako pokłosie rzeczywistych przemian kulturowych, filmy fabularne brytyjskiej serii wojennej współtworzyły i utrwaliły „etos konsolidacji społeczeństwa, pokonującego różnice klasowe w celu zwyciężenia wroga”⁴. Optymistyczne w wymowie, traktujące z odwagą prawdziwie traumatyczny wymiar doznań społeczeństwa żyjącego w cieniu atakującego znieca z powietrza, niewidzialnego wroga⁵, filmy te – jak przekonuje Robert Murphy – były jednak czymś więcej niż tylko skonwencjonalizowanym kinem propagandowym. Ich bohaterami byli bowiem ludzie „poddawani nadzwyczajnej próbie psychicznej i fizycznej”⁶, okupionej niejednokrotnie bardzo wysoką ceną – utratą bliskich lub własną śmiercią. Filmy brytyjskiej serii wojennej, oprócz utworów o charakterze propagandowym stanowiły jednocześnie odpowiedź na szok kulturowy, który stał się w tym czasie udziałem wszystkich zaangażowanych w konflikt społeczeństw. Stan wojny – pisze Murphy – był bowiem źródłem zupełnie nowych doświadczeń, przede wszystkim w kontaktach międzyludzkich. Na niespotykaną dotychczas skalę, dochodziło wówczas do spotkań między przedstawicielami różnych regionów, środowisk, krajów i światopoglądów⁷. Zacieśniały się relacje pomiędzy ludźmi, którzy w czasie pokoju – ze względu na swoje pochodzenie – mogliby nigdy nie mieć możliwości się poznać. Z punktu widzenia mieszkańców Wielkiej Brytanii – zespołu wysp odseparowanych od kontynentu i cechujących się z tego względu dosyć hermetyczną tożsamością kulturową – wojna była więc przede wszystkim motorem zmian zainicjowanych nie tylko od wewnątrz, lecz również pod wpływem kontaktu z ludnością napływową.

Zjawisko to miało w istocie większy rezonans niż fakt zagrożenia ze strony Państw Osi, przede wszystkim Niemiec. Agresor z Europy nie zdołał bowiem nigdy postawić stopy na Wyspach. Nadużyciem byłoby oczywiście stwierdzenie, że jego miejsce jako okupanta zajął wojenny sojusznik. Faktem jest jednak, że kulturowy „zamęt” wprowadzony przez Amerykanów podczas ich obecności na Wyspach w trakcie wojny, zainicjował zwrot, który w dalszej perspektywie zdecydował o ogromnych wpływach kultury amerykańskiej w Wielkiej Bry-

4. Robert Murphy, *The Heart of Britain...*, s. 223.

5. Co istotne w tym kontekście – pisze o tym Norman Davies – „z powodu działań z powietrza ludność cywilna [Wielkiej Brytanii] była niemal tak samo narażona na niebezpieczeństwo jak wojsko”. Norman Davies, *Wyspy*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Znak, Kraków 2003, s. 780.

6. Robert Murphy, *The Heart of Britain...*, s. 223.

7. Murphy, s. 223

tanii, a także – jak sugeruje Harlan Kennedy – przyczynił się do rewolucji lat sześćdziesiątych, która przyniosła ostateczne zerwanie z tradycją imperialną Albionu oraz rewizję dotychczasowych wartości społecznych i obyczajowych⁸.

Dotychczasowa autonomia kulturowa Brytyjczyków została wystawiona podczas wojny na próbę. Londyn pełnił w tym czasie funkcję stolicy Europy. Znajdywały się tu rządy emigracyjne wielu europejskich państw, a symbol angielskości – radio BBC – nadawało w tym czasie już nie tylko *Boże, chroń królową*, lecz cały zestaw hymnów państw sprzymierzonych⁹. W tym czasie na Wyspy przybyła pierwsza wielka fala emigracji, nie tylko z Europy, lecz także państw Wspólnoty Narodów (Commonwealthu), z których duża część miała osiedlić się tu na stałe¹⁰. Fakt ten wzmacniał dodatkowo integrację rdzennego społeczeństwa angielskiego. Przy czym w zjawisku tym trudno dopatrywać się podtekstu jednoznacznie narodowościowego. Jak bowiem przekonuje Norman Davies, Zjednoczone Królestwo nigdy nie było państwem narodowym, lecz „dynastycznym konglomeratem, który nigdy nie zdołał sprowadzić na tę samą płaszczyznę funkcji swoich czterech części składowych i w rezultacie nigdy nie potrafił w pełni zharmonizować tożsamości wspólnot narodowych żyjących w jego granicach”¹¹.

Fakt ten jest szczególnie interesujący w odniesieniu do kina z okresu wojny, gdzie – zgodnie z ową narodową niejednołitością – problem różnorodności etnicznej, językowej i wyznaniowej w społeczeństwie brytyjskim jest właściwie nieobecny. Jak gdyby na czas wojny jeszcze bardziej niż dotychczas starano się ukryć te wewnętrzne podziały, których nie da się pogodzić w sposób, w jaki uczyniono to ze strukturą społeczną. Jedyne punktem odniesienia są w tej kwestii bohaterowie o szkockich korzeniach, wyróżniający się przede wszystkim językiem i – czasami – sposobem bycia, będącym zaprzeczeniem angielskiego elitaryzmu i pewności siebie. Nie są oni jednak z pewnością traktowani jako cudzoziemcy, lecz raczej jak dalsi kuzyni, z którymi Anglików więcej łączy niż dzieli. Obcych reprezentują zazwyczaj dwa narody – Amerykanie i Niemcy. Pierwsi pojawiają się jako sprzymierzeńcy, drudzy – jako wrogowie. O ile jednak wizerunek Amerykanów pozostaje nie zmieniony, o tyle sposób przedstawienia Niemców cechuje regres.

8. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War* <<http://www.americancinemapapers.com/files/BRITSWONWAR.htm>> (19.09.2012).

9. Keith Robbins, *Zmierzch wielkiego mocarstwa. Wielka Brytania w latach 1870–1992*, przeł. Małgorzata Mozdżyńska-Nawotka, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 206.

10. Przykładowo: po wojnie w Wielkiej Brytanii było ok. 500 tys. Polaków. Blisko połowa z nich wybrała stały pobyt w tym kraju. Za: Norman Davies, *Wyspy*, s. 856.

11. Davies, *Wyspy*, s. 905.

Dobrzy Niemcy, źli naziści

Początkowo decydom i filmowcom bliska była linia propagandowa opracowana jeszcze w okresie I wojny światowej. Opierała się ona na wyraźnym rozróżnieniu pomiędzy władzami Niemiec prowadzącymi wojnę a niemieckim społeczeństwem, które traktowano neutralnie. Pierwsze miesiące II wojny światowej skompromitowały jednak ten sposób myślenia. Brutalna agresja niemieckich wojsk na sąsiednie kraje i ich szybki pochód w głąb Europy zaskoczyły wszystkich i wzbudziły obawy w Wielkiej Brytanii. Nim jednak na ekranach pojawiły się filmy, w których wrogiem był już nie tyle Hitler czy podwładne mu wojska, ile Niemcy jako naród (nazywani wówczas w skrócie *Jerries*), zdążyło powstać kilka filmów wyrastających z dotychczasowej tradycji propagandy. Akcja jednego z nich, *Radia wolności* (*Freedom Radio*, 1941) Anthony'ego Asquitha, rozgrywa się w Berlinie przed i po wybuchu wojny. Bohaterem uczyniono tu niemiecki ruch oporu, skupiony wokół niezależnej stacji radiowej. Film Asquitha miał pokazać, że społeczeństwo niemieckie nie mówi jednym głosem, a wewnątrz kraju istnieją także przeciwnicy polityki Hitlera. Okoliczności zmusiły jednak do zrewidowania takiego punktu widzenia i wyraźnego przeciwstawienia w kolejnych produkcjach dwóch stron konfliktu – Niemiec i reszty Europy.

Tak jednoznaczному uproszczeniu przeciwstawiały się przez cały czas trwania wojny filmy Michaela Powella i Emerika Pressburgera. Nie negowali oni roli Niemiec jako kraju odpowiedzialnego za wojnę, ale wprowadzili rozróżnienie pomiędzy Niemcem a nazistą. Przy czym owo rozdwojenie pokazywali z dwóch perspektyw – zapatrzono go w ideę supremacji rasy panów oficera Wehrmachtu w *49. równoleżniku* (*49th Parallel*, 1941) oraz emerytowanego żołnierza, uciekiniera z faszystowskich Niemiec w *Pułkowniku Blimpie* (*The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943). Źródeł wielowymiarowości postaci obcokrajowców w filmach Powella i Pressburgera upatruje się w życiorysie tego drugiego, emigranta z Węgier, który – podobnie jak wielu stworzonych przez niego bohaterów – odczuwał dylematy człowieka żyjącego w kulturowym zawieszaniu. Z jednej strony w oderwaniu od miejsca, w którym się urodził, a z drugiej – z piętnem obcości w kraju, który go adoptował. Najbardziej wyrazistym przykładem tego typu postaci jest niewątpliwie Theo Kretschmar-Schuldorff (Anton Walbrook) z *Pułkownika Blimpa*, który uciekł do Anglii z Niemiec po dojściu do władzy Adolfa Hitlera. Szczególny i jednocześnie niepopularny wśród kreatorów wojennej propagandy, głęboko analityczny portret Niemców w filmach Powella i Pressburgera wynikał również z ogromnego szacunku, jakim ten pierwszy darzył niemiecką kinematografię i jej twórców. Jak przekonuje Charles Barr,

to właśnie jeden z głównych powodów, dla których jego filmy z okresu wojny nie są antyniemieckie, lecz antynazistowskie¹².

W istocie dwa filmy najbardziej reprezentatywne pod tym względem – *49. równoleżnik* i *Pulkownik Blimp* – mogą być traktowane jako całość. Proponują bowiem dwa złożone i odmienne portrety niemieckich bohaterów, których łączy wątek wojny, a dzieli różnica pokoleniowa. Obie postaci wywodzą się bowiem z odmiennych tradycji w kulturze niemieckiej, dla której cezurę stanowi okres weimarski. Kretschmar-Schuldorff, oficer pruski, wieloletni przyjaciel tytułowego Blimpa (Roger Livesey) – angielskiego oficera, z którym połączył go pojedynek z czasów młodości – został ukształtowany przez tradycję wojskową Cesarstwa Niemieckiego. Doświadczenie życiowe pozwala mu dostrzec niebezpieczeństwa płynące z narastających nastrojów nacjonalistycznych w niemieckim społeczeństwie. W przeciwieństwie do Blimpa zdaje sobie również sprawę z nieprzystawalności wyznawanych przez jego pokolenie idei do problemów współczesności. Doskonale dowodzi tego sprzeczka pomiędzy przyjaciółmi po wybuchu II wojny światowej, w której Kretschmar-Schuldorff przekonuje, że obecny konflikt nie może być postrzegany przez doświadczenia poprzedniej wojny, i że będzie on miał charakter totalny, w którym zabraknie miejsca na przestrzeganie jakichkolwiek konwencji i zasad.

Porucznik Hirth (Eric Portman), bohater *49. równoleżnika*, jest dzieckiem nowoczesnych, faszystowskich Niemiec, uformowanym przez ideę nadczołwieka i jego doniosłej roli w kształtowaniu nowego ładu. Jego bezrefleksyjna wiara w zbrodniczy system nie wynika jednak – jak zdają się przekonywać twórcy – ze złej woli, lecz właśnie z faktu, iż ukształtowała go taka, a nie inna atmosfera społeczno-polityczna. Rysą na jego nieprzejednanej postawie jest naiwność, z jaką wierzy w słuszność wyznawanej idei. Hirth nie jest jednak protoplastą popularnego w późniejszych latach typu bohatera, tzw. dobrego Niemca. Artystyczne ambicje twórców *49. równoleżnika* są znacznie większe. Ponadto Hirth jest jednak postacią jednoznacznie negatywną, a jego zapalczywość dowodzi ocenowana w Stanach Zjednoczonych scena, w której wyklada podwładnym o wyższości rasy aryjskiej nad Żydami i Murzynami.

Wyjątkowość filmów Powella i Pressburgera z tego okresu wynika z próby zobiektywizowania wojennej rzeczywistości poprzez sprzeciwienie się jednomyślnym perspektywom kina propagandowego. Przy czym filmy te nie rezygnują jednocześnie z obowiązku patriotycznego. W ujęciu Powella i Pressburgera okoliczności, w jakich doszło do konfliktu o globalnym zasięgu, są siłą rzeczy bardzo skomplikowane, a oprócz ofiar przemocy fizycznej

12. Charles Barr, *Hitchcock and Powell: Two Directions for British Cinema*, „Screen” 2005, Vol. 46, No. 1, s. 7.

są w niej także ofiary gwałtu ideologicznego. Najbardziej wyrazistym przykładem tego zjawiska są zaś według nich bohaterowie niemieccy. Co istotne, hasła antynazistowskie wypowiadają zazwyczaj w ich filmach uciekinierzy z Niemiec – Peter w *49. równoleżniku* i Kretschmar-Schuldorff w *Pułkowniku Blimpie*. Wiarygodności obu postaciom dodaje fakt, iż grający je aktor – Austriak Anton Walbrook – ze względu na żydowskie pochodzenie, po dojściu do władzy Hitlera opuścił na stałe rodzinny kraj. Filmy Powella i Pressburgera stanowiły jednak wyjątek i nie mogą być traktowane jako reprezentatywne dla idei przyświecających angielskiemu kinu propagandowemu. Zamiarem kreowanej przez Ministerstwo Informacji perspektywy światopoglądowej było bowiem spopularyzowanie jednoznaczego wizerunku Niemiec jako agresora, stąd – co zrozumiałe – w wizji tej zabrakło miejsca na filozofię społeczną. Nic więc dziwnego, że filmy Powella i Pressburgera z tego okresu spotykały się niejednokrotnie z krytyką.

W przeciwieństwie do filmów-agitek, obrazy Powella i Pressburgera prezentowały bardziej skomplikowany obraz rzeczywistości, zgłębiając niejednokrotnie kwestie traktowane przez Ministerstwo Informacji pryncypialnie. Ich filmy, dowodzące samodzielności artystycznego wywodu, świadczą również o dużej swobodzie, jaką mieli w rzeczywistości angielscy twórcy podczas wojny. Wynikało to głównie z faktu, iż angielski przemysł filmowy podlegał w tym okresie przede wszystkim zasadom wolnego rynku, a jego nacjonalizacja była jedynie częściowa, przez co nie był on całkowicie uzależniony od planu propagandowego rządu (głównym producentem filmów fabularnych w tym okresie była Rank Organisation, największa niezależna wytwórnia w Wielkiej Brytanii, z którą Ministerstwo Informacji współpracowało na zasadach partnerstwa). Przy czym, co warto zauważyć, nawet Ministerstwo Informacji pozwalało na dużą swobodę reżyserom kręcącym filmy na jego zlecenie. Paradoksalnie dwa spośród trzech najbardziej kontrowersyjnych utworów Powella i Pressburgera – *49. równoleżnik* i *Jeden z naszych samolotów zaginął* (*One of Our Aircraft is Missing*, 1942) – powstały z ministerialnej dotacji. Oba te filmy, a także *Pułkownika Blimpa* uznano za niepoprawne politycznie. Pierwszy w sposób niejednoznaczny ukazywał wroga; fabułę drugiego oparto na kontrowersyjnym zawiązaniu akcji, czyli zestrzeleniu angielskiego samolotu; a w trzecim jednym z pozytywnych bohaterów uczyniono Niemca. Filmy te spotkały się z krytyką ówczesnego rządu, w tym bezpośrednio Winstona Churchilla, który utrudniał wprowadzenie *Pułkownika Blimpa* do amerykańskich kin¹³. Warto dodać, że filmy Powella i Pressburgera, pomimo krytyki w Wielkiej Brytanii i ostrej cenzury w Stanach Zjednoczonych, cieszyły się bardzo dużą popularnością wśród widzów z obu stron Atlantyku. W Stanach Zjednoczonych *49. równoleżnik* został wyróżniony Oscarem za sce-

13. James Howard, *Michael Powell*, BT Batsford Ltd., London 1996, s. 45.

nariusz i otrzymał dwie kolejne nominacje, w tym jako najlepszy film, zaś *Pulkownik Blimp* zdobył nagrodę National Board of Review.

Filmy Powella i Pressburgera są najbardziej interesujące z historycznego punktu widzenia. Dowodzą bowiem pluralizmu światopoglądowego, jaki obowiązywał wówczas w angielskiej kinematografii i faktu, że nie uległa ona w tym czasie skonwencjonalizowaniu pod wpływem doraźnych celów propagandy. Równoległe powstawało jednak wiele filmów ograniczających się w swojej wymowie do funkcji czysto użytkowej, filmów niejednokrotnie o dużych walorach rozrywkowych i do dzisiaj cieszących się w Anglii sporą popularnością. Dominowały wśród nich trzy formuły tematyczno-gatunkowe: moralizatorska, sensacyjna i komediowa. W każdej z nich obowiązywał nieco inny sposób przedstawienia wroga.

W pierwszy z trzech wymienionych typów filmowych wpisuje się doskonale *Nieuchwytny Smith* (*Pimpernel Smith*, 1941) Lesliego Howarda, uwspółcześiona wersja *Szkarłatnego kwiatu* (*The Scarlet Pimpernel*, 1934, reż. Howard Young), przeboju wytwórni Aleksandra Kordy z poprzedniej dekady. Film Howarda opowiada o ekscentrycznym angielskim archeologu, członku szacownego akademickiego środowiska, który w przededniu wojny pomaga w tajemnicy uciec z Niemiec ludziom kultury i nauki, którzy znaleźli się na czarnej liście faszystów. Film *Nieuchwytny Smith*, zapewne ze względu na niedostępną jeszcze wówczas powszechnie wiedzę o rzeczywistym obliczu wojny, razi naiwnością i przesadnym przywiązaniem do dwubiegunowego obrazu ludzkiej moralności. Wzmacnia to jednak bez wątpienia ostrze propagandowe filmu, mającego zdyskredytować nazistów poprzez pokazanie ich w krzywym zwierciadle. Głównym szwarccharakterem jest tu, podobnie w większości filmów wojennych – także współczesnych – oficer gestapo, generał von Graum, grany przez popularnego w tym okresie aktora charakterystycznego, Francisca Sullivana. Specyficzna uroda pękatego aktora o rozlanej, niemal dziecięcej twarzy, predestynowała go przede wszystkim do ról dickensowskich o proveniencji komediowej. Von Graum to postać impulsywna, wzbudzająca strach wśród podwładnych. To figura ambitnego technokraty, wierzącego w siłę i przemoc jako źródło władzy, będącego jednocześnie niewolnikiem dziecięcych przyzwyczajęń, takich jak choćby podjadanie ukradkiem słodyczy. W zestawieniu z otaczającymi go, mało inteligentnymi podwładnymi, von Graum jawi się jednak jako postać przebiegła i zmyślna. Próbuje schwytać człowieka odpowiedzialnego za wywożenie z kraju wrogów Rzeszy, młodszy rangą gestapowcy koncentrują wysiłki na próbach rozpoznania melodii, którą ma zwyczaj gwizdać Smith. Działania von Grauma nie są, co prawda, bardziej wyrafinowane, lecz cechuje je większa wyobraźnia. Po raz pierwszy spotykamy go, na przykład, kiedy zgłębia cytaty z P.G. Woodehouse'a, czasopisma „Punch” i dzieł herr Lewisa Carrolla, chcąc zdemaskować tajną broń Anglików – nietypowe poczucie humoru. Nie rozumiejąc czytanych fragmentów, stwierdza

z satysfakcją, iż taka broń nie istnieje. Podobną dziecięcą naiwnością wykazuje się, próbując przekonać Smitha, że Szekspir był w rzeczywistości niemieckim pisarzem. Kiedy nie rozpoznaje cytatu z jednego z dzieł „największego niemieckiego autora”, milknie zbity z tropu. Jak pisze Matthew Coniam, humor stanowi tu bardzo istotny element budowania opozycyjnej charakterystyki bohaterów. Poczucie humoru (Smith) jest tu według niego odczytywane jako przejaw jednej z najbardziej ludzkich cech – życiowej witalności, podczas gdy jego całkowity brak (von Graum) jest w pewnym sensie oznaką martwoty¹⁴.

Skrajnym przykładem próby ośmieszenia Niemców jest popularna komedia pomyłek wytwórni Ealing, *The Goose Steps Out* (1942, reż. Basil Dearden, Will Hay), kolejny po *The Ghost of St. Michael's* (1941, reż. Marcel Varnel) i *The Black Sheep of Whitehall* (1941, reż. Basil Dearden, Will Hay) film z udziałem jednego z najbardziej popularnych wówczas komików angielskich, Willa Haya. Bohater grany przez niego w *The Goose Steps Out* trafia do Berlina z misją wykradnięcia nowego rodzaju bomby, która ma zostać użyta podczas inwazji na Wielką Brytanię. Niespełna siedemdziesięciminutowy film jest pełen nieoczekiwanych zwrotów akcji: Hay, podszywając się pod członka niemieckiego wywiadu, zostaje nauczycielem w szkole tajnych służb, upija się do nieprzytomności z najtęższym umysłem niemieckiej myśli technicznej, prowokuje przepychankę rodem z najlepszej komedii slapstickowej i odbywa mrozący krew w żyłach lot samolotem z trzema austriackimi uciekinierami. W filmie ponownie pojawia się karykaturalna postać otyłego i niezbyt lotnego gestapowskiego oficera (Julien Mitchell), który wślawia się próbą zdemaskowania szpiega przedstawiając jako dowód przed sądem wojskowym jego skarpety, wyprodukowane z angielskiej wełny. Film *The Goose Steps Out* zasłynął jednak przede wszystkim sceną, w której Hay vel Potts vel Muller uczy niemiecką młodzież, jak wtopić się w angielskie otoczenie. Podczas zabawnej wymiany zdań z najambitniejszym z uczniów (Peter Ustinov), bohater spogląda co jakiś czas na ogromny portret führera, będący w istocie jego karykaturą. W scenie tej z największą siłą przebija istota propagandowego charakteru filmu, mającego zmniejszyć poczucie zagrożenia utożsamianego z osławioną i budzącą grozę postacią Adolfa Hitlera. Wódz Rzeszy ma na portrecie nienaturalnie wyłupiaste oczy, które zdają się wwierać karcącym spojrzeniem w głównego bohatera. Hitler zostaje również ośmieszony w pijackiej rozmowie Haya z profesorem Hoffmanem (Frank Pettingell), w której mężczyźni naśmiewają się z dziwnego wąsa niemieckiego przywódcy. Film sięga po niewybredny humor, który w kontekście wojennych wydarzeń może współcześnie budzić zdziwienie. W 1942 roku wzbudzał jednak

14. Matthew Coniam, *Pimpernel Smith* <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/476656>> (19.09.2012).

salwy śmiechu, które pozwalały oddalić lęki po traumatycznym wspomnieniu *blitzu* na Anglię dwa lata wcześniej.

O realnym zagrożeniu – infiltracji szpiegowskiej – i z większą, choć nie całkowitą powagą opowiada Carol Reed w filmie *Nocny pociąg do Monachium* (*Night Train to Munich*, 1940), którego akcja – podobnie jak w *Nieuchwytnym Smithie* – rozgrywa się w dniach poprzedzających wybuch wojny. Fabuła filmu koncentruje się przede wszystkim na próbie odbicia wybitnego czechosłowackiego naukowca Bomascha (James Harcourt) i jego córki (Margaret Lockwood) z rąk Niemców, podczas ich przetrzutu z Berlina do Monachium. Wykonawcą tego arcytrudnego zadania jest Gus Bennett (Rex Harrison), który bierze udział w wyprawie podszywając się pod oficera Wehrmachtu.

U Reeda Niemcy nie są ośmieszeni. Zostali przedstawieni przede wszystkim jako technokraci, niejednokrotnie zastraszeni pracownicy niszczyielskiej maszyny, którzy wierzą jednak bezgranicznie w dogmatyczną ideologię nazizmu. Jej główną twarzą jest tu Niemiec sudecki, Karl Marsen (Paul von Hernald), który po włączeniu Kraju Sudeckiego do Rzeszy w październiku 1938 roku, wstąpił do szeregów gestapo. Fakt ten jest o tyle istotny, że początkowo Marsen jest sprzymierzeńcem córki Bomascha. Razem uciekają z obozu koncentracyjnego, a następnie przedostają się do Wielkiej Brytanii, gdzie zdołał uciec ojciec bohaterki. Między mieszkańcami Kraju Sudeckiego i Czechosłowacji zostaje zatem postawiony początkowo znak równości. Zaskoczenie towarzyszące scenie, w której Marsen okazuje się niemieckim żołnierzem, a ucieczka z obozu ukartowanym wybiegiem, aby dotrzeć do ojca dziewczyny, miało celowo wywoływać u ówczesnych widzów efekt szoku. Szczególnie w początkowej fazie wojny starano się bowiem uczulić angielskie społeczeństwo na obcą działalność wywiadowczą w Anglii i zachęcić do zachowania ograniczonego zaufania wobec nowopoznanych osób. W wątku tym Reed przemycił jednak również niepopularną z punktu widzenia propagandy, skomplikowaną kwestię poczucia przynależności narodowej mieszkańców regionów przygranicznych Trzeciej Rzeszy. Marsen nie postrzega bowiem aneksji Kraju Sudeckiego jako przejawu agresji, lecz jako etap naturalnego procesu jednoczenia narodu niemieckiego.

Wyjątkowość filmu Reeda, w porównaniu z *Nieuchwytnym Smithem* i *The Goose Steps Out*, polega na tym, że Marsen i Bennett stają naprzeciwko siebie jako równi przeciwnicy – zarówno jako mężczyźni zabiegający o względy bohaterki (Marsen z czasem jest siłą rzeczy zmuszony porzucić te ambicje), jak i wrogowie polityczni (finałowa część filmu rozgrywa się bowiem w pierwszych dniach września 1939 roku). Ton, w jakim zostaną przedstawieni niemieccy protagoniści zostaje zasygnalizowany przez Reeda już w sekwencji otwierającej film, zmontowanej ze zdjęć kronikarskich, przedstawiających Anschluss Austrii i zajęcie Kraju Sudeckiego. Pojawiają się w nim, między innymi, ujęcia maszerujących niemieckich

wojsk i triumfalny przejazd Hitlera przez stolice zajętych krajów. Przywołując te bolesne dla Europy wydarzenia, Reed nie tylko wprowadza widzów w akcję, która zostaje zainicjowana przez – kolejne po Austrii i Sudetenlandzie – zajęcie obcego kraju, a więc Czechosłowacji, lecz również pokazuje, iż traktuje wroga z powagą, mając świadomość jego ogromnej siły. Otwarcie filmu Reeda różni się pod tym względem skrajnie od zrealizowanego rok później *Nieuchwytnego Smitha*, w którym w jednej z pierwszych scen widzimy ironiczne ujęcie wielkiej reklamy, zachęcającej do turystycznych ekskursji po „romantycznych Niemczech”, w tle z odgłosami przemówień Hitlera, marszu wojsk i odgłosów wystrzałów.

Nocny pociąg do Monachium nie jest jednak pozbawiony humoru. Co znamienne dla twórczości Carola Reeda, cechującej się zazwyczaj dużą dozą ironii, pojawia się on zarówno w odniesieniu do Anglików, jak i faszystowskich Niemiec. To jednak zawsze humor bardziej wysublimowany niż ten znany z *The Goose Steps Out*. Antyniemiecki dowcip w *Nocnym pociągu do Monachium* jest skierowany przede wszystkim w stronę Hitlera. Pojawia się on jednak zawsze za pośrednictwem *Mein Kampf*. W jednej ze scen, na ladzie dworcowego kiosku widzimy rząd książek Hitlera, pośrodku którego stoi dzieło Margaret Mitchell, *Przeminęło z wiatrem*. Kiedy indziej jeden z bohaterów wraca ze znużoną miną do lektury książki Hitlera, wspominając, że próbuje się dopiero przebić przez „lata dziecięce”. Zaraz potem drwi zaś, że z racji, iż *Mein Kampf* to obecnie największy bestseller w Niemczech, otrzymuje go zapewne na prezent każda para nowożeńców. Najbardziej wymowna scena ma jednak miejsce pod koniec filmu, kiedy jeden z niemieckich żołnierzy zostaje zakneblowany książką Hitlera. Pomysłowość sceny sprawia, że jej wydźwięk jest szczególnie silny. Mężczyzna przywiązany w pozycji siedzącej do fotela w przedziale pociągu, do twarzy ma przywiązany rozłożony egzemplarz *Mein Kampf*. Próbując się oswobodzić z więzów, wygląda jakby źródłem jego cierpień była nużąca lektura dzieła führera.

W wypadku sposobu przedstawienia Niemców w kinie angielskim z okresu wojny, można bez wątpienia mówić o wyraźnej zmienności ich wizerunku. Po pierwszych, pełnych powagi filmach, ujawniających próby zrozumienia motywacji kierującej faszystami, wraz z przedłużającym się konfliktem pojawiają się produkcje, w których zaczyna dominować satyryczny ton w pokazaniu Niemców jako nieudolnych, zakompleksionych i w gruncie rzeczy śmiesznych ludzi.

„Przyjacielska inwazja”, czyli Amerykanie w Brytanii

Filmy poświęcone relacjom angielsko-amerykańskim zaczęły powstawać w Wielkiej Brytanii stosunkowo późno. Jeszcze we wrześniu 1943 roku publicysta „Kine Weekly”, P.L. Mannoek, wyrażał ogromne zdziwienie, że mimo iż obecność

Amerykanów na Wyspach już wówczas budziła duże emocje w społeczeństwie angielskim, żaden z tamtejszych filmów nie podjął dotychczas tego tematu¹⁵. Fakt ten dziwił dodatkowo dlatego, że motyw ten zdążyli już podchwycić z powodzeniem producenci z Hollywood. W 1941 roku Henry King wyreżyserował popularny film *A Yank in the R.A.F.* z Tyrone'em Powellem i Betty Grable jako amerykańsko-angielską parą, którą połączyła wspólna walka o demokrację. Temat stosunków angielsko-amerykańskich pobrzmiewa również w *Zagranicznym korespondencie* (*Foreign Correspondent*, 1940) Alfreda Hitchcocka, *One Night in Lisbon* (1941) Edwarda H. Griffitha i *Eagle Squadron* (1942) Arthura Lubina. W angielskich filmach Amerykanie bardzo długo byli jedynie postaciami drugoplanowymi. Znamienna pod tym względem jest postać Davida Maxwella (Hugh McDermott), jednego ze studentów głównego bohatera w *Nieuchwytnym Smithie*. Maxwell nie radzi sobie w nauce, lecz okazuje się utalentowanym organizatorem działań w terenie. Fakt, iż jest bardzo kochliwy przyczynia się ponadto do nawiązania kontaktu z córką przetrzymywanego w niemieckim obozie naukowca z Polski. Jego rola, choć bardzo wyrazista, została jednak raczej skonstruowana w duchu anegdoty niż świadomego zabiegu mającego wzmocnić wizerunek Amerykanów wśród angielskiej publiczności. Podobną rolę odgrywają amerykańscy protagoniści w *Flying Fortress* (1942, reż. Walter Forde) i *San Demetrio, London* (1943, reż. Charles Frend). W żadnym z tych filmów, twórcy nie podjęli bowiem próby pokazania społecznych konsekwencji obecności Amerykanów na Wyspach.

Oswojenie z żołnierzami amerykańskimi i podkreślenie ich ważnej roli w konflikcie, który do ataku na Pearl Harbour w grudniu 1941 roku pozostawał oficjalnie wyłącznie europejski, było szczególnie ważne z punktu widzenia brytyjskiego społeczeństwa, dla którego kultura amerykańska – mimo iż wyrosła z tradycji anglosaskiej – był obca i często niezrozumiała. Napięcia na tym tle ujawniły się na większą skalę właśnie podczas wojny, kiedy w 1942 roku do Anglii trafili pierwsi amerykańscy żołnierze. Z czasem ich liczba wzrosła do tego stopnia, że komentatorzy określali żartobliwie ich obecność jako „przyjacielską inwazję” (*friendly invasion*). Prozaiczne nieporozumienia w codziennych kontaktach, wynikające z odmiennych przyzwyczajzeń, miały jednak głębszy podtekst. Relacje gospodarcze Anglii ze Stanami Zjednoczonymi były zawsze bardzo ożywione, jednak począwszy od 1941 roku zależność Brytyjczyków od amerykańskiego sprzymierzeńca stale wzrastała. Brytyjczycy musieli także pogodzić się z antyimperialistyczną retoryką Stanów Zjednoczonych, która uderzała bezpośrednio w kultywowaną przez lata tradycję Korony¹⁶. Uznając prymat Stanów Zjednoczonych na arenie międzynarodowej, Wielka Brytania osiągnęła

15. Tom Ryall, *Anthony Asquith*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 88.

16. Norman Davies, *Wyspy*, s. 790.

cel, jakim było powstrzymanie hegemonii Hitlera, lecz zapłaciła za to utratą dotychczasowej pozycji¹⁷.

Pierwszym filmem, który miał być reakcją na podniesioną przez P.L. Mannocka kwestię była *Droga do gwiazd* (*The Way to the Stars*, 1945) Anthony'ego Asquitha. Pierwotnie film ten miał wyreżyserować William Wyler w oparciu o scenariusz Terence'a Rattigana i Richarda Shermana przygotowany na zlecenie Ministerstwa Informacji już w 1943 roku. Zdjęcia rozpoczęto jednak dopiero we wrześniu następnego roku – dwanaście miesięcy po „interwencyjnym” artykule w „Kine Weekly” i po szeregu zmian scenariuszowych (temat filmu poszerzono o wątki z popularnej sztuki Rattigana *Flare Path* z 1942 roku o żonach żołnierzy RAF-u oczekujących na powrót lotników). Tymczasem, w sierpniu 1944 roku, odbyła się premiera *Opowieści kanterberyjskiej* Powella i Pressburgera, która wyszła naprzeciw doraźnym oczekiwaniom propagandy.

