



OdSTęPsTWO Od wARTości

redakcja

Agnieszka Doda-Wyszyńska

Michalina Szulejko

Odstępstwo od wartości

Kamera Kultura 1

Odstępstwo od wartości

Redakcja:

Agnieszka Doda-Wyszyńska

Michalina Szulejko



Poznań 2022

Projekt okładki:
Agnieszka Doda-Wyszyńska

Recenzja:
prof. dr hab. Tadeusz Miczka

Redaktor serii
Agnieszka Doda-Wyszyńska

Rada Programowa serii:
Marek Chojnacki (UAM Poznań), Agnieszka Doda-Wyszyńska (UAM Poznań),
Krzysztof Abriszewski (UMK Toruń), Małgorzata Okupnik (AM Poznań),
Tomasz Michaluk (AWF Wrocław), Małgorzata Nieszczerzewska (UAM Poznań)

Dofinansowanie publikacji:
Instytut Kulturoznawstwa UAM Poznań

Copyright by:
Autorzy

Copyright by:
Wydawnictwo Rys

Kamera Kultura 1

Wydanie I
Poznań 2022

ISBN 978-83-67287-06-7

DOI 10.48226/978-83-67287-06-7

Wydanie:



Wydawnictwo Rys
ul. Kolejowa 41
62-070 Dąbrówka
tel. 600 44 55 80

e-mail: tomasz.paluszynski@wydawnictworys.com
www.wydawnictworys.com

Spis treści

Od redakcji.....	7
<i>Marek Chojnacki</i>	
Oglądanie czy zwiedzanie? <i>Człowiek na torze</i> , 1956	13
<i>Alicja Figarska</i>	
Miłość receptą na strach, zarazę i śmierć? <i>Siódma pieczęć</i> , 1957	23
<i>Michalina Szulejko</i>	
„Prawda zawsze wyjdzie na jaw” – o zbrodni prawie doskonałej <i>Windą na szafot</i> , 1958	43
<i>Przemysław Rotengruber</i>	
„Idzie się po to, żeby iść” czy „płynie się, żeby płynąć”? <i>Nóż w wodzie</i> , 1961.....	51
<i>Jacek Marchwicki</i>	
To nie jest czas dla zdecydowanych ludzi <i>Absolwent</i> , 1967.....	63
<i>Agnieszka Doda-Wyszyńska</i>	
„Jest później, niż myślicie” <i>Nocny kowboj</i> , 1969	73
<i>Tomasz Michaluk</i>	
Homocentryzm i zły obcy: Trzy dekady później <i>Obcy – decydujące starcie</i> , 1986	91
<i>Martyna Pożusińska</i>	
Tęsknota za utraconym fundamentem i konwencjonalny kult idoli w zateizowanym (czyżby?) społeczeństwie <i>Dekalog I</i> , 1988.....	105
<i>Małgorzata Nieszczerzewska</i>	
„Z dwóch leśnych dróg, wybrałem tę mniej uczęszczaną...” <i>Stowarzyszenie Umarłych Poetów</i> , 1989	119
<i>Marcin Oleś</i>	
„Muzyka myśli tam, gdzie myśl się lęka” <i>Wszystkie poranki świata</i> , 1991	149
<i>Krzysztof Abriszewski</i>	
Bycie klaunem, odgrywanie obywatela, stawanie się Jokerem <i>Joker</i> , 2019.....	171
<i>Franciszek Drąg</i>	
To nie jest miasto (dla) aniołów <i>Berlin Alexanderplatz</i> , 2020.....	197

Od redakcji

Nazwa zajęć fakultatywnych „aksjologiczna analiza dzieła filmowego” z początku brzmiała nieco enigmatycznie. Ze względu na moje zainteresowania wybór przedmiotu związanego z szeroko pojętą sztuką filmową wydał mi się jednak najwłaściwszy.

Atutem cotygodniowych zajęć był ich kameralny charakter. Spotkania w małej grupie (wskutek pandemii odbywające się zdalnie) sprzyjały swobodnej dyskusji. Drogą głosowania wskazaliśmy obszary, nierzadko od siebie odległe, wokół których chcieliśmy się poruszać. Tematami przewodnimi poszczególnych zajęć były: determinacja, sztuka, miłość, bajka i odstępstwo od wartości. Ten ostatni stał się kluczowy dla dalszej pracy. Pod tym kątem oglądaliśmy filmy, które poddawaliśmy analizie w kontekście aksjologicznym. Jako uczestnicy mieliśmy realny wpływ na kształt zajęć, ponieważ poza omawianiem produkcji zaproponowanych przez prowadzącą zajęcia sami wskazywaliśmy tytuły naszym zdaniem zasługujące na komentarz. Nie zawsze się ze sobą zgadzaliśmy, różniliśmy się w interpretacjach, wykazywaliśmy różnorodne zainteresowania w zakresie gatunków filmowych, jak i poruszanej problematyki. Uważam to za ogromną zaletę konwersatoriów, dzięki którym zapoznałam się z dziełami dotychczas mi nieznanymi, a na te, których seans miałam już za sobą, spojrzałam inaczej. Niejednokrotnie konfrontowałam własne opinie z recenzjami koleżanek i kolegów, co tylko utwierdziło mnie w przekonaniu, że o aksjologii prezentowanej w filmach nie tylko warto, ale i trzeba rozmawiać.

Niniejsza publikacja dowodzi, że tematyka „odstępstwa od wartości” jest dla nas, młodych odbiorców, paradoksalnie równie istotna jak same wartości zawarte w nazwie przedmiotu.

Pomysł tej publikacji skryształizował się pod wpływem prowadzonych przeze mnie zajęć w semestrze letnim 2020/2021. Aksjologiczna analiza dzieła filmowego tym różni się od recenzowania dzieła czy jego analizy, że zamiast skupiać się na filmowej wartości danego dzieła, zastosowanych środków filmowych, ułożeniu go w historii filmu myślimy

przede wszystkim o naszym jego odbiorze. Jak doświadczamy filmów? Jak opowiedzieć o tym, co dla nas w obejrzanym filmie najważniejsze? Czy pozostaniemy w obrębie samego przedstawienia filmowego, czy wykroczymy poza nie, aby pełniej ukazać, dlaczego chcemy mówić o danym filmie? Dlaczego film obejrzany w młodości kształtuje przez całe życie nasze myślenie na jakiś temat? Dlaczego jakaś produkcja staje się punktem odniesienia dla innych filmów, książek, w ogóle – życia?

Staraliśmy się nie zestawiać filmów z innymi, po prostu oglądaliśmy je i opowiadaliśmy, jak i dlaczego dają nam materiał do przemyśleń. Na zajęciach z aksjologicznej analizy dzieła filmowego w roku akademickim 2020/21 największą popularnością cieszył się temat „odstępstwa od wartości”.

Celem projektu jest zmniejszenie dystansu między starszym a młodszym pokoleniem widzów. Nie rezygnując z zapraszania wykładowców, ale zachowując większe pole dla studentów i doktorantów, tworzymy przestrzeń swobodnej, ale i ograniczonej analizą tekstu filmowego wymiany myśli.

Analizowane filmy ułożyliśmy w kolejności ich powstawania, najstarsze są filmy z lat 50. XX wieku, aż trzy, a najmłodszy omawiany tu film pochodzi z roku 2020.

Pierwszy tekst Marka Chojnackiego dotyczy *Człowieka na torze* (reż. Andrzej Munk). To najlepsze wprowadzenie w temat „odstępstwa od wartości”, bo zderzając nas z historią (czasy stalinowskiej propagandy w Polsce), film pokazuje, że świat niewiele się zmienił. Każdy z twórców tego filmu, jak zauważy Chojnacki, zmienił pod jego wpływem postrzeganie rzeczywistości. Zwłaszcza detal w postaci białej rękawiczki maszynisty stanowi tu portal do naszych czasów, staje się „narzędziem niewerbalnego i uporczywego nękania psychicznego dokonywanego na podwładnym pracowniku”. Rękawiczka jest rzucona reżyserowi przez pisarza i pisarzowi przez reżysera, a także nam, widzom w XXI wieku. Jak poradzimy sobie z odbiorem filmu sprzed prawie 70 lat, do którego aktorskie wyzwanie przyjął wybitny polski aktor, odtwórca głównej roli – niezapomniany Kazimierz Opaliński urodzony jeszcze w XIX stuleciu?

Alicja Figarska swoim tekstem przenosi nas w zupełnie inny okres dziejowy, gdyż akcja *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana toczy się w średniowieczu. Rycerz Antonius Block w czasie drogi powrotnej z wyprawy krzyżowej napotyka wiele niegodziwości, cierpienia, chorób, a przede wszystkim samą Śmierć. Jego wędrówkę naznaczają pytania o sens istnienia oraz podstawowe wartości, które bohater nieustannie stara się zanegować. Spotkanie z afirmującą życie, kochającą się rodziną zmienia jego postawę. Mimo dominującego w filmie przesłania *memento mori* to właśnie takie wartości jak miłość i wiara mogą stanowić remedium na otaczające zło. Jak przekonuje Autorka, w obliczu pandemii koronawirusa film Bergmana traktujący o zarazie nie tylko nie traci na aktualności, a wręcz nabiera nowych znaczeń, wymagających nowych interpretacji.

Windę na szafot (reż. Louis Malle) to propozycja lektury filmowej od Michaliny Szulejko. Film debiutującego reżysera składa się z serii naruszeń norm. Malle kupił kryminał Noëla Calefa na dworcu, a już w pociągu zdał sobie sprawę, że „trzyma w rękach materiał na film”. I chociaż od początku znamy mordercę, czeka nas suspens, zauważa Szulejko. Poddajemy się narracji filmowej, podążamy za bohaterami, słuchamy ich, obserwujemy, ale manipulacja informacją narracyjną polega na umieszczeniu ciągu dalszego historii kryminalnej poza miejscem, gdzie uwięziony zostaje morderca. Reżyser zostawia właściwie wszystkim bohaterom wielką przestrzeń działania, a widzowi przestrzeń interpretacji i domysłów, ale i tak ostatecznie prawda nie tyle wygrywa, co zostaje bezwzględnie uchwycona na błonie fotograficznej. To film daje nam do niej dostęp.

Przemysław Rotengruber bierze na warsztat *Nóż w wodzie* (reż. Roman Polański), a pytanie, które stawia reżyserowi, zaczerpnięte jest od Gombrowicza, gdy narrator *Ferdydurke* jako 30-letni mężczyzna wraca do szkoły podstawowej i ma zastanawiać się, „co poeta chciał powiedzieć?”. Co Polański chciał powiedzieć, ukazując trzeciego bohatera, który wkracza z nożem w życie pewnej pary? Na przeszkodzie zrozumienia intencji filmu stanąć nam może właśnie gombrowiczowska szkoła, która zbyt łatwo wartościuje sztukę, bohaterów i autorów. Od filmu wciąż oczekuje się, żeby był narzędziem, obrazem jakiejś ideologii, a nie alternatywą dla instytucji szkoły, każdej szkoły i każdej instytucji.

Jacek Marchwicki analizuje kultowego *Absolwenta* w reżyserii Mike'a Nicholasa. Ben, grany przez Dustina Hoffmana, wkracza w dorosłe życie, nie będąc jeszcze w pełni ukształtowaną i emocjonalnie dojrzałą jednostką. Wikła się w romans z mężatką, panią Robinson, jednocześnie zakochując się w jej córce. Obserwujemy „historię zdrady małżeńskiej i emocjonalnych manipulacji, których dopuszcza się każde z trójki”. Autor opisuje subtelne zło, jakie towarzyszy zbyt dużej asyście tzw. ludzi dojrzałych przy wchodzeniu w dorosłość młodego człowieka. Reżyser od początku „tworzy poczucie opresji i zamotania towarzyszące Benowi”, które do samego końca filmu tylko się pogłębia. Nie wiemy, czy ten film ma tzw. szczęśliwe zakończenie.

Dustin Hoffman pojawia się w jeszcze jednym z omawianych w publikacji filmów, mianowicie w *Nocnym kowboju* Johna Schlesingera, którego analizy podjęła się Agnieszka Doda-Wyszyńska. Hoffman partneruje tu Jonowi Voightowi wcielającemu się w tytułową rolę. Jego bohater to chłopak pragnący odmienić swój los. Mogłoby mu się to udać, gdyby nie dążenie do realizacji mitu kowboja i zbyt późne docenienie przyjaźni, która zawsze otwiera nam nowe możliwości życiowych rozwiązań. Autorka, porównując film z książkowym pierwowzorem, opisuje występujące w nich przykłady odstępstw od wartości, posługując się m.in. kategoriami *American dream*, infantylizmu kulturowego czy uwiedzenia obrazem.

Tomasz Michaluk swoją analizę filmu *Obcy – decydujące starcie* (reż. James Cameron) koncentruje na tzw. fantastyce naukowej jako wzorcowo popkulturowej, przedstawiającej społeczeństwo końca XX wieku w zderzeniu z technologią i wszelkie niebezpieczeństwa z tego zderzenia wynikające, które czyhają na nas do czasów dzisiejszych. Michaluk zauważa, że filmy fantastycznonaukowe chociaż „zwykle idą utartym schematem walki dobra ze złem” aż po kicz, mogą uczyć nas dystansu do wyolbrzymianych w mediach i w wyobraźni różnego rodzaju zagrożeń. Interpretacja filmu Camerona w ironiczny sposób oswaja nas zwłaszcza z sferą internetową i absurdami politycznej poprawności.

Martyna Pożusińska opisuje *Dekalog I* – pierwszy film z cyklu Krzysztofa Kieślowskiego, który ukazuje „zagrożenia związane ze współczesnymi formami idolatrii”. Komputer z przydatnego narzędzia

staje się dla bohaterów Kieślowskiego niepodważalnym źródłem wiedzy oraz, jak się okazuje, wyrocznią mogącą decydować o kwestiach ostatecznych. Niebezpieczne, wręcz ślepe oddanie technologii prowadzi do brzemiennej w skutkach zdarzeń, które Autorka poddaje szczegółowej analizie. Nie jest to jednak krytyka postępu, lecz naiwnej, pozbawionej religijnego fundamentu, wiary pokładanej w pozornie neutralnych obszarach, jak również ukazanie roli przypadku, któremu ludzie, w zgodzie ze swoją naturą, rozpaczliwie pragną nadać znaczenie.

Małgorzata Nieszczerzewska wraca do kultowego *Stowarzyszenia Umarłych Poetów* (reż. Peter Weir), ale umieszczając pytania, jakie zadaje widzowi film w kontekście najbardziej spektakularnego widowiska, jakie rozegrało się w ostatnich dwóch latach w globalnej wiosce, w kontekście pandemii COVID-19. Akademia przedstawiona w filmie jest nie tylko „szkołą ceniącą tradycję”, ale przede wszystkim jednostką dyscyplinującą i wyrównującą poziom swoich adeptów aż do wytworzenia w nieodległej przyszłości człowieka masowego lub człowieka bez właściwości, a może po prostu posłusznego każdemu rozporządzeniu, które zaistnieje jako rozwiązanie systemowe.

Marcin Oleś dokonuje wnikliwej analizy filmu *Wszystkie poranki świata* (reż. Allan Corneau), będącego historią relacji barokowego wirtuoza viola da gamba Marina Marais’a i jego mistrza Monsieur de Sainte-Colombe’a. Autor kreśli tło historyczne oraz wprowadza konteksty niezbędne do właściwej interpretacji fabuły. Oleś zdradza również swój osobisty stosunek do dzieła Corneau, udowadniając, że na pozór biograficzny film staje się traktatem dotyczącym filozofii muzyki oraz opowieścią o sile ludzkich namiętności, nierzadko będących w opozycji do wyznawanych przez bohaterów wartości.

Krzysztof Abriszewski pochyla się nad *Jokerem* (reż. Todd Phillips) jako „skonstruowanym podmiotem”. Bohater kreuje nową, istotną dla swoich czasów tożsamość – symbol. Zamiast jednak superbohatera pojawia się złoczyńca, ale taki, przez którego widz może odreagować również swoje frustracje spowodowane funkcjonowaniem w anonimizującym społeczeństwie. „Porządek społeczny nie jest tłem” w filmie, gra równorzędną rolę. Joker próbuje nie tylko zaistnieć w społeczeństwie, ale zyskać na nie jakiś wpływ, czego wydaje się na każdym kroku

pozbawiany, ale to nie on niszczy, lecz „porządek społeczny niszczy”. Film Phillipsa zdaje się trwać przy niewygodnym pytaniu, czy akty przemocy to jedyne, co pozostało, aby utrzymać definicje sytuacji społecznych, żeby móc na nie wpływać, odgrywając społeczne role.

Najnowszym, a zarazem ostatnim spośród prezentowanych w publikacji filmów, jest *Berlin Alexanderplatz* Burhana Qurbaniego, stanowiący współczesne odczytanie powieści Alfreda Döblina. Franciszek Drąg proponuje, by dzieło Qurbaniego z racji nawiązań do motywów biblijnych traktować jako „antyprzypowieść” w celu uwypuklenia etycznego wymiaru fabuły. Autor ukazuje uniwersalne przesłanie filmu posługującego się odwołaniami do ogólnie przyjętych wartości. Berlin jako metafora współczesnej zachodniej rzeczywistości jest jak „nierządnicą z Babilonu”, wcielenie największego zła, przedstawiane na podstawie opisów biblijnych jako kobieta odziana w czerwoną suknię siedząca na Bestii o siedmiu głowach. W tym świecie „trudno prawieć morały”.

Oddajemy do rąk czytelnika zbiór analiz kilku filmów, które łączy refleksja o wartościach. Zadajemy sobie pytanie, kiedy szeroko pojęte normy są łamane (*Odstępstwo od wartości*). Bardziej ogólnym pytaniem, właściwie wyjściowym dla tej publikacji jako serii, jest pytanie o motywację, z jaką przystępujemy do oglądania filmów. Sądzymy, że dzisiaj potrzebujemy takiego rodzaju analizy i nie jest to pierwsza i ostatnia publikacja pod tytułem *Kamera Kultura* mająca zachęcić do myślenia na temat obejrzanych obrazów.

W dobie kultury popularnej i rozrywkowej, a przede wszystkim obrazowej, paradoksalnie mamy coraz mniej czasu na świadome oglądanie obrazów, zwłaszcza filmowych, choć oferta jest coraz bogatsza. Dlatego może nie warto tracić czasu na oglądanie filmów tylko dla przyjemności ani też tylko dla zdobycia jakiejś specjalistycznej wiedzy, czy to zawartej w przedstawieniu filmowym, czy szeroko rozumianym filmoznawstwie. Jeżeli film jest sztuką, to fikcja charakterystyczna dla każdego rodzaju sztuki modeluje nasze rozumienie świata, które nie wynika tylko ze zdobytych informacji, ale przede wszystkim z ich twórczego przetworzenia.

Marek Chojnacki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

mchojnac@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5243-2505



Oglądanie czy zwiedzanie? ***Człowiek na torze, 1956***

Andrzej Munk i Jerzy Stefan Stawiński byli rówieśnikami, ich biografie, dość przypadkowo, ale skutecznie skrzyżowały się w odpowiednim momencie. Reżyser Munk miał za sobą przepracowaną stylistykę fabularyzowanego dokumentu i wypatrywał nowego tematu oraz nowszej formy narracji, a scenarzysta Stawiński jako autor mało udanych opowiadań przeżywał kryzys finansowy i do nowego podejścia w pisaniu krótkich form literackich został zobligowany jako stypendysta, któremu w zamian za środki utrzymania zlecono zajęcie się robotniczym tematem „braci kolejarskiej”. Tak powstało opowiadanie *Tajemnica maszynisty Orzechowskiego*.

go, na podstawie którego powstał scenariusz filmu *Człowiek na torze*. Te dwa tytuły zestawione blisko siebie mówią już sporo o procesie twórczym, przeobrażającym zręczną opowieść socrealistyczną w postać dzieła o charakterze symbolicznym i uniwersalnym. Dynamika tego przekucia jest o tyle charakterystyczna, że biorąc pod uwagę sferę poglądów z połowy lat 50., socjalista Munk przeczuwał kryzys stalinowskiej ideologii, a mający za sobą bogatą i akowską przeszłość Stawiński zaczął dostrzegać potencjał i urodę problemów związanych ze środowiskiem robotniczym. Każdy więc z twórców *Człowieka na torze* – można tak chyba powiedzieć – dostrzegł na torze swojego życia potrzebę zmiany poglądów i nadania im formy artystycznej, gotowej zderzyć się z panującym porządkiem propagandowej narracji. W ramach współczesnego spojrzenia na film akcentuje się jego wymiar społeczny, obywatelski i oczywiście estetyczny¹. Refleksje te jednak nie zamykają dyskusji i woli oglądania (lub może bardziej zwiedzania) filmu z nastawieniem poznawania zabytku w praktyce, tak jak to robimy czasami, wybierając się na przejażdżkę wagonami ciągniętymi przez zabytkowy parowóz. Co możemy zauważyć podczas tej podróży przez monochromatyczny film wyprodukowany u schyłku epoki stalinowskiej? Oczywiście „człowieka” i może nawet „tor”, ale głównie doskonały początek, trochę męczący drugi akt, teatralność gry aktorskiej i pewne detale. Takie jak biała rękawiczka.