Co istotne, fakt iż najważniejsze filmy mające wpłynąć na zacieśnienie stosunków angielsko-amerykańskich weszły na ekrany dopiero po zakończeniu wojny (oprócz *Drogi do gwiazd* spóźnioną premierę miały również filmy *I Live in Grosvenor Square* [1945, reż. Herbert Wilcox] i *Sprawa życia i śmierci* [*A Matter of Life and Death*, 1946, reż. Michael Powell, Emeric Pressburger]), to podjęty w nich temat nie stracił aktualności. W świetle pogarszających się pod koniec wojny wzajemnych relacji pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Wielką Brytanią i narastającego zmęczenia społeczeństwa angielskiego obecnością obcokrajowców na Wyspach, każdy film odnoszący się pozytywnie do tej kwestii przyczyniał się skutecznie do rozładowywania narosłych w ciągu kilku ostatnich lat napięć. Nie zmalał również ich wydźwięk propagandowy. Po premierze *Sprawy życia i śmierci* w listopadzie 1946 roku, w ZSRR opublikowano recenzję filmu, w której zarzucono twórcom „desperacką” próbę przypodobania się Amerykanom¹⁸. W obliczu formowania się nowego układu sił w powojennej Europie, film Powella i Pressburgera, początkowo mający jedynie posłużyć do społecznego ocieplenia wzajemnych relacji pomiędzy wojennymi sojusznikami, ze względu na opóźnienie w realizacji (spowodowane trudnościami w dostępie do taśmy barwnej), w kontekście niezwykle dynamicznej sytuacji geopolitycznej w okresie tuż po zakończeniu wojny, zyskał nieoczekiwanie nowy wydźwięk. Z punktu widzenia celów, jakie obrał sobie nowy rząd Clementa Attlee'ego – utrzymania dobrych stosunków zarówno ze Stanami Zjednoczonymi, jak i z ZSRR – *Sprawa życia i śmierci*, a także inne pro-amerykańskie filmy z tego okresu, wzbudzały niepokój i wątpliwości ZSRR co do rzeczywistych intencji i sympatii politycznych

17. Norman Davies, *Wyspy*, s. 894.

18. Za: Andrew Moor, *Powell & Pressburger. A Cinema of Magic Spaces*, I.B. Tauris, London–New York 2005, s. 149.

Korony. Z perspektywy historii filmy te odegrały jednak niezwykle pozytywną rolę. Właściwym sojusznikiem Wielkiej Brytanii okazały się bowiem Stany Zjednoczone, bez ich wsparcia ekonomicznego, angielska gospodarka nie dźwignęłaby się z powojennej zapaści.

Drogę dla utworów poświęconych relacjom angielsko-amerykańskim przetarł film instruktażowy *A Welcome to Britain* (1943) Anthony'ego Asquitha, zrealizowany z myślą o nowoprzybyłych do Anglii amerykańskich żołnierzach. Oprócz przybliżenia im nieznanego kraju, jego celem było także zduszenie w zarodku wszelkich sporów wynikających z różnic obyczajowych. Asquith, postrzegany jako emisariusz angielskiej kultury, człowiek kompromisu o manierach dyplomaty, był specjalistą od tego typu tematów. Najlepszą próbką jego możliwości na gruncie kina propagandowego był film *Prawie raj* (*The Demi-Paradise*, 1943), nakręcony w szczytowym okresie przyjaźni pomiędzy Wielką Brytanią i ZSRR. Laurence Olivier wcielił się tu w wybitnego konstruktora Iwana Kuzniecowa, który przybywa do Anglii, aby wdrożyć na miejscu produkcję turbiny własnego projektu. Film ten miał ocieplić wizerunek Rosjan w społeczeństwie angielskim i zachęcić do obustronnej współpracy, a być może również przygotować grunt dla ustaleń konferencyjnych Wielkiej Trójki. Cechujący *Prawie raj* optymistyczny przekaz wyrastał ze świadomości istnienia zakorzenionych głęboko w świadomości społeczeństwa angielskiego obaw przed napływową częścią populacji podczas wojny i niezrozumienia dla ich zwyczajów i zachowań. Tym bardziej zasadne było przywołanie przez Asquitha cech charakteryzujących ową społeczność jako wspólnotę. Znamienna jest pod tym względem finałowa scena z filmu *Prawie raj*, w której Kuzniecowa – nie tak dawno jeszcze bardzo krytyczny wobec poglądów i sposobu bycia Anglików – w natchnionej przemowie docenia zalety angielskich przyjaciół (poczucie obowiązku, poszanowanie tradycji, tolerancję, humor i – co szczególnie istotne – umiejętność tworzenia wspólnoty), podkreślając, iż to właśnie one zapewniają im narodową jedność¹⁹. W filmie tym Asquith przestrzega przed wzajemnym błędnym odczytywaniem intencji i niektórych zachowań jako przejawu niechęci wobec innych.

O ile w filmie mającym zacieśnić relacje angielsko-radzieckie fabuła koncentrowała się wokół roli pracy w życiu przedstawicieli odmiennych kultur i klas społecznych, o tyle w filmach obrazujących przyjaźń społeczeństw Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych osią opowiadanej historii był zazwyczaj motyw międzykontynentalnego mezaliansu. Wątek ten posłużył w całości za kanwę dla jed-

19. Innym ważnym filmem podejmującym temat przyjaźni angielsko-radzieckiej był *The Tawny Pipit* (1944, reż. Bernard Miles, Charles Saunders). Pojawia się w nim drugoplanowa postać kapral Bokolowej (Lucie Mannheim), chwaląca w płomiennej przemowie zwartą społeczność angielskiej wsi, która poruszyła niebo i ziemię w obronie dzikich terenów zamieszkałych przez świergotka polnego.

nego z najpopularniejszych angielskich filmów z tego okresu, *I Live in Grosvenor Square* Herberta Wilcoxa, którego premiera odbyła się w lipcu 1945 roku, miesiąc po zakończeniu wojny. Film Wilcoxa był pierwszym z serii romansów, których akcja rozgrywała się w Londynie, i których główną gwiazdą była żona reżysera, Anna Neagle. W późniejszych filmach cyklu ekranowym partnerem bohaterki był Michael Wilding. W *I Live in Grosvenor Square* o jej względy walczą Rex Harrison i Dean Jagger. Bohaterką filmu, rozgrywającego się jeszcze podczas wojny, jest młoda arystokratka, lady Patricia (Neagle), narzeczona angielskiego oficera, majora Bruce'a (Harrison), która zakochuje się z wzajemnością w Amerykaninie, sierżancie Pattersonie (Jagger), stacjonującym w londyńskiej rezydencji dziadka lady Patricii. W jednej z kluczowych scen filmu – pożegnania amerykańskich żołnierzy, w tym Pattersona, przed wylotem na niebezpieczną misję – dochodzi do konfrontacji trójki bohaterów. Pełna kurtuazyjnych gestów i stonowanych emocji relacja łącząca Patricię, Pattersona i Bruce'a nabiera symbolicznego znaczenia. Patterson, chcąc naprawić krzywdę wyrządzoną – w jego mniemaniu – Patricii i Bruce'owi, opuszcza bez słowa salę balową, kiedy tamci tańczą. Tego samego wieczora Bruce, zaakceptowawszy z godnością utratę względów ukochanej, łączy telefonicznie Patricię z Pattersonem, nie chcąc stać na przeszkodzie uczuciu, jakie się między nimi zrodziło. Aby uzyskać silniejszy wydźwięk propagandowy, Wilcox wzbogacił film o dodatkowy finał. Jak łatwo się domyślić, zaaranżowana przez Bruce'a rozmowa Patricii z Pattersonem jest rzeczywiście ich ostatnim kontaktem. W tym momencie kończy się wątek melodramatyczny historii. Finałowy akcent należy jednak do Pattersona, który wracając do Anglii częściowo zniszczonym samolotem, podejmuje decyzję, dzięki której wsławi się heroizmem. Aby uniknąć tragedii – samolot nie doleci bowiem do lądowiska, lecz najprawdopodobniej spadnie na pobliską miejscowość – Patterson zmienia kurs lotu, ratując życie wielu ludzi. Sam jednak ginie w katastrofie.

Wilcox umiejętnie wykorzystał formułę filmowego melodramatu, aby sprawiedliwie rozdzielić sympatie widzów pomiędzy amerykańskim i angielskim protagonistą. Wymowa *I Live in Grosvenor Square* była jednoznaczna: pokazywała ludzkie oblicze bohaterów, ich heroiczne postawy, umiejętność kompromisu i wyrzeczeń. Film zachęcał tym samym do wzajemnego szacunku i zrozumienia, zaś fakt, iż dwójkę bohaterów z odległych krajów może połączyć uczucie, dowodził, że wszelkie różnice są pozorne lub co najmniej mało istotne.

Film Wilcoxa odniósł sukces po obu stronach Atlantyku. W Stanach Zjednoczonych, gdzie był pokazywany pod zmienionym tytułem na *A Yank in London* (nawiązującym do popularnego filmu Jacka Conwaya *A Yank at Oxford* z 1938

roku), wpłynął na sposób postrzegania Anglików i kształtowanie stereotypów na ich temat przez wiele następných lat²⁰.

Film *Droga do gwiazd*, którego premiera odbyła się niemal równolegle z *I Live in Grosvenor Square*, to film ze wszech miar inny od naśladowującego hollywoodzkie wzorce utworu Wilcoxa. To dzieło w pełni autorskie, przez znawców twórczości Anthony'ego Asquitha uznawane za jedno z jego największych osiągnięć. Podobnie jak w *Opowieści kanterberyjskiej* Powella i Pressburgera, temat posłużył tu jedynie za punkt wyjścia do podjęcia powracającego w filmach reżysera problemu trudności w nawiązywaniu i utrzymywaniu relacji międzyludzkich. Kwestia różnic kulturowych pomiędzy Amerykanami i Anglikami wydaje się drugorzędna, w planie fabularnym wątek platonicznego romansu Toddy (Rosamund John), żony angielskiego lotnika, który zginął podczas nalotów na Berlin, z amerykańskim pilotem Johnnym Hollisem (Douglass Montgomery) ożywa dopiero w drugiej części filmu. Nawet wtedy film Asquitha nie jest jednak typowym portretem niespełnionej miłości, lecz przede wszystkim obrazem stanu po przedwczesnej stracie bliskiej osoby i próby oddalenia narastającego poczucia pustki i samotności. Wyrwa w życiu bohaterki jest tym większa, że David (Michael Redgrave), mąż Toddy, znika z jej życia zupełnie nieoczekiwanie, mimo iż w jego misję wojskową jest wpisane takie ryzyko. Asquith doskonale wygrywa nietypowość wojennych okoliczności, w jakich giną lotnicy. David, jeden z najlepszych pilotów w jednostce, pewnego popołudnia nie wraca po prostu z pracy. Nie wiadomo, gdzie rozbił się samolot, nie ma więc namacalnego dowodu jego śmierci – ciała mężczyzny. Nadzieja na jego powrót jest u Toddy wciąż – i zapewne na zawsze pozostanie – żywa. Sprzyja temu dodatkowo zachowanie innych lotników, którzy, aby nie załamać się psychicznie i nie ulec strachowi, nauczyli się przeżywać śmierć kolegów z powściągliwością, bez okazywania emocji. Pomimo oczywistego smutku towarzyszącego im po śmierci Davida, ich codzienny rytm życia nie zmienia się. Jak co wieczór bawią się śpiewając i pijąc zdrowie zmarłego przyjaciela. To jednak – jak podkreśla Harlan Kennedy – jeden ze znaków rozpoznawczych kina angielskiego z okresu wojny, kiedy to „ludzkie emocje zostały [u Brytyjczyków] stłumione na czas trwania konfliktu”, a siła filmowych bohaterów wyrastała przede wszystkim z ich „moralnej powagi”²¹.

Hollis zapełnia wyrwę w życiu Toddy z jednej strony dlatego, że jest bardzo podobny do jej męża – jak Davida cechuje go ogromna dojrzałość i nieco melancholijne nastawienie do życia; jest także głową rodziny, ma żonę i dzieci, co dodatkowo ułatwia mu szybkie porozumienie z Toddy, która niedawno została

20. Roger Philip Mellor, *I Live in Grosvenor Square* <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/516644/index.html>> (19.09.2012).

21. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War*.

matką. Z drugiej strony bohaterkę przyciąga do Amerykanina fakt, iż jest on kimś z zewnątrz, reprezentantem obcej kultury, człowiekiem wywodzącym się z innego środowiska. Przyjaźń, która niebawem przeradza się w zauroczenie, pozwala Toddy zdystansować się do tłumionej traumy, którą pogłębia obecność dawnych przyjaciół męża w otoczeniu kobiety. Chwile spędzone z Johnnym są więc dla niej ucieczką i ułatwiają pogodzenie się z sytuacją.

Filmowy wizerunek Amerykanina miał za zadanie równoważyć i łagodzić podskórne napięcia związane z postrzeganiem jako przesadnie ekstrawertyczny sposobem bycia amerykańskich żołnierzy²². Związane z tym lęki angielskiego społeczeństwa, twórcy filmowi starali się zazwyczaj oswoić poprzez przesadnie uproszczoną wizję bohaterów zza oceanu jako postaci proslinijnych, nieco nieobitych, zawsze głośnych i skorych do zabawy (tacy są zazwyczaj amerykańscy bohaterowie drugiego planu). Wynikało to – jak pisze Clive Coultass – z faktu, iż w świadomości Brytyjczyków bardzo silnie był zakorzeniony stereotypowy obraz Amerykanów jako mniej doświadczonych, młodszych kuzynów²³. Taką postacią jest z pewnością Bob Johnson z *Opowieści kanterberyjskiej*, którego niemal dziecięca otwartość wobec innych osób i naiwny zachwyt nad wszystkim, co nowe, w sposób szczególnie wyrazisty unaoczniają angielskie wyobrażenie przeciętnego Amerykanina. Portret Hollisa z filmu *Asquitha* jest dalece bardziej złożony i przez to prawdziwszy, choć pod wieloma względami nie odchodzi on daleko od utartych norm w przedstawieniu Amerykanów. Zarówno w wypadku Johnsona, jak i Hollisa mamy bowiem do czynienia z typowym przedstawicielem amerykańskiego społeczeństwa, reprezentantem białej klasy średniej, którego charakterystyka przywodzi na myśl bohaterów z filmów Franka Capry. Szczerze wierzą oni w człowieka, są ludźmi moralnymi i otwartymi na innych, zaś w akcji wykazują się bezinteresownie męstwem. W przeciwieństwie do Johnsona, Hollis jest jednak postacią mniej powierzchowną, zarysowaną z większą dbałością o wiarygodność psychologiczną. Wraz z rodzącym się pomiędzy nim a Toddy uczuciem, na jego wizerunku pojawia się bowiem skaza. *Asquith* przedstawia konkretny problem, z którym borykali się uczestnicy wojennej zawieruchy. Samotność kobiet, długi pobyt mężczyźni poza domem prowokowały niejednokrotnie mniej lub bardziej niewinne romanse i przelotne flirty. Podobnie jak każdego ówczesnego reżysera filmowego, *Asquitha* wiązały jednak określone obostrzenia w sposobie przedstawienia relacji damsko-męskich, które zakazywały, między innymi, pokazywania wiarołomności małżeńskiej. *Droga do gwiazd* pozostaje

22. Wśród Anglików krążyła w tym czasie ironiczna formułka, w której zawarto charakterystykę Amerykanów jako narodu cechującego się nadmiarem (*Overpaid, oversexed, and over here* – dosł.: przepłacani, zbyt obnoszący się ze swoją seksualnością i zbyt licznie obecni [w Wielkiej Brytanii]).

23. Clive Coultass, *British Feature Film...*, s. 19.

więc jedynie przestrogą przed przyjaźnią, która może przerodzić się w miłość. Ostrzeżeniem przed taką sytuacją jest przedwczesna śmierć Hollisa. W domu na bohatera czekają bowiem żona i dzieci, on sam jest zaś podatny na względy kobiet, ponieważ długo nie miał kontaktu z rodziną. Obdarzanie go uczuciem, choć zrozumiałe punktu widzenia ludzkiej natury, nie jest jednak właściwe – zdaje się brzmieć propagandowy wydźwięk filmu. Filmowe pocieszenie – dla bohaterów, ale także poniekąd dla widzów – wyrasta jednak, podobnie jak w wypadku Pattersona z *I Live in Grosvenor Square*, z heroicznej śmierci Hollisa w katastrofie samolotu. Zakończenie filmu Asquitha nie przynosi jednak ukojenia. Tym razem Toddy jest bowiem świadkiem śmierci mężczyzny, z którym połączyło ją uczucie. Po raz drugi otrzymuje od życia bolesny cios.

Pomimo gorzkiego finału, *Droga do gwiazd* ujęła angielską publiczność autentyzmem opowiedzianej historii. W plebiscycie „Daily Mail” utwór Asquitha został wybrany najlepszym filmem angielskim z okresu wojny²⁴, mimo iż trafił na ekrany już po jej zakończeniu (wątek fabularny uaktualniono wprowadzając retrospektywną klamrę, w której podczas odwiedzin w opustoszałej bazie wojskowej, bohaterowie wracają wspomnieniami do niedawnych wydarzeń). Uznanie dla filmu Asquitha nie maleje do dzisiaj. To utwór, który „wciąż porusza – pisze Kennedy – i jest niezwykle efektowny zarówno pod względem formalnym, jak i w sposobie ujęciu tematu, pełnym ogromnej wrażliwości”²⁵.

Cykl angielsko-amerykańskich romansów zamyka jeden z ulubionych filmów angielskiej publiczności, *Sprawa życia i śmierci* Powella i Pressburgera, który w ankiecie pisma „Sight & Sound” z sierpnia 2012 roku trafił do pierwszej dziesiątki najważniejszych angielskich filmów. Podobnie jak w wypadku filmów Wilcoxa i Asquitha, jego realizację zaplanowano jeszcze podczas wojny. *Sprawa życia i śmierci* od początku była pomyślana z jednej strony jako antidotum na angielskie antypatie wobec amerykańskiego sojusznika, z drugiej zaś film ten miał wypromować wśród publiczności zza oceanu wizerunek niezłomnego Brytyjczyka. Centralną postacią *Sprawy życia i śmierci* jest bowiem Peter Carter (David Niven), angielski lotnik, który uniknąwszy dziwnym trafem śmierci w katastrofie zestrzelonego samolotu, zakochuje się w amerykańskiej radiotelegrafistce, June (Kim Hunter). Na przeszkodzie w miłosnym spełnieniu pary bohaterów staje jednak wysłannik niebios, który upomina się o życie Petera. Kluczową sekwencję filmu stanowi finałowa rozprawa sądowa w niebie (choć ontologiczny status tego miejsca nigdy nie zostaje potwierdzony), w której stojący naprzeciwko siebie oskarżyciel i obrońca Petera reprezentują w rzeczywistości głosy „zwaśnionych” narodów.

24. Za: Jeffrey Richards, *National Identity in British Wartime Films*, w: *Britain and the Cinema in the Second World War*, red. P.M. Taylor, Macmillan Press, London 1988, s. 59.

25. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War*.

W rozprawie chodzi więc już nie tylko o prawo Petera do życia, lecz o konflikt odmiennych racji, ukształtowanych przez narosłe w ciągu setek lat uprzedzenia. Oskarżyciel Abraham Farlan (Raymond Massey) jest weteranem amerykańskiej wojny o niepodległość, ofiarą pierwszej kuli wystrzelonej przez Brytyjczyków w stronę rewolucjonistów. Najpierw próbuje on zdyskredytować Anglików jako naród flegmatyczny i ze skłonnością do dominacji. Następnie przedstawia June, podobnie jak on pochodzącą z Bostonu – kolebki amerykańskiej państwowości, jako ofiarę podstępny Petera, który miał w sobie celowo rozkochać niewinną Amerykankę. Broniący młodego Anglika doktor Reeves (Roger Livesey) wnosi do pełnej emocji debaty rozsądek i chęć kompromisu. Wskazując na pozytywne aspekty amerykańskiej kultury – przywiązanie do idei demokracji i wielokulturowości – z łatwością zbija negatywne argumenty Farlana, doprowadzając jednocześnie do zmiany ławy przysięgłych. Uprzednio składała się ona bowiem z przedstawicieli narodowości, które ucierpiały w wyniku polityki kolonialnej Wielkiej Brytanii. Nowi członkowie ławy to naturalizowani Amerykanie, wykazujący się większą otwartością i obiektywizmem. Według Andrew Moora, scena zmiany ławy przysięgłych jest szczególnie istotna w świetle niniejszych rozważań. Podważa ona bowiem sztywny podział narodowościowy, na którym opiera się w swym wywodzie Farlan. Zmiana członków ławy przysięgłych (obie grupy grają ci sami aktorzy) sugeruje, „geograficzną mobilność idei tożsamości narodowej”²⁶. Tym samym próba zarysowania wyraźnej różnicy pomiędzy Anglikami i Amerykanami zostaje podważona u podstaw.

Na poziomie fabularnym o prawie Petera do dalszego życia decyduje ostatecznie wyznanie miłości June. Bardziej istotny wydzźwięk ma jednak finałowy uścisk dłoni Farlana i Reevesa, przypieczętowujący międzynarodową przyjaźń, ukutą na porozumieniu ponad podziałami. Z propagandowego punktu widzenia *Sprawa życia i śmierci* dowiodła słuszności idei łączenia komercyjnych walorów kina z wątkami społeczno-politycznymi. Dzięki zręczności realizatorskiej Powella i Pressburgera oraz niebanalnej oprawie inscenizacyjnej, najważniejsza treść zawarta w filmie nie została podana w sposób natrętny. Publiczność, opowiadając się jednogłośnie po stronie Petera i June, dowiodła, że przyjmuje do wiadomości, iż wspólny cel jest możliwy do osiągnięcia wyłącznie w atmosferze otwartości.

Jako wizytówka Wielkiej Brytanii, *Sprawa życia i śmierci* wyrasta z odmiennej koncepcji narracyjnej niż *Opowieść kanterberyjska*, gdzie za punkt odniesienia posłużyła angielska historia oraz szeroko pojęty regionalizm. W *Sprawie życia i śmierci* Powell i Pressburger odwołują się przede wszystkim do tych aspektów kultury brytyjskiej, które świadczą o jej nowoczesności. Bardzo współczesna jest już choćby postać Petera. To nowy typ bohatera: uosobienie wojennego heroizmu,

26. Andrew Moor, *Powell & Pressburger...*, s. 148.

erudyta recytujący poezje sir Waltera Raleigha, postać łącząca cechy egzystencjalisty i pragmatyka. Tego wymagają bowiem od niego czasy, w których żyje. Jak podkreśla Andrew Moor, owa złożona charakterystyka czyni z Petera symbol skomplikowanych oczekiwań i nadziei powojennego społeczeństwa²⁷. Powell i Pressburger świadomie projektują na Petera ówczesne dylematy światopoglądowe społeczeństwa angielskiego, które u progu nowej, powojennej rzeczywistości znalazło się w fazie przewartościowywania i rewidowania dotychczasowych poglądów. Już w trakcie pierwszej rozmowy z June, Peter wyznaje, że jest z ducha konserwatystą, lecz doświadczenie każe mu wspierać idee laburzystów. Odwołanie do aktualnych nastrojów politycznych (w pierwszych powojennych wyborach w Wielkiej Brytanii zwyciężyła Partia Pracy) ma wskazać na bliski bohaterowi duch postępu, identyfikowany z głoszącymi potrzebę reform z laburzystami.

Idee korespondujące z wizją nowej Europy głosi również, już całkiem na poważnie, doktor Reeves. W trakcie rozprawy podnosi kwestię poszanowania prawa jednostki i przeciwstawia je interesowi systemu. To w gruncie rzeczy niepopularne poglądy z punktu widzenia oficjalnej powojennej retoryki, próbującej utrzymać wśród Brytyjczyków egalitarne nastroje ostatnich lat, aby uzyskać poparcie dla surowych reform. Według Moora podkreślenie prymarnej roli indywidualizmu ma jednak w tym wypadku prowadzić przede wszystkim do pochwały idei demokracji parlamentarnej, w której obywatele samodzielnie decydują o tym, kto reprezentuje ich interesy²⁸. Ostatecznie to właśnie podnoszone przez Reevesa prawo jednostki do decydowania o własnym życiu wygrywa z wizją świata, w której aktualni depozytariusze władzy decydują o losach społeczeństw. Owa, być może nieco naiwna pochwała demokracji, została tu przeciwstawiona stereotypowej – i niesprawiedliwej – wizji Brytanii jako bastionu archaicznych rozwiązań społecznych. W *Sprawie życia i śmierci* Brytyjczycy jawią się zatem jako naród, któremu poglądy Amerykanów – na czele z ideami demokracji kształtowanej w oparciu o interes każdego mieszkańca Stanów Zjednoczonych – są bardzo bliskie. Propagandowy przekaz filmu jest więc niezwykle silny: jeśli bowiem oba kraje łączą kwestie tak elementarne, jak stosunek do kwestii społecznych, wszelkie drobne animozje muszą pójść w niepamięć.

Nieco inne światło na ten problem rzuca Harlan Kennedy. Według niego postaci Amerykanów stanowią punkt odniesienia dla krytyki mentalności Brytyjczyków. Rola protagonistów zza oceanu sprowadza się według niego w istocie nie tyle do obrońców Brytanii przed nazizmem, lecz przed nimi samymi, a konkretnie poczytywaną przez Anglików za cnotę powściągliwością i emocjonalnym wycofaniem w obliczu najbardziej dramatycznych wydarzeń. Amerykanie są w tym

27. Andrew Moor, *Powell & Pressburger...*, s. 143.

28. Moor, s. 145.

sensie emisariuszami idei powojennej odnowy, która musi się rozpocząć od zerwania z dotychczasowymi przyzwyczajeniami, otworzenia się na obce wpływy i zrzucenia wielowiekowej skorupy nawyków i przyzwyczajzeń. Dlatego też – jak argumentuje Kennedy – w filmach z tego okresu w ocenie amerykańskich bohaterów przez ich angielskich odpowiedników dezaprobata krzyżuje się zawsze z podziwem²⁹. Jako przykład Kennedy przytacza postać Petera (John Mills) z *Drogi do gwiazd*, młodego lotnika, na którym śmierć męża Toddy jako jedynym spośród żołnierzy odciska silne piętno. W jego reakcji na najbardziej nieznośnego spośród amerykańskich kolegów, Frisellego (Bonar Colleano), wyraża się złożony stosunek społeczeństwa angielskiego do Amerykanów: ogromna irytacja łączy się tu z rozbawieniem i szczerą chęcią bliższego poznania³⁰.

Też Kennedy'ego potwierdza do pewnego stopnia *Opowieść kanterberyjska*, w której w postaci Colepepera, ostatniego obrońcy kulturowej schedy Albionu, Powell i Pressburger zbliżyli się bodaj najbardziej do istoty lęków będących źródłem trudności w relacjach angielsko-amerykańskich. Działania Colepepera wyrastają bowiem w sposób jednoznaczny z poczucia zagrożenia związanego z ekspansywnością kultury amerykańskiej. W wypadku angielskiego społeczeństwa jest to problem szczególnie istotny. Ze względu na wspólny język, społeczeństwo brytyjskie stanowi w sposób naturalny naród najbardziej podatny na wpływy amerykańskie. W *Opowieści kanterberyjskiej* nieustannie odczuwa się napięcie pomiędzy postawą Boba Johnsona, wyrosłą z głęboko zakorzenionych w jego świadomości idei nowoczesnego liberalizmu i indywidualizmu a uosabianą przez Colepepera obawą przed utratą związku z tradycją anglosaskiej kultury, odwołującą się do innego rodzaju wrażliwości społecznej. Z tego względu *Opowieść kanterberyjska* to bodaj najważniejszy i najpoważniejszy głos o skutkach długiej obecności Amerykanów w Wielkiej Brytanii podczas II wojny światowej. Powell i Pressburger nie ograniczają się tu bowiem jedynie do próby rozładowania nieporozumień na tle obyczajowym. Funkcję taką spełnia raczej w wypadku ich twórczości *Sprawa życia i śmierci*.

Colepeper, organizując wykłady, gdzie przybliży historię regionu, stara się osłabić proces, w którym tożsamość kulturowa mieszkańców Kentu ulega stopniowi przez wpływy kultury, która – z racji, iż wyrasta z innych doświadczeń społecznych – może podważyć dotychczasowe *status quo* i w rezultacie doprowadzić do odwrócenia się młodej części wspólnoty od tradycyjnych wartości kultury angielskiej. Co istotne, Colepeper organizuje swoje spotkania przede wszystkim dla amerykańskich żołnierzy, chcąc w ten sposób niejako odwrócić proces, w którym bardziej ekspansywna kultura amerykańska dominuje ze wzglę-

29. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War*.

30. Kennedy, *How the Brits...*

du na swą przystępność. Wykłady Colepepera są interesujące, lecz jednocześnie trudne w odbiorze. Odwołują się bowiem do wiedzy, której nie posiadają słuchacze. Ważny jest jednak wywołany u nich podświadomie efekt swoistej inercji. W konfrontacji z niezwykle bogatą, pełną symboliki kulturą angielską, z którą amerykańscy żołnierze zostają zapoznani nim zdominują społeczność Kentu, przyjmują postawę defensywną, poddając się angielskim wpływom.

Należy jednak pamiętać, że *Opowieść kanterberyjska* ma w istocie bardzo pozytywny wydźwięk, a zamiarem twórców było przede wszystkim przybliżenie widzom zza oceanu miejsca, do którego zostali skierowani amerykańscy żołnierze. Nieprzypadkowo akcja filmu rozgrywa się w hrabstwie Kentu, rodzinnych stronach Michaela Powella, a zarazem jednym z najbardziej reprezentatywnych i malowniczych regionów Anglii. Canterbury, stolica regionu, to siedziba głównego arcybiskupstwa kraju. To tutaj mieści się słynna katedra będąca symbolem anglikańskiej tradycji. Bob Johnson, a wraz z nim widzowie, zwiedzają w filmie Powella i Pressburgera zarówno prowincję hrabstwa, z pięknymi, malowniczymi pejzażami, jak i słynną średniowieczną katedrę. Oprócz tego, że film ten wyraża w sposób czytelny historyczne uprzedzenia i kulturową odmiennosc obu nacji, złączonych wspólnym językiem, lecz jednocześnie różniących się pod względem zachowania, przyzwyczajęń i stosunku do życia, to jednocześnie ma bez wątpienia charakter przewodnika po kulturze i krajobrazie Anglii.

* * *

Filmy angielskie z okresu II wojny światowej były pierwszymi w historii tamtejszej kinematografii, które tak aktywnie weszły w dialog społeczny. Pełniły rolę równoprawnych partnerów w dyskusji na styku polityki, zyskując nowy rodzaj wpływu na publiczność. Po raz pierwszy umożliwiły one ponadto twórcom filmów fabularnych podjęcie tematów wziętych z życia codziennego, zacieśniając tym samym związek kina z rzeczywistością i formując jego rolę jako wyraziciela autentycznych ludzkich przeżyć. Pod tym względem filmy te utorowały drogę kinu przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wyrosłego ze społecznikowskiej postawy jego twórców, podejmujących krytyczny dialog z otaczającą rzeczywistością, jej wypaczeniami i niesprawiedliwościami. W czynnym udziale angielskich twórców z okresu wojny wyraża się załączek tego rodzaju wrażliwości, która ukształtowała wizerunek angielskiego kina społecznego, z jego niezachwianą wiarą w sztukę jako nośnik ważnych idei.

ER(R)GO

omówienia | komentarze | opracowania

Miłość i nienawiść (głównie jednak nienawiść)
w Nowym Świecie.

Wizja kolonizacji angielskiej
w Ameryce Północnej
w filmie Terence'a Malicka.

Powszechnie znaną legendę o Pocahontas, przekazywaną już od czterech wieków w różnych wersjach¹, powtórzył w 2005 r. Terence Malick w urzekającym filmie *Nowy Świat*. Nie odważył się zmienić w niej podstawowych, romansowych, elementów – które wywołują niechęć lub ironiczny uśmiech historyków – ale mimo to zaproponował sugestywną wizję pierwszych kontaktów białych z Indianami w Ameryce Północnej. Czy z tego dzieła, tak radykalnie niespełniającego wymogów rzetelnego dyskursu historycznego i jednocześnie tak intrygującego i uwodzącego, możemy dowiedzieć się czegokolwiek o przeszłości?

Miłość

Na początku XVII w. koloniści angielscy założyli swoją pierwszą osadę w Ameryce Północnej: Jamestown nad Zatoką Chesapeake w Wirginii. W czasie jednej z wypraw rekonesansowych przywódca kolonistów, John Smith, dostał się do niewoli miejscowych Indian. W wielkim domu indiańskiego króla przeprowadzono nad nim sąd i skazano na śmierć: jeńca ułożono na dwóch płaskich kamieniach, na których miała zostać roztrzaskana jego głowa. W momencie, w którym Indianin uniósł do ciosu kamienną maczugę, na białego rzuciła się młoda dziewczyna indiańska, zakrywając go własnym ciałem i błagając „króla” o darowanie mu życia. Wódz nie miał wyjścia i odwołał egzekucję: dziewczyna, której prośbom uległ, była jego ulubioną córką Pocahontas. On sam nazywał się Powhatan.

1. Tytuł artykułu zapożyczyłem z tytułu jednej z licznych książek poświęconych Pocahontas i Smithowi, *Love and Hate in Jamestown. John Smith, Pocahontas and the Heart of a New Nation* (Faber and Faber, London 2005), nieco go trawestując. Jej autorem jest amerykański dziennikarz David A. Price.

Powhatan daruje więc intruzowi życie, w zamian zobowiązując go do dostarczenia mu siekier, koralików i miedzi². Rozkwita romans Smitha z indiańską „księżniczką”, niełatwy zapewne, zwłaszcza że Smith wrócił do Jamestown, a Pocahontas pozostała w domu ojca. Na szczęście brak informacji na jego temat w ówczesnych przekazach wypełniają późniejsze sztuki teatralne, powieści i filmy, począwszy od „operowego melodramatu” *The Indian Princess, or La Belle Sauvage* Jamesa Nelsona Barkera, wystawionego w 1808 r. i następnych w XIX wieku, przez nieme filmy z 1908, 1910, 1920, 1922, 1923 i 1924 r.³, pełnometrażowe *Captain John Smith and Pocahontas* z 1953 r., *Pocahontas: The Legend* z 1995 r., po Disneyowską *Pocahontas* z 1995 r. i wreszcie *Nowy Świat* Malicka z 2004 r. Do filmów inspirowanych „historią” Pocahontas z pewnością należą też *Najeźdźcy* (*The Invaders*) Thomasa Ince’a z 1912 r., w których główna bohaterka, córka indiańskiego wodza, wiedzona miłością do białego geodety, którego zadaniem jest wymierzyć ziemię wyłudzoną od Indian, zdradza białym plan ataku Indian na ich fort⁴. Pocahontas to archetypiczna piękna indiańska „squaw”: jak wiele filmowych Indianek przed nią, kochanka i pomocnica białego bohatera⁵.

Według legendy Indianie, wiedzeni przez Pocahontas, przynoszą głodującym kolonistom żywność, wbrew woli Powhatana⁶. Kolejny raz dziewczyna

2 Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough. Three Indian Lives Changed by Jamestown*, University of Virginia Press, Charlottesville–London 2005, s. 78–79.

3 *Pocahontas: A Child of the Forest* (Edison, 1908) – „Słaba adaptacja opowieści o Johnie Smisie, Johnie Rolfe i kolonistach z Jamestown i tytułowej bohaterce [...] Smith zostaje zięciem Powhatana po uratowaniu z rąk nikczemnych Indian przez jego córkę” (Larry Langman, *A Guide to Silent Westerns*, Greenwood Press, Westport, Conn.–London, s. 336); *Pocahontas* (Thanhouser, 1910) – „opowiada o życiu Pocahontas po uratowaniu kapitana Johna Smitha”, po ślubie z Rolfe’em oboje jadą do Anglii, gdzie niebawem kobieta „umiera, wspominając swoją ojczystą ziemię” (Langman, *A Guide to...*, s. 336); *John Smith* (1922, Selznick Pictures); *Jamestown* (Pathe, 1923), „dramat historyczny o zagrożeniach angielskiej kolonii Wirginia ze strony Indian i Hiszpanów. Zagrożenia zostają oddalone dopiero po małżeństwie Pocahontas z Johnem Rolfe’em, kiedy ojciec panny młodej, Powhatan, zawiera sojusz z Anglikami przeciw Hiszpanom” (Langman, *A Guide to...*, s. 232). Film ten – zupełna fantazja – był częścią serii *The Chronicles of America*, wyprodukowanej przez Yale University (Karen C. Lund, *American Indians in Silent Film*, The Library of Congress, <<http://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/indian1.html>>); *Pocahontas and John Smith* (Universal Pictures, 1924, komedia); *Captain John Smith and Pocahontas* (United Artists, 1953).

4. Więcej na ten temat: Bartosz Hlebowicz, *Najeźdźcy XXI wieku, czyli Pocahontas tańcząca ze smokami*, „Kino” 2010, 3, s. 18–20.

5. Niezwykle popularne figury filmowych Indianek – kochanek i pomocnic białych mężczyzn – omówione są m.in. w: Rayna Green, *The Pocahontas Perplex: The Image of Indian Women in American Culture*, „The Massachusetts Review” 1975, 16 (4); Elise M. Marubbio, *Killing the Indian Maiden. Images of Native American Women in Film*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2006.

6. W istocie to Powhatan, a nie jedenastoletnia dziewczynka, jaką wtedy była Pocahontas, decydował o dostawach żywności dla angielskiej kolonii, tak samo jak wysyłał przydziały innym

przeciwstawia się woli ojca, gdy zdradza Smithowi plany ataku Indian na osadę białych⁷. Po kilku latach Smith musi wracać do Anglii, dziewczyna, przekonana o jego śmierci, wychodzi za mąż za innego Anglika, Johna Rolfe'a, kolejną ważną postać we wczesnej historii kolonii: rozwinął w Wirginii uprawę odmiany tytoniu pochodzącą z Karaibów, na której kolonia zbudowała swoją zamożność. Pocahontas, Rolfe i ich syn, Thomas, zostają zaproszeni przez króla i królową Anglii. Krótka po niezwykle udanej wizycie na dworze królewskim, na początku podróży powrotnej do Ameryki, Pocahontas umiera i zostaje pochowana w Gravesend pod Londynem. Lekcja, którą pokolenia Amerykanów wnoszą z tej legendy, mówi o pokonaniu barier rasowych jako dziedzictwie miłości Indianki i białego (co ciekawe, bardziej Smitha niż Rolfe'a), o pokojowym przekazaniu białym indiańskiego królestwa i ziemi poprzez oddanie im indiańskiej księżniczki oraz rewanżu białych w postaci podarowania Indianom cywilizacji⁸.

To skrócona wersja legendy o Pocahontas. W istocie najprawdopodobniej ani uratowania życia metodą Danusi z *Krzyżaków*, ani romansu z kapitanem Smithem nie było. Erotyczny czy miłosny charakter historii Pocahontas należy wiązać wyłącznie z Rolfe'em, który zapewne faktycznie kochał dziewczynę i miał z nią dziecko. Legenda Pocahontas wyznacza mu jednakże poślednie miejsce: według niej prawdziwe uczucie połączyło Pocahontas i Johna Smitha,

swoim sojusznikom i wasalom (Helen C. Rountree, *Pocahontas' People. The Powhatan Indians of Virginia Through Four Centuries*, University of Oklahoma Press, Norman–London 1996, s. 34, 39; Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 87). Smith wspomina o roli Pocahontas dopiero w dziele z 1624 r., ale nie we wcześniejszych relacjach (Helen C. Rountree, *Pocahontas' People...*, s. 38, 292, przyp. 80).

7. W opublikowanej relacji Smitha Pocahontas miała ostrzegać go przed atakiem na kolonistów, kiedy ci przybyli nieproszeni do siedziby Powhatana Werowocomoco w 1608 r., aby zdobyć trochę jedzenia. W rzeczywistości koloniści świetnie zdawali sobie z sprawę z niechęci Powhatana, bo wzajemna próba sił Indian i „gości” trwała od kilku dni, rola Pocahontas – o ile faktycznie próbowała ostrzec kolonistów – była więc nieistotna (Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 120–124).

8. Daniel K. Richter, *Facing East from Indian Country. A Native History of Early America*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2002, s. 70, Edward Buscombe, *What's New in the New World?*, „Film Quarterly” 2009, 62 (3), s. 35–36. Literaturoznawca Robert S. Tilton cytuje list duchownego z Wirginii z 1757 r., w którym przedstawiony jest program współżycia z tubylcami: „Powinniśmy mieszać się z nimi, to by nas z nimi skutecznie związało, uczyniło ich oddanymi przyjaciółmi oraz [...] dobrymi chrześcijanami”, a także „stalibyśmy się prawowitymi dziedzicami ich ziem” (*Pocahontas: the Evolution of an American Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 21–22). Z kolei niektóre współczesne grupy znad zatoki Chesapeake, współcześnie deklarujące indiańskie pochodzenie, powołują się na przykład Pocahontas i „mądrości matek rodowych” z jej czasów, rzekomo każących kobietom indiańskim wiązanie się z białymi po to, żeby przetrwała „rasa indiańska” (Hlebowicz, *Let's Become an Indian Tribe—Inventing the Past in the Modern Strategies of Ethnicity in the US*, „Ad American” 2002, 3, s. 46–52).

w jej związku z Rolfe'em nie dostrzega się potrzebnego dla legendy napięcia i dramatyzmu.

Skąd popularność legendy, choć właściwiej byłoby powiedzieć bajdy, o Pocahontas i Smisie? Zawdzięczamy ją samemu Smithowi i gorliwym interpretatorom kilku zdań przez niego napisanych w księdze z 1624 roku, dotyczących wydarzeń z 1607 r. „[...] Pocahontas, najdroższa córka króla, kiedy żadne błaganie nie odnosiło skutku, wzięła jego [Smitha – narracja kapitana jest w trzeciej osobie] głowę w swe ramiona i położyła na niej własną, aby ochronić go od śmierci; w związku z tym władca zdecydował, że będzie on żył i wyrabiał dla niego siekiery, a dla dziewczyny dzwonki, koraliki i miedź”⁹. Co ciekawe, to nie była pierwsza relacja Smitha z jego amerykańskich przygód – w pierwszej, *A True Relation*, opublikowanej w 1608 r., a zatem tuż po opisywanych wydarzeniach, nie ma w ogóle wspomnienia o incydencie z próbą rytualnego zabójstwa i ratunku ze strony Pocahontas¹⁰. Historycy różnie interpretują opisaną przez Smitha scenę, np. jako próbę męstwa i odwagi Smitha – jej pomyślne przejście pozwoliłoby uczynić go sojusznikiem Powhatana; albo jako rytuał adopcji Smitha przez Powhatana, dzięki czemu, jako wódz przybyszów zza morza, stałby się kolejnym wasalem w królestwie *mamanatowicka*, czyli „wielkiego króla” Powhatana. Antropolożka Helen Rountree, wybitna badaczka historii i kultury Indian z Wirginii uważa, że podobna scena w ogóle nie miała miejsca. Podaje ona szereg powodów, dla których próba rytualnego morderstwa jest bardzo mało prawdopodobna: m.in. w żadnym z ludów algonkińskich nie odnotowano rytuału o podobnym przebiegu; przez kilka dni przed rzekomym rytuałem Smitha solidnie karmiono – byłoby nierozsądne marnowanie jedzenia z trudem zdobywanego w wyjątkowo ciężkim sezonie. Rountree wskazuje też, że obecność Pocahontas w domu Powhatana w czasie przyjmowania Smitha była wielce nieprawdopodobna – jej obowiązkiem jako kobiety była najpewniej pomoc w przygotowywaniu żywności na ucztę, którą podejmowano gości. Test odwagi, który niegdyś Rountree uznała za ciekawą teorię, po kilku latach odrzuciła jako odbywający się w nieprawdopodobnym momencie: więźniów poddawano takim testom już w chwili wprowadzania ich do wioski, a nie po kilku dniach pobytu, łagodnego traktowania i ucztowania. Wreszcie, interwencja indiańskiej „księżniczki” nie była wcale pierwszą, która uratowała życie Smithowi – autor już w opisach swoich wcześniejszych przygód w walkach z Turkami w Europie sięgał do powszechnie stosowanego w owym czasie w europejskiej literaturze motywu pięknej dzikiej księżniczki ratującej życie białemu bohaterowi. Ważny wreszcie jest moment napisania tej historii

9 *The Generall Historie of Virginia...* Smitha z 1624 roku, cyt. przez Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 79.

10. Rountree, *Pocahontas' people...*, s. 38

przez Smitha: zaraz po wybuchu powstania Indian przeciw kolonistom w 1622 r. – Smith swoim opisem rzekomego wydarzenia sprzed 15 lat potwierdzał powszechne w Anglii po 1622 r. opinie o zdradliwej naturze Indian¹¹.

W 1612 r. inny z kolonistów, już po powrocie Smitha do Anglii, rozważał możliwość poślubienia indiańskiej „księżniczki” przez Smitha, zdecydowanie ją wykluczając: „Któryś z wizjonersko nastawionych [kolonistów] liczył, że [Smith] wywierał na dzikich taki nacisk, że uczyniłby się ich królem żeniąc się z Pocahontas, córką Powhatan [..] Ale małżeństwo z nią nie mogło w żaden sposób dać mu tytułu do królestwa [indiańskiego], ani nikt nigdy nie podejrzewał, że kiedykolwiek to rozważał”¹². „Zaproponuj Pocahontas, żeby przyniosła tu dwa koszyki, to dam jej białe koraliki, żeby zrobiła sobie łańcuszek”¹³ – to zdanie zapisane przez Smitha w 1612 r. w języku algonkińskim zapewne najlepiej oddaje naturę ich „związku”. Zdaniem Rountree więź miłosa między Pocahontas a Smithem „to wspaniały dramat, ale zapewne nie fakt historyczny”¹⁴. W istocie Pocahontas, o czym legenda (w tym także film Malicka) milczy, niedługo po wyjeździe Smitha została żoną Kocouma, jednego z pomniejszych wodzów indiańskich¹⁵.

Nie zamierzam jednak analizować *Nowego świata* pod kątem historycznej adekwatności, spróbuję natomiast rozważyć przydatność filmu dla rozumienia początków brytyjskiej kolonizacji Ameryki Północnej i uchwycić „metodę”, którą posłużył się jego autor, Terence Malick, scenarzysta i reżyser. Często odwoływanie się do „faktów” ustalonych przez historyków (przede wszystkim w etnohistorycznych pracach Rountree¹⁶) będzie jednak nieodzowne dla uwytknienia odrębnej, mitycznej poetyki filmu.

Konieczna jest uwaga na temat polskiego tłumaczenia tytułu filmu. *Podróż do Nowej Ziemi* jest bardzo niefortunnym przekładem *The New World*. Zarówno amerykańska historiografia, jak i wyrażana w literaturze i filmie mitologia,

11. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 76–80; Rountree, [recenzja wystawy] *Pocahontas: Her Life and Legend. Exhibition at the Virginia Historical Society, Richmond, William M. S. Rasmussen and Robert S. Tilton, Curators*, „The Virginia Magazine of History and Biography” 1995, 103 (2), s. 268; Karen Ordahl Kupperman, *The Jamestown Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2007, s. 125–127; patrz też Richter, *Facing East...*, s. 71. O motywie dzięki księżniczki patrz m.in. Green, *The Pocahontas Perplex...*, s. 698–700 i następne, a także Natalie Zemon Davis, *Kobiety na marginesach. Trzy siedemnastowieczne żywoty*, przeł. Bartosz Hlebowicz, PWN, Warszawa 2012, s. 46–48.

12. Cyt. za Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 142.

13. Cyt. za Helen C. Rountree, *Pocahontas' People...*, s. 84.

14. Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 76.

15. Rountree, s. 142–143.

16. Co ciekawe, Helen Rountree odmówiła zostania konsultantem naukowym filmu (informacja uzyskana w czasie rozmowy prywatnej z badaczką w Pradze, 26 marca 2010 r.)

najczęściej przedstawiały historię Ameryki jako dzieje podboju kontynentu i ujarzmania („cywilizowania”) jego mieszkańców przez przybyszów ze „starego świata”, tworzących nowy amerykański naród, ale jeśli zmienimy perspektywę i spróbujemy przyjąć punkt widzenia ludzi, którzy na tym kontynencie zamieszkiwali, zanim pojawili się Europejczycy, otworzy się przed nami zupełnie nowa możliwość interpretacji: możemy wraz z nimi przypatrywać się i dziwić przyby- szom zza „wielkiej wody”, tak jak czynią to Pocahontas, Powhatan, Tomocomo, Opechancanough i inni Indianie w filmie Malicka. „Nowy świat” Malicka nie jest miejscem, punktem na mapie, „nową ziemią”, lecz procesem – rezultatem spotkania ludzi dwóch różnych kultur; dla jednych i drugich moment zetknięcia oznaczał początek radykalnych zmian i konieczność dopasowywania się do nowej sytuacji. Z tego zaś jasno wynika, że nie chodzi tu o „podróż”, lecz bycie razem, a przynajmniej obok siebie¹⁷. Pobyt Pocahontas w Londynie w ostatnich mie- siącach krótkiego życia, który ją zdumiewał, fascynował i napawał smutkiem¹⁸, jest również ważnym elementem tego nowego świata.

Niewinność i doświadczenie

Malick nie próbuje być obiektywny. Ryzyko wyjaśniania kulturowego omija, każąc widzom oglądać nowy świat Indian i białych najczęściej z perspektywy Smitha albo Pocahontas, przy czym wydaje się, że punkt widzenia kapitana jest

17. W filmie *Making „The New World”*, umieszczonym wśród materiałów dodatkowych do płyty DVD z filmem, współczesny wódz grupy Chickahominy Stephen R. Adkins zdradza, że gdy usłyszał o projekcie filmu i jego tytule *Nowy Świat*, bardzo się zdenerwował, ponieważ, jak powiedział, „Indianie żyją tu od 15 tys. lat, więc o jakim nowym świecie mowa?” Wódz przytacza też, że później zagadnął go Terence Malick, reżyser filmu: „Mam nadzieję, że podoba ci się wieloznaczność naszego tytułu”. Reakcji Adkinsa nie znamy, ale słowa Malicka potwierdzają przypuszczenie, że nie kręcił filmu o „podróży do nowej ziemi”. O nowym sposobie postrzegania pierwszych kontaktów między białymi a Indianami – jako spotkania, kulturowego procesu prowadzącego do zmian „kulturowego i fizycznego środowiska, w którym żyją ludzie” – patrz James Merrel, *The Indians' New World: The Catawba Experience*, w: *American Encounters. Natives and Newcomers from European Contact to Indian Removal, 1500–1850*, red. Peter C. Mancall i James H. Merrell, Routledge, New York–London 2000, s. 26–50, 27–28. Przykładami prób zastosowania „perspektywy tubylczej” do opowiedzenia historii kontaktów Europejczyków z tubylczymi mieszkańcami Ameryki Północnej są przekrojowe dzieła historyków Daniela K. Richtera, *Facing East...* i Colina G. Callowaya *One Vast Winter Count. The Native American West before Lewis and Clark*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 2003, a w odniesieniu do samej Wirginii książka Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*.

18. Ukazany w długiej sekwencji, w której kamera, najczęściej utożsamiając się z punktem widzenia Pocahontas i Opechancanough powoli „przeływa” po ulicach, budowlach i mieszkańcach Londynu. Historyczna Pocahontas, inaczej niż filmowa, pragnęła zostać w metropolii, z pewnością bardziej atrakcyjnej dla młodej kobiety niż osada kolonistów w Wirginii.

uprzywilejowany. Jego myśli wypowiedane są częściej niż Indianki i są bardziej zróżnicowane. Każde z nich jednak szuka swego miejsca w świecie: dla dziewczyny punktem odniesienia są siły nadprzyrodzone (rozmawia z nieżyjącą matką i niewidzialnym Stwórcą) i obcy mężczyzna, który wywarł na niej ogromne wrażenie („Boję się siebie. On jest dla mnie jak bóg. Czym jest życie bez ciebie? Zawsze będę ci wierna. Zawsze. Będziemy razem. Staniemy się jednością. Jestem”). Świat białych interesuje ją głównie ze względu na Smitha (cóż bowiem ciekawego może być w świecie tak zdeorganizowanym i pozbawionym więzi między ludźmi jak osada Jamestown, której mieszkańcy nie próbują nawet zadbać o własne wyżywienie?). Smith mówi o swoich wyobrażeniach, o swoim stosunku do dziewczyny, o białych towarzyszach, do których czuje niechęć („Ten kraj dla nich to nędza, śmierć, piekło. Nawet gdy głodują, szukają złota. O niczym innym się nie mówi, nie marzy. Żadnego innego zajęcia się nie podejmują”) i o Indianach. Słuchając idiotycznych kłótni kolonistów, np. o dzień miesiąca, albo obserwując wyścig wygłodzonych i obdartych szkieletów do koryta rzecznej w poszukiwaniu złota, Smith walczy z myślami: „Co cię tu trzyma? Jakie są twoje zamiary wobec niej? Wobec nich?”. Poczucie lojalności wobec swojej rasy, konieczność obrony przed atakiem Indian, a wreszcie perspektywa zorganizowania własnej wyprawy w poszukiwaniu drogi do Indii sprawiają, że filmowy Smith (Smith historyczny musiał wrócić do Anglii po odniesieniu ciężkiej rany na skutek wybuchu prochu na łodzi, którą płynął w okolicach Jamestown¹⁹) opuszcza „swoją Amerykę” (w pewnym momencie mianem tym określa Pocahontas i zarazem nowy świat, jaki stałby się jego udziałem przy jej boku).

Ale to ona uczy się jego języka, jak niewinne dziecko dotykając jego ust, uszu i powtarzając za nim angielskie słowa. Gdy zaś podaje Smithowi algonkińskie określenia słońca czy wiatru, on tylko powtarza je po angielsku, a ona znowu za nim. Smith sprawia wrażenie nauczyciela, który z uśmiechem przygląda się postępowi zdolnej uczennicy. W filmie Malicka Smith (Colin Farrell) to doświadczony, około trzydziestoletni mężczyzna, zaś Pocahontas (rewelacyjny debiut Q’orianki Kilcher) to dziewczę w wieku lolitki, co nieco odbiega od faktów historycznych: Smith urodził się w 1580 r., Pocahontas zapewne w roku 1596, miała więc zaledwie 11 lat w momencie spotkania się z kapitanem. Jeden z kolonistów opisywał, jak w 1608 r., czyli w wieku 12 lat, bawiła się nago z białymi chłopcami w forcie James, ucząc ich robić gwiazdy²⁰ (filmowa Pocahontas wykonuje tę figurę znacznie później, już jako dorosła kobieta, biegając po ogrodzie podczas pobytu w Anglii). Jednak zaangażowanie dziecka do roli Pocahontas unicestwiłoby całą historię romansową i mit, do czegoś takiego potrzebny byłby

19. Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 141.

20. Helen C. Rountree, *Pocahontas’ people...*, s. 43–44.

reżyser poruszający się w innych niż natchniony Malick przestrzeniach, obrazoburczo-prześmiewczych, może Altman, Forman albo Jarmusch.

Zarówno Pocahontas, jak i Smith ukazani są nie jako typowi przedstawiciele swoich kultur. Ona postępuje wbrew woli ojca – „króla”: walczy o życie jeńca skazanego przez niego na śmierć, przynosi kolonistom żywność, daje im ziarna kukurydzy i uczy je sadzić, mimo że Powhatan nakazał wziąć obcych głodem; zdradza Smithowi plan ataku Indian. Cierpliwość ojca ma granice: nieposłuszną córkę – zdrażczynię wygania z wioski²¹. Smitha poznajemy w areszcie pod pokładem okrętu zbliżającego się do „nowego świata”, wtrąconego tam, jak się potem dowiadujemy, za próbę buntu. Tylko dzięki łasce kapitana Christophera Newporta (Christopher Plummer) unika zawiśnięcia na stryczku – nowy świat oznacza nową szansę dla wszystkich, nawet niełojalnych wobec dowódcy. Newport ma zresztą rację, bo Smith jest jedynym zawodowym żołnierzem w grupie 104 kolonistów i to dzięki jego talentom przywódczym i nieustępliwości w negocjacjach z Indianami i bezwzględności w walkach z nimi osadnicy w ogóle przetrwali pierwsze lata w Jamestown. Film przedstawia zdecydowanie łagodniejszą wersję Smitha, owszem, walczy z Indianami, ale tylko, gdy ci atakują fort albo jego samego, nigdy sam nie jest agresorem. Karze nawet na oczach Indian innego kolonistę, który bez powodu zastrzelił jednego z tubylców. W istocie Smith potrafił wyprawić się na czele innych kolonistów ku osiedlom indiańskim i wymuszać na ich mieszkańcach „sprzedaż” zapasów kukurydzy – koloniści sami nie potrafili się utrzymywać i często uciekali się do przemocy, żeby przetrwać. W akcjach odwetowych za ataki Indian na Jamestown Smith palił indiańskie wsie i zabijał ludzi Powhatana²². W filmie tego nie ma – jest Smith rozumiejący (Indian), Smith wahający się (czy na nich się otworzyć i czy – zgodnie z wolą Powhatana – stać się jego „synem”) i Smith żałujący (miłości, z której zrezygnował). Jednak zarówno w przekazach historycznych, jak i w filmie Malicka Smith jest twardym liderem, dbającym o interesy rodzącej się z bólem kolonii. Ale pozostali koloniści nie darzą go sympatią: z niechęcią przyjmują decyzję Newporta o niewieszaniu Smitha, a gdy Smith nie zgadza się na porwanie Pocahontas, obalają jego przywództwo i zmuszają żołnierza do ciężkiej pracy.

Smith, filmowy i historyczny, faktycznie mógł lepiej niż inni koloniści rozumieć Indian. Wywodził się ze społeczeństwa o silnym systemie klasowym, gdzie o pozycji jednostki nie decydowały jego umiejętności i czyny, lecz urodzenie.

21. Historyk Daniel Richter uważa, że Pocahontas nie była żadną buntowniczką czy zdrażczynią, lecz wypełniała tradycyjną rolę w indiańskiej polityce i dyplomacji: zgodnie z wolą ojca miała pomóc w ustanowieniu symbolicznych relacji pokrewieństwa między Smithem a Powhatanem. Smith jako „wódz” białych wedle planu *mamanatowicka* miał zostać partnerem czy też poddanym Powhatana, w tym celu musiał też stać się „ojcem” Pocahontas (*Facing East...*, s. 77).

22. Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 102, 116, 136 i następne.

Sam zaś był człowiekiem ambitnym, którego pochodzenie z niewiele znaczącej rodziny drobnych właścicieli ziemskich utrudniało zdobycie uznania w oczach współziomków; dla takich jak on jedyną drogą była kariera żołnierza, którą też wybrał. Z relacji samych kolonistów o znacznie mniej zhierarchizowanych społecznościach tubylców w Wirginii (choć nie można ich nazwać demokracjami) wiemy, że właśnie dokonania mężczyzn na polu walki czy jako myśliwych zdobywały im szacunek rodaków. Jednym z nielicznych kolonistów, których poważali był zresztą Smith²³.

Filmowy Smith – jedyny spośród białych, który jak Indianie wpina sobie pióro we włosy – jest bohaterem pod pewnymi względami dobrze znanym z filmów z Indianami: rozumie, a nawet podziwia Indian (patrz cytowane wcześniej słowa Smitha na ich temat), co przysparza mu kłopotów wśród jego rodaków. Taki bohater żywi wzdąże dla innych przedstawicieli własnej rasy – skorumpowanej i nikczemnej (*Złamana strzala*), staje po stronie tubylców w walce z białymi agresorami (*Tańczący z wilkami*) albo też wykorzystuje wiedzę o Indianach, by z nimi walczyć (*Jeremiah Johnson, Poszukiwacze*). Z nich wszystkich Smith Malicka najbardziej przypomina Ethana Edwardsa (John Wayne) z *Poszukiwaczy*; mimo zasadniczych różnic (Smith nie pała do Indian nienawiścią, nie morduje ich z zimną krwią, ani nie bezczęści ich zwłok) i Smith, i Ethan, zajmujący miejsce na marginesie społeczeństwa białych, działają na jego rzecz. Są samotnymi bohaterami na usługach przeznaczenia: to dzięki nim podbój Ameryki przez białych, ujarzmienie jej dwuonożnych i czworonożnych mieszkańców, zastąpienie natury przez cywilizację mogą się dokonać, a prawdziwy naród amerykański narodzić. W każdym wypadku kontakt z Indianami jest dla takiego bohatera tragiczny: przez białych jest traktowany jako odszczepieniec, do Indian nie może lub nie chce przystać. Po wykonaniu tej roboty bohaterowie usuwają się w cień: być może świat, który pomogli zlikwidować, był dla nich zbyt pociągający, by chcieć kontynuować istnienie w nowym „cywilizowanym” świecie²⁴. Albo, jak Smith, z głupoty lub próżnych ambicji odwrócili się od tego, w co wierzyli najbardziej („Miłość – czy można się przed nią obronić? Czy można się od niej odwrócić? Ważne jest tylko to. Wszystko inne jest nierealne”), by zbyt późno zrozumieć, że ich życie stało się ponurym snem.

23. Helen C. Rountree, *Powhatan Priests and English Rectors: World Views and Congregations in Conflict*, „American Indian Quarterly” 1992, 16 (4), s. 489; David A. Price, *Love and Hate...*, s. 5–6; Helen C. Rountree, *Pocahontas' People...*, s. 12.

24. Szerzej na temat romantycznych (i mniej romantycznych) samotnych bohaterów w filmach z Indianami pisałem w: Hlebowicz, *Najeźdźcy XXI wieku...* oraz Hlebowicz, *Ludzie wilderness. Amerykańskie pogranicze w filmach o Indianach i samotnych rewolwerowcach*, „Kultura współczesna” 2011, 2 (68), s. 105–119.

Film Malicka pod pewnymi względami przypomina film etnograficzny: występują w nim pomalowani fantazyjnie wojownicy indiańscy, odtworzono indiańskie długie domy (opierając się, wedle zapewnień autorów filmu, na ustaleniach archeologów np. co do kształtu dachów²⁵, odtworzono też w całości fort James), zaprezentowano sposoby walki Indian, ich tańce czy tajemnicze rytuały odprawiane nad angielskim jeńcem. O staraniach twórców filmu o jak najwierniejsze odtworzenie świata Indian w Wirginii opowiada film *Making „The New World”*. W jednej ze scen indiański aktor i tancerz Raoul Trujillo (autor choreografii do filmu, grający też postać Tomocomo/ Uttamatommakina, jednego z szamanów czy też ważniejszych doradców Powhatana) wyjaśnia statystom grającym wojowników Powhatana, w jaki sposób mają wykreować postaci sprzed czterystu lat: „najważniejsze jest wniesienie do tego [projektu] języka ciała Indian, by móc mówić o pamięci, [...] możemy opowiedzieć naszą historię za pomocą własnych ciał”. Na przykład w otwierającej film scenie przybycia angielskich okrętów Indianie poruszają się i zachowują niczym sarny, podchodząc na skraj lasu i bacznie obserwując obcych, ale nie wychylając się spoza drzew.

Mimo to znawca westernów, Edward Buscombe, uważa, że z filmu Malicka nie dowiadujemy się nic na temat kultury i społeczeństwa Indian wirginijskich²⁶. W pewnym sensie Buscombe ma rację: nie tylko historia, ale i etnografia w filmie Malicka potraktowane są w specyficzny sposób, jeśli przyłożyć miarę profesjonalnego historyka czy antropologa. Wiele dziedzin, zdawałoby się zasadniczych, pozostało nieprzedstawionych: film nie odtwarza wiernie przebiegu wydarzeń z pierwszych lat po zetknięciu się z białymi, nie zajmuje się tym, jakie stosunki łączyły Powhatana z innymi grupami indiańskimi, nie ukazuje np. funkcjonowania rodziny indiańskiej czy organizacji społecznej wirginijskich Indian. Nie dowiadujemy się o żadnych konfliktach w społeczeństwie Powhatana – można odnieść wrażenie, że pojawiają się dopiero z nadejściem białych²⁷.

25. *Making „The New World”*.

26. Edward Buscombe, *What's New...*, s. 39–40.

27. Jedną z teorii zakłada, że Powhatan, sprawujący kontrolę nad kilkunastotysięczną populacją swego państwa, które zasadniczo jest nazywać wodzostwem, dysponujący kilkoma tysiącami wojowników, nie zdecydował się od razu na anihilację liczącej sto osób kolonii, ponieważ sprawdzał, czy przybyszów nie można by wykorzystać do walki z wrogami algonkińskich grup znad zatoki Chesapeake, czyli mówiących językiem z rodziny sju Monakanów, żyjących na zachód od Zatoki. Innym powodem było zapewne pożądanie europejskich przedmiotów, siekier, muszkietów czy nawet dział, a przede wszystkim miedzi, głównego symbolu, a może nawet źródła władzy świeckiej i duchowej wśród Indian tego regionu. Wraz z przybyciem białych Powhatan mógł uniezależnić się od miedzi pozyskiwanej głównie od Monakanów i w istocie zmonopolizował handel nią oraz ugruntował kontrolę nad miejscowymi grupami algonkińskimi, decydując o rozdziale miedzi wśród

Historia i etnografia u Malicka są jednak obecne, tyle że przepuszczone przez poetycki filtr. Kultura Indian jest u niego sygnalizowana za pomocą ujęć ukazujących w postaci migawkowej zrywanie kolb kukurydzianych, garbowanie skór czy wyrabianie naczyń przez kobiety, ćwiczenie się w strzelaniu z łuków, budowanie domu i wypalanie kanoe, zakładanie sieci na ryby przez mężczyzn, polowanie na nie z użyciem harpuna oraz łowienie o zmierzchu z użyciem rozpalonych w kanoe ognisk wabiących ryby. Wiele z tych ujęć trwa krótko, widz nie może więc uważnie przyjrzeć się wykonywanym czynnościom, np. przez kilka sekund prześlizgujemy się wraz z kamerą po fragmencie maty: widzimy na niej rozsypane białe koraliki z muszelek i przesuwające je dłonie indiańskich kobiet, zaraz potem mężczyznę siedzącego przy ognisku, kierującego rękoma dym ku twarzy w geście oczyszczania się. Tym skrawkowym ujęciom czasem nie towarzyszy żadna narracja, jedynie naturalne dźwięki uderzających o siebie koralików czy świergot ptaków, czasem pojawia się delikatne melancholijne adagio z 23 Koncertu fortepianowego Mozarta, niejako podsuwające interpretację pięknych niemych ujęć: skończonego ładu i harmonii świata Indian. W istocie wiele z tych „ilustracji” (czasem odnosi się wrażenie, że mieszkańcy Werowocomoco inscenizują układy i pozy przed kamerą – teatralność ta wręcz jest zamierzona, jakby Malick chciał zastrzec, że ukazuje piękny mit, wyobrażony raj Smitha, a nie docieka prawdy, bo to zbyt ryzykowne przedsięwzięcie, może zresztą niepotrzebne²⁸) to przeniesione na ekran słynne ryciny Theodora de Bry’ego oparte na akwarelach Johna White’a, który w latach 80. XVI w. uczestniczył w pięciu wyprawach brytyjskich do „Wirginii” – nie tej późniejszej, która zaczęła się wraz z Jamestown, lecz na terytorium dzisiejszej Karoliny Północnej, gdzie Anglicy bezskutecznie próbowali założyć kolonię Roanoke. Rysunki White’a, przetworzone i rozpowszechnione przez de Bry’ego, do dzisiaj stanowią najważniejsze źródło ikonograficzne tubylczych mieszkańców ze wschodniego wybrzeża Ameryki

podlegających mu wodzów – *weroance* i tym samym wiązać ich bardziej ze sobą (patrz: Jeffrey L. Hantman, *Between Powhatan and Quirank: Reconstructing Monacan Culture and History in the Context of Jamestown*, „*American Anthropologist*” 1990, 92 (3), zwłaszcza s. 685–686). Rountree uważa, że Powhatan, obserwując degrengoladę i tempo, z jakim śmierć zbierała żniwo wśród kolonistów (ze 105 kolonistów, którzy założyli Jamestown w 1607 r., pierwszy rok przeżyła nieco więcej niż połowa; mimo że w następnych latach okręty Kompanii Wirginijskiej przywoziły kolejnych kolonistów i ich liczba wzrosła do 500, to w 1610 roku w samej osadzie przetrwało tylko około 60 z nich), po prostu sądził, że nie ma sensu się fatygować, bo kolonia sama umrze śmiercią naturalną (David A. Price, *Love and Hate...*, s. 15, 50; Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 145–147).