Akcja filmu – początek, który zatrzymuje widza

Twórcy filmowi częściej niż dramatopisarze zdają sobie sprawę z tego, że widza trzeba zatrzymać w biegu jego własnych myśli. Salę kinową, w przeciwieństwie do widowni teatralnej, można opuścić po pierwszych minutach śledzenia akcji. Dlatego cennym chwytem scenariuszowym jest takie zawiązanie akcji², które w filmie *Człowiek na torze* polega

¹ M. Henrykowski, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 144-154.

² W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images” 2015, vol. XVI, no. 25, s. 73-84. Jest to pierwszy punkt klasycznej struktury narracyjnej, do którego odwołuje się tzw. paradygmat.

na sekwencji ujęć pędzącego pociągu pasażerskiego. Rozpoczyna ją boczne ujęcie rozświetlonej lokomotywy, która po trzech sekundach niespodziewanie zatacza na szynach łuk i pędzi wprost na kamerę ustawioną w „żabiej perspektywie”. Następnie kamera, pozostając w tej perspektywie, ukazuje spody przejeżdżających nad nią wagonów. Na tym tle pojawiają się napisy. Jeden z nich informuje, że „film powstał przy pomocy i współpracy polskich kolejarzy”. Pytanie, czy również wyobrażano sobie kolejarzy siedzących na widowni? Raczej nie. Możemy to wnioskować po zlekceważeniu realiów w czołówce filmu. Pociąg osobowy przejeżdża tyle czasu, ile potrzeba na odczytania napisów czołówki i jest to aż szesnastokrotnie powtórzone to samo ujęcie, co dla oka i ucha kolejarzkiego tworzy nierealną informację o lokomotywie parowej ciągnącej za sobą blisko sto wagonów osobowych. Po tym zakręcie film wkracza na właściwe tory, czyli ukazuje realizm sytuacyjny. Konduktor sprawdza bilety w przedziale. Po dwóch stronach siedzą przeciwstawne sobie grupy pasażerów. Dziś nazwalibyśmy ich przedstawicielami grup docelowych. Na rozpoznanie różnic mamy równo 10 sekund i stan ekspozycji przecina banalne i zarazem metaforyczne pytanie: „czy mamy opóźnienie?” Konduktor zamyka drzwi. Od tego ujęcia można zaryzykować tezę, że widzowie są już na pokładzie pociągu. Zostali nie tyle zaproszeni, co sprytnie przeniesieni w rolę obserwatorów uczestniczących. Jak to się stało? W przedziale pokazano parę młodszych ludzi, zasłoniętych wspólnym płaszczem i wizerunkowo odpowiadających klasie inteligenckiej. Naprzeciwko nich trójka nieznających się osób w starszym wieku, dwoje z nich wykazuje brak zainteresowania konduktorem. W przedziale sześćcioosobowym jest zatem jedno wolne miejsce, właśnie przy inteligenckiej parze. I trudno się oprzeć sugestii, że na tym miejscu ma zasiąść widz *Człowieka na torze*. Ma być pasażerem tego pociągu i nikim innym. Z dystansem badawczym ma obserwować pracę ludzi, którzy posiadają wiedzę i umiejętności natury technicznej. Za jakiś czas widz będzie mógł zasiąść jeszcze w innym gronie. Będą to członkowie komisji oceniającej przyczyny i skutki wypadku kolejowego. Tymczasem akcja filmu organizuje emocje widowni wokół klasycznej filmowej perypetii – gwałtownego hamowania pociągu. Przyczyną jest pojawienie się człowieka na torze kolejowym. Ofiara wypadku nie przeżywa kolizji.

Wtargnięcie na tory kończące się śmiercią było i nadal jest częstym dramatem, z tym że w filmowej wersji zdarza się okoliczność wyjątkowa; załoga pociągu rozpoznaje w denacie swojego dawnego przełożonego – maszynistę Orzechowskiego. To on jest bohaterem filmu i z tym faktem widz musi się pogodzić, niezależnie od tego, w jakim stopniu może odbierać warsztat aktorski i charakterystyczną grę nestora polskiej sceny teatralnej Kazimierza Opalińskiego. Aktor, przystępując do roli maszynisty w filmie Munka, miał już za sobą filmowe kreacje o zbliżonym charakterze³, jednak podstawy jego stylu gry wywodzą się z teatru, także kreacji w teatrze radiowym. Stąd też obecne w jego rolach filmowych czasami manieryczne skupienie na słowie, rozważne dawkanie pauz, czasami przesadne podkreślanie doniosłości prowadzonego dialogu. Emfaza w grze Opalińskiego podlegała strategii typowej dla przedwojennego stylu teatru repertuarowego, akcentującego wejścia na scenę tytułowych bohaterów. W powojennym, nowoczesnym dziele filmowym Andrzeja Munka zastanawiająca jest obecność aktora znanego z tego, że:

Jego aktorstwo opiera się na tradycyjnym realizmie, budowaniu postaci z podchwyconych z życia szczegółów i syntetyzowaniu ich w całość o niezwyklej prawdzie, wyrazistości i pełni ludzkich przeżyć. W kreacjach tych zachwyca ciepło wewnętrzne, jakim je nasycy, szczególnie wzruszenie aktorskie, które udziela się widzom i słuchaczom. Mam jeszcze w uszach łamiący się ze wzruszenia głos jego Guślarza w „Dziadach”, kiedy stojąc, plecami zwrócony do widzów, wypowiadał kończącą obrzęd Dedykację⁴.

Obsadę głównej roli Kazimierz Opaliński zawdzięczał połączeniu wszystkich swoich cech w aktorskiej specjalizacji odgrywania autorytetów. Niezależnie od środowiskowej, zawodowej pozycji przypisywanej postaciom scenariusza każdemu ze swoich wcieleń nadawał pewien ton władzy. I ma to znaczenie w budowaniu konstrukcji dramatu zawartego

³ W filmie Piątka z ulicy Barskiej (1953) zagrał maszynistę kolejki transportowej.

⁴ Cytat z recenzji Augusta Grodzickiego zamieszczony na stronie <https://culture.pl/pl/tworca/kazimierz-opalinski>

w filmie *Człowiek na torze*. Już na samym jego początku przykryte zwłoki maszynisty otaczają koledzy kolejarze, sugerując swoim zachowaniem wyższą wartość tego, kto zginął, niż sam fakt, że zginął. Zatem nie tylko w tytule filmu słowo „człowiek” pisane jest wielką literą. Ta podniosłość, akcentowana grą Opalińskiego, trwa w każdej minucie filmu i jest wartością podlegającą stałej dekonstrukcji. Kto niszczy przedwojenny autorytet? Nie ustrój, nie władza, nawet nie młodsze pokolenie zawodowych kolegów, lecz właśnie czas. Podróż życia tym się różni od podróży pociągiem, że najczęściej dociera do innego celu niż zakładany na początku. Trudno też podróżującemu przez życie Człowiekowi zauważyć, jak mijane etapy życia zmieniają jego bagaż życiowy. Staje się on coraz cięższy, trudny do uniesienia i coraz mniej przydatny dla innych ludzi.

Zawiązanie akcji filmu *Człowiek na torze* prowadzone jest reżyserską ręką symbolisty i realisty jednocześnie. Czytelne jest to w chwili, gdy kamera wykonuje „mistrzowski strzał” na semafor, na którym pali się tylko jedna (symboliczna) lampka, oznaczająca (realnie) wolną drogę bez hamowania (symbolicznego i realistycznego). Sama katastrofa, jak i wynikający z niej akt śmierci pokazane na początku dzieła służą jako wzór interpretacji dalszych wątków. Ktokolwiek i cokolwiek zrobi lub powie w tym filmie, choćby sypał łopatą węgiel do pieca lokomotywy lub sypał słowami propagandy socjalistycznej, zawsze będzie umieszczony w polu niejednoznacznej interpretacji.

Rozwinięcie akcji, czyli komisja śledcza

Po nakreśleniu głównego wątku fabuły akcja przenosi się do parowozowni, w której odbywa się narada wybranych przedstawicieli grup zawodowych. Celem wymiany zdań jest ustalenie przyczyny wypadku. Od pierwszego ujęcia tej sceny możemy nabrać przekonania, że aktorzy prowadzeni są zgodnie z teatralną metodą Konstantego Stanisławskiego, czyli ich gra zorganizowana jest wokół nadrzędnych i podrzędnych zadań aktorskich, których przebieg determinowany jest przez okoliczności czasu i miejsca akcji. Pierwsze zadanie polega

na tym, aby przy pomocy wymiany zdań pomiędzy członkami komisji przekazać widzom sedno sprawy od strony technicznej. Wykorzystano tu chwyt scenariuszowy polegający na tym, że naczelnik wydziału politycznego okręgowej dyrekcji kolei (w tej roli Janusz Bylczyński) wyjaśnia instruktorowi PZPR niezwiązanemu z kolejnictwem, na czym polega system sygnalizacji. Z poczuciem ulgi widzowie kinowi z „czasu odwilży” przyjęli zapewne ten dialog „partyjnego” z „partyjnym”, to niemal profetyczna zapowiedź możliwości wymiany Bieruta na Gomułkę.

Co więcej – pomimo że toczone dochodzenie dotyczy podejrzenia o sabotaż, w komisji wyjaśniającej wypadek nie ma funkcjonariusza Urzędu Bezpieczeństwa. Jest natomiast bardzo czytelna konstrukcja fabuły, której osią – zgodnie z regułami powieści produkcyjnej – jest śledztwo pojęte jako szczególny rodzaj produkcji⁵. Członkowie komisji „pracują”, wytwarzają określone „produkty”, jakimi są protokoły przesłuchań, wnioski i ostateczne decyzje. Cały proces przebiega – stosując metaforykę kolejową – zgodnie z rozkładem jazdy, lecz mozolne śledztwo zdaje się kierować uwagę widza na boczne tory, jakim jest rozpad stalinowskiej polityki, czytelny w filmowym rozbiciu opinii. Zadania aktorskie podzielone zostały w ten sposób, że wokół tego samego faktu zostają zgłoszone różne i sprzeczne ze sobą wyjaśnienia przyczyn i tym samym powstaje filmowa zagadka, do rozwiązania której intencjonalnie zostaje zaproszony odbiorca filmu. Wspólną okolicznością dla wszystkich podzielonych dyskutantów jest przebywanie w pomieszczeniu służbowym parowozowni. Za oknami toczy się rutynowa praca związana z tym miejscem. Śmierć maszynisty zatrzymała na krótko tylko jeden pociąg, reszta systemu działa.

⁵ W. Tomasiak, *Aparat bezpieczeństwa w literaturze polskiej okresu socrealizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85/3, s. 73-85.

Detal – jedna biała rękawiczka

Klasa robotnicza będąca zbiorowym bohaterem *Człowieka na torze* charakteryzuje się barierą mobilności⁶. W myśl tego założenia pojawia się obraz ludzi niemogących wyjść ze swoich środowisk. Emerytowany maszynista nie może wyjść poza schemat ocen, które otrzymał u progu swojej kariery zawodowej wraz z etosem przedwojennego kolejarza, pozostali bohaterowie filmu też zmagają się z problemem awansu i przejścia do wyższego stopnia hierarchii zawodowej. Akcentowanie tych trudności w scenariuszu Jerzego Stefana Stawińskiego i Andrzeja Munka jest świadomą grą kontrastu pomiędzy precyzyjnie zaplanowanym ruchem maszyn, parowozów i wagonów a brakiem mobilności samych pracowników kolei. Kilka lat później ci sami twórcy w filmie *Zezowate szczęście* ukazują groteskowy proces awansów zawodowych Jana Piszczyka, mają więc świadomość tego, że tzw. kariera pionowa, czyli awansowanie pracownika na wyższe stanowiska, należy do fundamentów kultury organizacyjnej czasów PRL. Jednak w *Człowieku na torze* motoryka pięcia się w górę zobrazowana jest w sposób szczególny. Mamy tu do czynienia z kategorią „arystokracji robotniczej”.

W okresie II Rzeczypospolitej właśnie maszynistów kolejowych zaliczano do arystokracji robotniczej⁷. W filmie Andrzeja Munka kolejarz Zapora zeznający w sprawie maszynisty Orzechowskiego mówi o nim tak: „Na parowozie zachowywał się jak hrabia. Bez przerwy szukał dziury w całym. Jeżeli się odzywał, to po to, żeby wymyślać”. Głos zeznającego słyszymy zza kadru. Na ekranie widzimy Orzechowskiego, jak tuż po wejściu do parowozu zakłada białą rękawiczkę. Jedną. I ma to pewne znaczenie, zwłaszcza gdy oko ważnego dla kinematografii PRL krytyka i historyka filmu Jana Słodowskiego nie zauważa i nie docenia tej różnicy: „W retrospekcjach Zapory Munk pogłębia psychologiczny rysunek bohatera. Widzimy go w ostrych starciach z pomocnikiem, widzimy, jak w białych rękawiczkach sprawdza czystość parowozu, jak przy różnych

⁶ H. Domański, *Klasa robotnicza w tle innych klas*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1994, r. LX, z. 3-4, s. 375-376.

⁷ Sz. Rudnicki, *Polska mozaika społeczna*, [w:] *Polski wiek XX*, t. I, Bellona i Muzeum Historii Polski, Warszawa 2009, s. 313.

okazjach manifestuje swe niezadowolenia z zaniedbań⁷⁸. Maszynista Orzechowskiego nie jest człowiekiem, który w pracy przy maszynie kolejowej mógłby założyć dwie białe rękawiczki. Byłby wówczas bardziej hrabią niż maszynistą. W filmie występuje wizerunek prawdziwego arystokraty. To postać utrwalona na olejnym, oryginalnym i barokowym obrazie olejnym, który przewożony (szmuglowany) jest przez jednego z pasażerów pociągu. Ten przedmiot jako „bagaż” historii, jest niedoceniany, poniewierany, przypadkowo dewastowany przez goniących się ludzi wzdłuż wagonowego przejścia. W symbolicznej scenie z białą, jedną rękawiczką maszynista Orzechowski, dotyka maszyny w jakimś miejscu i wskazując dłonią ślad brudu na rękawicze, rygorystycznie (w stronę kamery) wyraża swój sprzeciw wyraźnym, ostentacyjnym gestem. Ujęcie zza kadru komentowane jest słowami: „...Rozkazywał nie słowem, a gestem”. Dziś ten fragment scenariusza *Człowieka na torze* brzmi jak zeznanie ofiary mobbingu. Biała rękawiczka maszynisty Orzechowskiego jest narzędziem niewerbalnego i uporczywego nękania psychicznego dokonywanego na podwładnym pracowniku. Czy to zmienia wymowę filmu w roku 2022? Myślę, że tak. Pamiętajmy, że *Człowiek na torze* to jednak film fabularny, pomimo pewnych cech dokumentu epoki. Sam Andrzej Munk dostrzegał, że „dokumentalne było to, że istniała prawdziwa sceneria, że parowóz był prawdziwym parowozem, a maszynista prawdziwym maszynistą, ale reszta była inscenizacją⁷⁹. Możemy więc do inscenizowanych scen dokładać kolejne interpretacje wynikające z żywotności dzieła i jego nowej atrakcyjności. Z tego wyjątkowego filmu, sensy, wartości a nawet przydługawe sceny uwalniają się dziś estetycznie jak kłęby pary z zabytkowych parowozów.

Piśmiennictwo:

Domański H., *Klasa robotnicza w tle innych klas*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 1994, r. LX, z. 3-4.

⁷⁸ J. Słodowski, *Nasz iluzjon. Samotny człowiek na torze*, „Kino” 1979, nr 12, s. 62-64.

⁷⁹ S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962.

- Henrykowski M., *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Janicki S., *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962.
- Otto W., *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images” 2015, vol. XVI, no. 25.
- Rudnicki Sz., *Polska mozaika społeczna*, [w:] *Polski wiek XX*, t. I, Bellona i Muzeum Historii Polski, Warszawa 2009.
- Słodowski J., *Nasz iluzjon. Samotny człowiek na torze*, „Kino” 1979, nr 12.
- Tomasik W., *Aparat bezpieczeństwa w literaturze polskiej okresu socrealizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 85/3.

Źródła internetowe:

- Mościcki T., *Kazimierz Opaliński*, <https://culture.pl/pl/tworca/kazimierz-opalinski> [11.01.2022].

Streszczenie / summary

W tekście zwracam uwagę na fenomen trafnie zastosowanych innowacji w dziele powstałym w okresie socrealizmu. Oprócz nowatorskich rozwiązań reżyserskich *Człowiek na torze* jest obrazem interesującym dla współczesnego odbiorcy również w kategoriach obecności elementów zabytkowych. I nie chodzi tu tylko o parowozy, ale także o podobnie dziś już nieobecny styl gry aktorskiej. Dzieło Andrzeja Munka (reżysera) oraz Stefana Stawińskiego (scenarzysty) zasługuje zarówno na oglądanie, jak i „zwiedzanie” poprzez docenienie jego walorów dokumentalnych.

Słowa kluczowe: *Człowiek na torze*, Munk, detal, wypadek, śledztwo

The subject of my article is the phenomenon of the accuracy of used innovations in a work made during socialist realism. Apart from the director's innovatory solutions, for a modern viewer *Man on the Track* is

an interesting picture also in terms of the presence of monuments. And this does not concern only locomotives, but also – similarly forgotten – acting methods. The work of director Andrzej Munk and screenwriter Stefan Stawiński deserves both watching and “sightseeing”, with recognition of its documentary qualities.

Keywords: *Man on the track*, Munk, detail, accident, investigation

Alicja Figarska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

alisze@st.amu.edu.pl

studentka



Miłość receptą na strach, zarazę i śmierć? *Siódma pieczęć, 1957*

Rycerz Antonius Block, w tej roli Max von Sydow, udręczony i zmęczony życiem po dziesięcioletnim udziale w wyprawach krzyżowych, wyrusza niczym mityczny Odyseusz w drogę do domu. Jego wiernym kompanem jest giermek Jöns (Gunnar Björnstrand), który zaskakuje pewnością siebie, kpiącym podejściem do życia, śmierci¹, wiary i Boga,

¹ W tekście słowo „śmierć” pisana jest zarówno wielką, jak małą literą. Zastosowano następujące rozróżnienie: mała litera oznacza nazwę zjawiska, stan związany z ustaniem oznak życia, Śmierć wielką literą to nazwa własna fikcyjnej postaci z filmu Bergmana.

hołdowaniem wartościom materialnym. Swój wydzźwięk znajduje to w wyśpiwywanych przez całą akcję filmu przyspiewkach. Niespodziewanie (dla widza) kompanem podróży Blocka staje się również Śmierć, która choć (jak widz może się domyślać) obserwowała jego poczynania, już podczas wyprawy krzyżowej, teraz przyszła spotkać się z nim twarzą w twarz. Żadna ze stron nie jest zaskoczona tym spotkaniem, a jednak zobojętniały na życie rycerz, chcąc nadać mu jakiś sens, nim to zostanie mu bezpowrotnie odebrane, wyzywa Śmierć na pojedynek szachowy – będzie żył tak długo, aż dotrzyma jej kroku w grze.

Bohaterowie podróżują przez tereny ogarnięte pandemią i widmem apokalipsy, wśród ludzi miotających się między strachem związanym z szerzącą się śmiercią a nieskrępowaną zabawą i rozprężeniem norm moralnych. To wzmacnia w głównym bohaterze refleksyjną myśl nad losem człowieka, pozycję wiary i Boga w życiu oraz jego sensem w świecie pełnym nędzy, rozpacz, śmierci i niegodziwości.

W podróż wyrusza również rodzina kuglarza Jofa. Ta jednak nie podróżuje ku śmierci, a ku życiu – towarzyszą jej radość, wiara i ufność, że sobie poradzą. Jej zetknięcie z rycerzem Antoniuszem jest jednym z najważniejszych momentów tego filmu, nadającym tak długo poszukiwany przez rycerza sens życia. Jednocześnie stanowiącym pewną receptę na ukojenie jego egzystencjalnych niepokojów.

W roku 1995 *Siódma pieczęć* znalazła się na subiektywnej, watykańskiej liście 45 filmów fabularnych jako jeden z 15 filmów propagujących szczególne wartości moralne². Będący wyrazem niepokojów egzystencjalnych Bergmana film może pretendować do miana moralitetu – bohater cały czas się waha – Bóg jest czy Go nie ma? Tym samym *Siódma pieczęć* jest owocem tzw. odstępstwa od wartości – negacji sensu ludzkiego życia, wiary w Boga, zbawienia, życia po śmierci. Do odstępstwa od wartości w filmie Bergmana dochodzi na wielu płaszczyznach, potęguje je jednak szerząca się pandemia, której ukazanie dla współczesnych widzów w obliczu pandemii COVID-19 nabiera dodatkowego znaczenia.

² W ramach listy 45 filmów zostało podzielonych na trzy podkategorie, po 15 filmów – propagujących wartości moralne, religijne, artystyczne.