28. Również teatralnie, ale w tym wypadku – jak się zdaje – z odrobiną pogardy ukazani są król Jakub I Stuart i królowa Anna w czasie formalnej audiencji Pocahontas (która w istocie nigdy nie miała miejsca – David A. Price, *Love and Hate...*, s. 174, Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 177–178), nieruchomi na swych tronach niczym kukły.

Północnej, a Malick wykorzystując je w tak doskonały sposób w filmie podązał za pierwszymi autorami relacji z Jamestown – nawet relację Smitha opatrzone rycinami de Bry’ego. Ryciny te, ukazujące Indian przy różnych pracach, wspólnym spożywaniu posiłków czy świętowaniu oraz ich harmonijnie zaprojektowane wioski, miały w ówczesnych czytelnikach w Anglii wywierać wrażenie, że „dzikie ludy” są w stanie wieść szczęśliwe życie, takie jakie np. kiedyś wiedli Piktowie, przodkowie XVII-wiecznych Anglików (w publikacji de Bry’ego po serii rytów Indian „wirginijskich” następuje seria przedstawień Piktów). Problem w tym, że dotyczą one okresu wcześniejszego o 20 lat i innych Indian, nawet jeśli bliskich językowo i kulturowo (portretowania przez White’a mieszkańcy Karoliny Północnej mówili, jak Indianie Powhatan, jednym z języków algonkińskich)²⁹.

W *Nowym Świecie*, mimo całej staranności i odwołania się – przynajmniej w warstwie ikonograficznej – do najbliższych terytorialnie i czasowo źródeł (z braku innych) nie chodzi o kulturę tubylców z Wirginii, równie dobrze można by sobie wyobrazić np. podobnie przedstawionych Indian z Nowej Anglii, którzy powitali angielskich purytanów kilka lat później niż ich krewni z Wirginii³⁰ albo zupełnie odległych geograficznie i kulturowo (choć nie językowo) Szejenów³¹ czy nawet wymyślony lud Na’vi, mieszkańców planety Pandora z filmu science fiction *Avatar* Jamesa Camerona. Smith-narrator mówi: „Są delikatni, pełni miłości i wiary, wolni od chytrości i matactwa. Słów takich jak kłamstwo, zdrada, chciwość, oszczerstwo czy przebaczenie nie znają. Nie mają w sobie żądz posiadania, zazdrości”. Malick często przedstawia świat Indian z Wirginii oczami Smitha (w końcu najwięcej informacji o nich zawierają jego pisma) – dzięki temu rozwiązaniu nie aspiruje do obiektywnego, „naukowego” opisu, nie ustala faktów, oddaje raczej oczekiwania i wrażenia konkretnego bohatera, na poły

29. Christian F. Feest, *John White's New World*, w: *A New World. England's first view of America*, red. Kim Sloan, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2007, s. 65–77; Ute Kuhlemann, *Between reproduction, invention and propaganda: Theodor de Bry's engravings after John White's water colours*, w: *A New World. England's first view...*, s. 85 i następn.

30. W istocie opisy pięknej ziemi, obfitującej we wszelaką zwierzyńę, ptaki i ryby, autorstwa pierwszych kolonistów w Nowej Anglii (patrz np. Shepard Krech III, *The Ecological Indian. Myth and History*, W.W. Norton & Company, New York–London 1999, s. 73–74) do złudzenia przypominają relacje Smitha z Wirginii.

31. Szejenowie z Wielkich Równin, tak jak ludy tubylcze w Wirginii i Nowej Anglii, mówili językiem należącym do algonkińskiej rodziny językowej. Przywołuję tu Szejenów celowo, bo ich wyidealizowaną wizję przedstawił 35 lat przed filmem Malicka Arthur Penn w brawurowym *Małym Wielkim Człowieku*. Mimo zdecydowanej różnicy stylów opowiadania Penna (groteska i dramat) i Malicka (poezja), obydwaj rysują kultury indiańskie jako statyczne, skończone „dzieła”, gdzie każdy ma swoje miejsce, każdy jest akceptowany i każdy rozumie sens swego istnienia. W obu filmach to tubylcy amerykańscy stanowią doskonalsze społeczeństwo, od którego biali mogliby się uczyć zarządzania świata i budowania relacji międzyludzkich.

fikcyjnego kapitana Smitha. Indianie w Werowocomoco, osadzie, w której mieszkał Powhatan, wspólnie tańczą, pracują, śmieją się. Ich domostwa rozrzucone są luźno między zielonymi drzewami, osady nie ogranicza żaden wał czy palisada. Ujęcia ludzi przeplatane są kadrami kamienia na dnie przejrzystej rzeki czy kolby kukurydzy w aureoli z promienia słonecznego. Zupełnie inaczej przedstawiony jest świat kolonistów: sceny w otoczonym palisadą osiedlu Jamestown przynębiają swą brunatnością i szarością, niemal bez przerwy pada tu deszcz, zaś nad wioską indiańską świeci słońce. Indianie często są ukazywani w rzece, biali nigdy – w zabawnej scenie pierwszego zetknięcia się zaciekawionych tubylców z przybyszami Tocomoco, stając na przeciw kapitana Newporta, ze zdziwieniem wciąga w nozdrza najwyraźniej nieprzyjemny zapach jego ciała, co sugeruje, że Anglikom idea utrzymywania ciała w czystości była obca. Koloniści, ubrani od stóp do głów, odganiają się od owadów, które wcale nie atakują półnagich Indian (skądinąd wiemy, że Indianie wirginijscy kąpali się w rzece każdego ranka)³². Biali osadnicy są niezaradni, przymierają głodem, bo nie potrafią choćby zasiać kukurydzy i zamiast tego oddają się poszukiwaniu złota. W wielce wymownym finale wspomnianej przed chwilą sekwencji przedstawiającej pierwszy pobyt Smitha u Indian i jego zachwyty, kapitan wraca z upolowaną zwierzyną – darami od Indian: wkracza na opustoszałe pole pośrodku osady, gdzie spotyka tylko garstkę rozwydrzonych dzieciaków, które opowiadają mu o zabójstwach, jakie zdarzyły się w osadzie, pokazują trupa leżącego pod ścianą domu, którego nikt nawet nie zadał sobie trudu pochować. Opowiadają, jak ludzie chorują i umierają od złego powietrza z pobliskich bagnisk (co jest zgodne z prawdą historyczną – Anglicy źle wybrali miejsce na fort, w pobliżu bagna i w takim miejscu rzeki, w którym woda przez część roku nie nadawała się do picia³³), jak koloniści zjadają zmarłych towarzyszy, a zaraz potem zostają przegonione przez jednego z kolonistów, który krzyczy za nimi „złodzieje!”. Także w tej scenie pojawiają się niezwiązane z akcją ujęcia przedstawiające przyrodę, ale o ile w świecie Indian widzieliśmy papużki, źródlaną wodę czy łodygi kukurydzy pnącej się do słońca, tutaj mamy węże w brunatnej wodzie rzeki, którą piją osadnicy, szkaradne pająki i brunatne grzyby porastające gałęzie drzew. Świat Indian ma twarz pięknej niewinnej Pocahontas, świat białych – wychudzone i brudne oblicza kolonistów.

Buscombe sądzi, że Indianie w filmie Malicka jawią się nie jako odrębne, unikalne społeczeństwo, lecz, zanurzeni w naturze (co by korespondowało z określeniem „naturals”, które stosowali wobec nich koloniści, oznaczającym zarówno tubylców, mieszkańców danej ziemi, jak i ludzi żyjących na niekul-

32. O smrodzie niemyjących się Anglików wielokrotnie wspomina Helen C. Rountree w *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, np. na s. 6, 83, 123.

33. Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 56.

tywowanej ziemi, nierozwiniętych, nieposiadających inteligencji i cywilizacji Anglików³⁴), stanowią kontrast dla społeczności białych kolonistów w Jamestown, z ich obmierzłą „cywilizacją”³⁵. Potwierdzeniem tego pomysłu na film są kolejne wskazówki Trujillo zarejestrowane w *Making „The New World”*, wyjaśniającego innym indiańskim aktorom: „Macie być zupełnie różni od Anglików, macie być w całkowitej harmonii z kosmosem, ze wszystkim, co istnieje”. Plan ten zostaje w filmie zrealizowany doskonale. Świat Indian, których kultura zespolona jest z przyrodą, to harmonia – świat białych to chaos i upadek. Wizję tę wzmacnia starannie dobrana muzyka: scenie, w której Indianie obserwują nadpływające angielskie okręty towarzyszy niepokojące preludium z *Das Rheingold* Wagnera, opery opowiadającej o dążeniu do władzy nad światem uzyskiwanej kosztem wyrzeczenia się miłości.

Jednak „ekologiczny” styl życia Indian u Malicka nie jest tak banalny, jak by się mogło wydawać. Oblicza się, że na początku XVII w. w kontrolowanej przez Powhatan części Wirginii żyło około 14 tys. Indian, co daje 0,79 osoby na milę kwadratową, w Anglii zaś około pięć milionów osób – 86,2 osoby na milę kwadratową³⁶. W takiej sytuacji brytyjscy koloniści przybywający do Ameryki mogli odnieść wrażenie, że trafili do „dziewiczej” ziemi, niemal nietkniętej stopą ludzką. Jak opisywali ich koloniści, tubylcy żyli „z rąk do ust”³⁷, co można rozumieć jako brak przemysłanej, długofalowej gospodarki. W przypadku ludzi nieznających narzędzi metalowych była to jak najbardziej racjonalna strategia: z otaczającej ich przyrody – rzek i lasów – umiejętnie czerpali środki do życia, zbierając „dzikie” jadalne rośliny, polując na zwierzęta i łowiąc ryby, a także hodując kukurydzę, fasolę i dynię – (przeważnie, o ile nie było suszy) tyle, ile im było potrzeba i ile potrafili. Ujęcia Indian modlących się z rękami wzniesionymi ku słońcu czy niebu – odczytane powierzchownie – mogłyby sugerować inspirowanie się twórców filmu modnymi w ostatnich dekadach ideami „ekologicznego Indianina” i „opiekuna przyrody”, ale w istocie tubylcy w Wirginii żyli tak, jak im na to pozwalała przyroda, ich demografia³⁸ i kultura materialna – a podziękowania i ofiary bogu były niezbędne, żeby zapewnić pomyślność w polowaniu, wystarczające plony czy niezbędne do życia opady deszczu. Ich religia i światopogląd odzwierciedlały rzeczywiste związanie ich życia z wodą i lasem, a w filmie Malicka ta więź jest pięknie przedstawiona – i niepotrzebna do tego współczesna

34. Karen Ordahl Kupperman, *The Jamestown Project*, s. 134.

35. Edward Buscombe, *What's New...*, s. 39–40.

36. Helen C. Rountree, *Powhatan Priests...*, s. 491, przyp. 1.

37. Helen C. Rountree, *Pocahontas' people...*, s. 5 i następne.

38. Różnicę perspektyw Indian i „obcych” ukazuje nazwa, jaką regionowi nadawali Indianie – Tsenacommacah, oznaczająca, o ile ufać Danielowi Richterowi, „gęsto zaludnioną ziemię” (Richter, *Facing Est...*, s. 70).

„environmentalistyczna” ideologi³⁹. Indianie w *Nowym Świecie* są zdecydowanie różni od białych, ale też ich kultura – naszkicowana za pomocą impresyjnych detali – jest odrębna i samoistna.

Dwa oblicza dzikich

Malick jednak zdaje sobie sprawę, że sama poezja i „ekologia” nie mogą zaspokoić intelektualnej potrzeby zrozumienia amerykańskich tubylców. Wizja tubylczego Edenu za bardzo przypomina funkcję marzeń i wyobrażeń białego człowieka o raju. Malick wysyła wyraźne sygnały, że istniała również inna tubylcza rzeczywistość: Indianie także mają cechy „ludzkie”, czyli na przykład są zdolni do okrucieństwa i zdrady. Ryty de Bry’ego i jego następców są także sfilmowane dosłownie i umieszczone w czołówce, przeplatają też napisy końcowe – zawierają nie tylko przedstawienia radosnych i pracowitych Indian, ale i krwawe sceny walk z białymi, odnoszące się co prawda do wydarzeń z 1622 roku (czyli późniejszych niż przedstawione w filmie), kiedy Opechancanough, brat Powhatan i główny wódz „konfederacji” po jego śmierci, wszczął wojnę z kolonistami. Malick przekazuje uniwersalne prawdy za pomocą celnie wybranych szczegółów, jak np. scena, w której Iopassus, wódz grupy Patawomeck, w zмовie z kapitanem Argallem, zwabia Pocahontas na okręt kolonistów – w zamian on i żona otrzymują od białych obiecany miedziany kociołek (w przedstawieniu tej smutnej sceny Malick pozostał wierny źródłom historycznym). W sekwencji pierwszej podróży (w istocie nie była to wcale pierwsza wyprawa) Smitha rzeką Chickahominy w poszukiwaniu Powhatana mężczyźni w kanoe przepływają pod gałęzią drzewa, z której zwisa obcięta głowa ludzka. To jedyne w filmie przedstawienie okrucieństwa, do którego zdolni byli Indianie Powhatan, ale bardzo wymowne⁴⁰. Dopiero pokazanie cech wspólnych Indian i kolonistów pozwalała

39. Odróżniam tu za Shepardem Krechem III ekologa – tego, kto zna przyrodę i wie, jak z niej korzystać dla własnego dobra, od environmentalisty – programowo dbającego o zachowanie środowiska w nietkniętym stanie (Krech III, *The Ecological Indian...*, s. 24). W tym sensie Indian bez wątplenia można nazwać ekologami, zaś ich ewentualną environmentalistyczną postawę należałoby głęboko przemyśleć.

40. Reżyser oszczędził widzom znacznie bardziej przynębiających widoków, jak np. wieszonych na sznurze rozciągniętym między dwoma drzewami ściętych na rozkaz Powhatana głów mężczyzn z plemienia Piankatank. Koloniści, zaproszeni na ucztę przez *mamanatowicką*, musieli oglądać tę straszliwą „wystawę” i brać z niej właściwą lekcję: Indianie Piankatank zostali zgładzeni na rozkaz Powhatana za zbyt mocno okazywaną przybyšsom przyjaźń (Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 119). Opis okrutnych metod rządzenia Powhatana znajduje się np. w James Axtell, *The Rise and Fall of the Powhatan Empire*, w: James Axtell, *After Columbus. Essays in the Ethnohistory of Colonial North America*, Oxford University Press, New York-Oxford 1988, s. 182–221.

widzom zacząć ich rozumieć. Właśnie te szczegóły sprawiają, że mimo wszystko Malick przełamuje stereotypowe portretowanie Indian, charakterystyczne nawet we współczesnych, rzekomo bardziej realistycznych filmach. Obcięta głowa Indianina w królestwie Powhatan informuje nas, że ci sami Indianie, którzy miłują pokój (tak opisuje ich Smith) i żyją w harmonii z całym stworzeniem, zdolni są do czynów okrutnych. Wyróżniające się współczesne filmy o Indianach, *Tańczący z wilkami* (1990) czy *Czarna Suknia* (1991), potrzebują klarownej dychotomii: dobrych Indian reprezentują inne plemiona (odpowiednio Siuksowie i Algonquin), a złych inne (tradycyjnie Paunisi i Irokezi).

Nienawiść

Gdy Powhatan orientuje się, że biali zamierzają pozostać na jego terytorium (jego ludzie odkrywają zasiań przez białych kukurydzę, a Powhatan domyśla się, że ziarna dała im jego córka⁴¹) – wbrew temu, co mówił jego „przybrany syn” Smith – decyduje się na atak na fort kolonistów. Wtedy poezja znika z ekranu, a dzięki wszędobylskiej kamerze widz zostaje niemal zmuszony do uczestniczenia w brutalnych zmaganiach. Kolejne najazdy i zdrady trwają przez kilka lat, do chwili podstępnego uwięzienia Pocahontas przez Anglików. Wcześniej, na błaganie Pocahontas (która ostrzegła Smitha o planowanym ataku na fort⁴²), aby uciekł wraz z nią, filmowy Smith, nie mogąc zdradzić kompanów, odpowiada: „Gdzie byśmy żyli? Na wierzchołku drzewa? W dziurze w ziemi?” i sam namawia dziewczynę, żeby została w forcie, bo za zdradę spotka ją kara ze strony Indian. Pocahontas ucieka, bo i ona nie jest w stanie zaakceptować siebie w roli zdrajczyni. Żyje na wygnaniu w wiosce innej grupy indiańskiej. Jednak po uwięzieniu przez Anglików, doświadczona przez los i pogodzona z nim, bez entuzjazmu przyjmuje chrzest (staje się Rebeką) i oświadczyzny Rolfe’a. Tak oto Pocahontas „oddaje się” społeczeństwu i kulturze białych. Ruch w przeciwną stronę – rezygnacja z własnej tożsamości i kultury – wykonany przez białego mężczyznę przez długi czas był

41. W rzeczywistości nieumiejętność gospodarowania się białych musiała coraz bardziej przeskadzać Indianom. Zima 1607–1608 była jedną z najgorszych, jakich doświadczyli ludzie: z powodu ostrego mrozu zbiory na wiosnę były marne, a z roku na rok coraz dotkliwsze susze w latach 1606–1612 tylko pogłębiały biedę zarówno kolonistów, jak i Indian, choć oczywiście wyższe umiejętności znajdowania pożywienia tubylców w otaczającej ich przyrodzie stawiały ich w nieco lepszej sytuacji od białych (Karen Ordahl Kupperman, *The Jamestown Project*, s. 168–170, 174–175; Helen C. Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 13, 116, 149).

42. Historia dostarcza nieco innego obrazu Pocahontas. Na przykład pod koniec 1609 r., po odejździe Smitha, Pocahontas prawdopodobnie odegrała rolę w zwabieniu kolonistów w zasadzkę w jednej z wiosek indiańskich nad rzeką Pamunkey, w czasie której Indianie zabili ponad 20 kolonistów – tylko dwóch uszło z życiem (Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 144).

nie do pomyślenia w filmowych historiach o białych i Indianach, z wyjątkiem kilku zapomnianych niemych obrazów⁴³.

Niespełniona miłość Pocahontas i Smitha odzwierciedla niemożność pogodzenia odmiennych idei Anglików i Indian Powhatan co do suwerenności: zarówno filmowy, jak i historyczny Powhatan pragnął uczynić Smitha *weroance* – podlegającym mu wodzem nowego plemienia Tassantassa (Obcych), jak z czasem zaczęto nazywać Anglików – od którego pobierałby tak jak od innych wodzów daninę i w zamian otaczał opieką, zaś koloniści bezskutecznie usiłowali uczynić Powhatana wasalem króla Jakuba⁴⁴. „Nowy świat” u Malicka nie staje się, mimo pierwszego zachłyśnięcia się nim przez Smitha, miejscem prawdziwego spotkania, współpracy, handlu, zacieśniania więzi, wzajemnego zainteresowania dwóch narodów. Zamiast tego jest niechęć, nieufność i narastające napięcie, które prowadzi do wybuchu przemocy. W pełnej melancholii ostatniej części filmu następuje pogodzenie się nie kultur, lecz pogodzenie się z losem. Pocahontas wychodzi za innego białego i po kilku latach umiera, pozostawiając syna, Thomasa. Wyjazd Smitha to symbol odrzuconej szansy na pełne, wartościowe nowe życie, śmierć Pocahontas to symbol „znikania indiańskiej rasy” – jej syn Thomas, choć tego nie dowiadujemy się z filmu, dorastał będzie w Anglii, w wieku około 20 lat powróci do Wirginii, zostanie komendantem fortu James w czasie wojny z Indianami, którzy w 1644 r. znowu chwycili za broń, jeszcze raz wiedzeni przez Opechancanougha, bezskutecznie próbując zrzucić jarzmo białych⁴⁵.

Złoto Renu Wagnera powraca jeszcze dwukrotnie, m.in. tuż po rozmowie Pocahontas ze Smithem w Londynie (*Czy znalazłeś swoje Indie, John?... Powinieneś był. – Być może przepłynąłem obok*), w poruszającej finałowej sekwencji zabawy Pocahontas z synem w labiryncie londyńskiego ogrodu (przyrody okiełznanej niczym Pocahontas – niegdyś biegającej po amerykańskim lesie w wygodnej przepasce biodrowej ze zwierzęcej skóry, teraz, w Anglii, wepchniętej w sztywne szaty). Przytłumiony śmiech dziecka potęguje tylko złowieszczy nastrój wywoływany przez muzykę: w którymś momencie chłopiec wygląda zza żywopłotu, spodziewając się „złapać” matkę, ale nigdzie jej nie znajduje. Symbolicznemu ukazaniu jej odejścia towarzyszy odczytywany list Rolfe’a do syna, z którego dowiadujemy się o śmierci „Rebeki”.

43. Bartosz Hlebowicz, *Ludzie wilderness...*

44. Szkoda, że w filmie brak pysznej sceny, która przedstawiłaby autentyczne wydarzenie, kiedy koloniści z Jamestown usiłowali założyć na głowę Powhatana metalową koronę ozdobioną sztucznymi klejnotami, co ich zdaniem oznaczałoby przyjęcie przez „indiańskiego króla” statusu wasala króla angielskiego. Powhatan ani myślał klęknąć, a w rewanżu podarował kapitanowi Newportowi swoje stare buty i płaszcz (Rountree, *Pocahontas, Powhatan, Opechancanough...*, s. 113–114).

45. Helen C. Rountree, *Pocahontas' people...*, s. 84, 86.

Dlaczego więc od filmu tak niedoskonałego, jeśli chodzi o wierność rzeczywistości sprzed czterystu lat nie można oderwać oczu?⁴⁶ Moc filmowej opowieści Malicka wynika z jego filozoficzno-humanistycznego podejścia, ze spójnej i sugestywnej wizji, z lirycznego tonu narracji (narracja z offu w postaci „cytatów” myśli bohaterów zwiększa melancholijny wydźwięk całości), z języka opowieści opierającego się na uwodzącym rytmie, uzyskanym dzięki przeplataniu poetyckich nieśpiesznych sekwencji (często pozornie niezwiązane ze sobą ruch, obraz i dźwięk diegetyczny i niediegetyczny są w istocie dopasowane idealnie) gwałtownymi scenami walk, z oszczędnej i przekonującej gry aktorskiej, z subtelnego i zarazem wyraźnego odmalowywania kontrastów między dwiema grupami. Dodanie kilku elementów etnograficznych czy większa wierność ustaleniom historyków być może nie miałyby znaczenia.

Christopher Plummer ocenia film *Nowy świat* jako romantyczną wizję wczesnych kontaktów między dwiema rasami⁴⁷. Sądzę raczej, że ten romantyzm jest pozorny. Ckliwą historię o miłości i bałamutną legendę o związku przedstawicieli dwóch ras, który rzekomo zapoczątkował naród amerykański Malick zastąpił opowieścią o miłości niemożliwej, o braku odwagi prawdziwego otwarcia się na innego. Reżyser nie stworzył historycznej rozprawy o Indianach i kolonistach w Wirginii ani o prawdziwym kolonście Johnie Smithie i prawdziwej Matoace, znanej światu jako Pocahontas, ale piękny i gorzki moralitet na temat kolonizacji Ameryki, nieumiejętności spotykania się kultur, spotykania się ludzi, odejścia Indian⁴⁸.

46. Robert A. Rosentone twierdzi, że film może być wręcz nowym źródłem historii w tym sensie, że oferuje wizję przeszłości bogatszą o „dane alternatywne” (m.in. wizualność, dźwięk, wyrażanie emocji przez ciała i twarze), które stanowią o specyficznej „mocy przedstawiania” filmu (Robert A. Rosentone, *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawiania historii na taśmie filmowej*, w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 103–104). Por. Natalie Zemon Davies, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Vintage Canada 2000, s. 7–8. Hayden White na przykład uważa, że „nie ma powodu, aby filmowa reprezentacja wydarzeń historycznych nie mogła być równie analityczna i realistyczna, co jakkolwiek reprezentacja pisemna” (Hayden White, *Historiografia i historiografia*, w: *Film i historia...*, s. 121.). Niezależnie od optymizmu autora trudno by wskazać dzieło filmowe o ambicjach filmu historycznego, którego scenariusz (np. dla większej spójności narracji lub zwiększenia atrakcyjności filmu) nie odbiegałby w mniejszym lub większym stopniu od faktów ustalonych przez historyków. Autorzy jednego z najgłośniejszych filmów historycznych, *Powrotu Martina Guerre'a*, korzystali z usług wybitnej historyczki Natalie Zemon Davis, która jednak nie chcąc przejść do porządku dziennego nad uproszczeniami scenariusza, napisała o tej samej historii wszechstronną książkę historyczną (tłum. Przemysław Szulgait, Zysk i S-ka, Poznań 2011).

47. Wypowiedź aktora w filmie *Making „The New World”*.

48. Tarter Brent, redaktor *Dictionary of Virginia Biography*, stwierdził: „Historię pierwszych dekad istnienia kolonii Wirginia Indianie mogliby nazwać [...] *Rajem utraconym*”. (*Making History in Virginia*, „The Virginia Magazine of History and Biography” 2007, 115 (1), s. 5–6).

Przed obrazem.

O teatralności przestrzeni filmu *Ukryte*
Michaela Hanekego

Przestrzeń teatralną można rozumieć za Hansem-Thiesem Lehmannem¹ jako przestrzeń współobcowania widzów i aktorów, a więc przede wszystkim jako przestrzeń materialną, która swoim charakterem narzuca określony typ percepcji, (najczęściej) unieruchamiając widzów i umieszczając ich naprzeciw działających aktorów. Można jednak definiować teatr i przestrzeń teatralną, skupiając się na ich podstawowej funkcji, którą dla Maaïke Bleeker jest inscenizacja. Przestrzeń teatralna ma bowiem moc nadawania codziennemu działaniu rangi znaczącego (bo wyakcentowanego przez ramę sceny) performansu. Tak rozumiany teatr oferuje możliwość przyjrzenia się uwarunkowaniom kulturowym charakterystycznym nie tylko dla przestrzeni teatralnej, ale daje tę możliwość również innym mediom. Taki teatr intermedialny Bleeker określa jako hipermedium, podkreślając, że owa intermedialność pozwala uchwycić jeden z najmniej zauważalnych, a kluczowy dla niej performans – performans spojrzenia: „Teatr prezentuje inscenizację performansu spojrzenia, co pozwala dostrzec, w jaki sposób ten performans jest określony przez kulturę [...] i grać z kulturowo ustalonymi sposobami percepcji”².

Ukryte (*Caché*, 2005) Michaela Hanekego postrzegam jako przykład takiego właśnie hipermedium, w którym twórca inscenizuje kinowe sposoby oglądania, wydobywając to, co zwykle jest przeoczane: relację pomiędzy widzem a obrazem. Pisząc o współczesnym teatrze Maaïke Bleeker podkreśla, że coraz częściej akcentuje on swoje ograniczenia. Twórcy chcą w ten sposób zwrócić uwagę odbiorcy na fakt, że nie tylko będąc w teatrze ale także na co dzień, dopasowujemy swoje spojrzenie, położenie ciała i sposób myślenia do tego, co i jak oglądamy. Podobnie *Ukryte* akcentuje analogiczność w percypowaniu obrazu filmowego i rzeczywistości, wskazując na to, że oglądanie filmu (jak oglądanie dzieła teatralnego) jest czynnością wykonywaną przez całe ciało oraz że czynność ta, jak każda czynność, może okazać się niebezpieczna i moralnie wątpliwa dla działającego.

1. Por. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 250–252.

2. Maaïke Bleeker, *Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture*. w: *Mapping Intermediality in Performance*, red. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, s.38.

Wideo i obraz materialny

Recepcja filmów Michaela Hanekego od pewnego czasu zaczyna odzwierciedlać jeden z głównych problemów współczesnego dotyczących oglądania filmów w ogóle, a mianowicie – zastępowanie ekranu kinowego ekranem komputera bądź telewizora. Nawet uznani badacze twórczości austriackiego reżysera czują się zmuszeni do ponownego przemyślenia swoich tez w świetle zmieniającego się sposobu oglądania filmów. Świadectwo temu daje autorka pierwszej anglojęzycznej monografii twórczości Hanekego³, Catherine Wheatley, która w niedawno opublikowanym tekście stwierdza, iż znaczna część jego filmów wręcz domaga się (ponownego) oglądania na ekranie telewizora⁴. Wheatley ma tu na myśli przede wszystkim filmy, które określa jako „domowe inwazje”, a które prezentują bohaterów oglądających telewizję (austriacka „trylogia zlodowacenia”), bądź siebie samych na telewizyjnym ekranie (*Ukryte*). W ten sposób widz filmu, oglądając te fragmenty – podobnie jak bohaterowie – na ekranie telewizora, powtarza gest widza wewnątrzdiegetycznego, co prowadzi do powstania pomiędzy nimi specyficznej relacji oglądania opartej na regule *mise-en-abyme*, w której każde oglądanie jest już oglądaniem innego aktu oglądania.

Filmem, który rozpoczął tę debatę i którego analizy stanowią jej główne ogniwo jest *Ukryte* – pierwszy film Hanekego zrealizowany w całości w technice wideo, dzięki czemu granica pomiędzy samym filmem a obrazem telewizyjnym (czy też oglądanym na ekranie telewizora), przestała być dostrzegalna. Pomimo użycia wideo, Haneke nie rezygnuje tu jednak z manifestowania majestatyczności i „frontalności” obrazu typowej dla filmów oglądanych na dużym ekranie, ale podkreśla ich ogrom poprzez porównania z obrazem wyświetlanym na ekranie telewizora.

Reżyser uprzestrzenia tu sposób oglądania obrazu filmowego, nie tylko podkreślając odległość jaka dzieli go od widza, ale także akcentując jego materialność. Tak traktowany obraz Brigitte Peucker określa jako „obraz materialny” nie tylko bowiem może on coś znaczyć, czy opowiadać, ale po prostu jest/znajduje się naprzeciw widza⁵. Akcentując relację pomiędzy widzem a obrazem, Haneke stara się upodobnić widza filmowego do teatralnego, sprawić, by – jak tamten – również i on czuł się czasem jako widz niewygodnie, odczuwał wstyd i nudził się, a przede wszystkim – był świadom swojej obecności przed obrazem.

3. Por. Catherine Wheatley, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, Berghahn Books, New York 2009.

4. Por. Catherine Wheatley, *Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences*. w: *The Cinema of Michael Haneke. Europa Utopia*, red. Ben McCann, David Sorfa, Wallflower Press, London & New York 2011.

5. Por. Brigitte Peucker, *Material Image. Art and the Real in Film*, Stanford University Press, Stanford 2007.

Ukryta rama

Wyraźny – szczególnie dla tych, którzy pamiętają choćby „trylogię zlodowacenia” – brak wewnątrzkadrowych ram kolejnych ekranów w *Ukrytym* utrudnia stwierdzenie, który obraz należy traktować jako nadrzędny (prezentujący fikcyjny świat filmu), a który jest tylko jednym z obrazów wewnątrz tamtego. Nieobecność wewnątrzkadrowych ram pomiędzy obrazem wideo a obrazem zarejestrowanym na taśmie 35 mm pozwala reżyserowi – jak pisze Oliver C. Speck – na wyjście poza brechtowskie zwroty do widza, które uważa się za główne *emploi* Hanekego. Amerykański badacz proponuje zamiast tego zwrócić większą uwagę na sposób w jaki Haneke inscenizuje oglądanie, które zwykle okazuje się – jak pisze – „ogłądaniem z”. Według Specka „najbardziej autorski i zarazem autorytarny gest [Hanekego] to nie efekt alienacji i burzenie czwartej ściany, ale subtelny sposób, za pomocą którego widz uświadomienia sobie, że nie patrzy *na* coś, ale *z* czymś”⁶.

Ten brak ram nie jest jednak całkowity, bo proces ramowania ma miejsce również w tym filmie, ale odbywa się – jak pisze Thomas Y. Levin – „po stronie widza”. Już to sformułowanie wskazuje, że w *Ukrytym* dokonała się jakaś ważna zmiana w sposobie kształtowania przestrzeni przez Hanekego. O ile bowiem w *Benny's video* widz czerpał informację o przestrzeni obserwując zachowania bohaterów, bądź – wspomniane – rami ekranów kamer, telewizorów, czy policyjnych monitorów, o tyle w późniejszym filmie wewnątrz kadru ulega uproszczeniu, ale jego relacja z dźwiękiem i – co za tym idzie – z przestrzenią, w której znajduje się widz – skomplikowaniu. Relacja ta jest przede wszystkim dynamiczna, nawet jeżeli samo ujęcie takim się nie wydaje, jak słynna czołówka *Ukrytego* opisywana przez Levina:

Długie ujęcie otwierające film jest znaczące nie tylko ze względu na swoją długość, ale również przez serię skomplikowanych ramowań (*reframings*), które mają miejsce po stronie widzów usiłujących ustalić semiotyczny status ujęcia. Najpierw myślimy, że to stopklatka, ale dostrzegamy pewne wskazówki (dźwięk, minimalny ruch w kadrze), które sugerują że jednak jest to obraz rozgrywający się w czasie. Teraz więc zakładamy, że ujęcie prezentuje wydarzenia w czasie teraźniejszym, następnie jednak rozpoznajemy że to, co przedstawia należy do (nieдолго potem sprecyzowanej) przeszłości; podczas gdy to, co jest w czasie teraźniejszym, to status ujęcia (ujawniony przez ścieżkę dźwiękową), które jest oglądane, rozpoznanie to zostaje potwierdzone przez przewijanie obrazu do przodu jako kasyety wideo⁷.

6. Oliver C. Speck, *Thinking the Event: The Virtual In Michael's Haneke Films*. w: *The Cinema of Michael Haneke. Europa Utopia*, s. 50.

7. Thomas Y. Levin, *Five Tapes, Four Halls, Two Dreams: Vicissitudes of Surveillant Narra-*

Pod koniec ujęcia widz dowiaduje się więc jaki jest status tego, co ogląda. Nie oznacza to jednak, że od początku wraz z bohaterami oglądał kasety wideo. Oznacza tylko tyle, że status ujęcia mógł zmieniać się wraz z jego oglądaniem i za każdym razem podstawowym wyznacznikiem tego statusu było subiektywne poczucie widza i jego atrybucja tego, co ogląda. Nie od początku też więc widz ów znajdował się przed telewizorem, w salonie Laurentów, skoro – jak pisze dalej Levin – ma w pewnym momencie poczucie przemieszczenia z zewnątrz do wnętrza domu. Wszystko to jednak dokonuje się bez użycia jakiegokolwiek ramy, jedynie za pomocą dźwięku, który w pewnym momencie informuje nas o tym, że poza nami ktoś również „to” ogląda. Ujęcie ukazujące przewijaną taśmę funkcjonuje już jedynie jako potwierdzenie tego przypuszczenia i dookreślenie: tak, ktoś ogląda „to” na telewizorze.