Grunt to zadawać pytania – odpowiedzi nie są konieczne

Bergmanowska *Siódma pieczęć* przesiąknięta jest metafizyką, jednak nie tylko z tego powodu jest nazywana „kamieniem mądrości” wczesnego dorobku Bergmana³. Pozostające ze sobą w nieustannym dialektycznym splocie wiara i śmierć przyciągają uwagę widza, który sam, nie tylko od święta, zadaje sobie pytanie o miejsca Boga w świecie, jednocześnie na co dzień stykając się ze śmiercią, co w okresie pandemii COVID-19 staje się jeszcze wyraźniejsze i zarazem dokuczliwsze. Treścią filmu Bergmana jest poszukiwanie odpowiedzi na pytania niepokojące człowieka każdej epoki⁴. *Siódma pieczęć* z sytuacją pandemiczną rezonuje na wielu płaszczyznach – w końcu na ekranie widzimy zarówno zarazę, masowe śmierci, jak i fundamentalne pytania o Boga i jego obecność. W końcu jaki Bóg pozwala na zagładę tylu niewinnych istnień? Vovelle uważał, że film stanowi nośnik idei i poglądów filozoficznych⁵ – Bergman swoimi dziełami filmowymi to potwierdzał. Szczepański uznał, że szwedzki reżyser był „filozofem ekranu”⁶ – tym samym należy stwierdzić, że przez swoje dzieła filmowe adaptował nie tylko myśli filozoficzne, ale również dokonywał swego rodzaju rozprawy z własnymi poglądami oraz dopuszczał się refleksji filozoficznej. Dla Bergmana *Siódma pieczęć* była alegorią na bardzo prosty temat: „człowiek, jego wieczne poszukiwanie boga, i śmierć, jako jedyna pewność”⁷. W zetknięciu z zamieszczoną w *Siódmej pieczęci* refleksją filozoficzną i jednocześnie światopoglądową widz zostaje skonfrontowany z własnymi wątpliwościami oraz obawami dotyczącymi potrzeby odnalezienia sensu istnienia, obaw przed śmiercią, wiarą i zwątpieniem.

³ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 503.

⁴ A. Kwiatkowski, *Film skandynawski*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 147.

⁵ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 699.

⁶ T. Szczepański, *Zwierciadło Ingmara Bergmana*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego Gdańsk 1997, s. 157.

⁷ J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1968, s. 350.

Bergman, mówiąc o *Siódmej pieczęci*, wspominał na festiwalu w Cannes w roku 1957, że w średniowieczu ludzie żyli w trwodze przed zarazą, w czasach jemu współczesnych był to natomiast lęk przed bombą atomową. W dzisiejszych czasach widzowie podczas seansu *Siódmej pieczęci* powracają do tego lęku wcześniejszego, lęku przed zarazą zbierającą żniwo. *Siódma pieczęć* w pandemicznej rzeczywistości stanowi nie tylko swego rodzaju ciekawe odwołanie do współczesnych czasów, ale przede wszystkim pod płaszczyzną fabuły rozgrywającej się w średniowieczu opowiada o współczesnych, odtworzonych i ponownie przypominanych (choć wcześniej zepchniętych do podświadomości) lękach. O lękach w obliczu pandemii, lękach związanych z sensownością ludzkiego życia i tego, co czeka ludzi po śmierci (o ile coś czeka). Wiara może stać się remedium i lekiem na strach przed śmiercią. Film Bergmana pokazuje jednak, że nie tylko ona.

Oglądanie filmów, o ile nie zawsze dostarcza odpowiedzi na dręczące widzów (także w aspekcie egzystencjalnym) pytania, to jednak niesie za sobą pewne motywy narracyjne, dyskusyjne, stanowi pewną ramę, przezrocze, przez które można analizować i poddawać interpretacji i reinterpretacji otaczający świat. Sam fakt zadawania pytań pozostaje równie ważny, ponieważ skłania do refleksji. Jednocześnie pokazuje świat i jego problemy widziane oczami drugiego człowieka, co widoczne jest bardzo wyraźnie w twórczości Bergmana, której źródłem były jego osobiste przeżycia i dylematy. Zdaniem Kazimierza Młynarza, tłumacza scenariuszy filmowych szwedzkiego reżysera, Bergman pogłębił przez swoje filmy znajomość spraw ludzkich i utrwalił w filmie znaczenie problemów moralnych, poprzez nieustanne badanie, jaki jest świat i jaki jest człowiek na tym świecie. Jörn Donner uznał natomiast, że choć w swoich dziełach filmowych Bergman zadawał więcej pytań, niż mógł dać odpowiedzi, to jednak i tak jego wkład w poszerzanie wiedzy o człowieku jest bezcenny⁸. Także główny bohater filmu Bergmana stwierdza, że pytania są ważniejsze od odpowiedzi. Film umożliwia filozoficzne myślenie obrazami (co w przypadku *Siódmej pieczęci* dodatkowo ułatwia przywołanie epoki średniowiecza), a jednocześnie,

⁸ I. Bergman, *Scenariusze*, tłum. K. Młynarz, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 19.

jak uważał Bergman, oferuje specyficzne podejście do ludzkiej twarzy – a więc także losu człowieka⁹. Bergman w swoich dziełach filmowych czerpał i odwoływał się do osobistych doświadczeń, które były silnie zakorzenione i zdeterminowane przez dorastanie w protestanckiej rodzinie, skupionej wokół luteranizmu. W luteranizmie zbawienie dokonuje się nie przez dobre uczynki, a dzięki łasce, poprzez wiarę, Pismo Święte i Chrystusa. Filmy Bergmana, w tym *Siódma pieczęć*, są owocem konfliktu wynikłego z doświadczeń z okresu dzieciństwa, opartego na surowym wychowaniu, skupiającym się na pojęciach winy, grzechu, kary i przebaczenia, bezwzględnemu podporządkowaniu dorosłym i Bogu¹⁰. Sam Bergman mówił, że w całym swoim „światowym” życiu zmagął się z bolesną i pozbawioną radości kwestią Boga. Wiara i niewiara, winą, kara, łaska i odrzucenia były nieodpartą rzeczywistością¹¹ twórcy. Ta wpajana od najmłodszych lat aprobata względem autorytetów, wraz z dorastaniem, przeobraziła się u reżysera w zdecydowaną niechęć względem absolutnych autorytetów, takich jak religia. Widoczne jest to w twórczości reżysera, w kwestionowaniu ustanowionych ogólnie wartości. W swoich wypowiedziach wspominał również, że po 20. roku życia strach przed śmiercią stał się dla niego czymś nie do wytrzymania¹². Tym samym *Siódma pieczęć* stała się swego rodzaju sposobem na poskromienie, ogarnięcie, a jednocześnie ujęcie tego strachu i związanych z nim pytań egzystencjalnych w ramy sztuki. Stanowi wielką metaforę ludzkiego losu¹³. *Siódma pieczęć* już samym tytułem nawiązuje do śmierci i apokalipsy (zresztą jej tekst pod koniec filmu zostaje głośno odczytany przez żonę głównego bohatera). O jej zbliżaniu się świadczą nietypowe zjawiska pogodowe czy choroby. Według Apokalipsy św. Jana przełamanie siódmej pieczęci miało być momentem, w którym rozpocznie się czas ostateczny, to

⁹ I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 12.

¹⁰ I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, „Czytelnik”, Warszawa 1991, s. 11.

¹¹ Tamże, s. 194.

¹² I. Bergman, *Obrazy*, s. 240.

¹³ A. Jackiewicz, *Moja filмотeka. Film w kulturze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 177.

jest czas, w których Bóg ześle na ziemię śmierć i zarazę. Stąd w filmie chodząca po ziemi Śmierć, w dodatku rozmawiająca z ludźmi.

Liczba siedem jest dla autora symboliczna. To najczęściej pojawiająca się liczba w Apokalipsie św. Jana, a z drugiej strony: Śmierć, jedyna fantastyczna postać filmu Bergmana, także na ekranie pojawia się jedynie siedem razy. Pozostając więc przy tej symbolicznej siódemce, która jest uważana za mistyczną, wyrażającą pełnię oraz doskonałość, w niniejszym tekście skupię się na siedmiu płaszczyznach filmu Bergmana, które jednocześnie pełnią funkcję metaforycznych bohaterów tego dzieła. Są to: Śmierć, zaraza idąca w parze z apokalipsą, sens życia, wiara, Bóg, Święta Rodzina i miłość.

Śmierć jedyną pewnością

Śmierć pojawia się na ekranie jedynie siedem razy, choć w rzeczywistości widz doświadcza jej obecności o wiele częściej. Te odczucia pojawiają się już w pierwszej scenie, gdzie widoczne jest zamglone morze. Niebo pozostaje nieruchome, jest szare jak sklepienie z ołowiu, a na nim wisi mroczna chmura. „Wysoko na niebie szybuje chmura, której krzyk jest pełen niepokoju, złowróżbny”¹⁴. Wiąże się to z tym, że w średniowieczu, jak i w XX wieku (za sprawą m.in. bomby atomowej) śmierć przychodziła z powietrza¹⁵. Ta oszczędność i surowość obrazu, charakteryzująca Bergmana, pokazuje widzowi, że na ekranie będą dziać się rzeczy niepojęte. I nie jest to złudne przeświadczenie. Widoczny na ekranie koń jest niespokojny, o czym świadczy uniesienie przez niego łba i rzenie. To reakcja na pojawienie się posępnej Śmierci – postaci o bliżej nieokreślonej płci, z bardzo bladą twarzą, odzianą w czerń, z rękoma skrytymi w szerokich fałdach czarnej opończy. Jej atrybutem (choć akurat nie

¹⁴ I. Bergman, *Scenariusze*, s. 73.

¹⁵ T. Tomasiak, „Czy „*Siódma pieczęć*” jest filmem o średniowieczu?”, [https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s149-163/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s149-163.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s149-163/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s149-163.pdf) [27.01.2022], s. 153.

w tej scenie) jest kosa. Wtedy też dochodzi do pierwszego spotkania rycerza Antoniusa Blocka ze Śmiercią, choć ta na pytanie, czy przysłała po niego, odpowiada, że towarzyszy mu już od dłuższego czasu. Nie dziwi to rycerza, który ostatnie lata spędził jako uczestnik wypraw krzyżowych. Mimo to rycerz nie deklaruje gotowości na śmierć, gdy ta o to pyta – odpowiada, że jego ciało się jeszcze lęka. Śmierć okazuje zrozumienie słowami „Nie potrzebujesz się tego wstydzić”¹⁶. Antonius cały drży, wstaje z klęczek, na to Śmierć rozwiera poły płaszcza, jest gotowa przygarnąć rycerza pod swoje ramiona, ten jednak prosi, by się jeszcze wstrzymała. Śmierć nie udziela nikomu zwłoki, wyrok w czasie może zostać jedynie odwołany w czasie, ale nigdy odwołany. Tym razem sposobem na jego odroczenie jest gra w szachy, którą bohater proponuje Śmierci. Ona chętnie przystaje na to rozwiązanie. Stwierdza, że jest niezłym graczem. Rycerz zainspirowany widzianymi wizerunkami grającej w szachy na obrazach Śmierci proponuje prosty układ – będzie żył tak długo, aż dotrzyma jej kroku w grze – jeśli wygra, zostanie uwolniony od jej widma. Bergmanowska Śmierć zna sarkazm i ironię, gdy losowo wybiera czarne pionki – pyta retorycznie: „Nie uważasz, że w tym kolorze bardzo mi do twarzy?”¹⁷ Śmierć widoczna jest w filmie także w tańcu śmierci (mającym ludziom o niej przypominać) malowanym w kościele przez artystę – również w tym aspekcie, że nie ominie nikogo. Nadejście niezależnie od posiadanego statusu społecznego czy majątkowego.

Śmierć, choć z jednej strony mało ludzka i stanowiąca przeciwieństwo człowieczeństwa (choćby przez to, że stanowi jego zwieńczenie, zakończenie, a jednocześnie zabiera ludziom to co dla nich najcenniejsze, czyli życie), z drugiej jednak wykazuje cechy ludzkie – jest przebiegła, sarkastyczna, potrafi wysuwać nieme groźby, a do tego jest podstępna. To najlepiej pokazuje scena w kościele, gdy rycerz chce się wypowiedzieć, a w konfesjonale zamiast księdza (boskiego wysłannika, a zarazem łącznika z Bogiem) siedzi właśnie Śmierć, która w ten sposób dowiadyuje się, jaki będzie kolejny ruch rycerza w ich szachowej rozgrywce. Śmierć siedząca w konfesjonale to Śmierć milcząca,

¹⁶ I. Bergman, *Scenariusze*, s. 73.

¹⁷ Tamże, s. 74.

nieznająca odpowiedzi na zadawane przez rycerza pytania („Nic nie wiem” – mówi), nieznająca również natury boskiej, co pozwala sądzić, że nie jest boskim wysłannikiem. Stanowi to zaprzeczenie moralitetowej konwencji Śmierci, która jako emisariusz Boga prowadziła niechętnych ludzi na Sąd Ostateczny. Bergmanowska Śmierć jest jedynie emisariuszem niewiedzy, nie wiadomo, co rozciąga się za nią (i po niej)¹⁸. Jest odźwierną, dozorczynią rzeczywistości ziemskiej po skraj grobu¹⁹. Jednak to właśnie jej działanie w czasach zarazy jest tym dominującym. W przeciwieństwie do Boga jest czymś pewnym i obecnym. Tym bardziej jej swego rodzaju zuchwałość i pogarda, z którą patrzy na rycerza, gdy daje mu do zrozumienia, że może przyjść również do rodziny kuglarzy, budzi niepokój. Śmierć w dodatku, jak pokazuje scena ze Skatem, gdy ścina drzewo, na którym ten siedzi, nie przyjmuje łapówek, nie daje ulg i nie uznaje żadnych przywilejów. Jej zuchwałość i podstępność idą w parze z jasno określonymi zasadami niepodlegającymi negocjacom ani korupcji. Z tego powodu budzi lęk. Śmierci towarzyszy chłód, okropne odgłosy lasu i mrok. Śmierć jest pustką²⁰. Mimo wszystkich potyczek słownych i chwil spędzonych przy szachach oraz przechytrzenia jej przez rycerza, dzięki czemu rodzinie kuglarzy udaje się na razie uciec od jej widma – Śmierć jest darzona szacunkiem. Nazywana jest przez rycerza, gdy przychodzi do niego na zamek zabrać wszystkich w ostatni taniec, „szlachetną panią”. Mimo to nie zostaje zaproszona do wspólnego stołu, bowiem biesiadowanie przy stole jest częścią ludzkiego doświadczenia życia, którego Śmierć nie może współdzielić, ponieważ przychodzi je zabrać. Śmierć w filmie jest końcem ludzkiej egzystencji, stanowi ostateczny cel podróży bohaterów filmu, a jednocześnie wyznacza jego główną oś kompozycyjno-dramaturgiczną. Widoczne w filmie nawiązania

¹⁸ T. Tomaśik, *Czy „Siódma pieczęć” jest filmem...*, s. 157.

¹⁹ J. Bohdziewicz, „Ósma pieczęć”: szkic do kazania o *Siódmej Pieczęci* Ingmara Bergmana – pięćdziesiąt lat po premierze”, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s135-148/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s135-148.pdf [27.01.2022], s. 146.

²⁰ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, s. 502.

do *danse macabre*, czyli idei wszechobecności śmierci, równającej ludzi wszystkich stanów, zostały umieszczone w filmie nie tylko poprzez kreację epoki średniowiecza, w której rzekomo akcja filmu się rozgrywa. To jednocześnie ukazanie śmierci triumfującej, która jako istota nieżywa porywa w ostatni taniec żywych, tym samym tworząc taneczny korowód współistniejący na płaszczyźnie symbolicznej, bowiem tylko na takiej żywy z martwym mogą się spotkać.

Ukazanie, że każdy niezależnie od stanu, z którego się wywodzi, weźmie udział w ostatnim tańcu, wzbudzało lęk, a jednocześnie zachęcało ludzi do zwrócenia się ku Bogu i duchowej przemiany. Była to również obietnica nastania oczekiwanej sprawiedliwości.

Wyjątkowość motywu *danse macabre* związana jest z tym, że taniec w kulturze postrzegany jest jako manifestacja życia, radości i fizycznego dobrostanu, a więc stanowi przeciwieństwo śmierci – związanego z nią lęku, marazmu, niepokoju i choroby. Należy mimo to dostrzec, że w filmie Bergmana taneczny korowód Śmierci właśnie taki jest – radosny, towarzyszy mu gra na lutni. Chwila ta przynosi na myśl pewne ukojenie wyznawanych przez bohaterów problemów egzystencjalnych. Związane jest to być może z tym, że znajdujący się w nim bohaterowie są bliżsi Bogu, tajemnic życia poprzez oczyszczenie, którego skutkiem jest swoisty taneczny trans, w którym się znajdują²¹. Przesłanie pozostaje jedno: *memento mori*... – pamiętaj o śmierci.

Zaraza i apokalipsa

Zaraza zbiera swoje żniwo, na drogach widać zwłoki, wokół nich krążą chmary much. Choroba powoduje wrzody, wysychanie ciała, sprawia, że nogi jej ofiar wydają się poskręcane powrozami, wywołuje dzikość, przerażenie i ból. Chorzy rozdrapują wrzody, gryzą palce, rozrywają paznokciami żyły i wyją. Przez lud przyjmowana jest jako kara boska. Przez kraj wędrują gromady ludzi uznające się za niewolników grzechu. W imię Boga biczują siebie oraz innych. Na chwałę Boską

²¹ M. Bielerzewska, *Święto Głupca, czyli jak wyglądał karnawał w średniowiecznej Europie*, Kurier Instytutu Historii UŁ: 38, Łódź 2009, s. 6.

pałą na stosach kobiety posądzane o konszachty z diabłem i ściągnięcie zarazy na lud.

Ta wizja przedstawiona w filmie Bergmana jest wizją tym straszniejszą, że w średniowieczu cierpiące ciało było obrazem cierpiącej, skażonej grzechem duszy. Panująca w tym okresie w Europie epidemia dżumy była natomiast postrzegana jako synonim złej śmierci oraz manifestacja Bożego gniewu.

Zaraza stanowi jedną z zapowiedzi zbliżającej się apokalipsy, towarzyszą jej jednak także inne nietypowe zjawiska. Bohaterowie filmu opowiadają o koniach, które się pożarły, o grobach, które się rozwarły, i walających się po całej okolicy kościach. Na niebie widziano także cztery słońca. Panuje susza, zatoki są wyschnięte. Jedna kobieta ze wsi urodziła głowę cielaka, a z innej wychodziły robaki. „Księża przepowiadają ludziom rychły koniec i wszelkie odmiany duchowych katuszy”²². Także zejście Śmierci w ludzkiej postaci na ziemię jest zwiastunem zbliżającego się końca. Czarna śmierć zdaniem mnichów dosięgnie wszystkich. Wyrok został bowiem wydany. Ludzie padają jak muchy. Ci, którzy pozostają przy życiu, są pewni, że to już koniec świata, a Jeźdźcy Apokalipsy czekają już na skraju polnej drogi. Wielu ludzi umiera na stosach. Strach wywołany zbliżającym się końcem świata sprawia, że ludzie popadają w szaleństwo.

Świat w filmie Bergmana już od pierwszej sceny sprawia wrażenie pogrążonego w ciszy i strachu. Wygląda na opustoszały, a z drugiej strony oczekujący w napięciu na przyszłe wydarzenia, nawet jeśli przyszłością jest jedynie koniec.

Ta cisza przypomina pierwsze tygodnie pandemii COVID-19, gdy nie wiadomo jeszcze było, jak groźna ona będzie... opustoszałe ulice, poznawanie nowych objawów choroby. Współczesna pandemia jest jednak inna niż ta średniowieczna – zaniechano spotkań, kontaktów społecznych, zamknięto kościoły przed wiernymi – ograniczono ich liczbę, wszystko przeniosło się w świat wirtualny, a jednak gdy sytuacja się trochę uspokoiła, kino Bergmana – także to pandemiczne w postaci *Siódmej pieczęci* – pozostało nadal aktualne nawet w takich hasłach jak „Pandemia z Bergmanem”, bowiem w czasie globalnej pandemii

²² I. Bergman, *Scenariusze*, s. 79.

nie ma to jak porozmawiać o śmiertelności²³. A o śmiertelności w tym filmie Bergman opowiada w sposób wyjątkowy i jak się okazuje – ponadczasowy.

Sens życia

Szerząca się w filmie zaraza sprawia, że ludzie zaczynają poddawać w wątpliwość sens życia – jeśli śmierć może nadejść w każdej chwili, a po niej, nie ma już nic... jakie znaczenie ma życie i przebywanie na świecie? Oddaje to przysłowka Jönsa: „Dzisiaj masz bystre oczy, Jutro cię zjedzą robaki, Fortuna kołem się toczy, Los człeka byle jaki”²⁴, Zdaniem Rycerza, jeśli Bóg nie istnieje – bo jak sugeruje mu Śmierć, być może w ciemności nikogo tak naprawdę nie ma, życie jest jedynie „niegodnym, pełnym upokorzeń koszmarem”²⁵ i staje się nie do zniesienia. Niemożliwe jest bowiem żyć w ciągłym obliczu śmierci, jednocześnie pozostając w przeświadczeniu, że poza nią nie ma nic poza nicością. W wyniku strachu przed nicością i mrokiem pojawiającym się po wydaniu ostatniego tchnienia w umysłach ludzkich powstaje obraz Boga, który ma nadać sensu ludzkiej egzystencji. Gdy nie ma jednak Boga, sensu własnego istnienia można poszukiwać w relacji z drugim człowiekiem, poprzez zbudowanie z nim autentycznej wspólnoty, tak jak to dzieje się w przypadku rodziny kuglarzy. Co warte dostrzeżenia, nawet ciągle pytający, przez co w pewien sposób niepokorny Antonius Block, w momencie powrotu do domu, do czekającej na niego żony, w pewnym sensie uspokaja się, a dręczące go pytania przestają być tak istotne.

Film Bergmana odwołuje się do myśli, że Bóg w umyśle ludzkim funkcjonuje jako przyczyna istnienia i jego sens. Człowiek żyje po to, by umrzeć, i tym samym dotrzeć do swoistej jedności z Bogiem. Na myśl nasuwa się tu kwestia szlachetnego kłamstwa czy wręcz kłamstwa

²³ <https://empikbilety.pl/wydarzenie/dkf-zamek-pandemia-z-bergmanem/wrzesien-2020-2> [29.01.2022].

²⁴ I. Bergman, *Scenariusze*, s. 75.

²⁵ Tamże, s. 82.

koniecznego do życia. Tym kłamstwem byłby Bóg, sama jego idea oraz zbawienia po śmierci. Gdyby okazało się, że jest to jedynie kłamstwo, a nie prawda nadająca cel i sensowność ludzkiej egzystencji, to wyszłoby na jaw, że ludzkie funkcjonowanie nie ma żadnego znaczenia – jest tylko niekończącą się męką w świecie bez wyższego dobra, pozbawionym sprawiedliwości i sensu.

Bóg Niedostępny

Nierealny, odseparowany od ludzi, pozostający poza ludzkim dostępem. Wyraża to piosenka giermka Jönsa: „Pan Wszechmogący wysoko na niebie, A diabeł, twój brat, skacze wokół ciebie” – bohaterowie filmu Bergmana uznają Boga za odległy, niedostępny byt, natomiast diabeł i Śmierć są czymś bliskim i namacalnym – ich ingerencja w świat zostaje dostrzeżona. Bóg skrywa się za mglistą zasłoną niespełnionych obietnic i cudów, których nikt nigdy nie widział. Zdaniem rycerza, rzeczą nieprawdopodobną jest ogarnąć Boga za pomocą zmysłów. Bóg jest istotą milczącą, jednocześnie rycerz nie jest w stanie go wyrwać ze swojego serca. Mimo że mu złorzeczy. Boga nie ma nawet w kościele. Gdy rycerz chce się wypowiadać, podzielić z księdzem będącym łącznikiem z Bogiem, swoimi wątpliwościami, strachem i samotnością – okazuje się, że nawet tam nie ma Boga. Jest tylko Śmierć. A rycerz nadal nie poznaje prawdy o Bogu – choć być może właśnie w tej sytuacji brak odpowiedzi jest najlepszą odpowiedzią. Dochodzi jedynie do konstatacji, że powstający w bojaźni ludzkiej obraz Boga jest wynikiem strachu przed nicością.

Antonius cały czas poszukuje odpowiedzi na pytanie o miejsce Boga w świecie, a nawet o to, czy naprawdę istnieje. W chwili największej próby, to jest w momencie ostatecznego spotkania ze Śmiercią, to właśnie do niego zwraca się w słowach, by się nad nimi zlitował i zmiłował.

Wizja Boga u Bergmana sprzeczna jest z wizją średniowiecznego Boga, który znajdował się w centrum średniowiecznego świata i nim kierował. Zaraza, przez którą Antonius postrzegał świat jako pozbawiony Boga, przez większość była postrzegana jako znak obecności

Boga i jego ingerencji w świat, a konkretniej jako kara za grzechy. Bóg stanowi swego rodzaju ucieczkę, bo jeśli on istnieje – istnieje również coś po śmierci. Z jednej strony Bogiem w filmie Bergmana się straszy, z drugiej Bóg jest ujmowany jako byt potrafiący nadać sens ludzkiej egzystencji. Z tym, że byt niepewny – owiany pytaniami i wątpliwościami, jeśli nie jest się gotowym zawierzyć dla samej wiary, jeśli potrzebuje się dowodów. Tych nie ma. Musi wystarczyć wiara.

Wiara – nie łączy się z wiedzą

W filmie Bergmana wiara jest owocem strachu, pojawia się w wyniku lęku, który niesie za sobą myślenie (a to wywołuje jeszcze większy strach), a konsekwencją jest „wpadnięcie w ręce klechów”, jak nazywa to malarz²⁶. Wiara nie ma pogodnego oblicza. Święci na obrazach w kościele patrzą kamiennymi oczami, Chrystus otwiera usta w okrzyku bólu. Diabeł natomiast cały czas czyha na biedną istotę ludzką. Wiara dla głównego bohatera jest problematyczna. Rycerz uważa, że trudne jest danie wiary tym, którzy wierzą, skoro ludzie nie potrafią uwierzyć w samych siebie. Antonius żąda gwarancji, nie wystarczy mu wierzyć – chce wiedzieć.

Kwestia wiary w filmie Bergmana staje się wyjątkowo ważna w sytuacji osobistej konfrontacji każdego z bohaterów ze śmiercią – to właśnie wtedy widzowie dowiadują się najwięcej o jej istocie.

To również wiara ratuje filmową rodzinę kuglarzy, która o tematach egzystencjalnych ani tych religijnych nie mówi wprost. Jednak przez wgląd na ich postępowanie widz nie ma ani przez moment wątpliwości, że są osobami wierzącymi. Aby wysnuć taki wniosek, wystarczy wizja Jofa, w której ten widzi Matkę Boską, oraz ich pełna szczęścia afirmacja życia i bliskości. Skąd jeśli nie z wiary biorą tę umiejętność ludzie żyjący w świecie ogarniętym suszą i zarazą?

²⁶ I. Bergman, *Scenariusze*, s. 80.

Święta Rodzina

Rodzina kuglarzy: Jof, Mia i niespełna dwuletni Mikael na myśl przywodzą Świętą Rodzinę²⁷, tę myśl nasuwają także imiona kobiety i mężczyzny. To czyste, wręcz wybielone postacie, „prostaczki boże”²⁸. Ich prostoduszność pozwala im zachować radość życia i spokój. Nie dręczą ich problemy egzystencjalne, nawet potencjalne zagrożenie głodem – przyjmują je ze spokojem. Są ufni i spokojni o swoją przyszłość. Pomaga w tym niezachwiana wiara Jofa. Mimo biedy stanowią przeciwieństwo reszty świata wykreowanego przez Bergmana. Towarzyszy im swego rodzaju beztroska, spokój, miłość i radość – chciałoby się powiedzieć: sielanka. Świat otaczający rodzinę kuglarza wydaje się przeciwieństwem świata Antoniusa, choć przecież teoretycznie znajdują się w tej samej przestrzeni, a jednak widzą go z zupełnie innego punktu widzenia. Jof jest bohaterem dosyć naiwnym, trochę głupkowatym (nawet w gospodzie, gdy zostaje oskarżony o uwiedzenie żony kowala, nie do końca wie, o co chodzi, i nie podchodzi do tematu na poważnie), z którego inni się podśmiewają. Jest on przy tym wrażliwcem i to on ma wizję – widzi Matkę Boską ubraną w niebieską szatę w złote kwiaty. Bosonoga Matka Boska uśmiecha się do Jofa, uczy małego Jezuska chodzić. Jof przyjmuje wizję ze wzruszeniem, oczy zachodzą mu łzami. To właśnie on ratuje rodzinę, dostrzegając, że Antonius Block nie gra w szachy sam, a ze Śmiercią. To także moment, w którym Mia przestaje wątpić w jego słowa – nawet te najbardziej nieprawdopodobne. Jej wiara w męża, tak samo jak cukierkowa niewinność, pomogła im się uratować²⁹.

Miłość lekiem na całe zło?

Miłość widoczna w rodzinie kuglarzy, uwidaczniająca się w ich potyczkach słownych, zatroskaniu o los swojego synka, w marzeniach

²⁷ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Film w kulturze*, s. 177.

²⁸ Tamże, s. 176.

²⁹ Tamże, s. 177.

związanych z jego jak najlepszą przyszłością, rozjaśnia filmowy świat Bergmana. Pokazuje, że choć być może zabrzmi to banalnie, lekiem na wszelkie zło świata jest miłość, co potwierdzają słowa Mii. To ona na stwierdzenie rycerza, że ludzie mają wiele zmartwień, odpowiada, że lepiej znoszą je we dwoje, posiadając kogoś bliskiego. Mia z Jofem przekomarzają się, złoścą się na siebie, niekiedy nawet spierają czy stają się dla siebie momentami szorstcy. Jednak widząc, oglądając ich razem na ekranie, ma wrażenie, że panuje między nimi harmonia i spokój połączony z pewnością, że razem poradzą sobie ze wszelkimi trudnościami. Mia wyznaje Jofowi miłość słowami „Kocham Cię”. Uczucie widoczne w rodzinie kuglarzy stanowi ukojenie także dla Antoniusa strapionego zbliżającą się Śmiercią, toczącą się z nią rozgrywką oraz nękającymi go pytaniami egzystencjalnymi. Miłość przynosi zwycięstwo rodzinie kuglarzy.

Posłannikiem idei uzdrawiającej miłości wbrew pozorom staje się na ekranie również Antonius Block, który po dziesięciu latach, jak mityczny Odyseusz, wraca do domu i zastaje w nim czekającą na niego żonę. To właśnie w domu przestaje w końcu zadawać dręczące go pytania i to u boku żony, już chowając się pod płaszczyk Śmierci, wchodząc w jej objęcia, jest w stanie wykrzesać z siebie resztki wiary, jej wyznanie, a zarazem błaganie o zmiłowanie. Tak więc miłość (na równi z wiarą) może stanowić ukojenie i przeciwwagę dla egzystencjalnych niepokojów. Może być bezpieczną przystanią w świecie pogrążonym w mroku i ogarniętym zarazą.

To także uratowanie rodziny kuglarzy, będących posłannikami miłości, sprawia, że Antonius może spojrzeć z pogodną rezygnacją Śmierci w twarz³⁰. Stanowi to potwierdzenie tego, że jedynie miłość może uratować człowieka z głębi niepokojów metafizycznych i tym samym ochronić go przed życiem naznaczonym tragizmem. Miłość okazuje się silniejsza od Śmierci, a jednocześnie staje się wartością, dla której warto się poświęcić. Pojawiający się w filmie Mikael, syn Mii i Jofa, stanowi w filmie nie tylko uosobienie miłości, ale jego postać należy postrzegać

³⁰ G.D. Philips, *Bergman i Bóg*, tłum. M. Moszoro, [w:] *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej*, wyb. i oprac. D. Zielińska, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa 1987, s. 42.

symbolicznie również jako znak nadziei na lepszą przyszłość. Jof uważa, że dokona wielkich rzeczy. Wiara ojca w to, że jego syn będzie miał wspaniałe życie, daje nadzieję, że mimo szerzącej się zarazy – jest to jedynie przejściowy okres w dziejach świata. To właśnie perspektywa przyszłości Mikaela odsuwa w czasie apokalipsę i pozwala spojrzeć z optymizmem w przyszłość.

***Siódma pieczęć* filmem napawającym nadzieją?**

Widoczne w *Siódmej pieczęci* sceny takie jak wizja Jofa, w której pojawia się Matka Boska prowadząca małego Jezusa przez ogród, Śmierć podcinająca drzewo, na którym siedzi Skat, Śmierć grająca w szachy z rycerzem czy widoczny na końcu taneczny korowód Śmierci – swoje źródło mają w obrazach, które Bergman widywał w starych wiejskich kościołach w okolicach Sztokholmu podczas wspólnych wypraw z ojcem – pastorem³¹. *Siódma pieczęć* jest silnie zakorzeniona w prywatnych lękach i wątpliwościach jej twórcy. Za sprawą formy filmowej łączy w sobie informacje już zawarte w innych sztukach. Fikcyjna historia, przez silne nacechowanie pytaniami egzystencjalnymi oraz czerpanie z kultury sprawia, że *Siódma pieczęć* staje się filmem ponadczasowym, do którego widzowie od ponad 60 lat chętnie wracają. *Siódma pieczęć* nie szczędzi pesymistycznych wizji i negatywnych zachowań: kłamstwa, oszustwa, gwałty, szerząca się zaraza, trupy, pozostające w tle wyprawy krzyżowe, niepokojące zjawiska pogodowe, zagrożenie głodem na skutek suszy, ogarniające ludzi szaleństwo, Śmierć stąpająca po ziemi, napawające lękiem malowidła na ścianach kościołów, kobiety palone na stosach podejrzane o konszachty z diabłem, procesje pątników... Temu wszystkiemu zostaje jednak przeciwstawiona rodzina kuglarzy, matka zbiera poziomki, ojciec gra na lirze, a chłopiec stara się stawiać pierwsze kroki. Afirmacji śmierci zostaje przeciwstawiona afirmacja życia. Dostrzega to nawet w pewien sposób oderwany od doczesnego życia, wiecznie zamyślony i pogrążony w swoich rozmyśla-

³¹ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Film w kulturze*, s. 175.

niach Antonius. Mówi, że nigdy nie zapomni tej chwili. Nacechowanej przecież tak przeciwnie do jego usposobienia.

Antonius bez wątpienia może konkurować ze Śmiercią o miano najbardziej ponurej postaci w tym filmie. W przeciwieństwie do swojego giermka nie interesują go dziewczyny, alkohol, sprawy doczesne. Pragnie jedynie poznać prawdę. Przechodzi obok życia, obok ludzi. Popada w marazm. Jest martwy już za życia. Z tego marazmu wyrwa go dopiero rodzina kuglarzy, która swoją prostotą oraz miłością potrafi wciągnąć go na chwilę ponownie do świata żywych – to dla nich zdobywa się na podstęp w rozgrywce szachowej ze śmiercią, to przy nich się ożywia i nie zadaje pytań o Boga czy sens życia. Uczy się skupiać na chwili.

Oczywiście, w trakcie ucieczki przez las także rodzina kuglarzy czuje na szyi oddech Śmierci. Jednak udaje im się uciec i podążać dalej ku realizacji swoich planów – wystawią kolejne przedstawienie, choć już bez Skata, którego drzewo życia podcięła Śmierć.

Dlaczego to właśnie oni ocalili? Uratowała ich wiara w Boga oraz wiara w siłę rodziny, w siłę miłości. Te dwie wartości: miłość i wiara pozwoliły im kontynuować wędrówkę. Jako jedyni bohaterowie filmu Bergmana nie podróżowali ku śmierci.

Przez pogodną afirmację życia kuglarzy, przez to, że udało im się uciec od zarazy (a przecież widz nie ma wątpliwości, że w dalszych etapach podróży także unikną spotkania ze Śmiercią, bo to jeszcze nie ich czas), *Siódma pieczęć* nabiera pozytywnego wydźwięku, a wszystkie wcześniej postawione egzystencjalne pytania zdają się już nie mieć tak dużego znaczenia. W końcu odpowiedź na najważniejsze pytanie, o to co jest sensem życia została już postawiona. Sensem życia należy uczynić po prostu jakąś wartość: miłość, Boga, rodzinę czy wiedzę.

Antonius Block, bohater, który przez cały film neguje zaistniałe wartości, w które wierzy większość ludzi, dopuszczając się ciągłego odstępstwa od wartości: pod koniec filmu, już chowając się w objęcia Śmierci, ukojenie znajduje u boku żony, będącej symbolem miłości i w wyznaniu „zmiłuj się nad nami”, odnoszącym się do Boga – wreszcie milknie. Nie pyta. Nie draży. Nie neguje. Przyjmuje wartości, którym cały czas się sprzeciwiał.

Piśmiennictwo:

- Bergman I., *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa 1991.
- Bergman I., *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Bergman I., *Scenariusze*, tłum. K. Młynarz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Bielerzewska M., *Święto Głupca, czyli jak wyglądał karnawał w średniowiecznej Europie*, Kurier Instytutu Historii UŁ: 38, Łódź 2009.
- Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Film w kulturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Kwiatkowski A., *Film skandynawski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Philips G.D., *Bergman i Bóg*, tłum. M. Moszoro, [w:] *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej*, wyb. i oprac. D. Zielińska, Filmoteka Narodowa, Warszawa 1987.
- Płazewski J., *Historia filmu dla każdego*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1968.
- Szczepański T., *Zwierciadło Ingmara Bergmana*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2005.

Źródła internetowe:

- Bohdziewicz J., „*Ósma pieczęć*”: szkic do kazania o *Siódmej Pieczęci Ingmara Bergmana – pięćdziesiąt lat po premierze*, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s135-148/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s135-148.pdf [27.01.2022].
- <https://empikbilety.pl/wydarzenie/dkf-zamek-pandemia-z-bergmanem/wrze-sien-2020-2> [29.01.2022].

Tomasik T., Czy „*Siódma pieczęć*” jest filmem o średniowieczu?, https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s149-163/Slupskie_Prace_Filologiczne_Seria_Filologia_Polska-r2008-t6-s149-163.pdf [27.01.2022].

Streszczenie / summary

Siódma pieczęć to szwedzki film fabularny, filozoficzny moralitet z 1957 roku, osadzony w średniowiecznych realiach. Bergman, opowiadając historię rycerza toczącego szachowy pojedynek ze Śmiercią, porusza takie tematy, jak śmierć, pandemia, wiara, funkcjonowanie istoty Boga w życiu człowieka. *Siódma pieczęć* stanowi pochwałę miłości jako sensu istnienia człowieka.

Słowa kluczowe: *Siódma pieczęć*, Bergman, Bóg, wiara, pandemia, śmierć

The Seventh Seal is a Swedish fictional film, a philosophical morality play from 1957, set in a medieval reality. By telling the story of a knight fighting a chess duel with Death, Bergman touches on topics such as death, pandemic, faith, and the functioning of God's essence in human life. *The Seventh Seal* praises love as the meaning of human existence.

Keywords: *The Seventh Seal*, Bergman, God, faith, pandemic, death

Michalina Szulejko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

micszu2@st.amu.edu.pl

studentka



**„Prawda zawsze wyjdzie na jaw” –
o zbrodni prawie doskonałej
Windę na szafot, 1958**

Największym pragnieniem Louisa Malle’a było nakręcenie własnego filmu fabularnego. Ten trzykrotnie nominowany do Oscara, w tym za swój najbardziej osobisty obraz *Do zobaczenia, chłopcy*, weteran światowego kina (w latach 70. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i tam kontynuował karierę), w 1957 roku miał zaledwie 25 lat i ogromne ambicje. Ukończył tylko pierwszy rok reżyserii, ale to nie przeszkodziło mu zostać asystentem Jacques’a-Yves’a Cousteau. Szybko awansował na współreżysera, był przede wszystkim odpowiedzialny za realizację

podwodnych zdjęć. Współpraca zaowocowała nagrodzonym Oscarem oraz Złotą Palmą dokumentem *Świat milczenia*. Debiutantowi nie było jednak łatwo przekonać producentów do własnych pomysłów. Szybko zrozumiał, że jeśli chce zaistnieć, to jego pierwsza fabuła musi być historią komercyjną.

Kryminał *Windą na szafot* autorstwa Noëla Calefa Malle kupił na dworcu i zabrał ze sobą do pociągu. W podróży zdał sobie sprawę, że trzyma w rękach materiał na film. Do pracy nad zaadaptowaniem powieści na scenariusz zaprosił literata Rogera Nimiera, który nigdy wcześniej nie pisał na potrzeby kina. Rolę Florence reżyser powierzył Jeanne Moreau, dla której praca z Malle'em okazała się przełomem w karierze. Florence jest kluczową postacią filmu. W scenach, gdy Moreau błądzi nocą po ulicach Paryża, kamera, a tym samym widz, wciąż jej towarzyszy, skupiając się na jej sylwetce, twarzy oraz stanie emocjonalnym (zza kadru dobiega głos bohaterki – monolog wewnętrzny). Film ukazuje również inne oblicze stolicy Francji. Jest to Paryż zaczerpnięty z wyobraźni Malle'a, któremu zależało na zerwaniu z dotychczasowym sposobem ukazywania tego miasta na ekranie jako pełnego tradycyjnych bistr i taksówkarzy w kaszkietach¹. Paryż, po którym przechadza się Moreau, to miasto nowoczesne, modernistyczne, tętniące nocnym życiem oraz oświetlone blaskiem witryn i okien sklepowych (operator Henri Decaë zrezygnował z oświetlenia podczas kręcenia nocnych scen). Louis Malle pozostawał pod wpływem kinematografii amerykańskiej i to w niej należy dopatrywać się punktów odniesienia dla *Windą na szafot*. W produkcjach spod znaku filmu *noir* odbijały się powojenne traumy, wszechobecny pesymizm oraz kryzys wiary w człowieka. W *Windzie...* znajdziemy typowe dla stylu *noir* sytuacje, takie jak zbrodnia, występki, skomplikowana relacja uczuciowa, jak i postaci – *femme fatale* czy detektywa niestrudzenie dążącego do rozwikłania zagadki. Między wierszami film odnosi się do ówczesnej sytuacji politycznej we Francji (wciąż żywe wspomnienia strat poniesionych w wojnie indochińskiej oraz zaangażowanie Francuzów w konflikt w Algierii), a także różnic pokoleniowych i wymuszanych nimi zmian społecznych.

¹ (Re)Trouvailles | LOUIS MALLE | *Ascenseur pour l'échafaud*, <https://youtu.be/Q3-nHyraUoA> [10.01.2022].