Nawet jeśli nie wszyscy widzowie poczuli się – jak cytowany powyżej Levin – przemieszczeni podczas oglądania pierwszego ujęcia, to jest raczej prawdopodobne, że poczuli się w pewnym momencie znużeni jego monotonnym trwaniem, co skłoniło ich do spojrzenia na całą sytuację z szerszej perspektywy, wykraczającej poza to, co ukazywane jest na ekranie. O takiej sytuacji widza pisze Libby Saxton, zwracając uwagę na istotną rolę, jaką pełni w *Ukrytym* przestrzeń pozakadrowa:

Jeśli groźna, nieprzyjazna przestrzeń poza ramą jest miejscem anonimowego wideorejestratora i samego reżysera – miejscem, gdzie, jak pisze [Pascal] Bonitzer, trwa praca nad produkcją filmu – jest to również miejsce, które zajmujemy my jako widzowie. Ukryty proces obserwacji (*surveillance*) zaprasza nas do rozważenia sposobu, w jaki my zamieszkujemy i sterujemy przestrzenią pozakadrową poprzez wskazanie na nas zarówno jako na voyeurów, jak i na ofiary. To, co jest szczególnie niepokojące w kontekście tego niewidocznego oka, które szpieguje bohaterów, to to, że umieszcza ono pod obserwacją również i nas⁸.

Tak opisana reakcja widza filmu zaczyna więc przypominać reakcję Laurentów, których nie tyle wydaje się niepokoić obraz zarejestrowany na kasecie, co fakt, że jest to obraz dobrze im znany i zarejestrowany bez wskazania żadnych ku temu powodów. W ten sposób *Ukryte*, w większym stopniu niż wcześniejsze filmy Hanekego, wychodzi poza krytykę obrazu i jego zawartości, przenosząc punkt ciężkości na fakt: po co i przez kogo ten obraz został zarejestrowany, a także:

tion in Michael Haneke's *Caché*, w: *A Companion to Michael Haneke* Roy Grundmann, red. Roy Grundmann, Wiley-Blackwell, London–New York 2010, s. 76.

8. Libby Saxton, *Secrets and Revelations: Off-screen Space in Michael Haneke's Caché*, "Studies in French Cinema" 2007, Vol. 7, Nr 1, s.13.

po co i przez kogo jest oglądany. Akcentuje to również Eugenie Brinkema⁹, dowodząc, że przemoc u Hanekego zbyt często sprowadzana jest do zawartości kadru, gdy tymczasem samo użycie obrazu może być przemocą, niezależnie od tego, co ten obraz przedstawia. Z takim użyciem mamy do czynienia właśnie w *Ukrytym*. Trudno bowiem byłoby określić taśmy otrzymywane przez bohaterów jako zawierające przemoc, choć Georges wielokrotnie podkreśla, że wysyłając je, ktoś terroryzuje jego i jego rodzinę.

Zmianie ulega również problem, z którym borykają się bohaterowie filmu. Sposób, w jaki reagują oni na kolejne taśmy staje się coraz mniej racjonalny i zrozumiały dla widza. Pierwsza taśma niepokoi Anne, gdy tymczasem Georges wydaje się bardziej zaciekawiony niż zaniepokojony przesyłką. Ten „układ sił” zmienia się wyraźnie, gdy bohater odmawia pójścia na policję, wyjaśnienia żonie kogo i dlaczego podejrzewa, czy opowiedzenia jej o swojej przeszłości. Od tego momentu działania Georges’a mają już na celu nie schwytanie tego, kto filmuje, ale dowiedzenie faktu, że ktoś filmuje i że tym kimś jest Majid. To, jak możemy się domyślać, pozwoliłoby Georges’owi w końcu zasnąć spokojnie i uspokoiło jego sumienie. Największym zagrożeniem dla bohatera jest więc obraz filmowy, bo najbardziej przeraża możliwość, że nikt „tego” nie filmował.

By zasiać podobny niepokój również w umyśle widza, *Ukryte* rezygnuje nie tylko z wewnątrzkadrowych ekranów, ale również z rozumienia obrazu jako (przede wszystkim) jego zawartości. Zamiast kłaść nacisk na przestrzenne relacje wewnątrz kadru, akcentuje te, które tworzą się pomiędzy ujęciami (często nie znajdującymi się obok siebie) i pomiędzy widzem a obrazem, który ten ogląda. Mamy więc tutaj do czynienia z dwoma procesami: z jednej strony z podkreśleniem materialności obrazu (to tylko obraz), a z drugiej podkreśleniem jego mocy sprawczej – obraz bowiem nie tylko wyraża akt agresji („ktoś nas podgląda”, wyjaśnia Georges znajomym), ale jest aktem agresji. Redaktorzy *On Michael Haneke* podsumowują ten podwójny proces pisząc, że „podczas gdy obraz jest tylko obrazem, obraz nie jest redukowalny do tego, co przedstawia”. Obrazowi (w znaczeniu *image*) u Hanekego nie odpowiada więc obraz (w znaczeniu *picture*), co autorzy ci podkreślają dodając, że „nie ma takiej rzeczy jak „obraz” (*an image*); a raczej: są tylko relację pomiędzy obrazami i pomiędzy ludźmi a obrazami – obrazy są takimi samymi obiektami jak inne i jak inni”¹⁰.

Proces ramowania (bez użycia ramy) najlepiej prezentuje czołówka *Ukrytego*. Zrazu traktowana raczej z obojętnością w oczekiwaniu na „prawdziwy” początek filmu szybko zaczyna prowokować wątpliwości, gdy okazuje się, że początek ów

9. Por. Eugenie Brinkema, *How to do Things with Violences*, w: *A Companion to Michael Haneke*, red. Roy Grundmann, Wiley-Blackwell, Singapore 2010.

10. Brian Prince, John David Rhodes, *Introduction*, w: *On Michael Haneke*, s.7.

nie nadchodzi. Pojawiają się więc pytania: dlaczego tak długo trwa to ujęcie? Czy ktoś „to” obserwuje? I w końcu: kto „to” obserwuje? Ostatnia zagadka zostaje dość szybko rozwiązana: oglądają „to” Laurentowie. To rozwiązanie przynosi z sobą jednak więcej pytań niż odpowiedzi, bo sugeruje, że czołówka filmu inscenizuje więcej niż jeden performans spojrzenia, co z kolei implikuje istnienie więcej niż jednego obserwatora.

Oglądane ujęcie jest bowiem z jednej strony zarejestrowanym performansem spojrzenia nieznanego obserwatora (spojrzenie numer 1), który oglądają na swoim telewizorze Anne i Georges (spojrzenie numer 2) i który my – jako widzowie – oglądamy z kolei w kinie, bądź – jak bohaterowie – w domu (spojrzenie numer 3). Otrzymujemy więc w ten sposób trzy różne spojrzenia, których obiektem stają się trzy różne obrazy, a te z kolei – przenoszą widza z jednej przestrzeni do drugiej, z zewnątrz do wnętrza. To oraz fakt, że relacja jaka wytwarza się pomiędzy tymi spojrzeniami dotyczy w głównej mierze przestrzeni, która *de facto* pozostaje niewidoczna sprawia, że układ ten funkcjonuje podobnie jak system *suture*¹¹.

Choć *suture* kojarzone jest zwykle z frazą montażową ujęcia-przeciwujęcia, składającą się jedynie z dwóch ujęć, William Rothman podkreśla, że najczęściej składa się ono z trzech: pierwszego, które prezentuje tego, kto widzi; drugiego, które prezentuje to, co widziane i w trzecim ujęciu powracamy do postrzegającego, by tym bardziej przekonać widza filmu, że poprzednie ujęcie prezentowane było z perspektywy bohatera¹². W pierwszym ujęciu – według Rothmana – widz powinien więc zauważyć ramę, czyli fakt, że spojrzenie bohatera wybiega poza kadr, bądź że widz czegoś w danym momencie nie widzi (na przykład tego, kto patrzy). Uświadomienie sobie tej ramy jest kluczowym warunkiem zaistnienia *suture* w następnym ujęciu. „Pierwsze ujęcie” – pisze Rothman – „powoduje dziurę w wyobrażonej relacji jaka łączy widza z przestrzenią filmową. Dziura jest „zszywana” („*sutured*”) przez ujęcie bohatera, który jest prezentowany jako nieobecny z poprzedniego ujęcia. Teraz więc widz może na nowo wejść w relację z filmem”¹³.

Wspomniana przez Rothmana „funkcja potwierdzenia”, jaką pełni *suture* przekonując widza, że obraz, który on ogląda należy do fikcyjnego świata filmu i prezentuje perspektywę widzenia bohatera, jest również zauważalna w *Ukrytym*. Widać to choćby w cytowanym wcześniej opisie czołówki Thomasa Y. Levina, kiedy badacz, relacjonując kolejne zmiany perspektywy, z której widz ogląda

11. Por. Alicja Helman, *Suture*, w: Alicja Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. II, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.

12. William Rothman, *Against “The System of the Suture”*, “Film Quarterly” 1975, Vol. 29, Nr 1, s.47.

13. Rothman, s.45.

ów fragment filmu pisze, iż rozpoznajemy „że to, co [on] przedstawia należy do (niedługo potem sprecyzowanej) przeszłości; podczas gdy to, co jest w czasie teraźniejszym, to status ujęcia (ujawniony przez ścieżkę dźwiękową), które jest oglądane; rozpoznanie to zostaje *potwierdzone* przez przewijanie obrazu do przodu jako kasety wideo”¹⁴.

W opisie Levina – podobnie jak w opisie funkcjonowania *suture* dokonany przez Rothmana – można więc wyróżnić trzy etapy, które u Hanekego mają miejsce w obrębie jednego ujęcia (choć przerwane w momencie wyjścia Georgesa z domu), ale których wynikiem jest efekt zszywania właśnie – zainicjowany przez dialog bohaterów słyszalny zza kadru i potwierdzony przez akt przewijania kasety. Pomiędzy nie Haneke wkleja „wyprawę” Georgesa w poszukiwaniu miejsca skąd obraz był filmowany i kiedy bohater wraca, obraz (zatrzymany w stopklatce) wydaje się oczekiwać na bohaterów – nadal materialnie obecny.

Zszywanie to pozostaje więc z jednej strony w zamierzony sposób niekompletne – Haneke nie odpowiada na pytanie: kto patrzy? Nie pokazuje ekipy i kamery jak Oliver Stone w *Urodzonych mordercach* albo Andrzej Wajda we *Wszystko na sprzedaż*. Nie pokazuje, bo tajemniczym obserwatorem jest za każdym razem inny i indywidualnie pojmowany widz *Ukrytego*, a nie ekipa realizująca film, czy reżyser. Dlatego cytowany powyżej Levin pisze o teraźniejszym statusie oglądanego przez nas ujęcia. Haneke podkreśla więc, że nie jest istotne to, iż film został zrealizowany w przeszłości, skoro oglądamy go w czasie teraźniejszym, w naszym „tu i teraz”, zajmując pozycję przed obrazem. W ten sposób reżyser nie ogranicza procesu zszywania do fikcyjnego świata i przestrzeni filmu, podkreślając że częścią tego świata jest również widz. Ta podkreślana teraźniejszość oglądania filmu *Ukryte* z jednej strony zbliża go do dzieła teatralnego, a z drugiej – zwraca uwagę, że owa teraźniejszość, uświadamiana bądź nie, jest i zawsze była charakterystyczna dla oglądania obrazów filmowych.

Ukryte „na żywo”

Proces zanikania granic, który początkowo dotyczył tylko różnicy pomiędzy taśmą filmową a obrazem wideo, przenosi się na kolejne: pomiędzy rejestracją a procesem oglądania „na żywo” (*live*) oraz pomiędzy przeszłością i teraźniejszą. Ta ostatnia funkcjonuje u Hanekego podobnie jak w intermedialnych dziełach Samuela Becketta, w których „przeszłość przechodzi w teraźniejszość i, prefigurując większość typowych dla współczesnych performansów użyć mediów, podkreśla, podwaja, bądź kontestuje obecność aktora”¹⁵. Kasety wideo w *Ukrytym* funkcjonują

14. Por. Thomas Y. Levin, *Five Tapes, Four Halls, Two Dreams...* (wyróżnienie – Ż.J.).

15. Edward D. Miller, *The Performance of Listening. Samuel Beckett's „That Time”*, „Cinema

więc na podobnej zasadzie, co taśmy magnetofonowe w *Ostatniej taśmie Krappa* Becketta – „pozwalają na pokazanie interakcji z mediami, co przemienia taśmę [Krappa] w rodzaj bohatera, który wchodzi w interakcję z Krappem”¹⁶. Różnica polegałaby jednak na tym, że medium, z którym bohaterowie Hanekego wchodzi w interakcję to obraz wideo, a nie dźwiękowa rejestracja. Dlatego też każda scena oglądania kaset wideo rozpoczyna się „zasłonięciem” bohaterów przez obraz z kasety, co najczęściej ujawnia dźwięk ich głosu pojawiający się nagle zza kadru.

Ten sposób użycia dźwięku dla poszerzenia przestrzeni zajmowanej przez płaski, dwuwymiarowy obraz o przestrzeń przed tym obrazem, przypomina praktyki współczesnych reżyserów teatralnych, którzy „uprzestrzeniają odgłosy, jakie wydają poruszające się ciała”¹⁷. Jak pisze Hans-Thies Lehmann: „Taki bezpośrednio uprzestrzenniony czas cielesny nie niesie żadnych informacji dla widzów, ale bezpośrednio oddziałuje na ich system nerwowy. Widz już nie obserwuje, ale doświadcza sam siebie wewnątrz konkretnej czasoprzestrzeni”¹⁸.

Warto w tym miejscu powrócić do przytoczonej na wstępie Lehmannowskiej definicji przestrzeni teatralnej jako „przestrzeni wspólnej”, czyli współdzielonej przez aktorów i widzów. To pojęcie, jak i samo rozumienie *liveness* jako (współ) dzielenie przestrzeni fizycznej zostało zakwestionowane przez Philipa Auslandera¹⁹, który stwierdza, że o tym, czy przeżywamy coś wspólnie z innymi decyduje dziś – głównie za sprawą wpływu jaki na nasze postrzeganie rzeczywistości mają telewizja i internet – raczej to, czy przeżywamy coś symultanicznie z innymi, niż to, czy dzielimy z nimi tę samą przestrzeń. Nie znajdowaliśmy się więc w salonie Anne i Georgesa w momencie realizacji tej sceny, ale nie przeszkadza nam to w poczuciu wspólnego oglądania wraz z nimi kasety.

Przestrzeń zamknięta

Pierwsze ujęcie filmu *Ukryte* oraz następne, ukazujące przestrzeń przed domem Laurentów, bądź obszar przed szkołą ich syna, sugerują istnienie jakiegoś niewidocznego obserwatora, który patrzy na to, co my. A jednak, jakość obrazu nie wskazuje na to, że oglądamy materiał rejestrowany przez kamerę przemysłową. Obraz jest kolorowy, bardzo dobrej jakości i pełen detali. Nic nie łączy go z czarno-białymi ziarnistymi ujęciami niskiej jakości znanymi z *Wroga publicznego*

Journal” 2012, vol. 5, nr 3, s. 151.

16. Edward D. Miller, *The Performance of Listening...*, s. 151.

17. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 251.

18. Lehmann, s. 251.

19. Por. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London & New York 2008.

Tony'ego Scotta, albo podzielonym ekranem pojawiającym się w *Time Code* Mike'a Figgisa. Jego frontalne usytuowanie w stosunku do widza i rozmiar nasuwają raczej skojarzenia z malarską panoramą. Podobnie jak panorama, to pierwsze ujęcie oferuje widzowi z jednej strony poczucie totalnej wolności, a z drugiej – totalizującego zamknięcia, niemożność ucieczki poza usytuowany naprzeciwko widza obraz w inną, fabularnie być może bardziej interesującą przestrzeń.

Technika wideo, w której film został zrealizowany, towarzyszy dziś również różnym wykorzystaniom schematu panoramy w muzeach, które coraz częściej zamiast prezentowania swoich zbiorów w gablotach oferują ich wirtualne, ale za to bardziej dostępne, odpowiedniki. Ten współczesny „powrót do panoramy” opisuje Sarah Kenderdine pisząc:

We współczesnych wirtualnych praktykach muzealnych systemy panoramiczne są często wykorzystywane do prezentacji złożonych danych [...]. Interfejsy, które używają schematu panoramy do włączania (*enclose*) widza służą zarówno prezentacji jak i komunikacji. Dzisiejsze ponowne pojawienie się schematu panoramicznego poparte jest pragnieniem, by zaprojektować wirtualne przestrzenie, które mogą być zamieszkałe przez widza – by zmaksymalizować poczucie immersji i całkowitej „obecności”²⁰.

Analogiczne pragnienie wyrażał Roland Barthes pisząc, że „fotografie pejzaży (miejskich czy wiejskich) powinny nadawać się *do zamieszkania*, a nie do zwiedzania”²¹. W sposobie, w jaki Barthes opisuje obraz fotograficzny i w jego niechęci do „zwiedzania” widać już to, co – cytowana powyżej – Kenderdine opisuje jako główną przyczynę ponownego odkrycia panoramy – chęć wejścia w przestrzeń obrazu, bądź przynajmniej poczucie bycia otoczonym przez obrazy.

Podobny mechanizm „włączania widza”, jak będę dowodzić dalej, można zauważyć w *Ukrytym*, a jego efektem jest – podobnie jak we współczesnych panoramach – poczucie że obraz rozciąga się zarówno przed jak i za widzem. Haneke dokonuje tego podkreślając najpierw fakt, że mamy do czynienia z obrazem, z rejestracją rzeczywistości, której nie powinniśmy mylić z rzeczywistością, nawet w obrębie diegezy filmu. A teraz uważaj – wydaje się sygnalizować pierwsze ujęcie Haneke – stoisz oto bowiem przed obrazem, a nie przed domem Anne i Georges'a.

W pierwszym ujęciu podkreślona zostaje płaskość obrazu – oglądając je nie mamy wątpliwości, że jest to bardzo dobrej jakości obraz cyfrowy: detale

20. Sarah Kenderdine, *Speaking in Rama: Panoramic Vision in Cultural Heritage Visualisation*, w: *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, red. Fiona Cameron, Sarah Kenderdine, MIT Press, New York 2007, s. 301.

21. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 72.

są wyraźne, ale kolory wyblakłe a cały obraz nieco płaski, jakby ostentacyjnie dwuwymiarowy i nic w jego obrębie nie wydaje się angażować uwagi widza, „zapraszać” do środka. Ten sposób inscenizacji obrazu w pierwszym ujęciu filmu wydaje się nietypowy, bo – jak pisze Brigitte Peucker – choć zarówno kino, jak i malarstwo cechuje dwuwymiarowość, to jednak użytek, jaki oba media czynią z tej właściwości jest odmienny. Kino – jak pisze Peucker – „świadome płaskości (*flatness*) własnego obrazu stara się przeciwstawić dwuwymiarowości malarstwa eksponując głębię przestrzeni kadru”²². Natomiast Haneke nie walczy z płaskością i dwuwymiarowością obrazu filmowego. Przeciwnie – eksponuje ją, nadając ujęciom przedstawiającym przestrzeń na zewnątrz z jednej strony ogrom malarskich panoram, a z drugiej – płaskość fotograficznego obrazu. Jest to więc rodzaj filmowej panoramy – panoramy przedstawiającej obraz filmowy w jego przejaskrawionej formie. Ta płaskość wydaje się mieć jedną główną funkcję, poza zwróceniem uwagi widza na fakt, że (właśnie) ogląda obraz filmowy; a mianowicie – pozostawia widza przed obrazem. Uniemożliwia mu „wejście do środka” i przeniknięcie przez powierzchnię obrazu.

Cache czyli przysłonięcie

Ekran nie jest ramą na podobieństwo ramy obrazu (*tableau*), ale przysłonięciem (*cache*), które pozwala nam zobaczyć tylko część wydarzenia²³.

A jednak kino ma pewną moc, [...] ekran (jak zauważył to Bazin) nie jest kadrowaniem, ale przysłonięciem, osoba, która z niego wychodzi, żyje nadal: “zakryte pole” bez przerwy podwaja wizję częściową²⁴.

Pierwsze ujęcie filmu ukazuje sposób, w jaki Haneke używa dźwięku, każąc nam dany obraz widzieć naraz podwójnie: jako to, co w danym momencie pozostaje widoczne na ekranie i jako to, co jest zakryte. Stąd wiemy o obecności Anne i Georges’a przede wszystkim dlatego, że słyszymy ich głosy i wyobrażamy sobie, że znajdują się właśnie przed swoim telewizorem, choć *de facto* ich tam nie widzimy. Nawet gdy Georges wróci ze swoich poszukiwań wideo-observatora po rue des Iris, bohaterowie na powrót zostają „schowani” przez obraz, który teraz rozpoznajemy jako ekran telewizora i wiemy już, że oni znajdują się przed nim, a więc... dokładnie tam, gdzie my (oglądając film na telewizorze),

22. Brigitte Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995, s. 116.

23. André Bazin, *Painting and Cinema*, w: André Bazin, *What is Cinema?* t. I, przeł. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2005, s. 166.

24. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 103.

bądź prawie (oglądając w kinie). W ten sposób w *Ukrytym* Haneke inscenizuje fakt, że obrazy (szczególnie obrazy telewizyjne) częściej zakrywają niż odkrywają to, co przedstawiają jako swój temat. W przypadku omawianej sceny zakryty pozostaje zarówno nieznan obserwator i autor rejestracji wideo, jak i ci, którzy ją właśnie oglądają.

Sposób w jaki Haneke używa przestrzeni pozakadrowej przypomina ustalenia cytowanego powyżej André Bazina, który dowodził, że obraz kinowy nie jest oddzielony ramą od otaczającej go rzeczywistości. Dlatego oferuje swoim widzom inny rodzaj przeżycia niż obraz malarski, dla którego rama jest – według Bazina – podstawowym elementem kompozycji. W odróżnieniu od zakompowanego obrazu malarskiego, obraz filmowy jest więc otwarty na przestrzeń pozakadrową, w tym również na przestrzeń, w której znajduje się widz. Wszystko, co się pojawia w kadrze jest więc raczej efektem zasłonięcia tego, dla czego zabrakło miejsca. a nie zamkniętą kompozycją. Tak rozumiane działanie ramy kadru przypomina więc raczej działanie teatralnej kurtyny, która eksponuje część wydarzeń, pozwalając jednak oddziaływać tym mniej (lub w ogóle) niewidocznym.

Ukryte jako rewers

Pewnego dnia, dawno już temu, wziąłem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony powiedziałem sobie: „Patrzę na oczy, które widziały Cesarza.”²⁵

Fotografia nie tylko ukazuje to, co przedstawia, ale także – jak wydaje się sugerować to pierwsze zdanie *Światła obrazu* Rolanda Barthesa – wskazuje na to, co znajduje się bądź znajdowało się przed nią. Ujęcie, które otwiera film Hanekego wydaje się respektować wyznaczniki obrazu kinowego tak, jak zostały sformułowane przez Johna Ellisa²⁶. Haneke nie tylko podkreśla rozmiar obrazu, wybierając na jego obiekt odpowiednio rozległą przestrzeń, ale także akcentuje znajdujące się w nim detale. Głównym problemem pozostaje jedynie fakt, że wszystko w tym ujęciu wydaje się bardzo wyraźnym ale za to mało znaczącym detalem, brakuje bowiem wskazówki jak uporządkować to, co widzimy. Różne rzeczy, informacje i obiekty pozostają widoczne w tym pierwszym ujęciu, ale brakuje najważniejszej informacji: kto to ogląda? A właściwie – czy w ogóle ktoś to ogląda, obraz może być bowiem równie dobrze obiektywnym ujęciem ustanawiającym. Jeszcze zanim pojawi się dialog Anne i Georgesa, którzy – jak się okazuje – zadają sobie podobne pytania, reżyser zaznacza, że nie jest to

25. Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 11.

26. Por. John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Routledge, New York 1992.

– by odwołać się do pojęcia Bleeker – „zwyčajny obraz”. Podkreśla zajmowane przez widza miejsce przed obrazem i jego aktywną rolę w trakcie jego oglądania na kilka sposobów.

Podobnie jak u Barthesa, tak i w *Ukrytym* wyeksponowana zostaje materialność spojrzenia, co prowadzi do tego, że staje się ono bardziej obecne niż jego przedmiot. Nawet kiedy nic wewnątrz ujęcia się nie porusza, pojawia się jednak coś, co powoduje, że zmuszeni jesteśmy odbierać ten nieruchomy obraz jako dziejący się w czasie terazniejszym, a mianowicie – powoli „rozwijające się” napisy tytułowe. Owe napisy, poza tym, że uświadamiają nam mijanie kolejnych sekund, nazywają również to, co widzimy, określając „to” jako film właśnie. Można sobie wyobrazić, że gdyby nie ten zabieg, ktoś – szczególnie oglądając film w telewizji – mógłby potraktować ten początek jako fragment całkiem innego rodzaju, być może nawet przerwę bądź awarię w emisji programu. Cytowana na wstępie Catherine Wheatley wyznaje, że kiedy po raz pierwszy oglądała *71 fragmentów* na wideo, przegapiła jego początek, w którym Haneke cytuje archiwalny fragment wiadomości telewizyjnych. Nie znając filmu, Wheatley uznała ten początek za koniec poprzedniego nagrania²⁷. *Ukryte* z kolei „przedstawia się” jako film właściwie od pierwszej sekundy. Czyni to jednak poprzez nałożenie napisów tytułowych, które z jednej strony informują widza, że ogląda film, a z drugiej przedstawiają się jako na poły transparentne i znikają zaraz po tym, jak zapełnią cały ekran, jakby reżyser chciał podkreślić, że nie są częścią oglądanego obrazu, ale są – czy też, podobnie jak spojrzenie widz tworzą – inny obraz.

Ukryte przedstawia inwersję widzialności innego rodzaju niż na przykład *Funny Games*. Nie chodzi tutaj już przede wszystkim o rozbudzenie emocjonalnej wyobraźni widza, jak w scenie morderstwa małego Schorschiego, które ma miejsce poza kadrem i na które wskazuje jedynie dźwięk. Tutaj relacja pomiędzy dźwiękiem i obrazem w większym stopniu wpływa na poczucie przestrzennego usytuowania widza. Haneke stara się uświadomić widzowi, że oglądając obraz jednocześnie zajmuje określone miejsce przed tymże obrazem; miejsce, które zostało kulturowo określone przez prawa rządzące danym medium. Opisując czołówkę filmu Tarja Laine zauważa, że „fragment diegetycznego pozakadrowego dialogu, który pojawia się po około trzech minutach trwania ujęcia – wydaje się pochodzić zza naszych pleców”²⁸. Powstaje więc poczucie, że „prawdziwa” akcja rozgrywa się za naszymi plecami, tam, gdzie nie możemy jej zobaczyć, ale także, że to my jesteśmy „prawdziwą” akcją, skoro komentujemy ją dialog

27. Por. Catherine Wheatley, *Domestic Invasion...*, s. 10.

28. Tarja Laine, *Hidden Shame Exposed: “Hidden” and the Spectator*, w: *The Cinema of Michael Haneke. Europa Utopia*, s. 247.

dochodzi zza naszych pleców. To, co nam się ukazuje jest to więc obraz, ale obraz – jak podkreśla – Laine „będący w trakcie oglądania”.

Oglądanie jest – jak dowodzi Bleeker – czynnością wykonywaną przez całe ciało i dlatego zależy od miejsca, z którego daną rzecz się obserwuje. Ta rzecz z kolei wpływa na wybór miejsca, a często – jak w przypadku teatru, filmu, telewizji i innych mediów – wyraźnie je określa, pozostawiając jednak widza nieświadomym tego faktu. Według badaczki sytuacja ta może zostać odwrócona, gdy, zamiast dążyć do przezroczystości systemu przedstawiania, „podkreślone zostaną strategie, które kierują uwagą widza”²⁹.

Przed obrazem jak przed prawem

Denis Diderot w swojej nazbyt często cytowanej formule porównywał powieść do zwierciadła. Konrad Eberhardt głosił, że film jest snem. Gdybym miała określić – jak większość piszących o Hanekem – jego filmy jednym zdaniem, to byłoby to zdanie powyższe. A jednym słowem – prawo. Moralistą czy etykiem kina Haneke może i jest ale przy okazji, a na co dzień zaś wydaje się bardziej zainteresowany „regułami gry” w kino i tym, co w ich ramach uchodzi i nie uchodzi, widzom i reżyserowi.

29. Tarja Laine, *Hidden Shame Exposed...*, s. 247.

ER(R)GO

recenzje |

Rzecz o nieanalogiczności konotacyjnej „kabały”
w ujęciu naukowym i laitmanowskim.

Kabała Bnei Baruch

jako wytwór współczesnej kultury duchowości

Michael Laitman, *Kabała ujawniona. Jak doprowadzić nas do świata pokoju, harmonii i ekorozwoju*, przeł. Anna Wojtaszczyk, Studio Emka, Warszawa 2009, s. 191

Książka *Kabała ujawniona. Jak doprowadzić nas do świata pokoju, harmonii i ekorozwoju* Michaela Laitmana¹ jest pozycją osobliwą. Zgodnie z ujęciem autora pretenduje ona do stanowienia wprowadzenia do nauki kabały. Niemniej wyznaczanie przez owy materiał systematycznego wykładu faktycznej myśli kabalistycznej jest wysoce problematyczne.

Jeśli bowiem pod pojęciem *kabała* rozumieć będziemy mistyczny tudzież ezoteryczny prąd judaizmu – mistyczny/ezoteryczny system żydowskiej filozofii, mistyczną/ezoteryczną gałąź w obrębie religii mojżeszowej, mistyczny/ezoteryczny nurt żydowskich spekulacji religijnych – formujący się, co istotne, mniej więcej od XII wieku, początkowo na historycznym terenie południowo-wschodniej Francji (Prowansja), tj. po prostu XII-wieczny prowansalski i późniejszy żydowski mistycyzm (ezoteryzm), i *de facto* taki sens niesie kabała w środowiskach naukowych, praca Laitmana z pewnością nie wpisuje się w tematykę kabały.

Podkreślenia niemniej wymaga fakt, że mistyka żydowska jako taka nie jest fenomenem powstałym dopiero w okresie średniowiecza. Od średniowiecza zwykło się jedynie określać ją kabałą, podczas gdy kompleks żydowskich mistycznych wyobrażeń filozoficzno-teozoficznych sprzed tego czasu to po prostu nauki korpusu ezoteryzmu/mistycyzmu żydowskiego (a nie kabały *sensu stricto*).

Sam termin *kabała* pochodzi od hebrajskiego rdzenia ק-ב-ל (*k-b-l*), w oparciu o który powstała קבלה (*kabala*), konotując źródłowo „przyjmowanie”, „otrzymywanie”, „przekaz”, w końcu „tradycję”. Kabała tym samym to „otrzymane”

1. Michael Laitman, *Kabała ujawniona. Jak doprowadzić nas do świata pokoju, harmonii i ekorozwoju*, przeł. Anna Wojtaszczyk, Studio Emka, Warszawa 2009; tytuł oryginału: *Kabbalah Revealed: The Ordinary Person's Guide to a More Peaceful Life*, Laitman Kabbalah Publishers, Toronto 2007.

(„otrzymywane”) oraz „przekazane” („przekazywane”) nauki żydowskiego mistycyzmu.

Gershom Scholem, największy autorytet jeśli idzie o akademicką optykę tak kabały, jak i całej żydowskiej filozofii mistycznej, o tej pierwszej mówi:

„Kabała” jest tradycyjnym i najpowszechniej używanym terminem na ezoteryczne nauki judaizmu i żydowski mistycyzm, głównie formy, które przyjął w wiekach średnich od wieku XII wzwyż. [...] Jest w rzeczywistości mistycyzmem, ale w tym samym czasie jest ezoteryzmem i teozofią².

W podobnym duchu wyraża się Roland Goetschel:

Termin ten [tj. kabała – DB] zaczyna przybierać sens ezoteryczny dopiero w średniowieczu, konkretnie w XII wieku, w Prowansji [...]. [P]oczawszy od XII wieku terminu „kabała” używano na oznaczenie mistyki teozoficznej, która powstała i była szeroko praktykowana³.

Powyższe obserwacje potwierdza kolejny znakomity badacz przedmiotu, Charles Mopsik, który pisze, iż „Kabała pojawia się na scenie w dwunastowiecznej Prowansji [...]”⁴.

Z tak pojmowaną kabałą *Kabała ujawniona* Laitmana ma bardzo niewiele wspólnego. Z zaprezentowanym na stronach opisywanej pozycji materiałem termin *kabała* koresponduje, jak się wydaje, pod jednym tylko względem. Otóż jeśli przyjmie się, że kabała – jako składowa mistycyzmu (żydowskiego) – stanowi w swojej istocie proces dążenia do intensyfikacji kontaktu ze sferą nadprzyrodzoną (tj. Bogiem), unifikacji psyche człowieka z tym, co boskie oraz poznania relacji zachodzących pomiędzy stworzycielem a jego stworzeniem (co pozostaje składową definicji *mistycyzmu* jako takiego)⁵, to *Kabała ujawniona* faktycznie traktuje o swoistym ideale zjednoczenia się z boskością oraz poznaniu Stwórcy. Ale po kolei.

Wpierw autor. Twórca *Kabały ujawnionej*, doktor Michael Laitman, wyuczony w naukach ścisłych, jest założycielem i prezesem „Instytutu Studiów i Badań Kabały Bnei Baruch”. Organizacja ta określa siebie organizacją rozpowszechniającą „[...] mądrość kabały w celu przyspieszenia uduchowienia ludzkości”⁶.