(...) film Malle’a dowiódł możliwości pogodzenia cech na pozór sprzecznych: kina gatunków z autorską wypowiedzią kinofila niepozbawionego pasji społecznej. Będąc kryminałem, dowodzącym – za pierwowzorem Noëla Calefa – niemożności zbrodni doskonałej, był zarazem pierwszym filmem wyrażającym bunt obu biegunów młodego pokolenia Francuzów: osiemnastoletnich „czarnych kurtek” i trzydziestoletnich weteranów wojny w Indochinach (...)².

Dzieło Malle’a traktowane jest również jako przedsmak czy zapowiedź tego, co w kinie francuskim stało się dwa lata później, a więc nurtu Nowej Fali, chociaż sam reżyser traktował film jako ćwiczenie warsztatowe (po latach mówił, że był to pierwszy raz w jego karierze, gdy reżyserował aktorów, a nie ryby). Nie każdy debiutant może jednak poszczycić się ścieżką dźwiękową skomponowaną, jak głosi legenda, w ciągu jednej nocy przez samego Milesa Davisa.

Na fabułę filmu *Windą na szafot*, która rozgrywa się w ciągu zaledwie kilkudziesięciu godzin, składają się właściwie trzy historie. Każdy z wątków dotyczy perspektywy poszczególnych bohaterów: Julienu Taverniera (weterana wojennego pracującego w przedsiębiorstwie Simona Carali), Florence Carali (żony pana Carali i kochanki Julienu) oraz pary nastolatków – kwiaciarki Véronique i drobnego złodziejzaka Louisa. Losy postaci przeplatają się, a poszczególne zachowania bohaterów wynikają z działań (albo ich braku) pozostałych osób. To z ust Véronique pada, jak się okaże prorocze dla całej akcji, zdanie: „prawda zawsze wyjdzie na jaw”. W przeciwieństwie do tradycyjnie pojmowanego kryminału obraz Malle’a cechuje odwrócony porządek – od początku wiadomo, kto i dlaczego popełnił zbrodnię, co ani trochę nie pozbawia filmu suspense. Nieszczęśliwa w małżeństwie Florence nawiązuje romans z Julienem – podwładnym swojego męża. Para planuje dokonanie „zbrodni doskonałej”, której efektem będzie pozbycie się pana Carali. Julien musi tylko zakraść się przez okno do gabinetu szefa i upozerowować samobójstwo... Stawka jest wysoka, a tytułowy szafot bezlitośnie przypomina, co grozi

² T. Lubelski, *W cieniu Nouvelle Vague. Kino francuskie 1959-1968*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina tom 3. Kino epoki nowofalowej*, Universitas, Kraków 2015, s. 77-78.

za chociażby jeden fałszywy krok. Kara śmierci, zniesiona we Francji w 1981 roku, w latach 50. nadal stanowiła realną groźbę. Ostatni wyrok poprzez ścięcie na gilotynie wykonano 10 września 1977 roku.

Akcja filmu Louisa Malle'a zdaje się bezbłędnie wpisywać w przyjętą tematykę „odstępstwa od wartości”. Fabułę można zrekonstruować na podstawie kolejnych przewin, których dopuszczają się bohaterowie. Nie wszystkie czyny podlegają pod kategorię deliktu czy są usankcjonowane prawnie, niektóre stanowią naruszenie ogólnie przyjętych norm społecznych czy nadszarpnięcia zaufania w relacjach międzyludzkich. Zdrada małżeńska, której dopuszcza się Florence, nie jest nawet pokazana na ekranie – widz wyciąga wnioski na ten temat z dialogu, który pani Carala i Julien prowadzą przez telefon, ustalając szczegóły zbrodni. W wyniku zmowy Tavernier dokonuje zabójstwa Simona Carali i pozoruje jego samobójstwo. Widz jednak nie zdąży odczuć żalu po szybkim zniknięciu z ekranu grającego Caralę Jeana Walla, ponieważ sumienie denata również nie było czyste. Mąż Florence dorobił się majątku w sposób etycznie wątpliwy, handlując bronią. Zawdzięcza więc bogactwo nieszczęściu innych. Tavernier z kolei jest byłym komandosem i spadochroniarzem, a także weteranem wojny indochińskiej walczącym za kraj. Nietrudno dostrzec różnice w konstrukcji tych postaci. Jednak dopuszczając się morderstwa, żołnierz wykorzystuje swoje nieprzeciętne umiejętności w niewłaściwy sposób. Tuż po dokonaniu zbrodni Julien dostrzega czarnego kota – czytelny zwiastun pecha, który odtąd będzie mu towarzyszyć. Po zadbanie o alibi i pożegnaniu ze współpracownikami Julien kieruje się w stronę samochodu. Tuż przed odjazdem orientuje się, że w oknie gabinetu szefa zostawił linę. Wracając po nią, wsiada do windy, a w tym samym czasie nieświadomy niczego dozorca wyłącza zasilanie w całym budynku... Tytułowa winda staje się kolejną „bohaterką” filmu – pułapką Juliana na długie godziny, którego uwięzienie jest brzemienne w skutkach.

Tavernier nie wie, że jest obserwowany – jego nowoczesny samochód, zaparkowany tuż obok kwaciarni, w której pracuje Véronique, zwraca uwagę łobuziaka Louisa, który pragnie zaimponować dziewczynie. Wybiegając w pośpiechu, Julien zostawia kluczyki i dokumenty w aucie. Okazja czyni złodzieja – para nastolatków decyduje się

na kradzież pojazdu, a tym samym tożsamości Taverniera. Odjeżdżają, widziani przez Florence, która nie dostrzega kierowcy, ale rozpoznaje kwiaciarkę. Zaczyna podejrzewać, że kochanek stchórzył i porzucił ją dla młodszej dziewczyny. Pod wpływem adrenaliny Louis popełnia szereg wykroczeń drogowych, co prowadzi do stłuczki z podróżującymi mercedesem niemieckimi turystami. Obie pary zatrzymują się w podmiejskim motelu i spędzają razem wieczór, który uwieczniają aparatem fotograficznym znalezionym w samochodzie Julien. Nastoletni złodzieje meldują się jako „państwo” Tavernier.

Mystyfikacja zostaje jednak szybko przejrzana przez nowych znajomych. Chcąc się na nich odegrać, Louis postanawia ukraść mercedesa. Zostaje złapany na gorącym uczynku, więc niewiele myśląc, sięga po rewolwer należący do Taverniera i strzela do Niemców. Véronique i Louis uciekają z miejsca zdarzenia, przekonani, że zostaną aresztowani za zabójstwo. W mieszkaniu dziewczyny podejmują nieudaną próbę samobójczą. Zdaniem policji, za śmierć niemieckiej pary odpowiada jednak zameldowany w motelu Tavernier. Pozostali goście hotelowi, w obawie o swoje dobre imię, składają fałszywe zeznania, by nie zostać posądzonymi o nieobydajne zachowanie, z racji wynajęcia pokoju na godziny. Nieco wcześniej Florence zostaje przez pomyłkę zabrana na komisariat. Sądząc, że chroni Julien, opowiada detektywom nieprawdziwą wersję wydarzeń, tym samym pogarszając jego sytuację.

Po ponownym uruchomieniu windy Julienowi udaje się niepostrzeżenie wymknąć z budynku. Ze zdumieniem odkrywa, że prasa okrzyknęła go winnym zabójstwa pary turystów. Zatrzymany przez policję Tavernier odmawia przyznania się do winy i opowiada funkcjonariuszom o uwięzieniu w windzie. Prawda jest jednak zbyt absurdalna, by ktokolwiek mógł w nią uwierzyć.

Scenariusz *Windą na szafot* obfituje w szereg nieprawdopodobnych okoliczności i splotów wydarzeń, których postaci nie są w stanie przewidzieć. Każda z nich, kierowana innymi powodami, decyduje się na odstępstwo od uniwersalnych wartości. Reżyser nie ocenia swoich bohaterów. Pokazuje całe spektrum ich osobowości i pobudek prowadzących do określonych zachowań – werdykt zostawia w ge-

stii odbiorcy. Widz jednak może być spokojny – winowajcy poniosą karę. Dowodem w sprawie okazują się zdjęcia z aparatu Taverniera, na których znalazł się zarówno zapis fatalnego wieczoru w motelu, jak i wspólnych, beztroskich chwil Juliana i Florence.

Zapisy fotograficzne dostarczają dowodów rzeczowych. Coś, o czym słyszeliśmy i w co wąpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu. W jednym ze swoich praktycznych zastosowań zapis fotograficzny stanowi dowód obciążający³.

Niewiarygodna i brzmiąca jak wyssana z palca opowieść staje się niepodważalna w obliczu dowodów uzyskanych w ciemni fotograficznej. Zgodnie z obietnicą z początku seansu – prawda wychodzi na jaw. Jednak, jak zauważa detektyw, „na zdjęciach nie zawsze dobrze się wychodzi”...

Piśmiennictwo:

- Brassard C., *Florence Carala, une figure allégorique de la liberté féminine*, „Voix plurielles” 2020, nr 1 (17).
- Lubelski T., Sowińska I., Syska R. (red.), *Historia kina tom 3. Kino epoki nowofalowej*, Universitas, Kraków 2015.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Źródła internetowe:

- Czarkowska-Krupa A., „*Winda na szafot*” – miłość i zbrodnia, <https://old-camera.pl/winda-na-szafot-milosc-i-zbrodnia/> [10.01.2022].
- Głowacka K., *Klasyki dla grzeszników: „Winda na szafot”. Opowiada Magdalena Felis*, <https://audycje.tokfm.pl/podcast/21230,Klasyki-dla-grzesznikow-Winda-na-szafot-Opowiada-Magdalena-Felis> [10.01.2022].

³ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 6.

(Re)Trouvailles | LOUIS MALLE | *Ascenseur pour l'échafaud*, <https://youtu.be/Q3-nHyraUoA> [10.01.2022].

Wyżyński A., *Windą na Szafot*, <https://www.sfp.org.pl/film,713,1,Winda-na-szafot.html> [10.01.2022].

Streszczenie / summary

Film opowiada o zbrodni niemal doskonałej. Para kochanków, Florence i Julien, opracowuje intrygę, której następstwem ma być zabójstwo męża kobiety. Wszystko idzie zgodnie z planem do czasu, gdy Julien postanawia wrócić na miejsce zbrodni po obciążający go dowód rzeczowy. Zostaje uwięziony w windzie na wiele godzin, a po wyjściu z niej znajduje się w zupełnie innej rzeczywistości.

Słowa kluczowe: *Windą na szafot*, Malle, Nowa Fala, film noir, zbrodnia doskonała, fotografia

The film is about an almost perfect crime. The lovers, Florence and Julien, plan to murder Florence's husband. Everything goes as planned until Julien decides to return to the crime scene for the incriminating evidence left there. He gets trapped in an elevator for hours and after getting out is in a completely different reality.

Keywords: *Elevator to the Gallows*, Malle, French New Wave, Film noir, perfect crime, photography

Przemysław Rotengruber
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
proten@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9354-7379



**„Idzie się po to, żeby iść”
czy „płynie się, żeby płynąć”?
Nóż w wodzie, 1961**

Dzieło i jego interpretacja. Wprowadzenie

„Co poeta chciał powiedzieć...?” To pytanie nieodmiennie kojarzy się z Gombrowiczowskim powrotem do szkoły. Instytucja podzielona na klasy i przedmioty, dysponująca podstawą programową oraz planem lekcji – od lat – realizuje to samo zadanie. Wyposaża uczniów w wiedzę i umiejętności mające ich przygotować do samodzielnego podejmowania decyzji. Bez wahania mają oni obliczać zadanie matematyczne, wyjaśniać to, co ich spotyka, za pomocą praw fizyki czy biologii. Ich

wiarę we wszechużyteczność nauki podkopuje niekiedy dorosłość. Wtedy to przekonują się, że nie wszystko da się samodzielnie rozpoznać, oszacować względnie odnieść do gotowych werdyktów nauki. Nawet to jednak nie wyzwala ich spod wpływu szkoły. Nie bez powodu 30-letni Józio – główny bohater powieści Gombrowicza *Ferdydurke* – we śnie dowiaduje się o tym, że jego edukacja nie dobiegła końca. Niebagatelną rolę w jego imaginatywnym powrocie odgrywa niepewność odnośnie do życiowej drogi, którą powinien obrać. Szkoła w jego marzeniu sennym powraca jako obrońca prawd niewzruszonych, jako gwarant światopoglądowej stabilności tych, którzy jej zaufali.

Czy szkoła powraca także w naszych snach? Czy uświadamiamy sobie, jaki wywiera na nas wpływ? Owszem, reagujemy pryncypialnie, gdy w rolę prof. Bładaczki wciela się nauczyciel naszych dzieci. Przecistawiamy się – instytucjonalnie usankcjonowanym – próbom stłamszenia ich zmysłu krytycznego, pomysłowości czy ciekawości świata. Niestety, podobnej konsekwencji nie potrafimy zachować, kiedy w ślad za wieloznacznościami – napotykanymi na każdym kroku – dopada nas pokusa ich (automatycznej) zamiany w spójny przepis na życie. Nawykowe wypieranie treści niewygodnych sprawia, że świat jawi się nam jako suma (oczekiwanych i doświadczanych) regularności. Potrzebujemy dodatkowych bodźców, by dostrzec zawierające się w nich uproszczenia. Potrzebujemy owych bodźców, a zarazem obawiamy się tych, którzy je wysyłają. „Oczywistą” reakcją na kogoś, kto w sugestywny sposób przypomina nam o (aksjologicznych) pęknięciach przebiegających wzdłuż i w poprzek naszej egzystencji, jest reakcja obronna przybierająca postać pytania: „co ów ktoś chciał powiedzieć?”. Koło się zamyka. Krytykujemy prof. Bładaczkę, a zarazem pragniemy jego interwencji, gdy ktoś (bądź coś) zagraża spokojowi naszego ducha.

Sformułowana teza, niezależnie od jej filozoficznych proveniencji, wymaga komentarza. Niejasne pozostaje w niej to, co uznane zostało za przedmiot wyparcia. Zaczniemy zatem od początku. Bodaj najważniejszym wydarzeniem w historii nauki było wyodrębnienie przez jońskich filozofów przyrody *arché* (gr. ἀρχή) pojmowanej przez nich jako ostateczny cel wysiłków intelektualnych człowieka. Uważali oni, że człowiek może zapanować nad światem dzięki wiedzy o rządzących

nim prawach. Tropem Talesa i jego uczniów podążyły kolejne pokolenia filozofów. Pytanie o *arché poprzedziły one ustaleniami dotyczącymi dialektycznych uwikłań* (gr. διαλεκτική τέχνη) człowieka poszukującego odpowiedzi na nie. W antycznym sporze o granice poznania na znaczeniu zyskały paradoksy. Kumulacją tego procesu było (mimowolne) przekazanie inicjatywy dramatopisarzom. Przeznaczenie (gr. Ἀνάγκη, łac. *fatum*) skazujące bohaterów ich sztuk na konflikt tragiczny urosło do rangi argumentu stawiającego pod znakiem zapytania optymistyczne założenia filozofów. Urosło do tej rangi nie tylko ze względu na jego konsekwencje teoretyczne, lecz także dlatego, że bezpośrednio trafiało ono do serc i umysłów uczestników antycznego spektaklu teatralnego. Pod wpływem tego, co działo się na scenie, widzowie doświadczyli *katharsis* (gr. κάθαρσις) – oczyszczenia z pozorów własnej sprawczości (uzasadnionej wiarą w poznawczą dostępność świata).

Temu wyzwaniu postanowili stawić czoła sofisci. Z twierdzenia, iż „człowiek jest miarą wszystkich rzeczy”, Protagoras wysnuł wniosek, że możemy ustrzec się przed niekorzystnymi wyrokami losu, tworząc hipotezy dotyczące – szczególnie niebezpiecznych dla nas – konfiguracji sił kosmicznych. Choć badanie owych sił nie daje nam pewności, to sprawia, że (od czasu do czasu) potrafimy „oszukać przeznaczenie”. Niestety, sofistyczna próba pogodzenia ludzkiej rozumności z rozpoznaniem dotyczącym złożoności i nieprzewidywalności świata nie znalazła uznania w oczach innych filozofów. Sokrates wytknął Protagorasowi, iż miara, w którą wyposażył on człowieka, nie ma nic wspólnego z jego wiedzą o świecie. Jedyną wiedzą, której człowiek może być pewien, jest to, że „nic nie wie”. Sokratesowi chodziło nie tylko o to, że trudno nazwać wiedzą hipotezy podlegające ciągłym korektom. Ważniejsze dla niego były wartości wewnętrzne tożsame z pojęciem *areté* (gr. ἀρετή). To cnota miała skłaniać człowieka do rezygnacji z ustaleń, za prawdziwość których nie może on brać odpowiedzialności. W innych kierunkach podążyli stoicy i sceptycy. Pierwsi wykorzystali naukę o *pneumie* (gr. πνεῦμα) – materii czynnej (gr. τό ποιούν) tożsamej z pojęciem logosu (gr. λόγος); oraz wskazania rozumnych uczuć (gr. εὐπάθειαι, *eupatheiai*) do przywrócenia spokoju ducha człowiekowi pogodzonemu z tym, że nie ma wpływu na to, co

jest. Drudzy warunkiem jego spokoju uczynili zerwanie z pozorami poznania rozumowego (naukowego).

Kiedy wydawało się, że impas jest zupełny, wyjście z niego znalazł Arystoteles. Dyskusję z filozofami kwestionującymi wartość wiedzy ludzkiej zastąpił założeniem o poznawczej dostępności świata. W Arystotelesowskim systemie miejsce paradoksu zajęły koncepcja przyczynowości, zasada niesprzeczności oraz korespondencyjna definicja prawdy. Tak narodziła się nauka. Niezależnie od kontrowersji towarzyszących tej propozycji teoretycznej zachowuje ona swoją żywotność do naszych czasów. Zarazem w naszych czasach nasila się jej krytyka. David Hume umieszcza przyczynowość po stronie metafizycznych roszczeń rozumu, Friedrich Nietzsche odkrywa w kulturze Zachodu nierównowagę wywołaną zapomnieniem o jej „dionizyjskich korzeniach”, przyrodoznawcy razem z filozofami nauki (Willardem Van Ormanem Quinem, *Thomasem Kuhnem*, *Paulem Karlem Feyerabendem* i wieloma innymi) rugują pojęcie prawdy ze słownika nauki. W ten sposób odżywa antyczna (przedarystotelesowska) dyskusja o heteronomicznej naturze rzeczywistości obejmująca swym zasięgiem problem decyzyjności człowieka. Na jakim etapie się ona znajduje? Miarodajne w ustalaniu tej kwestii jest pytanie o nasz stosunek do metafory jako środka, za pomocą którego artyści i filozofowie opisują ów heteronomiczny świat. Przekonajmy się zatem, jak to z nami jest...

***Nóż w wodzie* Romana Polańskiego. Studium przypadku**

Nóż w wodzie Romana Polańskiego (1961) to opowieść o zużywaniu się młodzięńczych ideałów. Nie bez powodu jest to film drogi. W filmowej opowieści Polańskiego na szosie spotyka się – spełniona zawodowo i materialnie – para w średnim wieku (Leon Niemczyk w roli Andrzeja i Jolanta Umecka w roli Krystyny) z Chłopakiem przekonanym o tym, że zdoła pogodzić własną bezkompromisowość z wyborem tego, co „ułatwia podróżowanie” (Zygmunt Małanowicz w roli Chłopaka). Czy ma on rację? Odpowiedzią na to pytanie jest właśnie film Polańskiego.

Spotkanie trójki osób ma przypadkowy charakter, Niemal przez cały film widzowi towarzyszy przekonanie, że bohaterowie za moment rozejdą się. Poznają się w niecodziennych okolicznościach. Chłopak staje na środku drogi, zmuszając Andrzeja do zatrzymania samochodu. Wtedy prosi go o podwiezienie. Po opanowaniu wzburzenia Andrzej zgadza się. Droga na przystań żeglarską jest krótka. Wystarcza jednak Andrzejowi do uchwycenia podobieństw łączących go z Chłopakiem. Odkrywa w pasażerze kogoś lokującego się na początku drogi, którą sam przebył. To skłania go do zaproponowania mu udziału w jednodobowym rejsie po mazurskich jeziorach.

Wejście gościa na pokład ma charakter symboliczny. Dotąd był on wędrowcem, który nie potrzebował (wyrafinowanych) środków lokomocji, by przemieszczać się. Nie potrzebował ich... albo tylko mu się zdawało, że ich nie potrzebuje. Przyjęcie zaproszenia jest przecież konsekwencją podwiezienia, o które sam zabiegał. Nie ma zresztą wyboru. Przystań żeglarska jest ślepą uliczką, miejscem, obok którego nie przejeżdżają inne samochody. Po dotarciu na nie pyta więc Andrzeja i Krystynę, czy może z nimi wrócić następnego dnia. Pomaga przygotować jacht do żeglugi, spiera się z Andrzejem o sens żeglowania, by ostatecznie wziąć udział w rejsie.

Stan napięcia pomiędzy bohaterami filmu utrzymuje się pomimo wejścia Chłopaka na pokład. Chłopak nie chce słuchać poleceń Andrzeja – w nowych okolicznościach – wcielającego się w rolę sternika (kapitana). Andrzej natomiast nie rozumie, dlaczego Chłopak buntuje się. Nie ma przecież wystarczających umiejętności, by zastąpić go przy sterze. Rekwizytem symbolizującym niezależność Chłopaka jest jego nóż. Chłopak popisuje się nim przed Andrzejem, gra z nim w niebezpieczną grę polegającą na szybkim uderzaniu ostrzem w pokład pomiędzy palcami leżącej na nim, rozłożonej dłoni. W kulminacyjnym momencie ich rywalizacji – po nieudanym rzucie Andrzeja w maszt – nóż trafia do wody. Chłopak traci swój atut. Andrzej natomiast, pomimo poczucia zażenowania, nie spuszcza z tonu. Jest przecież u siebie. Pomiędzy mężczyznami dochodzi do bójki, po której Chłopak – w ślad za swoim nożem – trafia do wody. Nie pokonał Andrzeja w otwartej walce. Postanawia go więc zwyciężyć w inny sposób. Niczym Ulisses

chowa się przed nim za boją pływającą na środku jeziora. Andrzej jest przerażony. Wszystko wskazuje na to, że Chłopak utonął. Rozdrażniony wymówkami Krystyny postanawia popłynąć wpław do przystani i tam poczekać na nią.

Tymczasem Chłopak wraca na pokład. W Krystynie ścierają się sprzeczne uczucia – jest zła na Chłopaka, cieszy się, że nic mu się nie stało, rozumie go. Wywiązuje się między nimi romans. Co ich w sobie zafascynowało? Tego nie wiemy. Być może Chłopak był dla Krystyny wyrzutem sumienia, tęsknotą za porzuconą bezkompromisowością. Krystyna dla Chłopaka stała się natomiast symbolem dostatku, materialnego spełnienia, którego ukoronowaniem jest właśnie atrakcyjna kobieta. Historia kończy się następnego ranka. Chłopak w dyskretny sposób opuszcza jacht, a Krystyna dobija do przystani, gdzie czeka na nią Andrzej. Krystyna postanawia zataić przed nim, że Chłopak się odnalazł. Także ten motyw skazuje widza na domysły. Nie wiadomo, czy spowodowane to było jej romansem, czy towarzyszył jej zamiar upokorzenia Andrzeja – ukarania go za jego bezmyślność i arogancję.

W ostatniej scenie filmu małżeństwo odjeżdża. Za kierownicą samochodu Andrzej odzyskuje pewność siebie. Jego przygoda dobiegła końca. Wtedy postanawia dokończyć opowieść o bosmanie (kilkakrotnie rozpoczynaną przez niego na pokładzie jachtu). Bohater historii chciał zaimponować uczestnikom wspólnej zabawy swoimi zahartowanymi stopami. Przez wiele lat był palaczem na statku. Podczas pracy stąpał po węglu, co sprawiło, że jego stopy były odporne na ostre krawędzie. Bosman postanowił uczynić z tego atut. Skoczył boso ze stołu na podłogę pełną potłuczonego szkła. Niestety, nie przewidział tego, że z biegiem lat jego stopy rozhartowały się. W bolesny sposób przekonał się, że nie jest już człowiekiem, którym był kiedyś. Czy mógł zatrzymać czas, ochronić własną tożsamość? Tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że nie mógł tego uczynić Andrzej. Ograniczały go jego własne priorytety. Nie chciał ani utracić młodzieńczego hartu ducha, ani ponieść życiowej porażki. Nie wiedział przy tym, że musi wybierać. Czy w lepszym położeniu był jego (o pokolenie młodszy) rywal? To bardzo wątpliwe. Jako wędrowiec deklarował, że „[przez życie – P.R.] idzie się po to, żeby iść”. Nie mógł jednak oderwać oczu

od luksusowego samochodu i innych przedmiotów posiadanych przez Andrzeja. Chłopak nie wiedział jeszcze, że podzieli jego los. Andrzej i Krystyna nie mieli co do tego najmniejszych wątpliwości.

Co Polański chciał powiedzieć? Tytułem zakończenia

Po co ten film? Jakie jest jego przesłanie? Czy chodzi o morał typu „nigdy nie rozmawiaj z nieznajomymi” albo „żyj stosownie do wieku”? Z całą pewnością nie! Intencje Polańskiego dalekie są od tego, by wskazywać widzowi gotowe rozwiązania. Owszem, stopy z wiekiem rozhartowują się. Coraz trudniej chodzić, zwłaszcza wtedy, gdy traktuje się wędrowanie jako przepis na życie. Ci, którzy w porę dorobili się jachtu, mogą powtórzyć – za Andrzejem – że można wtedy popłynąć... po to, żeby płynąć. Poszukiwacze morału znajdą go bez trudu. Ten jednak w niczym im nie pomoże. Chodzi tu bowiem o coś przeciwnego? Przekonania, którymi kierują się bohaterowie filmu, wiodą ich w ślepy zaułek. Andrzej nie przyjmuje do wiadomości, że nie jest już taki jak Chłopak. Uważa, że do młodzieńczej bezkompromisowości dodał życiową zaradność. Wierzy, że jego rezygnacja z wędrowania bierze się stąd, że może wybierać pomiędzy różnymi „środkami lokomocji”. Dopiero doświadczenie rozhartowanych stóp ujawnia prawdę o jego położeniu. Ujawnia ową prawdę, lecz nie przed sobą samym. Dostrzega ją Krystyna, która postanawia nie dzielić się nią z mężem. Jak zresztą miałyby to zrobić? Przeszkadza jej „miara wszystkich rzeczy”, którą Andrzej ustanowił dla samego siebie.

W niewiele lepszym położeniu jest Chłopak. Jego stopy nie rozhartowały się jeszcze. Jest to jednak tylko kwestia czasu. On także uważa, że zdoła pogodzić wolność wędrowca z umiejętnością wykorzystania prądów, które poniosą go przez życie. Podobnie jak Andrzej wierzy, że dzięki własnej zaradności zdoła pogodzić jedno z drugim. Potrzeba dramatopisarza umieszczającego obok siebie obie postaci, by zrozumieć, że każda z nich jest w błędzie. Przepisy na życie, którym się one posługują, są spójne i zrozumiałe. Dopiero skonfrontowanie ich ze sobą ujawnia to, co zostało pominięte. Miejsce czynności polegającej

na wyborze miary pasującej do życiowych wyzwań – w obu wypadkach – zajęła (mimowolna) redukcja wyzwań do preferowanej miary. *Arche* wody i wiatru pozornie tylko klóci się z *arche* wędrowania. Obie zasady potrzebne są ich użytkownikom do tego, by skupić się na tym, z czym obecnie identyfikują się. Nie jest to zresztą jedyne zastosowanie owych zasad. Tak Andrzejowi, jak i Chłopakowi pomagają one w tuszowaniu ich bezsilności wobec świata, na który „nie mają dobrego przepisu”.

Nóż w wodzie Romana Polańskiego to zaledwie próbka tego, co mają do powiedzenia dramaturdzy nawiązujący do antycznych wzorców. Owszem, może budzić wątpliwości klucz interpretacyjny stosowany w odniesieniu do twórczości każdego z nich z osobna. Zapewne nie wszyscy oni świadomie zrywają z Arystotelesem (czy choćby Protagorasem). Zastosowana przez nich metafora – jako synonim wieloznaczności – uzasadnia jednak takie domniemanie. Parafrazując Ludwiga Wittgensteina, wcale nie jest tak, że: „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*). Z punktu widzenia poety podporządkowanie się tej dyrektywie skazywałoby go na zamilczenie w odniesieniu do tego, co najważniejsze. Przykłady Andrzeja i Chłopaka dobitnie świadczą o tym, że postulowana jasność może okazać się zgubna. Przypominają, jak często w naszym – nominalnie poukładanym – życiu potykamy się o własne nogi. Dlatego potrzebujemy tych, którzy potrafią nas wyrwać ze stanu duchowego odrętwienia.

Potrzebujemy pomocy twórców, a zarazem odrzucamy ją. Na przeszkodzie staje – dobrze nam znana – Gombrowiczowska szkoła. Przenikając do najgłębszych warstw naszej świadomości, sprawia, że nawet tragedie antyczne poddają się interpretacji umożliwiającej wyciągnięcie z nich „użytecznych wniosków”. Antygona okazuje się albo „męczennicą za wiarę”, albo „religijną anarchistką” (działającą na szkodę państwa), Elektra nimfomanką, Edyp natomiast ofiarą własnych zaburzeń psychicznych. Ponieważ ustalenia te kolidują z jasno wyrażonymi intencjami Sofoklesa czy Eurypidesa, wychowankowie szkoły – w dorosłym życiu – traktują ich sztuki jak kukułcze jajo. Warto wiedzieć, że one istnieją. Pod żadnym pozorem nie należy jednak do nich zaglądać. Taki jest *modus operandi* szkoły, taka jest skala spustoszeń, które ona powoduje.

Czy z tego wynika, że jesteśmy na straconej pozycji? Nic podobnego! Wielkim atutem literatury, poezji czy sztuk scenicznych jest to, że nie poddają się one ani apodyktyczności rozumu (jako synonimu wiedzy o świecie i rządzących nim prawach), ani presji reprezentujących go instytucji. Urok sztuki polega na tym, że wzbudza nasze zainteresowanie przypadkami niepasującymi do koherentnych opisów świata. Wyzwała w nas uczucia tyleż naruszające nasze (iluzoryczne) poczucie bezpieczeństwa, co wywołujące nasz opór. Reszta jest kwestią wyboru. Możemy wyruszyć w stronę nieznanego bądź – na podstawie tego, „co znane” – uznać, że nic tam nie ma. Jak to się ma do sztuki? Dla jednych widzów *Amarcord* (1973) będzie zbiorem wspomnień Federica Felliniego z okresu dzieciństwa spędzonego w Rimini, dla innych szokującą prawdą o tym, że w najczarniejszych czasach włoskiego faszyzmu życie zwykłych ludzi niewiele różniło się od naszego. Życie na podśluchu (*Das Leben der Anderen* 2006) Florian von Donner-smarcka jedni traktowali będą jako krytykę państwa totalitarnego, inni jako pogłębioną refleksję na temat tego, jak „być dobrym człowiekiem”. *Ojca Chrzestnego* Mario Puzo (1969) i Francisa Forda Coppoli (1972) potraktować można jako opowieść o mafii albo jako quasi-antyczny dramat osoby rozdartej między osobistą prawością a koniecznością ochrony własnego ojca.

Takie przykłady można mnożyć. Świadczą one o dużym wsparciu, na jakie przeciętny odbiorca sztuki może liczyć ze strony środowisk artystycznych. Szczególnie cenny wydaje się wkład filmowców. Ludzie dysponujący ogromnym budżetem, wspierani przez literatów, kompozytorów oraz twórców innych specjalności, posiadający wreszcie ogromną widownię, mogą wcielać się w rolę kulturowych edukatorów zdolnych do wytworzenia alternatywy dla oferty szkolnej (w jej Gombrowiczowskiej postaci). Podkreślenia wymaga to, iż właśnie o alternatywę tutaj chodzi. Jeśli celem owych edukatorów ma być odtworzenie antycznego sporu o granice ludzkiego poznania (i podążającej w ślad za nim ludzkiej wolności), udział w nim powinni wziąć ci wszyscy, którzy rzeczywiście mają coś do powiedzenia. Obrażanie się na prof. Bładaczkę nie ma żadnego sensu. Wypada raczej wierzyć w to, że właściwy klimat rozmowy – poprzedzony dawką emocji artystycznego pochodzenia – pomoże mu

zrozumieć, jaką rolę w jego życiu oraz w życiu jego podopiecznych mają do odegrania Słowacki i inni poeci.

Piśmiennictwo:

- Gawroński A., *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa?*, Biblioteka WIEZI, Łódź 1984.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- Rotengruber P., *Man in the World of Values. What is Applied Cultural Studies?*, „Journal of Applied Cultural Studies” 2015, nr 1 (1), s. 7-18.
- Rotengruber P., *Oblicza głupoty. O wiedzy niemądrej i roztropnej niewiedzy*, „ETHOS” nr 133, styczeń-marzec 2021, Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL, s. 130-148.
- Rotengruber P., *The cultural framework of performative practices. Back to Znaniecki!*, „Journal of Applied Cultural Studies” 2019, vol. 4, s. 56-62.
- Russell B., *History of Western Philosophy*, Routledge Classics, London–New York 2004.
- Świążawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2022.

Streszczenie / summary

Nóż w wodzie Romana Polańskiego to film, w którym skonfrontowane zostały dwie postawy – opór stawiany światu przez Chłopaka uzasadniony jego wiarą we własną samowystarczalność oraz radosne używanie świata przez Andrzeja przekonanego o tym, że zasługuje na wygodne życie. Główne postaci filmu reprezentujące obie postawy nie zdają sobie sprawy, jak podobne są do siebie. Chłopak ukrywa przed samym sobą, że (imaginatywnie) wkroczył już na życiową ścieżkę Andrzeja. Andrzej jest przekonany, że nie zatracił młodszej bezkompromisowości. Żaden z nich nie potrafi dostrzec, że pomiędzy obiema postawami muszą wybierać. Poglądy na życie

obu tych postaci oddalają je od prawdy o ich własnym położeniu... zamiast je do niej przybliżyć.

Słowa kluczowe: *Nóż w wodzie*, Polański, *Ferdydurke*, paradoks, dramat antyczny

“Man goes to go” or “... sails to swim”? Reflections on the *Knife in the Water* by Roman Polański

Knife in the Water by Roman Polański is a film in which two attitudes are confronted – the resistance put up by the Boy to the world, justified by his belief in his own self-sufficiency, and the joyful use of the world by Andrzej, who is convinced that he deserves a comfortable life. The main characters of the film, representing both attitudes, do not realize how similar they are to each other. The boy hides from himself that (imaginatively) he has already entered Andrzej’s life path. Andrzej is convinced that he has not lost his youthful uncompromising attitude. Neither of them can see that they have to choose between both attitudes. The views on the lives of both of these characters take them away from the truth about their own situation... instead of bringing them closer to it.

Keywords: *Knife in the Water*, Polanski, *Ferdydurke*, paradox, ancient Greek theatre

Jacek Marchwicki

Uniwersytet im. Adam Mickiewicza, Poznań

jacmar1@st.amu.edu.pl

student



To nie jest czas dla zdecydowanych ludzi *Absolwent, 1967*

Bena fenomenalnie odegranego przez niespełna 30-letniego wówczas Dustina Hoffmana poznajemy na początku 22. roku jego życia, jako świeżo upieczonego absolwenta college'u. Zdecydowanie nie podziela on ekscytacji z wchodzenia w ten nowy, produkcyjny etap, z którą witają go znajomi jego rodziców, zaproszeni na przyjęcie celebrujące powrót prymusa do domu. Pragnąc chwili wytchnienia od harmidru zafundowanego mu przez dorosłych, natyka się na żonę bliskiego współpracownika swojego ojca, Panią Robinson (niezapomniana Anne Bancroft), która po krótkiej, niekomfortowej rozmowie z Benem, prosi go o podwózkę do domu. Krótka i napięta przez uwodzicielskie zachowania kobiety czas („Are you trying to seduce me, Mrs. Robinson?”) prowadzi do zawiązania relacji, która skonfrontuje chłopaka z najbardziej kłopotliwą częścią dorosłości, wyborami między tym, co słuszne,

a tym, co przyjemne, między bezpiecznym a kłopotliwym. Późniejsze romantyczne zainteresowanie, którym obdarza córkę swojej starszej kochanki, rówieśniczkę Elaine (Katharine Ross) powoduje podobne komplikacje w życiu wszystkich zaangażowanych bohaterów, choć wydaje się, że jego samego dotyczą najmniej.

Absolwent nigdy nie musiał pretendować do uznania go dziełem kultowym kina amerykańskiego. Dość powiedzieć, że film „wychował” aktorsko Dustina Hoffmana, który w roli konfrontującego się z rzeczywistością nieśmiałego, czasami niezręcznego i kłopotliwie ubiegającego się o swoje Bena Braddocka zaprezentował swój wachlarz umiejętności tak szeroki, o jakim wielu aktorów marzy przez całą karierę. Za tę rolę otrzymał także pierwszą ze swoich siedmiu (!) nominacji do Oscara i został wyróżniony przez Hollywoodzkie Stowarzyszenie Prasy Zagranicznej Złotym Globem dla najbardziej obiecującego młodego aktora¹, a sam film został wówczas uznany za najlepszą komedię/musical, stając się do tego najszczerzej odznaczonym filmem na gali w 1968 roku pięcioma z siedmiu statuetek, na które miał szansę. Największym dziedzictwem filmu jednak stało się wypracowanie i spopularyzowanie jednej z najbardziej archetypowej postaci popkultury w postaci uwodzicielskiej matki, która jest obiektem seksualnego zainteresowania głównego bohatera, które sama wzbudziła – trochę mu na przekór, trochę pozwalając dostać mu to, czego poszukiwał. Z jednej strony jest to oczywiście zasługa samej gry wybitnej Anne Bancroft, z drugiej też castingu, który składa wyraźne świadectwo temu, jak postrzegane były wtedy kobiety i jakie oczekiwania były wobec nich stawiane. Kobiety w średnim wieku (Pani Robinson dla spójności historii musiała być w wieku co najmniej 40 lat, prawdopodobnie starsza) zagrała 36-letnia aktorka, Dustin Hoffman w roli 22-letniego studenta był niecałe sześć lat od niej młodszy, co z pozoru mogło być zupełnie niezauważalną różnicą, jednak dzięki „dziecięcej” urodzie aktora i powalająco dojrzałej aparycji Bancroft w swojej roli różnica pokoleń jest niezwykle przekonująco wyartykułowana. Archetyp matki-kochanki wyszedł daleko poza samą

¹ Golden Globe for the New Star of the Year, tłumaczenie własne. Kategoria ta już nie jest częścią ceremonii, ostatnie rozdanie nagród miało miejsce w 1982 roku, kiedy nagrodzony nią został Ben Kingsley za rolę w *Gandhim*.

kinematografię i trudno byłoby znaleźć dziś osobę, która nie znałaby rozwinięcia lub chociaż znaczenia anglojęzycznego akronimu MILF.

Film Mike'a Nicholasa stanowi wyjątkowe studium etapu dorastania. Trudności, z którymi jednostka w trakcie tego „wchodzenia w wiek dorosłości” musi się mierzyć, nie skutkują satysfakcjonującym rozwojem bohatera i ukształtowaniem go jako kompetentnej części społeczeństwa. Działania i decyzje podejmowane przez bohatera nie wydają się też godne usprawiedliwienia przez jego młody wiek. Ba, w *Absolwencie* obserwujemy przecież historię zdrady małżeńskiej i emocjonalnych manipulacji, których dopuszcza się każdy z trojga bohaterów: Ben – Pani Robinson – Elaine. Ani Ben, ani jego starsza kochanka nie są jednak antybohaterami filmu przebranymi za protagonistów, pomimo moralnej niesłuszności swoich działań. Antagoniści zmieniają się w filmie ze sceny na scenę, jednak za antybohatera można jednoznacznie uznać społeczne konwencje, oczekiwania świata i czekającą na Bena za rogiem dorosłość. Jego młodzieńczy bunt niekoniecznie stanowi ukierunkowany, jednostajny sprzeciw *wobec czegoś*, a raczej jest ślepym krążeniem po tożsamościowo-wartościowym supermarketcie², z reguły chaotycznym, bo każdy wybór wymaga weryfikacji. Osoba dorastająca nie przyjmuje już norm „takimi, jakie są” od zewnętrznych autorytetów, ale stara się wskazać ich wewnętrzne pochodzenie³ i odpowiedzieć sobie na pytania, czy i dlaczego powinna takie, a nie inne wartości respektować.

² Nawiązuję tutaj do terminu „duchowego supermarketu”, który pojawia się w dyskusjach o np. New Age. Związany jest on z kwestią prywatyzacji religii, która w kontekście tego ruchu oznacza, że jednostka ma pełną dowolność w wyborze odmiennych elementów różnych koncepcji duchowych i skonstruowania z niej swojego własnego, „newage’owego” wierzenia. Szeroko omawiane jest to np. w: A. Brzezińska, K. Bondyra, J. Wycisk (red.), *New Age – nowe oświecenie?*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.

³ Koncepcja autorytetów zewnętrznych, uwewnętrznionych i anonimowych pochodzi z pracy: E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Vis-a-vis Etiuda, Kraków 2021.