2. Gershom Scholem, *Kabbalah*, Keter Publishing House, Jerusalem 1974, s. 3.

3. Roland Goetschel, *Kabała*, przeł. Regina Gromacka, Agade, Warszawa 1994, s. 5–6.

4. Charles Mopsik, *Kabała*, przeł. Adam Szymanowski, Cyklady, Warszawa 2001, s. 8.

5. Mistycyzm (jako praktyki mistyczne) to w końcu próby zmierzające do osiągnięcia stanu jakiś relacji typu człowiek–Bóg lub (co wydaje się antycypowanym stanem najwyższego szczęścia) dostąpienia stanu *unio mystica* – totalnego zespolenia z boskością.

6. Laitman, *Kabała ujawniona*..., s. 184.

Poglądy zamieszczone w *Kabale ujawnionej* prezentują w istocie właśnie bnei baruchowskie podejście do kabały, które z kolei zasadzane jest na wykładni propagowanej swego czasu przez ród kabalistów o nazwisku Aszlag. Sam Laitman, studiujący kabałę od roku 1976, osobiście znał Barucha Szaloma ha-Lewi Aszłaga (1906–1991; syna i następcę rabiego Jehudy Leiba ha-Lewi Aszłaga – noszącego przydomek Baal ha-Sulam⁷), z którym silnie się związał i którego poglądy przyjął, a w następstwie, głównie po śmierci Barucha Aszłaga, zaczął rozpowszechniać (nazwa organizacji Bnei Baruch pochodzi *de facto* od imienia Barucha Aszłaga i oznacza „synowie Barucha”⁸).

Na stronach *Kabały ujawnionej* Laitman nazywany jest „międzynarodowym ekspertem w dziedzinie autentycznej kabały”⁹ oraz uchodzić ma „za czołowego eksperta w dziedzinie kabały [...]”¹⁰. Ervin Laszlo, we wstępie do opisywanej pracy, pisze o doktorze Laitmanie w tym samym tonie: „[J]est on moim zdaniem jednym z największych żyjących dziś kabalistów, doskonałym wyrazicielem mądrości, którą ukrywano przez dwa tysiąclecia. [N]ikt lepiej niż on nie nadaje się do tego, by wyłożyć wszystko, co w kabale najważniejsze”¹¹. Uczulić tu niemniej należy, i bezkompromisowo zwrócić uwagę na fakt, że niewątpliwie uczony pozostaje ekspertem, ale ekspertem kabały wykładni Aszlagów i Bnei Baruch. Niewiele natomiast owa egzegeza „kabalistyczna” ma wspólnego z kabałą rozpatrywaną na płaszczyźnie akademickiej, tj. kabałą jako składową systemu żydowskiego mistycyzmu, czy też – inaczej – żydowskiej filozofii mistycznej, ezoterycznej myśli religii judaizmu.

Wszystko, co nastąpi poniżej stanowi prezentację też analizowanej książkowej pozycji, pozostając czymś swoistym dla kabały Bnei Baruch i równocześnie – poza zapożyczeniem niektórych żydowskich, kabalistycznych terminów – czymś różnym od doktryny faktycznej kabały.

Najogólniej sprawę ujmując stwierdzić można, że kabała Laitmana przedstawiana jest jako ścieżka rozwoju prowadząca ludzkość do harmonii, pokoju, dobrych relacji z otoczeniem oraz szeroko pojętych wymiarów dobrostanu i pomyślności (patrz podtytuł pracy: *Jak doprowadzić nas do świata pokoju, harmonii i ekorozwoju*). Ukazywana jest jako „mądrość” i klucz służące zapewnieniu ludzkości szczęścia w krytycznych czasach, w których to współczesnym ludziom przyszło żyć. Kabała głosi tu także koncepcję jedności, homogeniczności i koherencji wszystkich ludzi i Stwórcy (tj. Boga, ale też i natury – oba terminy pozostają

7. *Sulam* z hebr. (סולם) oznacza „drabinę”, a Jehuda Aszlag był autorem komentarza do księgi *Zohar*, noszącego tytuł *Sulam* („Drabina”).

8. Osobista korespondencja e-mailowa z przedstawicielem stowarzyszenia Bnei Baruch.

9. Laitman, *Kabała ujawniona*..., s. 7.

10. Laitman, s. 8.

11. Laitman, s. 11.

bowiem synonimiczne), całego wszechświata, oferując równocześnie „praktyczne sposoby ich [tj. pożądaných relacji między człowiekiem, jego środowiskiem oraz sferą duchową – DB] przywrócenia, jeżeli zostały utracone”¹².

Rozszerzając zaszyfrowane informacje, podstawowe idee *Kabały ujawnionej* streścić można w następujący sposób: Bóg to natura. Natura to Stwórca. „[K]iedy kabałiści mówią o naturze i prawach natury, mówią o Stwórcy. I *vice versa*, kiedy mówią o Stwórcy, mówią o naturze albo prawach natury. Te terminy są synonimami”¹³.

Kabała (jako swoisty system przekonań) powstać miała około pięciu tysięcy lat temu na terenie Mezopotamii, przy czym mniej więcej dwa tysiące lat temu zostać miała przez ówczesnych kabalistów ukryta, gdyż, jak się sugeruje, nie spotkała się z zainteresowaniem ani zapotrzebowaniem. Ta kabalistyczna nauka jednakże, skutkiem charakterystycznego dla czasów dzisiejszych pędu ku duchowości i duchowych poszukiwań, ma być teraz ponownie odkrywana (tj. zostaje „ujawniona” – patrz tytuł książki). Optyka owa naturalnie kłóci się z tym, co powiedziano wcześniej o kabale jako wykwiecie wieków średnich.

Zasadniczą rolę w laitmanowskiej „mądrości kabały” odgrywają *pragnienia*, definiowane też jako *chęć otrzymywania* (przyjemności). Pragnienia mają być siłą napędową wszelkiej zmiany w świecie – tak personalnym, jak i społecznym. Wytyczać mają historię ludzkości – stale bowiem człowiek czegoś pożąda, do czegoś dąży, efektem czego rozwija się. „[...] wszystko, co istnieje, utworzone jest z pragnienia samospełnienia”¹⁴, niemniej, jak się okazuje, stanowi to błędne koło, gdyż zaspokojenie pragnienia niweczy samo pragnienie, a zniweczone pragnienie czegoś nie jest w stanie dawać dłużej żadnej przyjemności (co oznacza, że dana upragniona rzecz nie potrafi sprawić dłużej przyjemności). Pragnienia właściwe są wszystkim istotom żywym, człowiek natomiast rodzi się w celu otrzymania najwyższej przyjemności, którą jest stanie się podobnym Stwórcy, tj. w istocie złączenie się z „Nim”.

Pragnienia (chęć otrzymywania) ukonstytuowane są w pięć poziomów: od zerowego do czwartego. Aktualnie ludzkość znajdować się ma na ostatnim (czwartym) poziomie *chęci otrzymywania* – co niestety skutkować ma najsilniejszym, i inherentnym ludziom, poczuciu oddzielenia od natury, tj. Stwórcy, a także od siebie nawzajem. Owy regres rozpocząć się miał w samej Mezopotamii, gdzie pojawił się (jakże negatywnie waloryzowany w całym opisywanym tu systemie) egoizm – która to kategoria pozostaje jedną z kluczowych w laitmanowskiej kabale. W wyniku wzrostu pragnień, tj. *chęci otrzymywania*, ludzie stali

12. Laitman, s. 17.

13. Laitman, s. 21.

14. Laitman, s. 32.

się egoistyczni, a dalej już tylko coraz bardziej ugruntowywali się w egoizmie. Fakt owy równoznaczny jest tu ze stanem poczucia odseparowania od „stanu naturalnego”, tj. samej natury (Stwórcy – Boga), alienacji, izolacji, poczucia separacji i opozycji w stosunku do środowiska i ludzi, co będzie należało całkowicie wyeliminować (owy stan rozłamu z naturą i narodziny egoizmu sygnują tu moment wejścia pragnień z poziomu 0 na 1). Ponieważ dziś poziom egoizmu osiągać ma swoje apogeum, także oddzielenie od Stwórcy znajdować się ma na najwyższym poziomie. O ile ludzkie „odwrócenie się” od Stwórcy wyznaczone jest przez egoizm¹⁵, o tyle – jako kontrapunkt – sam Stwórca przynależć ma do kategorii czystego altruizmu. Altruizm ustanawiać ma bowiem podstawowe prawo natury-Stwórcy: „[...] altruizm jest naturą Stwórcy [...]”¹⁶.

Znajdując się na najsilniejszym, najwyższym poziomie niezrealizowanych pragnień („podskórnie” ludzie pragnąc bowiem mają zjednoczenia ze Stwórcą, ale skutkiem brzemienia egoizmu nie są oni do tego zdolni), stan ogólnoludzkiej frustracji także osiąga stadium najwyższe. Stojąc zatem w obliczu impasu, kryzysu i szerzącego się chaosu, jedyną radą na ową sytuację ma być wyzbycie się przez ludzi egoizmu, a konkretniej – przemienienie egoizmu w altruizm, co przywrócić ma pierwotny stan jedności z naturą. Proces owej zmiany, tj. „naprawy”, nosi nazwę *tikun*¹⁷. Ostatecznie bowiem wszyscy mamy być „powiązani” (taki jest stan natury, „stan naturalny”), a stan oddzielenia, separacji, istnieje poprzez egoizm. Pierwotna kondycja braku rozdzielienia zwana jest *stanem duszy Adama*¹⁸, uchodzącym tu za swoistą „duszę kolektywną”. „Naprawa” – tj. wejście w stan altruizmu – jest jednak możliwa dopiero po uświadomieniu sobie waloryzowanych negatywnie rozdzielienia (alienacji) oraz egoizmu. Poprzez rozpoznanie przypisanego ludzkości egoizmu, oraz przyswojenie sobie altruizmu, człowiek przybierać ma naturę Stwórcy, tj. osiągać antycypowany ideał – owo fundamentalne ponowne poczucie jedności desygnowane jest tu także jako *równoważność formy* (ze Stwórcą)¹⁹.

Charakteryzujące człowieka pragnienie czerpania przyjemności z konkretnej rzeczy oznaczane jest jako *kli* („naczyńie”)²⁰. *Kli* to „naczyńie” przyjmujące

15. Jako „odwrócenie się twarzą” od Boga, tj. „stanie człowieka do Stwórcy plecami”. Wyzbycie się egoizmu z kolei oznaczać ma kabalistyczne „stanie Stwórcy twarzą w twarz” (zob. Laitman, s. 31).

16. Laitman, s. 38.

17. Jest to określenie rzeczywiście kabalistyczne. Kategoria ta, hebr. תיקון, ustanawia w klasycznej kabale (głównie luriańskiej, tj. kabalistycznej doktrynie XVI-wiecznego, safedzkiego kabalisty Izaaka Lurii [„Ariego”]) kosmiczną rekonstrukcję, naprawę, „ulepszenie”, „przywrócenie” (świata) do pierwotnego kształtu, „uleczenie” zastanej rzeczywistości, kosmiczny „powrót” do Boga.

18. Zob. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 34. Słowo „Adam” wyprowadzono tu od hebr. *dome* (המדר) – „podobny” (tj. „podobny” Stwórcy, który jest jeden i który pozostaje całością).

19. Zob. Laitman, s. 38.

20. Co jest kolejnym hebrajskim (כלי), także kabalistycznym, pojęciem – stosowanym głównie

przyjemność, tj. określone pragnienie konkretnej przyjemności. Otrzymywanie przyjemności w obrębie *kli* nosi nazwę *or* („światło”)²¹. Zbudowanie *kli* dla Stwórcy, celem możliwości otrzymania „Jego” światła, jest wymogiem stawianym człowiekowi. „Koncepcja *kli* oraz *or* to niewątpliwie najważniejsze koncepcje w mądrości kabały”²².

Chęć otrzymywania podzielona została na cztery stopnie intensywności: pierwszy stopień (pragnienia fizyczne, w tym głównie potrzeba jedzenia, seksu i schronienia) właściwy jest wszystkim żyjącym istotom; drugi, trzeci i czwarty przypisane są wyłącznie człowiekowi (drugi to pragnienie bogactwa; trzeci – pragnienie zaszczytów, sławy i dominacji; czwarty – pragnienie wiedzy). W czasach obecnych dołącza do tej hierarchii ostatni poziom – pragnienie duchowości, zwane *punktem w sercu*, wskazujące na ludzkie dążenie do uwolnienia się od ego i ego-izmu. Metodą zaspokajającą owo nowo powstałe pragnienie z ostatniego, najwyższego poziomu ma być metoda kabały, tj. „mądrość kabały” – jako „mądrość otrzymywania”, „mądrość tego, jak otrzymywać”²³. Kabała ma być środkiem pozwalającym osiągnąć spełnienie poprzez upodobnienie się do natury, gdyż pragnienie, tj. intencja otrzymywania, które zawsze było egoistyczne (otrzymywanie dla własnej przyjemności), stawia wszystko w opozycji do Stwórcy, co jest podstawą ludzkiego zepsucia i światowego chaosu – globalny kryzys określany jest wszelako jako *kryzys pragnień*²⁴.

Tikum („naprawa”) zmienia intencję – *kawana*²⁵ – tj. powód, dla którego człowiek „otrzymuje” – teraz chce on otrzymywać altruistycznie, a więc jedynie „zwrotnie”.

do mówienia o *sefirot* (odnośnie tych ostatnich zob. niżej).

21. Także hebrajski (ור), przy okazji i kabalistyczny, termin.

22. Laitman, *Kabała ujawniona...*, s. 51.

23. Równocześnie wszelka nauka i technologia nie odnajdują tu aprobaty, gdyż nie były one w stanie, jak się twierdzi, udzielić satysfakcjonujących odpowiedzi na fundamentalne pytania – podobnie jak filozofia, czy religia – które to pytania charakteryzują ludzi z punktem w sercu, tj. tych, w których narodziło się pragnienie duchowości. Technologia poza tym afirmować ma oddzielenie od natury i kompensować ludzką egocentryczną jaźń, egocentryczną opozycję wobec natury, tym samym uchodzi za nieistotną (zob. tamże, s. 31).

Odnośnie definicji kabały, a w zasadzie „mądrości kabały”, jako „mądrości otrzymywania”, „mądrości tego, jak otrzymywać”: nastąpiło tu ciekawe powiązanie jednego z głównych znaczeń pojęcia *kabala* – mianowicie „otrzymywania” – z zespołem twierdzeń laitmanowskiego systemu, który *de facto* bazuje na idei przyrodzonej ludziom „chęci otrzymywania” (od Boga). Mało tego. Albowiem rzeczona przyrodzona ludziom „chęć otrzymywania” zaczyna w pewnym momencie chcieć i „dawać”, bo to upodabniać ma do Stwórcy, który tylko daje (a podobieństwo owo jest wysoce pożądane), idzie o otrzymywanie z intencją obdarowywania. Owo „dawanie”, „obdarowywanie”, odsyła tu zatem także do innego znaczenia, ponownie jednego z podstawowych, terminu *kabala* – mianowicie do „przekazu”.

24. Zob. Laitman, *Kabała ujawniona...*, s. 59.

25. Nazywaną tu tak po kabalistycznemu (z hebrajskiego). W mistycyzmie żydowskim *ka-*

„Tak więc *tikun*, którego nam trzeba, polega na nałożeniu prawidłowej *kawany* na nasze pragnienia”²⁶, skutkiem czego nastąpić ma pożądane zjednoczenie ze Stwórcą – to znaczy powrót do stanu pierwotnego, naturalnego. *Kawana* musi ulec zmianie z egoistycznej na altruistyczną. Kluczem do stania się podobnym Stwórcy są więc altruistyczne intencje – chodzi o intencję dawania, a nie otrzymywania, o nałożenie altruistycznej intencji na pragnienia (i ta intencja zwana jest również „szóstym zmysłem”, który ludzie muszą w sobie „przypomnieć”, bo dziś operują wyłącznie podstawowymi pięcioma zmysłami). „[...] naprawione *kli* to pragnienie wykorzystane z altruistyczną intencją”²⁷. Wtenczas człowiek działa jak Stwórca, w efekcie czego dochodzi do *równoważności formy* z „Nim”.

Istotną rolę odgrywa w myśli Laitmana idea „stworzenia”. W *Kabale ujawnionej* ukazywana jest ona w sposób następujący:

Tak zwany *zamysł stworzenia* – tu jako etap zerowy „stworzenia” – odsyła do idei woli dawania, przez Stwórcę, istotom żywym (tj. *kelimom* – tu: l.mn. od *kli*²⁸) przyjemności (tj. *or* – „światła”) – skąd Stwórca występuje jako *wola obdarowywania*. Jak powiedziano, *kli* jest *pragnieniem otrzymywania przyjemności* (tj. „światła”), zarazem jest samym człowiekiem tego pragnącym. Zerowy etap określa się również *etapem korzenia*, w którym Stwórca „daje” *istocie* (tj. człowiekowi). Do desygnowania owego zerowego etapu używa się także pojęcia *Keter*²⁹. Stadium pierwsze to *pragnienie otrzymywania przyjemności* oraz *Chochma*³⁰, na którym to etapie *istota* występuje jako *chęć otrzymywania*. *Istota* zaczyna jednak odczuwać, że prawdziwa przyjemność leży nie po stronie przyjmowania, a po stronie dawania – *istota/chęć otrzymywania* zaczyna zatem pragnąć „obdarowywać”, co ustanawia stadium numer dwa – *Bina*³¹. *Chęć otrzymywania* wybiera zatem otrzymywanie, poprzez które obdarowuje Stwórcę, symultanicznie od „Niego” przyjmując (albowiem Stwórca pragnie wyłącznie dawać). Etap ten to etap trzeci, etap *Zeir Anpin*³². Ostatni etap, etap czwarty,

wana (*kawwana*) stanowi mistyczną intencję, skupienie (towarzyszące z reguły aktowi medytacji, kontemplacji).

26. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 58.

27. Laitman, s. 129.

28. Choć poprawniej byłoby, jak się wydaje, samo *kelim*, hebr. כֵּלִים (gdyż, zgodnie z gramatyką języka hebrajskiego, występuje tu już liczba mnoga).

29. W klasycznej, żydowskiej kabale *Keter* (הַקֵּטֶר) jest tytułem przynależnym pierwszej (tj. najwyższej na kabalistycznym wykresie „drzewa życia”, tj. „drzewa *sefirot*”, „drzewa *sefirotycznego*” – *Etz Chajim*, hebr. עֵץ חַיִּים *sefirze*).

30. Systemowa nazwa hebrajska (הַמַּכּוּחַ) drugiej *sefiry*.

31. Określenie przyporządkowane w systemie żydowskiej kabaly do trzeciej *sefiry* (הַבִּינָה).

32. Kabalistyczna struktura, tzw. *parcuł*, składająca się z sześciu *sefirot* „środkowych” (tzn. środkowych na kabalistycznym „drzewie życia”), tj. *sefirot*: *Gedula/Chesed* (hebr. הַלְדוּגָ / הַדַּסָּה), *Gewura/Din* (הַדוּגָ / הַרֹבֵגָ), *Tiferet* (הַתְּרַפֶּת), *Necach* (הַצַּנָּה), *Hod* (הַדוּהָ) i *Jesod* (הַדוּסָּה).

desygnowany jako *Malchut*³³, charakteryzuje się pragnieniem zrozumienia „Stwórczej Myśli”, tj. zrozumienia, dlaczego Stwórca pragnie wyłącznie obdarowywać, tym samym właściwe jest mu (etapowi) pragnienie bycia identycznym z naturą/Stwórcą³⁴. „Ograniczenie” się *kli* do dawania (zamiast przyjmowania) nazywane jest *cymcum*³⁵, co oznacza, że do *kli* nie jest wpuszczane *or* (jako „otrzymana przyjemność”).

Co więcej, na poziomie *Malchut* wykonywana jest specjalna „czynność”, zwana *masach* („ekran”), która cechuje się tym, że *Malchut* „badać” ma „światło” (tj. przyjemność) i decydować, czy je przyjmie (tj. przepuści), czy też nie. W ostateczności przyjmie tyle *or*, ile może przyjąć z intencją „sprawienia” Stwórcy przyjemności. „Światło” przyjęte do *kli* określane jest jako *światło wewnętrzne*, podczas gdy „światło” nieprzyjęte to tzw. *światło otaczające*. U końca procesu „naprawy” (*tikun*) *kli* przyjmując całość „światła” Stwórcy i się z „Nim” zjednoczyć. Wówczas stadium czwarte właściwie się dopełni i aby tak mogło się stać, *istota* (człowiek) musi stworzyć dla siebie odpowiednie środowisko, w którym będzie wzrastać i upodabniać się do Stwórcy.

Co istotne, na czwartym etapie *istota* pozostawać ma podzielona na część wyższą oraz niższą. Wyższą część konstituować mają tak zwane *światy*, a niższa to faktyczna *istota par excellence*. *Światy* tworzone mają być z pragnień, dla których *masach* pozwolił „światłu” przeniknąć do czwartego etapu – tj. z pragnień nadających się do wykorzystania. *Istota* organizowana jest z pragnień, którym *ekran* nie pozwolił *or* przeniknąć – tj. pragnień nie nadających się do wykorzystania. *Światy* z czwartego stadium denotowane są także jako *pragnienia do wykorzystania*³⁶, które, od „najwyższego” patrząc, przyjmują nazwy: *Adam Kadmon*, *Acilut*, *Brija*, *Jecira*, *Asija*³⁷. W *istocie* z kolei znajdują się „podpoziomy”

33. Tytuł ostatniej, tj. dziesiątej na *sefirotycznym* wykresie, *sefiry* (תרכ"ל).

34. Owy pięcioetapowy proces ma być zresztą wzorcem, podstawą wszystkiego, co w ogóle istnieje.

35. Hebr. מוצמץ, w transkrypcji łacińskiej częściej jako *cimcum*. W normatywnym systemie kabały *cimcum* oznacza „koncentrację”, „kontrakcję” i odsyła do idei „skurczenia się” Boga w „Jego” własnej esencji, *regressus* Boga w głąb swojej substancji, „wycofania się”, „odstąpienia”, „skurczenia”, „samo-ograniczenia się” boskości – w procesie kreacji – w celu umożliwienia zapoczątkowania procesu emanacji *sefirot*, tj. w celu stworzenia jako takiego. Mistyczna doktryna o *cimcum* stanowi, wraz z koncepcją *tikun*, centralną kategorię kabały luriańskiej.

36. Zob. Laitman, *Kabała ujawniona...*, s. 77.

37. Są to wszelako systemowe nazwy czterech „światów” (*olamim*) właściwych tradycyjnej myśli kabalistycznej. W tej ostatniej sygnują one: *Olam ha-Acilut* (hebr. תוליצאה מלוע) – mistyczny „świat” (boskiej) emanacji, „świat” archetypowy; *Olam ha-Brija* (*B[e]ria[h]*), hebr. האירבה מלוע – „świat” stworzenia, kreacji, nazywany też „światem tronu” i „światem *merkawy*”; *Olam ha-Jecira* (hebr. הריציה מלוע) – „świat” formowania, form, kształtowania; *Olam ha-Asija* (hebr. הישעה מלוע) – „świat” sporządzania, czynienia (czasem „czynu”). Gwoli ciekawości – określenia trzech ostatnich ze wspomnianych, a więc „niższych”, „światów” wywodzą się z hebrajskich czasowników

pragnień: nieożywiony, roślinny, ożywiony, mówiący i duchowy. Struktura pragnień powstała po uformowaniu się pięciu duchowych *światów* przyjmuje nazwę *Adam ha-Riszon* (tu jako „wspólna dusza”)³⁸. Pragnienia tej struktury jednakże, jako – pierwotnie – całości istot ludzkich (tj. *Adama*), są czysto egoistyczne, to znaczy struktura owa pragnie wyłącznie „otrzymywać”. Niemniej ludzkość posiada też intencję obdarowywania, tym samym możliwe staje się doświadczenie przyjemności wynikającej z samego dawania Stwórcy, przyjmując od „Niego”, co zmienia ludzi, jako konceptualny organizm *Adama ha-Riszon*, ze struktury egoistycznej w altruistyczną³⁹. Gdy ludzkość rozpozna i zaafirmuje ten fakt, rozbite fragmenty duszy *Adama ha-Riszon* (jako nienaprawione pragnienia) połączą się – *Adam ha-Riszon* rozpadł się bowiem na miliardy dusz personalnych, skutkiem czego ludzie odczuwają oddzielenie od siebie nawzajem i od Stwórcy – tym samym „naprawieni” zostaną sami ludzie i złączą się z naturą/Stwórcą⁴⁰. Wtenczas ludzkość, co jest tu ideałem, wzniesie się ponownie poza najwyższy *świat Adama Kadmona*⁴¹, do samego *zamysłu stworzenia*, zwanego teraz *ejn-sof* („bez końca”)⁴², który (jako

zawartych w Księdze Izajasza 43, 7 (za: Joshua Abelson, *Jewish Mysticism*, G. Bell and Sons, London 1913, s. 125), tj. *stworzyć, ukształtować, uczynić* (por. tekst tegoż biblijnego wersetu: *Wszystkich, którzy są nazwani moim imieniem i których ku swojej chwale stworzyłem, których ukształtowałem i uczynilem*, cyt. za: *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Warszawa, Towarzystwo Biblijne w Polsce 1996). Cztery duchowe *olamim* są w kabale żydowskiej konceptualnymi „terenami” istniejącymi pomiędzy *Ein-Sof* (zob. też przypis 42 niniejszej recenzji) a światem ziemskim, materialnym, tj. ludzką rzeczywistością.

38. *Adam ha-Riszon* – „pierwszy człowiek”. Imię Adam wyprowadzane jest tu od hebr. *edame le elion* („będę jak ten u góry”) i odzwierciedlać ma pragnienie Adama (a więc człowieka w ogóle – Adam uchodzi tutaj za swoisty archetyp ludzkości), by być jak Stwórca; zob. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 92.

Adam ha-Riszon, hebr. *אדם ראשון*, to ponownie termin i koncept żydowskiej kabaly (choć nie tylko, bo sam biblijny Adam – „pierwszy człowiek”, o którym traktuje Księga Rodzaju, określany jest właśnie przy pomocy tego sformułowania).

39. Pragnienia „potrafiące” otrzymywać z intencją obdarowywania tworzą *światy*, a pragnienia nie mogące być wykorzystane składają się na wspólną duszę *Adama ha-Riszon* (niższą część stworzenia); zob. tamże, s. 84.

40. Każde pragnienie naprawiane ma być w konkretnym *świecie*: nieożywione w *świecie Adama Kadmona*, roślinne w *Acilut*, ożywione w *Brija*, mówiące w *Jecira*, pragnienie duchowości natomiast w *Asija*; zob. tamże, s. 85.

41. Bardzo ważna „struktura” kabaly żydowskiej. Hebr. *אדם ראשון* – „człowiek pierwotny”, „pierwszy człowiek”; od *kadmon* (hebr. *קדמון*) – „pierwotny”, „pierwszy”, „pra-” oraz *adam* (hebr. *אדם*) – tu jako „człowiek” (tj. „ziemianin” – *adama*; hebr. *המדה [adama]* to tyle, co „ziemia”, „grunt”) [por. aramejskie, a więc w języku *Zoharu*, sformułowanie *'adam kadma'* = dosłownie „pierwszy człowiek”]. W ezoterycznej filozofii judaizmu *Adam Kadmon* personifikuje swego protogonosy, mistycznego antroposa, proto-człowieka, archetyp ludzkości, niebiańskiego pracownika, konstytuowanego przez dekadę *sefirot* (które wyznaczają poszczególne części ciała owego pra-kosmiczno-mistycznego, duchowego organizmu).

42. Zob. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 84. *Ejn (ein/en) sof*, hebr. *אין סוף*, wyznacza kolejne,

„myśl”) stworzył następujące po sobie cztery stopnie *chęci otrzymywania*, które stworzyły cztery *światy*.

Te same etapy *światów* duchowych (od 0 do 4) znajdują swoje odzwierciedlenie w świecie człowieczym – tu bowiem także pojawia się piramida złożona z poziomów: nieożywionego, roślinnego, ożywionego, mówiącego oraz duchowego. Ten ostatni jest „najmłodszy” – rozpocząć się miał, kiedy w człowieku pojawił się *punkt w sercu*, tj. około 5000 lat temu – ale i najbardziej intensywny. Świat materialny rozwijać się ma stopniowo w tym samym porządku, co świat duchowy, zgodnie z piramidą pragnień. Tak jak w świecie duchowym pragnienia (nieożywione, roślinne, ożywione, mówiące i duchowe) tworzą *światy Adama Kadmona, Acilut, Brija, Jecira i Asija*, tak w świecie materialnym konstytuować one mają minerały, rośliny, zwierzęta, ludzi oraz ludzi z *punktem w sercu*⁴³.

Co należy podkreślić to fakt, że duchowe *światy* nie są tu jakimiś faktycznymi, fizycznymi terenami, umiejscowionymi gdzieś w realnej przestrzeni. *Światy* duchowe pozostają po prostu altruistycznymi właściwościami, w przeciwieństwie do świata materialnego, który jest egoizmem i który powstał w momencie rozpadu duszy *Adama ha-Riszon*, w rezultacie czego pragnienia zaczęły się pojawiać jedno za drugim, od łatwych do trudnych, od nieożywionych do duchowych, tworząc w kolejnych etapach ziemski świat – *Adam ha-Riszon* to wszelako egoistyczny stan rozbicia, „rozbita dusza”⁴⁴. By doprowadzić do naprawy rozbitego *Adama ha-Riszon*, należało będzie zbudować środowisko wspierające duchowość. Pragnienie duchowości ugruntowywać ma bowiem środowisko (posiadające to samo pragnienie) – otoczenie intensyfikować ma personalne pragnienie duchowości, co przyspieszać ma ludzki rozwój jako taki.

Kolejna kwestia to tak zwane *reszymoty*, które mają być zapisanymi w człowieku wspomnieniami, „zapiskami” historii własnej duchowości, duchowej ewolucji (l.poj.: *reszymo* – „wspomnienie”, „duchowy zapis” reprezentujący konkretny stan duchowy)⁴⁵. Rozwój duchowy będzie tu zatem „przypominaniem” sobie przebytych już etapów duchowych. Doświadczenie w pełni „uprzytomnionego” *reszyma* powoduje pojawienie się kolejnego (z procesu duchowej ewolucji), a każde

jedno z typowych, zarazem fundamentalnych, terminów żydowskiej teozofii kabalistycznej. *Ein sof* to literalnie faktycznie tyle, co „bez końca”, a więc „nieskończone”. Pojęcie wskazuje na Boga w aspekcie „nieskończoności”, transcendensu – a więc sygnuje bóstwo niepoznawalne, niepojmowalne, niedostępne mentalności, skąd „niedostępne”, „ukryte”, „nie ujawniające się” (czym odsyła do konceptu *Deus otiosus* oraz *Deus absconditus*). Mistyka żydowska koncentruje się, mówiąc w dużym uogólnieniu, wokół tej kategorii oraz relacji pomiędzy ową a *sefirot*, równocześnie także pomiędzy samymi *sefirot* oraz między *sefirot* a światem materii.

43. Zob. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 105.

44. Zob. tamże, s. 138.

45. Zob. tamże, s. 95.

reszymo ustanawia jakieś pragnienie, które należy przepracować, aż do osiągnięcia poziomu natury – łańcuch *reszymotów* prowadzić ma bowiem do samego *zamyśłu stworzenia*, tj. do Stwórcy. Poziomy pragnień wylaniają się po sobie zgodnie z sekwencją utrwalonych w ludziach *reszymotów*, stąd dziś dominować mają pragnienia z ostatniego poziomu – pragnienia duchowe. Należy zatem posiadać chęć wywoływania *reszymotów* pragnień altruistycznych, które istnieć mają w ludziach od czasu złączenia w *Adamie ha-Riszon*. W obecnych czasach duchowe *reszymoty* ujawniać mają się w milionach ludzi, gdyż najsilniejszym pragnieniem aktualnie ma być pragnienie jedności ze Stwórcą. *Otoczające światło* naprawia i rozwija *kli*, które człowiek buduje, chcąc powrócić do duchowego korzenia. Każdy nowy poziom w rozwoju wywołuje nowe *reszymo* – zapis stanu z przeszłości, gdy ludzie byli „bez skazy”. Pod koniec procesu *tikun otaczające światło* naprawi całe *kli*, a dusza (*Adam ha-Riszon*) złączy się ze swoimi częściami i ze Stwórcą.

Kluczową ideą pozostają *sefirot*⁴⁶. Z *sefirot* składać się ma cała rzeczywistość, albowiem *sefirot* „zanurzać” się mają w warstwy *awijut*, tj. w *pragnienia otrzymywania* (*awijut* – „grubość/siła pragnienia”), złożone z pięciu stopni podstawowych (od 0 do 4), co daje mieszankę stopni „przyjmowania” i „obdarowywania” i co ustanawiać ma wszystko, co w ogólne jest.

Następnie: człowieka charakteryzują ograniczenia w percepcji. Istnieć mają cztery kategorie percepcji: *materia*, *forma w materii*, *abstrakcyjna forma* oraz *esencja*, z których jedynie dwie pierwsze człowiek jest w stanie spostrzegać. Tak istotna w kabale bnei baruchowskiej *chęć otrzymywania* ma być kategorią materii, podczas gdy *intencja* (*kawana*), z jaką *chęć otrzymywania* otrzymuje, jest *formą w materii*.

Kabala ujawniona naucza, że nie istnieje rzeczywistość jako taka. Istnieć ma tylko własna, personalna reakcja na bodźce zewnętrzne. „Postrzegamy wyłącznie to, w jaki sposób wydarzenia (formy) wpływają na naszą percepcję (materię)”⁴⁷. Prawdziwa ma być jedynie osobista ludzka reakcja na obraz – sam obiektywny, zewnętrzny obraz rzeczywiście pozostaje niemożliwy do spostrzeżenia. Akt percepcji jest czysto spersonalizowany. „Nie istnieje coś takiego jak świat zewnętrzny. Istnieją pragnienia, *kelimy*, które tworzą świat zewnętrzny stosownie

46. Kategoria, jakże doniosła, żydowskiej filozofii mistycznej. Z języka hebrajskiego *sefirot* (תורופס; l.poj. – *sefira*, הרופס) oznaczają tyle, co „liczby”, „wyliczenia”, „enumeracje”. W klasycznej, dojrzałej kabale żydowskiej koncepcję *sefirot* powiązano z ideą boskich struktur, boskich mocy, tj. również boskich hipostaz, potencji, jakości, atrybutów itd. – struktur, za pomocą których transcendentne bóstwo staje się immanentne, tzn. manifestuje się – tj. objawionych boskich modalności, poprzez które Bóg (w swoim aspekcie *En-Sof*) wchodzi w kontakt ze stworzeniem i poprzez które to atrybuty opisywany jest na kartach Starego Testamentu.

47. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 119.

do swoich własnych kształtów”⁴⁸. Świat „tworzony” jest poprzez kształtowanie własnych narzędzi percepcji, tj., tutaj, *kelimów* – a z *kelimów* zbudowana ma być dusza, stąd cała percepcja zachodzić ma *de facto* w duszy. Poza jakąkolwiek możliwością postrzegania, z czterech kategorii ludzkiej percepcji, pozostaje *esencja*.

Według *Kabały ujawnionej* istnieją także cztery czynniki decydujące o *istocie* człowieka⁴⁹. Pierwszym jest podłoże nazywane *pierwszą materią*, którym jest ludzka niezmienna natura, esencja, charakter. Drugim są tak zwane *niezmiennie atrybuty podłoża*, czyli swoisty ustalony porządek (wzorzec), w ramach którego dzieją się wszelkie rzeczy. Trzeci czynnik to atrybuty, które zmieniają się pod wpływem sił zewnętrznych (co oznacza, że pewne aspekty ludzkiej natury, np. w wyniku obcowania ze społeczeństwem, zostają pobudzone). Czwartym w końcu są zmiany w środowisku zewnętrznym, kiedy ludzie sami zmieniają środowisko swoją aktywnością. Poprzez modyfikację środowiska kształtowana jest ludzka *istota*. Owy czwarty element ukazywany jest jako jedyna możliwa do zastosowania metoda mogąca doprowadzić do zmiany własnego życia – osobistą przemianę można bowiem osiągnąć jedynie poprzez monitorowanie i przekształcanie swojego środowiska społecznego. Tylko wtenczas możliwe ma być uwolnienie od egoizmu, od egocentrycznej percepcji, od chęci otrzymywania i stanie się istotą uduchowioną (czyt.: altruistyczną).

Albowiem, co wielokrotnie podkreślano, czasom współczesnym immanentny jest szeroko pojęty kryzys (wywołany duchowym rozbiem i jego „dzieckiem” – egoizmem), *Kabała ujawniona* wychodzi z czteroetapowym programem pokonania owego ogólnoswiatowego kryzysu, chaosu, pustki, tym samym proponuje program zmiany świata. Nie bez znaczenia pozostaje, że to właśnie obecne pokolenie jest kluczowym pokoleniem w dziejach świata – ma być ono społeczeństwem przebudzenia, zapowiedzianym przez samą *Sefer ha-Zohar*⁵⁰.

48. Laitman, *Kabała ujawniona...*, s. 127.

49. Zob. Laitman, s.155.

50. Według *Kabały ujawnionej* księga *Zohar* powstała około 2000 lat temu (s. 39). Zgodnie z naukowymi tezami *Sefer ha-Zohar [Księga Blasku]* jest dziełem powstałym (na terenie kastyljskim) w wieku XIII (Gershom Scholem w swoich badaniach jako *terminus post quem* sporządzenia korpusu tych ksiąg wytycza rok 1274, ale nie dalej niż do 1286 r., podczas gdy najstarszy znany cytat z *Zoharu* pochodzić ma z roku 1281 [Scholem Gershom, *Mistyccyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa, Aletheia 2007, s. 209, 211; o dacie powstania księgi jako okresie pomiędzy 1280 a 1286 r. zob. w innej pracy badacza: Scholem Gershom, *Kabbalah*, s. 57]). *Zohar* to obszerne, pierwotnie kilkutomowe (obecne wydania drukowane są nawet w 23 tomach) dzieło pseudoepigraficzne (w tekście jako domniemany autor pojawia się Szymon bar Jochaj, niemniej najbardziej prawdopodobnym twórcą głównej części pism pozostaje hiszpański kabalista Mojżesz [ben Szem-Tow] de Leon [z Leonu]), stanowiące dogłębną prezentację ezoterycznej, filozoficznej doktryny judaizmu.

Programowe cztery kroki „naprawy” to⁵¹: 1) zaafirmowanie kryzysu, czyli rzeczywiste, szczerze przyznanie, że ma on miejsce, 2) dowiedzenie się, dlaczego kryzys zaistniał (a zaistnieć miał, gdyż ludzie są egoistyczni, a egoizm jest sprzeczny z naturą/Stwórcą, tj. z altruizmem = egoizm w ludziach jest przyczyną kryzysu), 3) ustalenie najlepszego rozwiązania zaistniałej sytuacji, 4) stworzenie planu zaradzenia kryzysowi (do czego, jak się dowiadujemy, potrzebne jest międzynarodowe poparcie wszystkich ludzi, a z ludzi bardziej rozwiniętych duchowo, tj. w istocie „kabalistów”, brać należy przykład wręcz bezpośredni). Poprawy sytuacji, tj. zaniechania atakującego ze wszystkich stron kryzysu, dokonać może wyłącznie społeczeństwo, które pozostaje czynnikiem podlegającym zewnętrznemu wpływowi. Człowiek jest w stanie zmienić siebie, zmieniając otoczenie (społeczeństwo), w którym żyje – ostatecznie bowiem wszyscy pozostają częściami *Adama ha-Riszon*. Chodzi o wybranie społeczeństwa, które będzie oddziaływać zwrotnie – innymi słowy idzie o wykorzystanie środowiska dla własnego rozwoju. Stwarzając odpowiednie środowisko społeczne człowiek „dezaktywować ma” swój egoizm i przywracać połączenie ze Stwórcą. Dopóki przeważa egoizm, nic na świecie się nie zmienia, a kryzys ze wszystkich sfer nie tylko pozostanie, ale i się pogłębi, co uniemożliwi osiągnięcie ostatecznego celu stworzenia, którym jest uwolnienie się od egoizmu i zjednoczenie – poprzez altruistyczne czyny – z naturą, tj. z Bogiem⁵².

Wszystkie te wyszczególnione kwestie pozostają rozbieżne z naukowym, akademickim podejściem do kabały, przedstawienie którego to systemu zajęłoby obszerną monografię⁵³. Jedno pozostaje pewne – kabała Laitmana nie jest żydowską kabałą, mistycznym ujęciem żydowskiej teozofii i filozofii. W istocie czyni się tu wyłącznie mgliste odniesienia do żydowskiego dziedzictwa – nieuważny czytelnik przypuszczalnie owego fundamentu w ogóle by nie wyczuł – co w zasadzie zamyka sprawę, gdyż eliminuje grunt do czynienia analizy porównawczej.

51. Zob. Laitman, *Kabala ujawniona...*, s. 145.

52. Zob. Laitman, s. 171.

53. Godnymi polecenia opracowaniami przetłumaczonymi na język polski, rzetelnie traktującymi o systemie żydowskiej kabały (a także szerzej – ezoterycznej gałęzi religijnych spekulacji wiary mojżeszowej) są: Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski...*; Gershom Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa*, przeł. Agnieszka K. Haas, Aletheia Warszawa 2010; Gershom Scholem, *Kabala i jej symbolika*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Znak, Kraków 1996; Roland Goetschel, *Kabala*; Charles Mopsik, *Kabala*. Świątną publikacją jest także: Moshe Idel, *Kabala. Nowe perspektywy*, przeł. Mikołaj Krawczyk, NOMOS, Kraków 2006, jakkolwiek pozycja ta traktuje o żydowskim mistycyzmie nie tyle z perspektywy historycznej, co fenomenologicznej. Odnosnie prac w języku angielskim, w pierwszej kolejności zaleca się sięgnąć do: Gershom Scholem, *Kabbalah*, a dalej do: Joshua Abelson, *Jewish Mysticism*, oraz Adolphe Franck, *The Kabbalah or the Religious Philosophy of the Hebrews*, transl. Isaac Sossnitz, The Kabbalah Publishing Company, New York 1926.

Kabała ujawniona prezentuje tymczasem pewną formę duchowości czasów współczesnych, jedną ze ścieżek właściwych nowoczesnej myśli religijnej, duchową filozofię z pogranicza New Age – owej „nowej duchowości”, „ideologii nowej ery”, „konfesji nowego czasu/nowego wieku” – jakże immanentną mentalności i tendencjom kulturowo-religijnym współczesności. Tezy, które głosi *Kabała ujawniona*, a które zostały w niniejszej recenzji zobrazowane, są w istocie, jak się wydaje, spójne z twierdzeniami szeroko pojętej Nowej Myśli (duchowej, religijnej). Korelacja z korpusem mistycznej tradycji żydowskiej (*notabene*: z kabałą) jest tu stąd jedynie pozorna.

Poza odwoływaniem się przez opisywaną pozycję książkową do hebrajskich terminów i faktycznie kabalistycznych kategorii – jakkolwiek specyficznie wykładanych i w sposób oryginalny rozumianych – prawdopodobnie jedyną wspólną ideę obu kompleksów przekonań wyznacza tu, jak powiedziano na początku oraz sygnalizowano przy prezentacji poszczególnych koncepcji analizowanej pracy Laitmana, ideał zjednoczenia, unii, złączenia się z wymiarem duchowym, z nadprzyrodzonością, z Bogiem. Integracja owa jest wszakże celem zarówno kabały żydowskiej, owej mistycznej tendencji w obrębie doktryny judaizmu, jak i ustanawia clue *Kabały ujawnionej*. Mimo faktu, że obydwa systemy inaczej podchodzą do jej urzeczywistniania.

Poetyka kognitywna –
„nowy rozdział w historii badań literackich”
czy użyteczne narzędzie analizy literackiej?

Joanna Gavins, Gerard Steen, red., *Cognitive poetics in practice*, Routledge, London 2003, s. 188.

Wydana w 2003 roku książka *Cognitive poetics in practice* pod redakcją Joanny Gavins i Gerarda Steena¹ składa się z dwunastu rozdziałów ukazujących praktyczne zastosowanie wybranych aspektów teoretycznych poetyki kognitywnej. Autorzy prezentują w jaki sposób wyniki badań nauk kognitywnych (głównie psychologii kognitywnej i językoznawstwa kognitywnego), np. te dotyczące relacji figury i tła, deiksy, metafory albo przestrzeni mentalnych, mogą być użyte w analizie i interpretacji tekstów literackich. W autorskim zamyśle *Cognitive poetics in practice* miała być kontynuacją o praktycznym charakterze, a zarazem krytyczną odpowiedzią na wydaną rok wcześniej, skądinąd przełomową dla literaturoznawstwa, książkę Petera Stockwella pt. *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie* (2002)². Sam Zoltan Kövecses, węgierski językoznawca kognitywny prowadzący badania w zakresie metafory, reklamuje recenzowaną pozycję jako „książkę dla każdego żywo zainteresowanego *umysłem literackim* dwudziestego pierwszego wieku” [„a must for anyone with a serious interest in the ‘literary mind’ of the twentieth-first century”]³.

W omawianej publikacji naukowej można zauważyć logiczną ciągłość wyводу, która wynika z przejrzystej struktury książki. Nietrudno dostrzec w zamyśle książki analogie do *Poetyki kognitywnej* P. Stockwella. Wprowadzenie Joanny Gavins i Gerarda Steena w jasny sposób umiejscawia poetykę kognitywną w polu badań literackich poprzez wskazanie na historyczny rozwój tego paradygmatu, jego główne założenia (w większości powtórzone za Stockwellem) oraz jego innowacyjność w stosunku do wcześniejszych metodologii (szczególnie poetyki strukturalnej). Następne cztery rozdziały dotyczą kwestii zastosowania w analizie literackiej następujących zagadnień: relacji figury i tła (w rozdziale

1. Joanna Gavins, Gerard Steen, red., *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, London & New York 2003.

2. Peter Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie /Cognitive Poetics: An Introduction/*, przeł. Anna Skucińska, Kraków 2006 /London & New York 2002.

3. Zoltan Kövecses, [Rekomendacja na okładce], w: *Cognitive poetics in practice*, red. Joanna Gavins, Gerard Steen London & New York 2002, strona za okładką.

drugim Petera Stockwella pt. *Surreal Figures*), prototypu (w rozdziale trzecim *Prototypes in dynamic meaning construal* psychologa Raymonda W. Gibbsa, Jr), deiksy (w rozdziale czwartym *Deixis and Abstractions: Adventures in Space and Time* Reuvena Tsura, jednego z prekursorów poetyki kognitywnej) i gramatyki kognitywnej (w rozdziale piątym *A Cognitive Grammar of 'Hospital Barge' by Wilfred Owen* autorstwa Craiga A. Hamiltona). Każda z tych czterech analiz skupia się na mikrostrukturach wybranego dzieła, na właściwościach językowych i poznawczych poszczególnych fragmentów.

Taka drobiazgowość okazuje się być dobrym punktem wyjścia dla analiz warstwy konceptualno-poznawczych literatury. Kolejne sześć rozdziałów koncentruje się na tym, co się dzieje, gdy czytelnik wchodzi w interakcję z tekstem. Esej Gerarda Steena pt. *'Love Stories': Cognitive Scenarios in Love Poetry* ukazuje na przykład, jak dochodzi do modyfikacji kognitywnych scenariuszy, czyli dynamicznych zbiorów ram albo skryptów (nazywanych też bardziej ogólnie *idealized cognitive models-ICMs*), w jakie wyposażony jest czytelnik, w zetknięciu z dziełem literackim, szczególnie poezją. W rozdziale siódmym, napisanym przez Elenę Semino, znajdujemy nawiązanie do teorii światów możliwych. Semino proponuje, by rozpatrywać literaturę jako ciąg scen, które mogą być przedstawione graficznie w formie diagramu jako wynikające i zależne od siebie światy tekstowe. W podobny sposób, ale z użyciem bardziej precyzyjnej i bardziej naukowej terminologii, metodologia ta jest omawiana także w rozdziale Joanny Gavins pt. *Too much blague? An exploration of the text worlds of Donald Barthelme's Snow White*. Analogicznie uzupełniają się eseje Petera Crisp'ego (pt. *Conceptual metaphor and its expressions*) i Michaela Burkego (pt. *Literature as parable*). O ile jednak ten pierwszy skupia się głównie na przedstawieniu istoty teorii metafory pojęciowej i, już mniej szeroko, później powstałej teorii amalgamatów pojęciowych, o tyle ten drugi rozrysowuje możliwości jakie daje wiedza o amalgamatach pojęciowych w zakresie badania literatury (szczególnie utworów parabolicznych, takich jak utopia). Burke ostatecznie dochodzi do wniosku, że obie kognitywne teorie metafory są komplementarne. Sekcja konceptualno-poznawcza książki zamyka się esejem Catherine Emmot na temat tego, jak zwroty akcji w książkach wpływają na czytelnika i ramy kontekstualne, w jakie jest wyposażony. Ostatni rozdział (pt. *Writing and reading: The Future of Cognitive Poetics* autorstwa Keitha Oatleya) nie jest typowym podsumowaniem poprzednich rozdziałów, ale raczej mało oryginalną ekstrapolacją tego, w jakim kierunku będą kontynuowane badania w zakresie poetyki kognitywnej. Niewątpliwie, znacznie bardziej inspirujące wizje można wyczytać we wspomnianej już książce Petera Stockwella.

Przejrzystość omawianej książki uwidacznia się również w strukturze poszczególnych rozdziałów. Każdy z nich rozpoczyna się wstępem redaktorów,

którzy jasno i przystępnie wprowadzają czytelnika w problematykę i zamieszczają informację o autorze. Dzięki temu dowiadujemy się, że niektóre podejmowane kwestie (jak np. prototypy u Gibbsa i metafora u Crispy'ego) są rozpatrywane z psychologicznego punktu widzenia. Potem następuje część teoretyczna, która ma na celu stworzenie podstawy metodologicznej do analizy wybranych dzieł. Należy podkreślić, że w każdym z esejów (z wyjątkiem tego napisanego przez Tsura, który ma tendencję do opisywania oczywistych kwestii żargonem naukowym) teoria jest przedstawiona w sposób przystępny. Można więc uznać, że *Cognitive Poetics in Practice* została napisana z myślą o studentach, którzy chcieliby się dowiedzieć, jak poetyka kognitywna może „funkcjonować w praktyce akademickiej” [„may look like in actual academic practice”]⁴. To, że docelowymi odbiorcami książki są młodzi badacze potwierdza też umieszczenie na końcu każdego z esejów sekcji „Further Activities” („Dalsze Aktywności”), która ma zachęcić odbiorców do eksperymentowania z poetyką kognitywną i badania nowych „nieodkrytych terenów” [„uncharted areas”]⁵ omawianej metodologii.

Przystępny, podręcznikowy format omawianej pozycji może też jednak działać na jej niekorzyść. Wiele z esejów razi ogólnikowością i brakiem pogłębionej części analitycznej, która miała przecież, według założeń redaktorów, być na pierwszym planie. Tę nonszalancję zauważyć można szczególnie w przypadku rozdziału Gerarda Steena na temat scenariuszy miłości. Autor skupia się na omówieniu kwestii uschematyzowanej wiedzy i różnych rodzajów organizacji przekazu (narracyjny, opisujący, itd.), a bardzo pobieżnie dokonuje analizy kilku wybranych wierszy. Być może gdyby Gerard Steen ograniczył się tylko do dwóch przypadków, jego wywód byłby bogatszy. Zresztą wszyscy autorzy bez wyjątku skupiają się głównie na opisie metodologii, mniej uwagi poświęcając obiecanej w tytule praktyce.

Dużym mankamentem, który przy okazji ukazuje także istotną słabość paradygmatu kognitywnego w badaniach literackich, jest koncentrowanie się każdego z autorów na analizie albo wierszy, albo krótkich fragmentów prozy. Żaden z naukowców nie spróbował nawet zabrać się za dłuższe dzieło prozatorskie w całości. W rozdziałach Eleny Semino i Joanny Gavins, które demonstrują, jak fragmenty dyskursu literackiego można przedstawić graficznie w formie diagramów zwanych światami tekstowymi, analiza jest zredukowana do pojedynczych zdań. Czytelnik może być zaskoczony tym, jak na podstawie tak krótkiego tekstu prozatorskiego, jak *A very short story* (1924) Hemingway'a, można wypracować tak skomplikowany diagram. Wyraźnie świadczy to o poważnych ograniczeniach metodologii światów możliwych (E. Semino) i światów tekstowych (Joanna Gavins). Pewną

4. Joanna Gavins, Gerard Steen, *Contextualising Cognitive Poetics*, w: *Cognitive Poetics in Practice*, s. 1.

5. Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge, London & New York, 2002, s. 174.

wadą są też rozbieżności terminologiczne pomiędzy dwiema wspomnianymi teoriami, szczególnie jeśli chodzi o nazewnictwo różnych rodzajów pod-światów modalnych (u Joanny Gavins), czyli przestrzeni mentalnych (u Eleny Semino). Poza tym teoria światów tekstowych Gavins operuje nowymi pojęciami, takimi jak elementy budujące świat (*world-building elements*) albo propozycje wpływające na następstwo akcji (*function-advancing propositions*), które są nieobecne w teorii światów możliwych. Wydaje się, że w przyszłości obie metodologie powinny dążyć do ujednoczenia terminologii.

To, że materiały badawcze analizowane w tomie obfitują w krótkie fragmenty tekstów literackich kosztem całości dzieł, to jedno. Inną wadą jest branie na warsztat utworów niekonwencjonalnych, zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym, co w przypadku analizowania tych utworów przez pryzmat poetyki kognitywnej, wywodzącej się w końcu z badań nad odchyleniami językowymi, prowadzić może do przewidywalnych wniosków. Najwyraźniej widać to w przypadku rozdziału P. Stockwella na temat figur w poezji surrealistycznej. Intencją autora, tak samo jak w jego książce *The poetics of science fiction* (2000)⁶, jest odejście od kanonu i zbadanie właściwości poznawczo-konceptualnych nietypowego nurtu. Mimo że niewątpliwie w rozdziale P. Stockwella bardzo ciekawie są przedstawione mechanizmy „stopniowanej głębi” [„graded depth”]⁷, czyli stopniowego przejścia figury w tło, oraz „odejścia figury w tło” [„fade by neglect”]⁸, to jednak ma się wrażenie, że przedmiot analizy został dobrany w taki sposób, by bardzo wyraziście ukazać efektywność metodologii kognitywnej. Nie wiadomo, jakie byłyby rezultaty, gdyby autor przetestował działanie teorii figury i tła na bardziej konwencjonalnym dziele literackim.

Gdyby spojrzeć znów na omawianą pozycję jako na pewną spójną koncepcję, można stwierdzić, że największe zastrzeżenia budzi prawie całkowity brak krytycyzmu autorów w stosunku do opisywanej metodologii. Rewolucyjne hasła, wygłaszane we wstępie do tomu, o „nowym sposobie myślenia o literaturze”, „o demokratyzacji badań literackich”, które traktują równo czytelnika profesjonalnego i czytelnika naiwnego, trąca nieuzasadnionym idealizmem. Jak wskazuje w jednym ze swoich esejów David S. Danaher, poetyka kognitywna „nadaje łątki kognitywne wcześniejszym teoriom z ugruntowaną już pozycją, nie dodając przy tym żadnej nowej treści” [„many aspects of CP merely affix cognitive labels to concepts with a long and proven tradition in literary criticism without adding any significant content”]⁹. Choć krytyk nieco się myli, bo przecież

6. Peter Stockwell, *The Poetics of Science Fiction*, Longman, Harlow 2000.

7. Peter Stockwell, *Surreal Figures*, w: *Cognitive Poetics in Practice*, s. 22.

8. Stockwell, *Surreal Figures*, s. 18.

9. David S. Danaher, *Cognitive Poetics and Literariness: Metaphorical Analogy in Anna*

żadna wcześniejsza metodologia nie kładła takiego nacisku na opis procesów kognitywnych w trakcie czytania, a także nie miała w swoim zasobie narzędzi analitycznych metafory konceptualnej i deiksy, to jednak jego wypowiedź należy wziąć pod uwagę. Poza tym wnioski wysnute dzięki poetyce kognitywnej, jak przyznają sami autorzy, opierają się w głównej mierze na wynikach badań nad mózgiem (pośredni empiryzm) i „przewidywaniach, co robią czytelnicy” [„predictions for what readers do”]¹⁰, gdy czytają. Choć we wstępie do tomu Gavins i Steen sygnalizują potrzebę potwierdzenia suchych analiz kognitywnych badaniami empirycznymi, to postulat ten nie znajduje potwierdzenia w żadnym z ujętych rozdziałów. Co więcej, choćby Peter Stockwell w swoim eseju popełnia poważny błąd metodologiczny, stwierdzając, że jego analiza ukazuje jak „tekst manipuluje elementami, które mogą rozproszyć uwagę czytelnika” [„how a text manipulates elements that are likely to distract the attention of a reader”]¹¹, czym neguje jego z fundamentalnych założeń poetyki kognitywnej – że to czytelnik, a nie tekst aktywuje procesy kognitywne podczas procesu czytania. W tym kontekście dużą korzyścią byłoby ujęcie w omawianym tomie eseju Craiga A. Hamiltona i Ralfa Schneidera pt. *From Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism*¹², którzy postulują tam wzbogacenie krytyki kognitywnej empirycznym pierwiastkiem teorii recepcji. W rezultacie miałyby zostać sformułowana kognitywna teoria recepcji.

Jak twierdzą autorzy tomu, poetyka kognitywna gwarantuje nie tylko nową perspektywę myślenia o literaturze, ale też „nową poetykę” [„new brand of poetics”]¹³, porównywalną w swoim wymiarze do poetyki strukturalistycznej. Jeśli więc główną funkcją poetyki ma być pogłębienie zrozumienia dzieł literackich, to czy eseje ujęte w analizowanym zbiorze, eseje w dużym stopniu opisujące kognitywne procesy czytania literatury, można uznać za kultuwujące poetykę? Większość z autorów ogranicza kontekst historyczny literackich omawianych dzieł do minimum. Wyjątkiem jest Peter Stockwell, który poświęca relatywnie sporo miejsca opisywaniu nurtu surrealistycznego w poezji. Pozostałe rozdziały w części analitycznej stają się zbiorem suchych danych, przywodzących na myśl analizy językoznawcze. Okazuje się więc, że poetyka kognitywna odziera w pewnym stopniu literaturę z jej pierwiastka literackiego. Według D. Danahera, analizy kognitywne dzieł w *Cognitive poetics in practice* wyjaśniają szczegó-

Karenina, w: Kris van Heuckelom, David S. Danaher, *Perspectives on Slavistics*, Pegasus, Amsterdam 2006, s. 2.

10. Joanna Gavins, Gerard Steen, *Contextualising Cognitive Poetics*, s. 7.

11. Peter Stockwell, *Surreal figures*, s. 16.

12. Craig A. Hamilton, Ralph Schneider, *From Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism*, „Style Journal” 2002, 36/4.

13. Joanna Gavins, Gerard Steen, *Contextualising Cognitive Poetics*, s. 5.

łowo mechanizmy, które doprowadziły czytelników do pewnych interpretacji, zamiast – jak to się uartało w literaturoznawstwie – pogłębiać zrozumienie dzieła literackiego.

O ile większość esejów w omawianym tomie rzeczywiście potwierdza opinię Zoltana Kövecsesa, że omawiany tom to interesująca pozycja dla „każdego zainteresowanego umysłem literackim dwudziestego pierwszego wieku”, o tyle zapewnienie o tym, że poetyka kognitywna w praktyce oferuje „nowy sposób myślenia o literaturze”, „nowy rodzaj poetyki”, wydaje się być przesadzone. Trudno nie zgodzić się z opinią Davida S. Danahera, który w swoim eseju zauważa, że większość z analiz literackich ujętych w *Cognitive Poetics in Practice* „stawia na pierwszym planie pierwiastek kognitywny kosztem pierwiastka poetyki” [„foregrounds the cognitive at the expense of, and not in service of, the poetic”]¹⁴. Mimo że w omawianym tomie zatracona zostaje kwestia literackości dzieł, to niewątpliwie poetyka kognitywna zdaje się być atrakcyjną, nie do końca jeszcze odkrytą alternatywą metodologiczną dla krytyków literackich, którzy chcieliby się wyrwać z więzów dogmatycznego post-strukturalizmu. Ze względu na swój przystępny format i treść, *Cognitive Poetics in Practice* trzeba jednak postrzegać głównie jako podręcznik akademicki dla studentów literaturoznawstwa. Uzyskanie bardziej pogłębionej wiedzy dotyczącej zastosowania poetyki kognitywnej w badaniach literackich wymagałaby wsparcia w formie dodatkowej lektury tekstów opublikowanych przez autorów omawianego zbioru. Wybór jest niemały – już teraz literacka krytyka kognitywna może się pochwalić sporą liczbą publikacji. Badania koncentrują się głównie wokół metafory konceptualnej i narratologii.

Podstawowe pytanie brzmi: kiedy albo czy w ogóle poetyka kognitywna uzyska oficjalnie miano nowej metodologii w badaniach literackich? Czy ostatecznie ten nurt teoretyczny stanie się nie tyle „nowym rozdziałem w historii badań literackich”, co użytecznym, przystępnym i przede wszystkim systematycznym narzędziem analitycznym? W Polsce trudno na razie mówić o bujnym rozwoju¹⁵ metodologii kognitywnej, czego dowodem jest choćby pominięcie informacji¹⁶

14. David S. Danaher, *Cognitive Poetics and Literariness...*, s. 4.

15. Zaznaczyć jednak trzeba, że na przestrzeni ostatnich lat powstało w Polsce wiele istotnych prac z zakresu poetyki kognitywnej, jak choćby *Kognitywizm w poetyce i stylistyce* (2006) pod redakcją Grażyny Habrajskiej i Joanny Ślósarskiej, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach* (2006) Doroty Korwin-Piotrkowskiej albo *Amalgamaty pojęciowe w sztuce* (2007) pod redakcją Agnieszki Libury. Charakterystyczne dla wymienionych prac naukowych jest koncentrowanie się głównie na przestrzeniach mentalnych i metaforze konceptualnej, natomiast zdawkowo traktuje się tam inne istotne zagadnienia poetyki kognitywnej, np. skrypty albo narratologię kognitywną.

16. Można polemizować, co było przyczyną pominięcia poetyki kognitywnej w książce Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego. Mimo że najbujniejszy okres rozwoju poetyki

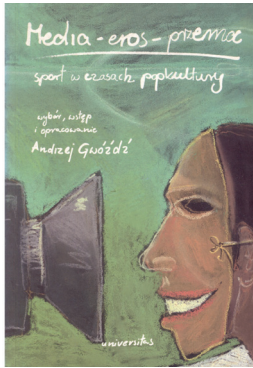
o poetyce kognitywnej w znaczącej publikacji Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego pt. *Teorie literackie XX wieku* (2006)¹⁷. Na Zachodzie jest to bardziej prawdopodobne. Jednak jeśli poetyka kognitywna miałaby zostać uznana za przełom w literaturoznawstwie, musiałaby się ona najpierw stać nie tylko bardziej spójną metodologią (do dziś istnieje rozłam między naukowcami w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii), ale też „pójść w empiryzm”, żeby nie opierać się jedynie na przewidywaniach.

kognitywnej przypada na początek XXI wieku, to o początkach tego nurtu teoretyczno-literackiego można mówić już w pracach Reuvena Tsur'a z lat 70. W Polsce prekursorami omawianej metodologii w badaniach literackich są prof. Joanna Ślósarska i prof. Elżbieta Tabakowska, które w latach 90. XX wieku publikowały artykuły o znaczeniu kognitywizmu do badania sztuki, literatury i przekładów literackich. Faktem jest więc, że brak informacji o poetyce kognitywnej w podręczniku Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego nie wynika z pobudek czasowych. Powodów należy doszukiwać się gdzie indziej. Dziękuję prof. Leszkowi Drongowi za sugestię, że brak wzmianki o poetyce kognitywnej w książce krakowskich profesorów można tłumaczyć kwestią różnego rozumienia pojęcia poetyki.

17. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literackie XX wieku*, Znak, Kraków 2007.

ER(R)GO

noty o książkach¹



Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury, red. Andrzej Gwoździ. Universitas, Kraków 2013 (pozycja w miękkiej oprawie, 342 strony)

Sprawność fizyczna, od której niejednokrotnie uzależnione było przetrwanie człowieka, oraz problem sportu i rekreacji zajmowały myślicieli już od czasów Homera. Podczas gdy *Iliada* i *Odyseja* opisywały ciała wygimnastykowanych wojowników, Igrzyska Olimpijskie były powodem do chwilowego zawieszenia codziennego rytmu życia. Sport i rywalizacja, czy to pod postacią turniejów rycerskich czy tańców na królewskich dworach, stanowiły ważną część życia człowieka, a humaniści i filozofowie doszukiwali się w ćwiczeniach fizycznych czynnika budującego zarówno siłę fizyczną, jak i psychikę człowieka. Grecka kalokagatia, wpływ wychowania fizycznego na jednostkę w badaniach Johana GutsMuthsa i Johna Dewey'a, czy też analiza zachowań ludycznych Johana Huizingi – to tylko nieliczne przykłady świadczące o tym, że aktywność fizyczna od zawsze budziła zainteresowanie filozofów i teoretyków i badaczy kultury.

Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury to interesujący zbiór przekładów traktujących o wzajemnych relacjach widowisk sportowych i mediów pod redakcją Andrzeja Gwoźdź. Gwoździ uprzedza we wstępie, że książka nie jest leksykonem, który wyczerpuje ten obszerny temat. Mimo iż część tekstów odwołuje się do antycznych i mitologicznych źródeł sportu i współzawodnictwa, książka nie proponuje diachronicznej analizy zjawiska, brak jej usystematyzowanego klucza, co jednak pozwala czytelnikowi na swobodną, niekoniecznie linearną, lekturę. Publikacja pod redakcją Gwoźdźa stanowi raczej zbiór esejów o antropologicznych i społecznych rezultatach fuzji sportu, kultury i środków masowego przekazu. Szczególną uwagę autorzy poświęcają dwóm zjawiskom: transmisji rozgrywek i zawodów sportowych w telewizji oraz cielesności sportowców.

Temu pierwszemu zjawisku krytycznie przyglądają się Margaret Morse, Ava Rose i James Friedman, Hans U. Gumbrecht, Jannings Bryant i Susan Birrell wraz z Johnem W. Loyem, Britta Neitzel i Michel Colin. Ich rozważania oscylują między mediatyzacją sportu, dzięki której na daną dyscyplinę nałożona zostaje czytelna dla widza narracja, a swego rodzaju usportowieniem mediów, które coraz częściej poświęcają odrębne magazyny, portale internetowe czy też

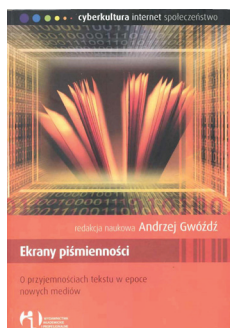
kanały telewizyjne na transmisję np. rozgrywek ligowych. Paradoksalnie, rozwój środków masowego przekazu i coraz większe zainteresowanie mediów sportem, prowadzi do przeniesienia akcentu z umiejętności danego zawodnika na jego lub jej życie prywatne (Margaret Morse, *Sport w telewizji: powtórka i przedstawienie na ekranie*). Zauważa to także Gwóźdź, mówiąc we wstępie o przejmowaniu przez sport narracji i, w pewnym stopniu, dramaturgii. Autorzy odnoszą się do metafory teatru mówiąc o wytwarzaniu obecności (Hans U. Gumbrecht, *Piękno sportu zespołowego*) nie tylko sportowca-aktora lecz także widza czy też widza-kibica (Ava Rose, James Friedman, *Sport telewizyjny jako zmas(s)-kulinizowany kult dystrakcji*).