Chaos, czyli nie „przeciw”, a „poza”

Do zobrazowania różnicy, którą staram się wyszczególnić w rozumieniu *odstępstwa od wartości*, posłużę się przeciwstawieniem, które dość anegdotycznie funkcjonuje w naukach o kulturze, czyli różnicą w rozumieniu pojęcia *zła* – przez manichejczyków oraz przez wyrosłego na ich koncepcjach św. Augustyna, który jednak po czasie manicheizm porzucił. Augustyn jako myśliciel zmienny w swoich poglądach, sam bardzo dobrze przedstawiał klasyczną myśl manichejską. Jak pisze Dawid Nowakowski w swoim artykule o paradoksie zła: „Święty Augustyn [...] w czasach swojej młodości uważał zło za substancję: za olbrzymią, bezkształtną, wstrętną masę materii, która mogła mieć postać stałą”⁴. Później jednak, zainspirowany prawdopodobnie Platonem i neoplatonizmem, sformułował inną koncepcję. Zło nie jest już konkretną siłą w dualnym układzie wartości, działającą wprost *przeciwko* dobru, nie jest „wobec dobra samodzielną zasadą (*arche, principium*), zaś świat, w którym przyszło nam żyć, jest mieszaniną obydwu zasad [dobra i zła – przyp. J.M.]”⁵. Zamiast tego, jeśli zło nie jest zorientowane jako siła przeciwna dobru, byt stojący w negacji do swojego odbicia jest po prostu formą odejścia, oddalania się od dobra. Występuje wówczas tam, gdzie dobra nie ma, czyli każda niezagospodarowana przez dobro przestrzeń jest przestrzenią zła. „*Corruptio modus species ordo*”⁶. „Zło jest zatem tylko wyrwą, luką i brakiem tego, co być powinno; jest nieładem”⁷. Tę zmianę w rozumieniu – od celowo antagonistycznej siły do braku dobra-porządku – uważam za niezwykle istotną właśnie w podejściu do tego, jak patrząc na etap wchodzenia w dorosłość możemy myśleć o tych, którzy w tym niezwykle burzliwym czasie czynią wiele moralnych niesłusznosci. A co ważniejsze dla naszej refleksji, jak ten konflikt wartości jest przedstawiany w filmie i czy możemy zarzucić bohaterom świadome i chętne odstępowanie od przyjętych w ich społeczeństwie

⁴ D. Nowakowski, *Św. Augustyn a paradoks zła*, „Folia Philosophica” 2010, nr 23, s. 71.

⁵ Tamże, s. 64.

⁶ „Zło jest naruszeniem miary postaci i porządku”. Tamże, s. 69.

⁷ Tamże, s. 69.

norm, czy raczej obserwować ich w trakcie procesu „odnajdywania siebie” i porządkowania swojego własnego systemu wartości? A może znajdują się oni w miejscu, w którym *modus species ordo*, miara postaci i porządku, nie występują?

Gdy tylko Ben na początku filmu otwiera drzwi do swojego domu w Los Angeles, ląduje w środku przyjęcia zorganizowanego na uczczenie jego powrotu z college’u, a chaos gra tutaj pierwsze skrzypce. Wystarczy chwila dialogu, w której dowiadujemy się, jak bardzo Ben był utalentowanym i odznaczonym studentem, by kamera zbliżyła się niemal do ujęcia portretowego, a widz przykuty do twarzy głównego bohatera zostaje skazany na wysłuchiwanie wszystkich tych komplementów i zachwytów, patrząc na mimikę Hoffmana (a raczej jej brak). Dialog jest ciągły, niezależnie od tego, kto mówi. Gdy tylko Ben przesuwą się w głąb pomieszczenia, uciekając od jednego małżeństwa przyjaciół rodziny, wpada w ramiona drugiego, które tak samo jak poprzednie wyraża zachwyt nim samym, ale i ogromne zainteresowanie jego przyszłością i planami. Na nic zdawkowe odpowiedzi młodzieńca, który odbija się między gośćmi jak rzucony w tłum balon. Gdy widzowi może się wydawać, że klaustrofobia już wystarczy, kamera łapie oddech i pozwala sobie na szersze ujęcie, a bohater zostaje wyciągnięty na podwórkę i rozpoczyna się seria prób zainteresowania Bena rzeczami, które zupełnie go teraz nie obchodzą. W krótkiej i absurdałnej scenie, znacznie spokojniejszej niż poprzednia sekwencja, słuchamy kultowego tekstu: „Ben, chcę Ci powiedzieć tylko jedno słowo – słuchaj uważnie. Plastik”. Ucieczka bohatera schodami na górę domu nie gwarantuje jednak spokoju, bo poznajemy wtedy Panią Robinson, która zadziwiającą nie jest Benem zainteresowana w ten sam sposób, w jaki inni, ale zanim napięcie pozostawione przez chaos na parterze budynku opada, zaczyna się seria flirtów i nonszalanckich zalotów ze strony męzatki.

Opanowanie i precyzja, z jaką Nichols tworzy poczucie opresji i zamotania towarzyszące Benowi, stanowi mistrzowskie wprowadzenie do filmu, który właśnie chaos dorastania wyciąga na pierwszy plan. Do tego znamieną dla głównego bohatera jest jego bezradność wobec zdarzeń, które wydaje się, że już na niego w Los Angeles czekały. Jak gdyby cały ten nieporządek tylko czekał, aż chłopak osiągnie okreśło-

ny wiek, skończy college i stanie na życiowym rozdrożu. Owszem, w ostatnim akcie filmu obserwujemy bohatera w końcu biorącego sprawy w swoje ręce, jednak wcześniej oglądamy go w sytuacjach takich jak „prezentacja” jego nowego prezentu przed kolejnymi znajomymi rodziców – stroju nurka. Tutaj jako widzowie przyjmujemy perspektywę jeszcze bliższą protagoniście, wciśnięci w jego kostium, słysząc i widząc to, co bohater, przy aplauzie zgromadzonych lądujemy w basenie. W tej scenie – dosłownie – świetnie wyposażony nurek Ben wrzucony jest na „głęboką wodę”, a jak tylko próbuje się wynurzyć, zostaje z powrotem wepchnięty tam przez rodziców – w końcu to oni tak świetnie go przygotowali do przebywania na głębokościach. Pojawia się tutaj ciekawa paralela do jednego elementu z poprzedniej sceny. W momencie, w którym rozmawiał on z Panią Robinson w swoim pokoju, a ona prosiła go o podwiezienie do domu, rzuciła kluczami do auta wprost do znajdującego się w tym pokoju akwarium, gdzie w kostiumie niemal identycznym do prezentu urodzinowego Bena, znajdowała się mała postać nurka. Teraz przez klucze Pani Robinson przygnieciona. W scenie, gdy Ben jest nurkiem dzieje się jednak trochę więcej. Zmuszony do pływania chłopak ulega woli rodziców, jednak czegoś mu brakuje, by robić to dokładnie tak, jak oni tego chcieli. Zamiast tego poddaje się wodzie i po prostu pod nią dryfuje; bezradnie i bez specjalnej motywacji do czegokolwiek innego. Później, gdy romans z Panią Robinson staje się znacznie bardziej rozwinięty, a rodzice zaczynają krytycznie podchodzić do letargu, w którym ich syn się znalazł, stoją nad nim i pytają: „co on właściwie robi?” – odpowiedź nie może być prostsza, bo kiedy oni pytają o jego zachowanie w ostatnim czasie, Ben odpowiada, komentując swoje działania i „w ogóle”, i w tym konkretnym momencie – „dryfuje”. Jego działania i decyzje nie są w żaden sposób zorientowane na konkretne cele – ani na świadomy hedonizm realizowany w romansie ze starszą kobietą, na rozwój profesjonalny, ani na znalezienie życiowej partnerki. W bezcelowości poszukuje celu i norm, które będzie chciał realizować, ale to nie jest jeszcze czas na ich określenie.

Właśnie to nieukierunkowanie i nieokreśloność są cechami, które wspólnie realizują się w chaosie. A dokładniej – brak ukierunkowania

i brak określoności implikują brak porządku. Przykład *Absolwenta* uzasadnia, jak ten chaos realizuje się w działaniach niezgodnych z tym, „co się powinno” robić. W scenie otwierającej trzeci akt filmu Ben obwieszcza rodzicom, że zamierza wyruszyć do Berkeley, odnaleźć Elaine (córkę Pani Robinson, z którą nie miał dotychczas specjalnie udanej relacji) i się z nią ożenić – ku ich zachwyceniu, należy dodać. Ich entuzjazm jednak stopniowo opada, gdy zaczynają weryfikować, na ile Ben poczynił niezbędne przygotowania do podróży i tego aktu. W rozmowie z nimi chłopak nie odnosi się w najmniejszym stopniu do tego, jak ów akt małżeństwa powinien wyglądać. Jest to czysty zryw ducha, pomysł, który objawił się bohaterowi jako słuszne rozwiązanie swoich problemów, w końcu formalizacja związku niejednokrotnie stanowi rozwiązanie dla nieszczęśliwych bądź niepewnych swojej przyszłości par. Nie padają tu żadne warunki realizowania normy małżeństwa, są tylko pomysł i chęć wykonania, spontaniczne działanie, które może – lub nie – przynieść pozytywne skutki. W tej scenie możemy jedynie zauważyć wyartykułowany – głównie przez reakcję rodziców Bena – brak planu i celowości jego zachowań. Jednak gdy chwilę później zostaje skonfrontowany z pytaniem o motywacje i zamiary, potwierdza naszą hipotezę. Pytanie to pada z ust Pana Robinsona, który postanowił odnaleźć Bena w Berkeley. Kiedy informuje go o planach rozwodu z żoną, prosi chłopaka, by wytłumaczył mu, dlaczego to wszystko robił. Bezmyślnie wręcz odpowiada mu, że nie miało to zupełnie nic wspólnego z nim – ba, nie żywi on wobec niego żadnych uczuć. Wszystko to, co z kolei miało związek z Panią Robinson, nic dla niego nie znaczyło, działa się „tak po prostu” i było tak zwyczajne „jak podawanie sobie ręki”.

Film kończy się w rytm przeboju duetu Simon&Garfunkel *Sound of Silence*. Ben desperacko przerywa ceremonię zaślubin Elaine z innym mężczyzną, „ratuje” ją przed wyjściem za niego za mąż. Wskakują do autobusu i, gdy obserwujemy parę siedzącą na tylnych siedzeniach, zauważamy, jak stopniowo znikają im z twarzy uśmiechy. Faktycznie – Elaine udało się uratować przed niechcianym ślubem, ale teraz ich samych czeka wspólne życie, najpewniej i ślub – rozwiązanie, które wprowadzili w życie, może nie do końca rozumiejąc, dlaczego może

być słuszne – ale takie się wydawało. W końcu cały film o tym opowiadał – dorastający Ben nie mógł wiedzieć, które wartości i przyjmowane postawy są dobre – żonglował nimi i weryfikował w praktyce, świadomie podejmując wybory jedynie na podstawie tego, co mogło mu się wydawać.

Piśmiennictwo:

- Brzezińska A., Bondyra K., Wycisk J. (red.), *New Age – nowe oświecenie?*, Humaniora, Poznań 1999.
- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, tłum. A. Ziemiński, O. Ziemińska, Vis-a-vis Etiuda, Kraków 2021.
- Nowakowski D., *Św. Augustyn a paradoks zła*, „Folia Philosophica” 2010, nr 23.

Źródła internetowe:

- Edycje rozdania nagród Oskar, na: <https://www.filmweb.pl/oscars> [7.02.2022].
- Edycje rozdania nagród Złoty Glob, na: <https://www.filmweb.pl/Z%C5%82ote+Globy> [7.02.2022].

Streszczenie / summary

Absolwent, kultowy dramat obyczajowy Mike Nicholsa z 1967 roku, to dzieło, które rozpoczęło pełną sukcesów karierę aktorską Dustina Hoffmana, utwierdziło status gwiazdy kina amerykańskiego laureatki Oscara Anne Bancroft, a przede wszystkim spopularyzowało i mistrzowsko przepracowało motyw romansu młodszego mężczyzny z kobietą w średnim wieku. Po powrocie do rodzinnego domu na przedmieściach Los Angeles Benjamin, absolwent college’u, wchodzi w zażyłą relację z matką swojej rówieśniczki (w roli córki Katharine Ross), by później to właśnie w niej się zakochać. Historia wchodzącego w dorosłość

chłopaka stanowi jedyny w swoim rodzaju obraz utarczki z szeregiem problemów dojrzewania i chaotycznych prób radzenia sobie z okresem, na który nikt w życiu nie jest przygotowany.

Słowa kluczowe: *Absolwent*, Nichols, dorastanie, entropia, kryzys tożsamości

Mike Nichols' iconic picture, *The Graduate* from 1967, is a film drama that became a kick-starter for the successful acting career of young Dustin Hoffman, cemented the celebrity status of Oscar-winning actress Anne Bancroft and provided pop culture with the cult motif of the romance of a young man with a middle-aged woman. After graduating from college and arriving back home at the affluent suburb of Los Angeles, young Benjamin finds himself in an intimate relationship with the mother of his peer neighbor – and she, the daughter (portrayed by Katherine Ross), later becomes his love interest and the reason to abandon the relationship with her mother. The coming-of-age story of Ben became a staple, complex and one-of-a-kind tale of a struggle through the period of life that provides us with unique issues, which at that time are something that no one ever comes prepared for.

Keywords: *The Graduate*, Nichols, coming of age, entropy, identity crisis

Agnieszka Doda-Wyszyńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

adod@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4726-5669



„Jest później, niż myślicie” *Nocny kowboj, 1969*

To, że dramat Johna Schlesingera okazał się filmowym objawieniem roku 1970, było przede wszystkim zasługą odtwórców głównych ról. Joe Buck grany przez Jona Voighta to młody chłopak z Teksasu, który pewnego dnia postanawia zmienić swoje życie. Wydaje mu się, że wystarczy przeprowadzić się w inny rejon kraju, a jego życie zmieni się automatycznie, samo z siebie. Wkłada kowbojki, kapelusz, pakuje swoje najlepsze rzeczy w walizkę z krowiej skóry, do ręki bierze radio tranzystorowe i rusza do Nowego Jorku, planując jego podbój jako żigolak. Po nieudanej próbie zarobkowania w ten sposób (sam daje pieniądze pierwszej ze spotkanych kobiet) próbuje znaleźć agenta, który pomoże mu rozwinąć biznes męskiej prostytutki. W ten sposób poznaje niepełnosprawnego cwaniaczka Enrico Rizzo (Dustin Hoffman), ale ten

wydobywa od niego ostatnie pieniądze i odstawia pod drzwi rzekomo najlepszego agenta męskich prostytutek w Nowym Jorku. Tymczasem „agent” okazuje się chorym psychicznie dewotem, przed którym Joe musi uciekać. Niemający pieniędzy Joe, pozbawiony perspektywy zarobku, wyrzucony z hotelu jeszcze raz spotyka będącego w podobnej sytuacji Enrico (Rico). Między dwójką życiowo nieprzystosowanych do życia młodych mężczyzn powoli, w miarę pogłębiającej się nędzy i upodlenia, zaczyna rozwijać się przyjaźń.

Żeby zrozumieć i docenić sposób ukazania tzw. odstępstwa od wartości w tym filmie, trzeba omówić osobno kilka wątków, które *Nocny kowboj* w bardzo ciekawy sposób łączy: *American dream* jako etos i opowieść (podrozdział pt. *American dream i filmy drogi*), źle pojęty indywidualizm i infantylizm drugiej z drugiej połowy XX wieku (*Infantylizm kulturowy*), bardzo ważny aspekt czasu w połączeniu z przemysłem rozrywkowym i jego obietnicami, do czego odwołuje się podrozdział *Czas a rozrywka*, kulturowy mechanizm uwodzenia tak dobrze opisany przez Jeana Baudrillarda (*Uwodzenie obrazem*) i modne mity tamtych czasów, zadając sobie pytanie, czy są modne również dziś, po pół wieku (*Banalność mitu*)?

American dream i filmy drogi

„Ameryka, co zresztą w dużej mierze przesądza o jej uroku, jest krajem filmowym, również poza salami kinowymi”¹.

American dream to nie tylko narodowy etos Stanów Zjednoczonych, lecz mit raju, lepszego miejsca, w którym spełnia się sen o szczęściu. Najlepiej opisał go, jak i całą Amerykę, francuski socjolog Jean Baudrillard, ustanawiając wielki kraj wzorem nowoczesnego ideału, kierunkiem dla całego świata. Skoro Deklaracja Niepodległości Stanów Zjednoczonych Ameryki głosi, że „wszyscy ludzie stworzeni są równymi”, a więc wszyscy mogą doznać w życiu szczęścia, mogą „dorobić” się, trzeba tylko znaleźć odpowiednie miejsce dla siebie,

¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 75.

żeby spełnić to marzenie. Amerykańskie kino to przede wszystkim poszukiwanie takiego miejsca, najbardziej amerykański gatunek to filmy drogi. Bohaterowie poszukują miejsc spełnienia swoich marzeń.

Jeden z moich ulubionych filmów o przyjaźni, odrobinę młodszy niż *Nocny Kowboj*, to typowy film drogi – *Strach na wróble* (w reżyserii Jerry’ego Schatzberga z 1973 roku). Tu dwójka bohaterów przemierza drogę z Kalifornii do Pittsburgha. Były przestępca Max (Gene Hackman) i młodszy od niego Lion / Francis (Al Pacino), kiedyś żołnierz marynarki wojennej, wędrują pieszo, autostopem i pociągami towarowymi przez Amerykę. Francis opowiada tytułową historię „stracha na wróble” rozśmieszającego ptaki zamiast je straszyć. I staje się takim „strachem na wróble” dla Maxa, który odłożył sporą sumę pieniędzy i chce otworzyć myjnię samochodową w Pittsburghu, ale łatwo wpada we wściekłość, co przysparza jemu i towarzyszowi mnóstwa kłopotów. Lion pragnie wrócić do porzuconej przez siebie żony, z którą ma dziecko. Bohaterowie wpadają na siebie przypadkiem. Pomimo różnic charakterów decydują się na wspólne podróżowanie. Zarówno w *Strachu na wróble*, jak i w *Nocnym kowboju* nie wiadomo, kto kim się opiekuje, ale przecież przyjaźń to równość, to uznanie swoich odmiennych potrzeb, to ideał miłości, najbardziej bezinteresowny jej wymiar. Z greckiego *Philia* to tzw. miłość platoniczna, wolna od zmysłowości, lojalna i wierna.

Dustinowi Hoffmanowi, który odniósł sukces w *Absolwencie* (reż. Mike Nichols, 1967), wszyscy odradzali przyjęcie roli schorowanego Enrico „Ratso” (czyli *Szczur*, w polskim tłumaczeniu książki Herlihy’a – *Gnida*). Upór młodego aktora, żeby zagrać tę rolę w *Nocnym kowboju*, nie został doceniony na oscarowej gali². Film Schlesingera zasłynął przede wszystkim tym, że zdobył trzy najważniejsze Oscary w roku 1970: za najlepszy film, reżyserię i scenariusz. Był to pierwszy w historii film klasy X (tylko dla dorosłych) doceniony przez Amerykańską Akademię Filmową, która cieszyła się o wiele więk-

² Informacje ze strony <https://www.filmweb.pl/film/Nocny+kowboj-1969-8182> [10.01.2022]. Moja minirecenzja tego filmu na tej stronie: „pamiętam go z dzieciństwa, cudny film o dojrzewaniu do męskiej przyjaźni wystawionej na najcięższą próbę (podobny temat podejmuje film: *Strach na wróble*)”.

szym uznaniem niż dzisiaj. Za skandal uznaje się brak Oskarów dla głównych odtwórców ról adekwatnych do literackiego pierwowzoru Jamesa Leo Herlihy' a z 1965 roku. W filmie Schlesingera i w filmie Schatzberga przeciwwagą niekorzystnego wydźwięku *American dream*, który wciąż się oddala zamiast przybliżać, jest przyjaźń, która też należy do amerykańskiego etosu otwarcia na innego. Rodzinna historia bohaterów nie pozwala im jednak wziąć odpowiedzialności za swoje życie, a więc również stworzyć odpowiednich warunków rozwoju przyjaźni. Zamiast żyć, rozwijać się, pracować brną w coraz bardziej wspólne i coraz bardziej wybujałe, oderwane od rzeczywistości marzenie o lepszym miejscu, gdzie będzie można wieść idealne życie. W *Nocnym kowboju* to „kokosy i słońce”, darmowy na Florydzie pokarm dla człowieka, mają zapewnić bazę dla beztróskiego spędzania czasu. O Florydzie, mieszkając w Nowym Jorku, marzy Enrico (Rico), tak jak wcześniej o Nowym Jorku, mieszkając w Teksasie, marzył Joe. Przesuwanie się w czasie i przestrzeni *American dream* jest charakterystyczne dla tego etosu. Ethos (z gr. *zwyczaj* lub *usposobienie*), czyli ogół wartości, norm i wzorów postępowania przyjętych przez daną grupę ludzi, potrzebuje jeszcze jednoczącego mitu, atrakcyjnego obrazu, w którym można umieścić każdego. W odróżnieniu od pojęcia etyki terminu etos nie stosuje się do opisu konkretnych działań jednostek. Etos realizowany i obowiązujący jest w grupie społecznej. Jeśli społeczność nie ma etosu, nie stanowi jedności. *American dream* to stary, zakurzony obraz wolnej Ameryki, pozostałość po etosie, resztką, marzenie w tle, na którym buduje się męska przyjaźń – ulubiony motyw w filmach drogi.

Film Schlesingera budują kontrasty, mocne kadry, emocje bohaterów, którzy się częściej kłócą, niż zgadzają, przeciwstawne zestawienia ich nędznego życia ze światem reklamy, kolorem, ekranami, wyniosłą architekturą centrum Ameryki – Nowego Jorku. Film często uruchamia skojarzenia ze stylistyką Andy'ego Warhola, ale tak jak sztuka popularna coraz bardziej odkleja się od szarej rzeczywistości, marzenia bohaterów nie nadążają za następującymi po sobie wydarzeniami, np. za czymś tak prozaicznym jak zmiana pogody. Zima zastaje ich zupełnie nieprzygotowanych do realizacji marzenia o lepszym, ciepłym miejscu.