Sport, dzięki swojej inkluzywnej i najczęściej prostej formule, daje szansę na uczestnictwo znacznej części społeczeństwa. Wraz z rozwojem mediów ten rodzaj partycypacji zdaje się intensyfikować, a transmisje telewizyjne, zdjęcia i wywiady ze sportowcami w gazetach czy radiu skracają dystans między widzem a widowiskiem, umożliwiając np. kibicowanie i obserwację dyscyplin odbywających się w trudno dostępnych lub odległych lokalizacjach. To oddziaływanie transmisji na widza sportowego jest niejednoznaczne i zajmuje w wybranych tekstach istotne miejsce. Rose i James twierdzą, iż obecność widza tworzona jest na podobieństwo komentatorów, którzy dzięki telewizji i możliwości ponownego obejrzenia np. gola widzą więcej i dokładniej niż sami gracze. Odminną perspektywę proponuje Morse, która postrzega widza-kibica jako absolutnie odseparowanego obserwatora wydarzeń. Colin w *Rozumienie przekładu audiowizualnego* przedstawia jeszcze inną wizję – widz staje się podmiotem kognitywnym, któremu telewizja dostarcza zdarzenia i obrazy. Niejednoznaczna rola telewidza-kibica wynika z charakteru samej relacji sportowej. Porównanie mechanizmów reprezentacji sportu w mediach do przedstawienia teatralnego, w którym fabuła oraz reakcje publiczności są uzależnione od stopnia ingerencji mediów w dane widowisko sprawia, że figura bohatera – herosa – idola jest definiowana nie tyle przez medale, co przez czynniki subiektywne, takie jak rankingi popularności. To właśnie opisowi i analizie postaci sportowca oraz estetyce ciała w sporcie poświęcona jest druga część esejów, obejmująca teksty autorstwa Manfreda Schneidera, Allena Guttmana, Bena Bachmaira, Jeana Baudrillarda, Anne Cooper-Chena i Wolfganga Welscha. Ciało, eksponowane i eksploatowane podczas uprawiania sportu, budzi skojarzenia z antycznymi herosami, a widzowie nadają sportowcowi status bohatera (Manfred Schneider, *Erotyka sportu telewizyjnego*). Schneider zaznacza, że transmisje sportowe skupiają się na przekazie wizualnym i z tego powodu ciało, w nieunikniony sposób, staje się przedmiotem obserwacji. Wtóruije mu Guttman (*Lekkoatletyka, Eros i kultura popularna*), dla którego erotyzm i siła są nieodzownymi cechami charakteryzującymi sportowca, ze szczególnym uwzględnieniem ciała kobiety-

sportowca, które relatywnie niedawno przeniknęło do publicznej świadomości oraz „widoczności” zajmując obecnie ważną rolę w sportowej ikonografii. Za dobry przykład wizerunku sportowca, którego cielesność jest wykorzystywana poza – w tym przypadku – kortem, może służyć wizerunek sióstr Williams, reklamujących np. ubrania sportowe. Fizyczność kobiety-sportowca, obnażanie ciała, napiętych mięśni oraz zwielokrotnienie i przybliżenie tych obrazów dzięki telebimom lub aparatom fotograficznym pobudza zmysły widza przez co spada zainteresowanie sportem właściwym. Kibice i obserwatorzy mogą nasycić wzrok, a ponowoczesny sportowiec musi pogodzić się z uwikłaniem w erotyzowane, audiowizualne reprezentacje własnej osoby.

Autorzy zgromadzonych w tomie tekstów usiłują znaleźć przyczyny dla fascynacji ciałem w sporcie nawet wówczas, gdy jest ono okaleczone, kontuzjowane lub faulowane przez przeciwnika, co przy natężeniu brutalności wielu dyscyplin ma miejsce coraz częściej. Bachmair w *Piekielnej inscenizacji w komunikowaniu masowym* przyrównuje ową brutalność do rozpoznawalnych i symbolicznych gestów teatralnych, czytelnych dla ogółu widzów, które tworzą strukturę widowiska. Godnym uwagi komentarzem na temat przemocy towarzyszącej sportowi jest tekst Baudrillarda „Syndrom Heysel”, w którym sport umieszczony został w kontekście politycznym i tożsamościowym, a agresja i brutalność zostały wpisane we współzawodnictwo. Podczas gdy dla Baudrillarda sport jest zjawiskiem upolitycznionym i sterowanym przez media, Welsch ze względu na oderwanie sportu od zwyczajnego życia postrzega go jako przedsięwzięcie estetyczne i jeden z rodzajów sztuki (*Sport – przez pryzmat estetyki, a nawet widziany jako sztuka*). Twierdzi, że sport, dzięki zbliżonym do sztuki mechanizmom i symbolizmowi, jest w stanie pełnić rolę sztuki dla publiczności, której sztuka nie dosięga.

Sport stał się specyficznym elementem kultury oddziałującym na odbiorcę niezależnie od miejsca obserwacji czy kibicowania, a uczestnicy widowisk sportowych i ich ciała odnalazły się na rynku medialnym. Sport jako przedmiot badań krytycznych pozwala dostrzec mechanizmy rządzące różnymi dyscyplinami sportu i umieścić je w nowych, nieoczywistych do tej pory kontekstach. Tematy podjęte przez autorów w antologii badane są przy użyciu szerokiego spektrum narzędzi metodologicznych. Czytelnik antologii ma szansę zestawić sport z psychoanalizą, studiami genderowymi czy naukami społecznymi i dokonać własnej oceny tego złożonego zjawiska.



Ekran piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów, red. Andrzej Gwoździ, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008 (pozycja w miękkiej oprawie, 348 strony)

Ekran piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów pod redakcją naukową Andrzeja Gwoźdźa to zbiór artykułów poświęconych tematyce ontologicznego statusu tekstu i sposobom jego reprezentacji. Zebrane artykuły obejmują teorię i praktykę pisma ekranowego oraz skupiają w jednym tomie rozważania nad miejscem

tekstu w silnie zmediatyzowanym dzisiejszym świecie. W XXI wieku, przy bardzo silnie zaznaczonej obecności technologii komputerowych i informatycznych, nie sposób wyobrazić sobie sfery życia codziennego bądź zawodowego, na którą powyższe technologie nie miałyby wpływu. Szerokie rozprzestrzenienie się technologicznych nowinek, a wraz z nimi ich praktycznych zastosowań, powoduje, że z czasem bardzo łatwo znieczulić się na to, jak postępowo zmieniają się rozwiązania, na których sam bazuje i z których wyrasta. Szczególnie ciekawym przypadkiem jest tu fenomen pisma, które pod postacią znaków na papierze funkcjonuje do dnia dzisiejszego i nie okazuje oznak przestarzałości, jednak mnogość innych form, w których się przejawia sprawia wrażenie jakby w kręgach nowych mediów toczyła się rozgrywka o prawo do przywłaszczenia sobie tego kulturowego artefaktu i przedstawienia go w wersji 2.0.

Autorzy zgromadzonych w tomie tekstów nie dają się porwać pozornie zawrotnemu tempu w którym zmieniają się wyznaczniki tego, co obecnie przyjmuje się za cechy definiujące tekst w erze nowych mediów; ze zdrowym rozsądkiem i szczyptą podejrzliwości podchodzą do każdej jego technologicznej reiteracji, która triumfalnie mianuje się rewolucją na miarę tej rozpoczętej przez prasę drukarską Gutenberga. Wykładają w sposób przystępny i charakterystyczny dla dziedzin, które reprezentują założenia od których należy wyjść, jeśli chce się zrozumieć pismo w jego obecnej, zmediatyzowanej postaci. Jednym z podstawowych pytań, które wydaje się zadawać większość autorów zebranych w tym zbiorze artykułów, jest to czy samo przedstawienie pisma w dwudziestopierwszowiecznej postaci jest wystarczające do tego, aby uznać je za wynalazek nowy i świeży, nieskażony ideami, które retrospektywnie można uznać za odgrywające formatywną rolę w powstaniu pisma w jego pierwotnym wcieleniu.

W epoce nowych mediów najbardziej zauważalną zmianą, jaka zaszła w reprezentacji pisma jest oderwanie pisma od jego cielesnego charakteru. Więk-

szość autorów jednogłośnie stwierdza, że nowomediowe pismo nie jest już charakteryzowane przez ciągłość, która definiowała pismo uzyskiwane przez przyłożenie pióra do kartki papieru. Teraz, przy udziale wysokich technologii, pismo, które widnieje na wyświetlaczach multimedialnych (choć w efekcie końcowym swoją formą przypomina to, które znamy), wyłania się z i jest wypadkową kalkulacji procesorów wewnątrz maszyn, na których ekranach się jawi. Przez to, że do przedstawienia względnie prostego fenomenu wykorzystywane są urządzenia o kolosalnych mocach obliczeniowych, nieraz przewyższających wymagania sprzętowe konieczne do symulowania pisma o rzędy wielkości, mediatyzowane pismo traci swoją indywidualność i oddzielność ze względu na techniczną infrastrukturę niezbędną do uzyskania go w cyfrowej postaci. Taka cyfrowa manifestacja pisma, która niewątpliwie zyskuje na „plastyczności” poprzez nieskończone możliwości obróbki aż do uzyskania pożądanego efektu, odbywa się kosztem trwałości; znikają ikoniczne stopy zapisanych kartek i ryz kopii roboczych jednego dokumentu w drodze do jego ostatecznej wersji, ponieważ cała praca może zostać wykonana na jednej kopii pliku, gdzie nanoszone poprawki permanentnie wymazują niedoskonałości, które za pomocą magii procesora, mogą zostać jednakże przywrócone. Owa cecha właściwa dla technologii nowych mediów sprawia, że wysiłki mediatyzowane pracą procesora mogą być postrzegane jako istniejące w jednym z zerojedynkowych stanów: są niezaczone, bądź skończone.

W swoim artykule Niklas Luhmann zakreśla historię pisma jako medium, wyliczając przypisywane mu skutki, które na stałe odcisnęły się na dorobku kulturowym oraz na dziejach gatunku ludzkiego w szerokim tego znaczeniu. Uwidacznia przy tym ewolucję tego narzędzia do komunikacji w swojej podróży przez uprzywilejowane kasty, które się nim posługiwały: od świętych pism kapłanów, których słowa kreowały pożądane normy społeczne, poprzez kupców trudzących się redystrybucją dóbr pomiędzy ludźmi, aż do wspomagacza pamięci, używanego przez każdego, kto był w stanie opanować zasady posługiwania się nim. Jako narzędzie, pismo umożliwiło utrwalenie ulotności tymczasowych doświadczeń, obserwacji dotyczących świata zewnętrznego, a także inicjację podróży w głąb siebie poprzez introspekcję, jednak jak z każdym szeroko używanym rozwiązaniem technicznym, również w tym przypadku pojawiają się obawy, że zamiast wspomagać pamięć, pismo całkowicie ją zastępuje, odsuwając wszystkie zgromadzone doświadczenia do medium nośnika, na którym zostają zapisane w sposób bardziej trwały niż w umyśle.

Do tej pesymistycznej wizji krytycznie odnosi się Vilem Flusser, twierdząc, że pomimo sztuczności piśmiennych wspomagaczy pamięci, kartotek, książek, etc., to właśnie owa „sztuczność” przyczynia się do wzrostu ogółu dostępnej wiedzy. Wnosi on, że wyodrębnienie informacji na różne tematy i skodyfikowa-

nie ich w odrębnej formie, fizycznej bądź cyfrowej, przyczynia się do dialogu pomiędzy dyscyplinami, a także do rozwijania istniejących już pól badawczych. Flusser zauważa jednak, że przez powyższe odbywa się inflacja pojęcia autora, którego indywidualny geniusz i nowatorskość pracy zostają podważone z racji ponownego przetworzenia dostępnych informacji z danej dziedziny. Flusser zaskakuje twierdząc również, że nie tylko powszechny dostęp do wiedzy jest czynnikiem napędzającym rozwój danej dziedziny. Paradoksalnie, uważa on cenzurę za zabieg pozytywnie wpływający na ilość i jakość generowanej nowej wiedzy za pomocą tekstu poprzez kryteria, które narzucane są potencjalnym nowym publikacjom, co zapobiega duplikowaniu się tekstów oraz ujednocila minimalne standardy wprowadzania ich do obiegu intelektualnego.

Nowomediałność pisma to nie tylko tekst w ujęciu elektronicznym, ale i inne jego sposoby przedstawienia. Joachim Paech rozważa rolę tekstu w stosunku do jego reprezentacji przez język kinematografii. W swojej analizie Paech posługuje się przykładem filmu *Niebo nad Berlinem* w reżyserii Wima Wendersa, w którym interpretuje scenę powstawania tekstu – kartki papieru zapisywanej ruchami wiecznego pióra – kontemplując przynależność powstałego bytu do warstwy fabularnej filmu, skontrastowanej z jego ontologicznie metanarracyjnym charakterem. Wyrwa zaprezentowana przez dychotomiczną naturę artefaktu jakim jest pismo, a także sposób jego ucieleśnienia, twierdzi Paech, jest jego swoistym przedłużeniem, ponieważ „[n]iemal każdy film jest produkcyjno-techniczną kontynuacją i medialną transformacją swojego przed-pisma [...]” (str.34), co podkreśla komplementarny charakter pisma wobec języka obrazu. Eksploracja reprezentacji pisma w symbolicznym ujęciu kinematografii prowadzi autora do konkluzji, że choć oba te języki, pismo i obraz, nie cechują się tą samą mechaniką, to zarówno w swojej funkcji jak i w przedstawieniu filmowym osiągają ten sam cel, czyli nakreślenie i przekazanie, bądź też ożywienie istniejących już w umyśle obrazów.

Pomimo mnogości tego, co potencjalnie kryć się może pod terminem „nowe media”, większość autorów zgromadzonych w tym tomie publikacji wyraźnie daje do zrozumienia, że, przynajmniej dla nich, termin ten jest niemal synonimiczny z ich najbardziej ikonicznym przedstawicielem, czyli komputerem i związanymi z nim rozwiązaniami, a jednym z najbardziej znanych wyników takiej unii pomiędzy nowymi i starymi mediami jest hipertekst. Paul Delany i George P. Landow nawiązują do ewolucji tekstu nakreślonej przez Niklasa Luhmanna, skupiając się na stopniu rozpowszechnienia pisma z każdą innowacją techniczną począwszy od samego wynalezienia pisma, poprzez maszynę drukarską, kończąc na piśmie wyświetlanym na ekranie komputera. W swoich przemyśleniach wskazują, że przejście od taktylności do cyfrowości, czyli zwiększenie dostępu do niego, to niewątpliwie czynnik demokratyzujący tekst, jednakże tekst cyfrowy

w odróżnieniu od drukowanego jest podatniejszy na usterki i wymaga wcześniej już wspomnianej infrastruktury umożliwiającej korzystanie z niego.

Karin Wenz opisuje hybrydyczną naturę tekstu pisanego, która zawiera paralele do hipertekstu. Podkreśla ona, że każdy tekst jest półfabrykatem, czymś, czego znaczenie i *de facto* treść powstaje w procesie czytania i za pośrednictwem krytycznego czytelnika. Co więcej, Wenz uwidacznia sieciowy, a nawet hipertekstualny charakter pisma. Twierdzi bowiem, że cechująca pismo intertekstualność to nic innego jak odniesienia, bądź odnośniki, do innych tekstów, znajdując tym samym możliwy prototypowy model dla mechaniki cyfrowego hipertekstu. Nicholas C. Burbules, z kolei, krytycznie odnosi się do domyślnego pierwszeństwa tekstu drukowanego w rozważaniach nad pismem, gdyż stwierdza, iż w porównaniu z nowymi mediami, druk jest technologią ekskluzywną i czasochłonną, błędną przy hipertekście i jego możliwościach manipulowania linearnym tokiem wywodu. Burbules twierdzi, że poprzez demokratyzowanie dostępu do wiedzy, każda informacja oceniana jest względem przydatności dla poszczególnego użytkownika, co czyni wszystkie informacje, przynajmniej na wstępie, jednakowo wiarygodnymi.

George P. Landow wpisuje się w tej kwestii w nurt myślowy reprezentowany w Burbulesa twierdząc, że hipertekst jest nie tylko ucieleśnieniem założeń poststrukturalizmu, ale również narzędzie decentracji autorytetu, nie tylko pisarskiego. Poprzez ujednoczenie wiarygodności dostępnych informacji zapewnia on potrzebną polifoniczność głosów w mediach, która jest odporna na cenzurę treści niepożądanych. Jon Dovey skupia się hipertekście jako narzędziu wykorzystywanym do narracji twierdząc, że jest to narzędzie, które z natury stanowi odbicie nielinearności procesów myślowych. W kontekście sztuk audiowizualnych, twierdzi Dovey, hipertekstualność istniała od dawna. Każdy element dzieła, np. filmu, kręcony jest w sposób przeczący linearnej narracji, a dopiero później montowany w sposób, który taką narrację by odzwierciedlał. Dovey pisze, że za rozwój warstwy narracyjnej odpowiada progresja fabuły w czasie, oraz uprzedzienie fabuły osiągnięte dzięki pogłębieniu siatki skojarzeń. Fabularyzacja, zdaniem autora, to swoiste „ukwiecenie” związków przyczynowo-skutkowych, które owocują organicznym i instynktownym zrozumieniem wymowy dzieła.

Skupiając się na hipertekście, który pozwala obejść tradycyjną linearność tekstu, można odczuć pozorne poczucie swobody w kreowaniu pożądanego świata z racji braku konieczności uporządkowania narracji; każdy element, jak w wypadku sztuk audiowizualnych, może być tworzony indywidualnie. Owa wolność stanowi pewien problem techniczny, ponieważ aby tekst był rozpoznany jako tekst, musi nosić pewne charakterystyczne dla siebie znamiona, gdyż zbytne odejście od standardowej formuły sprawi, że będzie on nierozpoznawalny jako forma literacka. To na autora spada wtedy ciężar i odpowiedzialność za ukształ-

towanie swojej wizji tak, aby nie rozmyła się w morzu dostępnych modalności; to autor, pomimo zaangażowania i pewnego stopnia autonomiczności czytelnika, prowadzi nas przez wykreowany przez siebie świat tak, aby osiągnąć pożądany przez siebie efekt wymowy utworu.

Ekran piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów pomimo bycia tomem poświęconym technologicznym reinterpretacjom pisma wolne są od normatywnych zapędów autorytatywnie stwierdzających czym pismo było i z góry narzucających to, czym być powinno. Pomimo przywiązania do tradycyjnej formy pisma autorzy wydają się być świadomi tego, że pismo musi się zmieniać i utechnicznić w obawie przed wymarciem, lecz tym zmianom nie towarzyszy ton rezygnacji i bezsilności. Bez względu na to, w jaki sposób pismo jest i będzie reprezentowane, i do jakich udogodnień mogą prowadzić zmiany, pismo musi cechować się choćby namiastką swojej oryginalnej tożsamości, co pozwoli użytkownikom na zidentyfikowanie go z jego kulturowym dziedzictwem i, niezależnie od przybranej formy, ocenienie jego skuteczności jako narzędzia komunikacyjnego i twórczego.



Pogranicza audiowizualności, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010 (pozycja w miękkiej oprawie, 580 stron)

Pogranicza audiowizualności pod redakcją Andrzeja Gwóźdźa to tom obszerny i imponujący tak postulatami nowatorskiego prowadzenia badań nad filmem, jak i jego realizacją, czyli zakresem poruszanych w nim zagadnień i mnogością zaprezentowanych perspektyw badawczych. Stanowi on śmiałą próbę wyjścia poza tradycyjny, wciąż dominujący styl refleksji nad filmem, i szerzej, audiowizualnością, skupioną zbyt często na prostej historii kina, adaptacji, analizy formalnej, czy też na wydestylowanych tak z punktu widzenia kulturowego, jak i materialnego funkcjonowania dzieł, kwestiach artystycznych czy estetycznych. Badania nad filmem, jak i sztukami audiowizualnymi w ogóle, powinny zatem, jak sugeruje Andrzej Gwóźdź, przejść drogę analogiczną do tej, jaką ma za sobą literaturoznawstwo. W obliczu rozmaitych problemów metodologicznych, jak i rozwoju samej formy artystycznej, klasyczna, formalna analiza filologiczna, nowokrytyczne, drobiazgowo studiowanie tekstu literackiego, który jako byt autonomiczny może być, w izolacji od wszystkiego co tekstem nie jest, badany pod literaturoznawczym mikroskopem, dziś wydają się już mocno naiwne. Odrzucenie zarówno ostrych podziałów na tekst i nie-tekst, wewnątrz i zewnątrz, treść i formę, jak i rozumienia tekstu w myśl Levi-Straussa jako bytu o strukturze kryształu, czy wreszcie tego, co Roland Barthes nazwał biernym odbiorem dzieła artystycznego manifestując ostateczne przejście od zainteresowania dziełem do tekstu w badaniach literackich, to kluczowe cechy współczesnego literaturoznawstwa. Jak pokazują *Pogranicza audiowizualności*, nie są to bynajmniej zagadnienia obce nowoczesnym badaniom sztuk audiowizualnych.

Zawarte w tytule „pogranicza” wyraźnie sugerują, że, stanowiące sedno tomu zainteresowanie tym co tradycyjnie uważa się za marginalne w odniesieniu do „właściwej” struktury utworów audiowizualnych, wpisuje się w szerokie ramy paradygmatu poststrukturalnego i badań interdyscyplinarnych. Centralnym pojęciem, które w różnych postaciach jest obecne w poszczególnych sekcjach woluminu jest paratekst, termin wprowadzony do badań literackich przez Gerarda Genetta, który odnosi się do wszelakich materialnych i tekstualnych form, czy też śladów drukarskich, wydawniczych, redakcyjnych, które otaczają „właściwy” tekst literacki. Omawiany tom doskonale pokazuje, że ze względu na specyfikę sztuk audiowizualnych pojęcie paratekstu znajduje w ich badaniu

znacznie szersze zastosowanie. W zamieszczonym na okładce komentarzu Andrzeja Gwoźdźcia czytamy:

Kino wyrosło wręcz na atrakcjach paratekstowych i do nich też – na nowym etapie technokultury – powraca: dzięki płytom DVD, grom komputerowym, obecności rozmaitych platform internetowych, mobilnej telefonii... Zwłaszcza „DVD-izacja” kina stała się procesem dalece wykraczającym poza samo „przepisywanie” na inny format. [...] „suplementowanie” filmu, powiązane z nieustannym recyklingowaniem form audiowizualnych, osiągnęło poziom dotychczas niespotykany, choć wiele wskazuje na to, że ten proces będzie się pogłębiał.

Paratekst nie jest więc tylko marginalną częścią głównej formy, ale przez sam fakt naturalnego, ścisłego powiązania sztuk audiowizualnych z owymi „paratekstowymi atrakcjami” jest wręcz ich fundamentem. Współczesny dynamiczny rozwój audiowizualnych paratekstów, ich różnorodność, oraz to, jak zmieniają nasze rozumienie i odbiór treści związanych z kinem, telewizją i nowymi mediami, leżą w centrum zainteresowań autorów poszczególnych tekstów.

Tom podzielony jest na cztery obszernie części, z których każda porusza problematykę pogranicza audiowizualności w inny sposób. Pierwszą część, *Paratekst jako postfabrykat kultury*, można traktować jako część wprowadzającą, a zarazem umieszczającą refleksje nad paratekstem i audiowizualnością w szerszym kontekście kulturowym. Otwierający esej Kazimierza Krzysztofka, od którego tytułu nazwę wzięła cała część, wskazuje na istotność w refleksji nad paratekstem takich pojęć jak recykling i przetwarzanie. Autor wiąże je ze wspomnianą koncepcją „postfabrykatu”, tekstu zawsze uprzednio uzależnionego w swej egzystencji od innych tekstów, takich jak prequel, sequel, remake, ukazując wszechkonnektywność i sieciowość zmian i przeobrażeń produktów kultury. Pozostałe eseje zawarte w tej części odnoszą się nie tylko do ogólniejszej refleksji nad paratekstem i nad mechanizmami cyrkulacji treści w kulturze, ale i opisują funkcjonowanie paratekstów w najbardziej rozpoznawalnych formułach programów telewizyjnych.

Część druga, *Pogranicza audiowizualności*, koncentruje się na relacjach między sztukami audiowizualnymi a innymi obszarami kultury. Przeczytamy tu eseje traktujące o literackich kontekstach kina; o synergii filmu, przemysłu płytowego i radia dzięki piosence; o roli czołówki, czy wreszcie teorii kina religijnego.

Część trzecia, *Cyfrowe przestrzenie komunikacji*, traktuje o wpływie „DVD-izacji” filmu na jego odbiór, natomiast część czwarta zatytułowana *Parateksty w środowiskach informacyjnych mediów interaktywnych* poświęcona jest nowym mediom. Czytelnik znajdzie tu eseje podejmujące między innymi tematy rozrywki interaktywnej, internetu, youtube’a oraz telefonii komórkowej. Jak słusznie postuluje Andrzej Gwoźdź, i co doskonale pokazuje omawiany tom, różnorodność

form i dynamika zmian towarzyszących współczesnym sztukom audiowizualnym prowadzi do potrzeby „zorientowania wiedzy o filmie i mediach elektronicznych ku szerszemu paradygmatowi włączającemu audiowizualność w ramy refleksji nad stanem mediów i kultury” (str. 9). Andrzej Gwóźdź i pozostali autorzy w sposób niezwykle udany demonstrują jak paratekst ze zmarginalizowanego obszaru badawczego przerodził się w materiał umożliwiający szerszą refleksję nad mediami i kulturą.

ER(R)GO

summaries in english¹

Alicja Helman

Cinema as a Proposition for Dialogue. A Historical Sketch.

As film has been progressing not only did it absorb everything within its reach but also, relatively soon, it became a focal point for discussions concerning politics, culture, art, entertainment, and business. With time, it entered a dialogue with new media and the entire sphere of new technology which marched into film production and began to control its distribution, availability, advertisement and storage. The author of the article analyzes the communicative potential dwelling in the subsequent phases of cinema's evolution. The departure point is constituted by the interpretation of the relations between film and other arts from the dialogical perspective. Mutual exchanges are merely one of the main aspects of this phenomenon; of major significance remain analogies and parallel development, all equally significant for every field of art. By extending the field of study from the correspondence between arts to correspondence between cultures one can observe various forms of coexistence between elements that originate in different cultures. They may function together in harmony or collide, overlap or intersect as well as create connections that can be either immediately obvious or require exegesis and interpretation. Today, cinematic dialogues undergo transformations as they exist in an ever-changing social and communicative space. They require new discourses as they are shaped and developed in an interdisciplinary environment.

Andrzej Pitrus

Film—Video—Arts: Bill Viola's *The Passions*

The author of the article interprets *The Passions* cycle by Bill Viola, initiated in 2000 and concluded with a series of exhibitions in 2003 and afterwards. In many projects composing the cycle, though not in all, Viola used film camera only to transfer the recorded material to video later. His inspirations come from medieval and renaissance art which is exemplified through depiction of objects and characters and clear references to the old paintings. *The Passions* cycle consists of twenty diverse works connected by the theme of human emotions and containing references to traditional painting techniques. The emotions in question are extreme though often remain undefined as if Viola himself contemplated not only the possibility of their representation, allowed for by the painting medium, but also the spectator's capacity to recognize and experience them. All works follow a similar pattern: the characters are presented in an identical perspective, always against a black background and illuminated in a hyper-real way. The spectator wonders as for the reasons behind the characters' unusual reactions but Viola is reluctant to offer hints and in fact does not even encourage speculations. He reaches the very core of representation without the support of an anecdote or a story.

Krzysztof Loska

Avant-Garde Theater and the Japanese New Wave—The Terayama Case

The turn of the 50s in Japan is marked by a debut of a young generation of film and theater directors. Their artistic undertakings voiced an objection to an aesthetic tradition. Stage artists successfully cooperated with film makers as they shared a similar worldview, leftist sensitivity and their stance expressed the protest against political situation in the country. Film,

like theatre, was used as a method of dealing with recent past, previous epoch's militarism, and as a reflective tool, enabling contemplation over individual and national identity. In such a historical context a new kind of theater, called *post-shingeki* or Small Theaters Movement, rose to the surface. The purpose of this article, however, is not to discuss general characteristics of the then-current stage avant-garde but an analysis of a particular case, i.e. the works of Shūji Terayama whose most famous plays were staged at European festivals and by some were compared to works by Jerzy Grotowski and Peter Brook. For years Terayama remained a symbol of countercultural resistance as his shocking stagings and films, aroused controversy and outcry. The intention of the article is to present both sources of inspiration and cultural and political contexts that would facilitate a deeper understanding of Terayama's hermetic and problematic works whose purpose was to subvert art's status in middle-class society, abolish constraints, and create a merger of theater and life.

Maciej Stasiowski

Speculating with Nostalgia...

Cinematic Encounters of Literary and Architectural Utopias.

By confronting literary and architectural utopias the article presents the way they entered a dialogue that took place in cinema. Imagination of experimental architects was frequently based on fiction depicting perfect societies and vice-versa—literary utopias speculated on future societies shaped by daring projects of industrial revolution and modernism. The chief problem here is understood as both a specific plan—a vision of a utopian state representing a particular urban plan—and a treatise demonstrating the utopian way of thinking (Thomas Morus, H.G. Wells, Aldous Huxley.) This ideological machine directs human actions which is exemplified in film history and in the range of Utopian transformations—beginning with class stratification in *Metropolis* (F. Lang, 1927) which in visual terms refers to Hugh Ferriss' drawings, to ideas proposed by New Urbanism presented in *Urbanized* (G. Hustwit, 2011), a film demonstrating how a citizen does not have to remain a passive recipient of urban planning and resulting behavioral patterns. The question of whether Utopia anticipates or reminisces a given reality continues to be unanswered and the article explains reasons behind this aporia.

Patrycja Włodek

Journey as Dialogue (in British Heritage Film)

One of the most popular cultural themes—in both literature and cinema—is that of a journey. Moving in space and, sometimes, in time—be it in a literary sense or by means of the protagonists' memories—facilitates comparison and contrast of different cultures, value systems, and causes and effects of actions and decisions. Journey remained one of the most significant plot-organizing motifs in films belonging to the so called Heritage Films which has been an important and controversial movement in British cinema. In those films, usually set during the glory days of the British Empire, journey in space (to Italy or colonial India) is connected to a journey in time, providing the authors with an opportunity (not always realized) to judge bygone reality and 'rewrite' the past. Using representative motion pictures from the Heritage Film movement as examples, the author of the article ponders upon the status of the journey

motif in the context of cultural encounters and the degree to which restoration of an intercultural dialogue and the redefinition cultural “Others” was realized in films otherwise undermining so many aspects of the splendor of the British Empire (for instance, patriarchy.)

Bartosz Kazana

Political Dialogues of British Cinema.
Images of Americans and Germans in the English Film
of the WW II Period.

Films from the so called British War Collection, produced in England between 1941 and 1945 present a wide spectrum of propagandist cinema: from information and educational films to motions pictures warming up to fight or shaping political moods of the society. Among those one could find films supposed to ease the tense relations between the English and American soldiers stationed on British Islands. In most cases those films depicted a conventionalized image of both nations’ representatives by referring to obvious cultural and customary differences. However, some eminent productions used the expressive topic as a pretext for artistic experimentation. For obvious reasons during the war the Germans were supporting characters in numerous films. Those movies constitute particularly interesting research material since they contain complex profiles of such characters and are not always limited to depicting a travesty or unambiguous condemnation. More ambitious filmmakers, such as Carol Reed, and, more importantly Michael Powell together with Emeric Pressburger, not only problematize various aspects of war but also complicate the Germans’ psychological descriptions by drawing a clear dividing line between a German and a Nazi. The article recalls most representative films for both groups and, by comparing them, aims at demonstrating their ideological and artistic diversity.

Bartosz Hlebowicz

Love and Hate (But Mostly Hate) in the New World.
Vision of English Colonization in North America
in Terence Malick’s Film.

Terence Malick’s *The New World* retells the story of Pocahontas and John Smith and the founding of Jamestown, Virginia, the latter considered to initiate the period of British colonization of North America. Of the historical Pocahontas, the daughter of Wahunsunacawh (more famous as Powhatan), the chief of the Virginia tribes, we really do not know too much, but the popular image of the “Indian princess” and lover of the soldier-colonist has become all too well known. Malick is not trying to be very original in his version of the Pocahontas myth—it seems that retelling her story is merely a pretext to portray an imagined, almost ideal native community and contrast it with the chaotic and violent world of white settlers. Paradoxically, in this audibly and visually enchanting narration some basic truth about the founding days of the American nation is convincingly transmitted: that the root of the nation’s foundation is to be seen not in the alleged love of two individuals coming from two different cultures, but in the growing misunderstanding, distrust and hatred between the two races.

Žaneta Jamrozik

Facing The Image.

On Theatricality of Space in Michael Haneke's *Hidden*

Michael Haneke's *Hidden* (2005) became his most discussed film so far. This article summarizes the film's reception, placing it in the context of theatrical space with its ability to position and immobilize the viewer. Drawing on the theatrical theories of Hans Thies-Lehmann and Maaikie Bleeker, as well as on Richard Schechner's performance theory and the polemical discussion of the *liveness* category offered by Philip Auslander, the author argues that *Hidden* is a film that goes on *live*, unfolding in the presence of the spectator as it is emphasized by the viewer's immobilization, which in turn resembles the situation of being in a theatre.

Informacje dla Autorów

Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nie przyjętych do druku ani nie zamówionych.

Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać jednocześnie pocztą elektroniczną w edytowalnym formacie MS Word lub RTF (nie: PDF) oraz w postaci wydruku A4. Na adres Redakcji należy nadesłać dwa egzemplarze

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytaty blokowe: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, font 9,5 pkt.
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytaty w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nie numerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”.)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”¹.)

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także w postaci osobnych plików o jednoznacznych nazwach, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu...* lub *książki...*, s. strony.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyslenia*, „Forum Akademickie” 01/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia/>> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tegoż”.

7. Skrót: „Zob.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por.” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim) – objętość ok. 200 słów.

Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Korespondencja

Manuskrypty i korespondencję prosimy kierować na adres:
Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: errgo@us.edu.pl

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2013

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: kolaż „Heteroglossia kina”, Paweł Jędrzejko

E(r)rgo wydawane jest przez „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
we współpracy z Instytutem Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytetu Śląskiego

ISSN 1508-6305

Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytet Śląski
ul. Gen. Stefana Grot-Roweckiego 5
41-205 Sosnowiec
tel./faks: 32 36 40 892
e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.us.edu.pl>

Wydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
<http://www.slaskwn.com.pl>

Zamówienia prosimy kierować na adres Wydawnictwa

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

lęki cywilizacji

obca groza

człowiek załęczniony

zombie końca wieku

bliźni/sobowtór

lęki pragmatystów

groźby utopii

spiski i technofobie