Okazuje się, że już tak prozaiczna rzecz jak zimniejszy klimat, potrafi zdekonstruować *American dream*.

Infantyizm kulturowy

„Liczba ludzi, którzy tu na ulicach myślą w pojedynkę, jedzą i mówią w pojedynkę, może przestraszyć. Jednak te jedynki nie dodają się do siebie. Przeciwnie, odejmują się jedne od drugich, a ich podobieństwo jest niepewne”³.

Tak pisze Jean Baudrillard, podsumowując swoje obserwacje życia w Nowym Jorku w latach 80. ubiegłego wieku. Wyjątkowo przerażające wydaje się Francuzowi jedzenie w pojedynkę charakterystyczne dla Nowego Jorku i całej Ameryki, a rzadko wtedy spotykane w Europie. W filmie Schlesingera jest scena, gdy Joe Buck wyrzucony z hotelu, bez pieniędzy, próbuje się najeść w barze herbatnikami pozostawionymi przez dziecko. Matka dziecka zachowuje się dziwnie, jak osoba chora psychicznie albo pod wpływem narkotyków, bawi się przy stole gumowym szczurem. Joe widzi, że dziecko nie jest zainteresowane herbatnikami, więc się nimi częstuje, dodając darmowe sosy i ketchup, ale zafascynowany nietypowym zachowaniem matki przez nieuwagę wylewa na siebie ketchup. W książce Herlihy’a nie ma takiej sceny, ale jest kłopotliwy ślad po keczupie na kurtce kowboja:

Pewnego dnia w barze nieco keczupu wylało się na beżową skórzaną kurtkę Joego, pozostawiając brzydką plamę. Odtąd Joe starał się tak stać i chodzić, żeby skaza w jego wyglądzie była niewidoczna. Następnie wpadł na pomysł, żeby narysować keczupem wokół plamy jakiś wzór, żeby wyglądało to na efekt zamierzony. Ukraść nawet trochę keczupu i poszedł do toalety, ale nie potrafił powziąć decyzji, co narysować. Wahania zajęły mu dobre parę godzin. Było to charakterystyczne dla odrętwienia, które ogarnęło jego mózg⁴.

³ Tamże, s. 25.

⁴ J.L. Herlihy, *Nocny kowboj*, tłum. T. Mirkowicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1979, s. 123.

Joe Buck często wpada w stan odrętwienia charakterystyczny dla infantyizmu (łac. *infantilis* – dziecienny) – niedojrzałości związanej z zaburzeniem psychicznym lub wychowaniem w rodzinie dysfunkcyjnej. W życiu dziecka zdarzyć się mogą sytuacje, które przekraczają możliwości ich zrozumienia. Wywołując przewlekły stres, utrwalają infantyizm – wzorce zachowań odbiegające od norm. Prowadzą np. do niestabilności uczuciowej. W zdecydowanej większości przypadków człowiek infantylny dąży do tego, by nieustannie znajdować się w centrum uwagi. Wykazuje cechy właściwe dzieciom: nie potrafi samodzielnie podejmować decyzji, jest podatny na wpływy innych osób, jego reakcje są nieadekwatne do sytuacji. Nie ma również poczucia odpowiedzialności za własne czyny. Niedojrzałość ujawnia się przede wszystkim w związkach. Infantylny partner nie poczuwa się do odpowiedzialności za drugą osobę, nie jest w stanie zapewnić jej poczucia bezpieczeństwa i stabilności.

Przyjaźń Joe z Rico daje nadzieję na wydobycie się głównego bohatera z infantyizmu, ale może wpadają na siebie zbyt późno. Człowiek infantylny ma problem z czasem. Jest wobec niego zawsze spóźniony, bo nigdy nie dorósł, nie dojrzał. Nie podjął nawet decyzji o dojrzwaniu. Nie wie, kiedy ma ją podjąć. Niektóre teorie mówią, że gdy przekroczy się pewien wiek (ok. 20 lat), z infantyizmu już nie można się wydobyć.

Kultura popularna, zwana czasami antykulturą, wspiera infantyizm, aby łatwiej sterować społeczeństwem. Liczą się w niej przede wszystkim zysk i moda. Szczególną rolę odgrywa tu łącząca te pojęcia rozrywka. Można ją zdefiniować w kategoriach czasu i przestrzeni rozumianych po kantowsku jako formy zmysłowości, jako totalne otwarcie przestrzeni doświadczenia w zagęszczonym czasie, czyli przeciwieństwo najgorszej tortury: zamknięcia na zawsze, wyobrażonego jako loch lub karcer, czyli uwięzienie w małej przestrzeni na długi czas (np. do śmierci więźnia)⁵. Żyjemy w niekończącej się, wirtualnej, zawsze otwartej przestrzeni doświadczenia w zagęszczonym czasie, ale dodatkowo we wszechogarniającej obsesji – według diagnozy

⁵ Por. A. Doda-Wyszyńska, *Semiotyka dla kulturoznawców*, Universitas, Kraków 2021, s. 169.

Baudrillarda – na punkcie bezpieczeństwa, która prowadzi do „zaniku wydarzenia”⁶, czegoś nieoczekiwanego, co może przynieść nie tylko pozytywne zmiany w życiu jednostki i świata, ale przede wszystkim niebezpieczeństwo i szkody (te się dziś podkreśla), dlatego zawczasu próbujemy się przed nimi zabezpieczyć. Wydarzeniem dla człowieka infantylnego jest dopiero rozrywka, czyli „wyjęcie z czasu”. Określenie kultury popularnej jako rozrywki jest wtórne do pojęcia „czasu wolnego”. Kultura bez przymiotników kojarzy się z pracą, więc dla wythnienienia *homo faber* stworzono kulturę niewymagającą jakiegokolwiek wysiłku, „kulturę” która jest nie do odróżnienia od reklamy czy mody. Joe jest dla poznanej na przyjęciu kobiety czystą rozrywką – projekcją kowboja z reklamy, amerykańskim symbolem dzikości, obietnicą czegoś niezwykłego, wydarzenia. Tak go opisuje:

I wreszcie! Dziś, kiedy wyszłam z łazienki i zobaczyłam ciebie, czysty symbol — bo tym właśnie jesteś, symbolem, tak, czystym symbolem, nic dodać, nic ująć. Nie wiedziałeś tego? Nie mogę uwierzyć. W każdym razie wiedziałam, że to będzie prawdziwy przełom. (...) Och, kiedy nadejdzie czas, będę musiała zadać sobie pytanie, dlaczego wybrałam kowboja, i to w dodatku kowboja-kurwę⁷.

Joe jest męskim, amerykańskim odpowiednikiem archetypu świętej nierządnicy. Na podobnej zasadzie jego wygląd oddziałuje na poznanego mężczyznę, od którego będzie próbował zdobyć brakującą część pieniędzy na wyjazd na Florydę. Zarówno w książce, jak i w filmie nie wiadomo, czy Joe dokonuje morderstwa na panu Locke’u, bogatym, podstarzałym, uzależnionym od matki mężczyźnie, kolejnym infantylnym bohaterze, który nawet nie śmie o tym, co mógłby uzyskać od poznanego kowboja, marzyć. Za to Joe pierwszy raz w życiu bardzo dobrze wie, co chce uzyskać od Locke’a: dokładną sumę pieniędzy brakującą do sfinalizowania wyjazdu z bardzo już chorym Rico na Florydę.

⁶ J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 99.

⁷ J.L. Herlihy, *Nocny kowboj*, s. 164-165.

Czas a rozrywka

„Nie istnieje już linearność, koniec ani nieodwracalność, których funkcję liniową dałoby się określić”⁸.

P. Locke jest zahipnotyzowany Joe i Nowym Jorkiem. Jest upojony nie tyle architekturą wielkiego miasta, bo sam pochodzi z metropolii (Chicago), lecz innym upływem czasu. W związku z milczeniem kowboja mówi bardzo dużo i cały czas:

– wymieniał wszystko, co w Nowym Jorku podobało mu się najbardziej – ...zupełny, całkowity brak wtrącania się w cudze sprawy i ten, no nie wiem, szalony pęd naprzód; rozumiesz, o co mi chodzi? Jakby to powiedzieć... moje poczucie czasu zmienia się tu zupełnie. A przecież Chicago to nie jakaś zapadła wieś. Ale tutaj moim zdaniem każda sekunda z hukiem przedziera się naprzód. Posłuchaj! Posłuchaj! Sam tylko posłuchaj! Czas to kolos, który maszeruje Broadwayem! Słyszysz, jak się zbliża?⁹

Zarówno w książce, jak i w filmie czujemy upływ czasu. Odkąd zbiegają się drogi Joe i Rico, czujemy, że nasi bohaterowie mają go coraz mniej. P. Locke ujmuje to tak:

– Ta sprawa czasu w Nowym Jorku fascynuje mnie tak potężnie, że to przekracza granice mojej wytrzymałości. Choć z drugiej strony sama świadomość tego może wtrącić mnie do otchłani. Jestem typem maniakalnym, miewam okropną depresję zawsze w związku z czasem. Na przykład w Chicago często czuję, że czas zatrzymał się jakieś dwadzieścia lat temu!¹⁰

Chwilę potem (w filmie szybciej niż w książce) dowiadujemy się, że infantyлизм poznanego w ostatnich scenach filmu i książki Locke’a wynika z wpływu, jaki wywiera na niego ponad 90-letnia matka, której opowiada o każdym szczególe swoich doświadczeń i przemysłów.

⁸ J. Baudrillard, *Pakt jasności...*, s. 171.

⁹ J.L. Herlihy, *Nocny kowboj*, s. 184.

¹⁰ Tamże, s. 184-185.

Kobieta przede wszystkim nie chce umrzeć, żeruje na życiu syna jak pasożytnicze systemy, blokując możliwość ucieczki, twórczości, myślenia. Ludzie, którzy próbują uniknąć zwłaszcza śmierci, to często twórcy albo konsumenci czystej rozrywki, czyli kiczu. Według Hermana Brocha¹¹, kicz to tkanka nowotworowa kultury, która toczy jej organizm. Jest akceptowana, chciana, znajduje konsumentów („kicz nie mógłby bowiem ani powstać, ani przetrwać, gdyby nie istniał człowiek, który lubi kicz i jako producent sztuki chce go wytwarzać”¹²), mimo że jest kłamstwem, odpowiedzią na egzaltację. P. Locke jest przede wszystkim egzaltowany. Egzaltacja jest przeciwieństwem sublimacji – pozytywnego mechanizmu okiełznania popędu w celu przetransponowania go na jakąś wyższą wartość, przeważnie kulturową. Sublimacja wymaga ascezy, a świat współczesny najbardziej nie rozumie dobrowolnego ograniczenia, ciężkiej pracy, chyba że przekłada się ona bezpośrednio na piękno cielesne.

Każda asceza, każda eliminacja rozkoszy ma swój rdzeń seksualny. Purytanie nie żądał wprawdzie czystości zakonnej, ale jednak najściślejszej monogamii i należało dostarczyć jej nowej podpory, tym bardziej że chodziło tu o podważenie libertynizmu. Dokonała tego egzaltacja, ta sama egzaltacja, którą wzgardzili asceci. Purytańską oziębłość przetransponowano na namiętność: wszelka powszednia, przypadkowa kopulacja wyniesiona zostaje pod niebiosa, urasta do rangi absolutu lub raczej pseudoabsolutu, przekształca się w wieczną i niezmienną miłość Tristana i Izoldy¹³.

Kicz rodzi się według Brocha z połączenia postawy romantycznej z bekształtną klasą społeczną – mieszczaństwem. Pragnienia mieszczaństwa zawieszone są w próżni. „Mieszczaństwo wkroczyło w wiek XIX jako klasa znajdująca się w fazie niezawodnego awansu i przyszła klasa rządząca”¹⁴. Mieszczaństwo próbuje połączyć tradycję ustępującej klasy dworsko-feudalnej z własnym buntem przeciwko wszelkiej tradycji.

¹¹ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.

¹² Tamże, s. 103.

¹³ Tamże, s. 109.

¹⁴ Tamże, s. 107.

Przede wszystkim wytworzyło mnóstwo własnych znaków, obrazów. Kultura z czasem coraz bardziej uwodzi nas obrazami, na które nikt nie ma już czasu patrzeć i uczyć się z nich. Stanowią bowiem czyste akty transgresji systemów społecznych, czystą możliwość nieskończonego rozwoju systemu w dowolnym kierunku. Nieważne, że system już niczemu nie służy, istotne, że działa, zwłaszcza widać to w mediach, które wchłonęły politykę, naukę, sztukę, wszystko¹⁵. Nie dają możliwości odbicia, przyjrzenia się sobie jako konsumentowi, zatrzymania się w tych procesach namnażania obrazów oddalających się od rzeczywistości.

Najgorsza dla nas jest niemożność istnienia i pojęcia świata bez jego odbicia; takiego świata, który nie byłby bezustannie opanowywany, chwytny, filmowany, fotografowany, zanim jeszcze zostanie zobaczony. (...) W ciągłym przepływie zalewającej nas wizualności obraz nie ma już nawet czasu na to, by stać się obrazem¹⁶.

Nasi bohaterowie nie mają już na nic czasu. Od poznania Locke'a przez Joe czas filmowy znacznie przyspiesza, w ten sposób, że pojawiające się w ciągu całego filmu retrospekcje z dzieciństwa i młodości Joe nakładają się teraz na sceny z hotelu z Lockiem. Strzępy tego, co się stało, widzimy równolegle do wyjazdu Rico i Joe. Są już w drodze na Florydę. Przeszłość ma zostać odcięta grubą kreską. Teraz ma się tylko zrealizować amerykański sen.

Uwodzenie obrazem

„Andy Warhol wychodzi od dowolnego obrazu, by wypreparować z niego wyobrażenie i uczynić z niego czysty produkt wizualny, czystą logikę, nieuwarunkowany symulakr”¹⁷.

¹⁵ System rozumiem zgodnie z intencją Niklasa Luhmanna jako autopoietyczny twór, który odróżnia się od wszystkiego co jest poza nim, od środowiska, por. tenże, *Systemy społeczne*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007.

¹⁶ J. Baudrillard, *Pakt jasności...*, s. 82.

¹⁷ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Sic! Warszawa 2006, s. 63.

Sam Andy Warhol miał wystąpić w scenie u MacAlbertsonów, ale udział w filmie uniemożliwiła mu próba zamachu na jego życie, 3 czerwca 1968 roku został postrzelony przez psychofankę. W książce Herlihy’ a przyjęcie u MacAlbertsonów opisane jest jako spotkanie dziwnej sekty, w filmie przedstawione jest raczej jako przyjęcie w stylistyce Warhola. Para zapraszająca Joe na przyjęcie najpierw robi mu zdjęcie, potem dopiero wręcza zaproszenie. W książce nie ma wątku fotografowania kowboja, MacAlbertsonowie wręczają mu tylko zaproszenie, którego treść jest bardzo wymowna:

„Oczekujemy Cię przed północą w królestwie szatana, które mieści się w odrażającym lokalu na północno-zachodnim rogu Broadwayu i Harmony. Tam zostaniesz otruty. *Jaś i Małgosia MacAlbertson*”¹⁸.

W książce w związku z przyjęciem dominuje wątek czasu, w lokalu, gdzie odbywa się przyjęcie, wisi wielki złowieszczy napis, który przykuwa wzrok wchodzących: „Jest później, niż myślicie”¹⁹. W filmie akcja rozgrywa się w pomieszczeniu fabrycznym, pośród odbitych wizerunków, podwojonych ekranów. Joe jest na przyjęciu ikoną, wprowadza element westernowy. Co warte odnotowania, westerny mówią o okresie kolonizacji i stabilizowania się życia na terenach zachodnich stanów USA. Często miejsce akcji westernów jest załączkiem przyszłego stanu. W filmie Schlesingera przyjęcie u MacAlbertsonów jest załączkiem przestrzeni ponad podziałami, hippisowską komuną wolnej miłości, otwartą dla każdego. Rejestrowane jest na taśmie filmowej i fotograficznej. Mamy tu wątek filmu w filmie, zgodnie z tym, co pisze Baudrillard: „nowoczesny ikonoklazm nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”²⁰.

Ameryka to zdaniem Baudrillarda przede wszystkim kino, ale też sztuka popularna kojarzona z amerykańskim artystą Andym Warholem (1928-1987) – znanym przede wszystkim z prostych seriografii o wysokim kontraście kolorystycznym. Przedmioty życia codziennego, produkty konsumpcyjne z przeciętnej amerykańskiej lodówki, tj.

¹⁸ J.L. Herlihy, *Nocny kowboj*, s. 152.

¹⁹ Tamże, s. 159.

²⁰ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 51.

puszki coca-coli czy zupy pomidorowej Campbell, zyskują u Warhola status dzieła sztuki, podobnie do wystylizowanych portretów największych gwiazd świata rozrywki (Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy Onassis, Marlon Brando, Elizabeth Taylor). Proszek Brillo, zupa Campbell i banknoty dolarowe mają taką samą wartość jak podobizny współczesnych artystów – wszystko razem stanowi artykuły konsumpcyjne.

Tym zasadniczo różni się twórczość Warhola od twórczości Marcela Duchampa, który też wystawia przedmioty „readymade”, ale nadaje im nowe nazwy. Przedmioty Duchampa dostają nowe znaczenie, nie tylko nowe opakowanie. Parodia *Mona Lisy* zyskuje status dzieła nie tyle przez humorystyczne dorysowanie wąsika i brodki, lecz głównie przez nowy tytuł: *L.H.O.O.Q.*, który stanowi zabawę fonetyczną. Duchamp wystawia rzeczy z etykietą dającą materiał do przemyśleń, przykłada do przedmiotów metajęzyk filozofii. Warhol zamienia rzeczy w kolorowe banały, „sztuka jako taka jest już zaledwie metajęzykiem banalności”²¹. I na tym polega zdaniem Baudrillarda uwodzenie obrazem: nie odkrywamy mitów, które za nimi stoją. Taki obraz nie zatrzymuje nas w konsumpcyjnym pędzie ku zatraceniu.

Sztuka to forma. A forma to coś, co tak naprawdę pozbawione jest historii. Jej udziałem jest jednak przeznaczenie. Istnieje coś na kształt przeznaczenia sztuki. Dziś popadła ona w wartość i na nieszczęście w chwili, w której wartości zostały wystawione na szwank. Wartości: to należy do wartości estetycznej, to do wartości rynkowej... wartość – coś co podlega negocjacji, tym się handluje, to się wymienia. Formy jako takie nie mogą zostać wymienione na coś innego, podlegają wymianie jedynie między sobą i na siebie same, a ceną jest tu złudzenie estetyczne²².

Jeżeli forma wygrywa w procesie tworzenia sztuki z treścią, to mamy do czynienia z kiczem. I odwrotnie także, gdy treść wygrywa z formą, ale twórca kiczowy szczególnie niebezpieczny, to ten uważający się

²¹ Tamże, s. 47.

²² Tamże, s. 106-107.

za artystę, kierujący się zasadą: pracuj pięknie²³. Tymczasem piękno zawsze było w sztuce efektem ubocznym formy, którą w trudzie i bólu wykuwa artysta. Próby realizacji najwyższych wartości w sposób bezpośredni wynikają z podążania za mitem. W mitach stajemy bezpośrednio przed wartościami najwyższymi, nawet codzienność odnosi się do świata potężnych mocy i nieśmiertelności.

Banalność mitu

„Ta niemożność myślenia Zła równa jest jedynie niemożności wyobrażenia śmierci”²⁴.

Marzenia o dużych pieniądzach zarobionych szybko, o wygodnym życiu, a przede wszystkim o podróżach, zmianie miejsca, budują mit raj – lepszego, idealnego świata bez zła i ułomności. Rajem dla bohaterów *Nocnego kowboja* jest Floryda, która leży niedaleko Karaibów, Kuby i Wysp Bahama. Rozległy pas przybrzeżny Florydy był postrzegany przez rząd Stanów Zjednoczonych jako potencjalne miejsce ataku w trakcie II wojny światowej, dlatego wybudowano tam wiele lądowisk i pasów startowych. Do dziś większość z nich jest wciąż w użyciu, morski klimat stanu służy turystyce.

Amerykanie „osłabieni przez wojnę w Wietnamie, równie dla nich niezrozumiałą jak inwazja małych zielonych ludzików w filmie animowanym, i skądinąd traktowaną przez nich z podobnym dystansem, jakby była grą telewizyjną”²⁵, jako „obywatele urzeczywistnionej utopii Dobra”²⁶, tworzą sobie mit wielkiego wspaniałego kraju, celu podróży i wielkich ucieczek. A gdy się już jest w Ameryce, sam jej mit zaczyna uciekać. I chociaż *Nocny kowboj* nie jest filmem drogi, to wątek drogi (do mitycznego raj) odgrywa w nim doniosłą rolę. Bez świadomości uniwersalności i nieuchwytności *American dream* trudno ten film w pełni docenić. W starożytności mity były rozbudowanymi historiami

²³ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu...*, s. 115.

²⁴ J. Baudrillard, *Pakt jasności...*, s. 117.

²⁵ J. Baudrillard, *Ameryka*, s. 144.

²⁶ Tamże.

opowiadającymi o przekraczaniu archetypowego doświadczenia. Bohaterów mitycznych nic nie ogranicza, ani czas, życie i śmierć, płeć czy historia, dążą do ogarnięcia pewnej całości i zatrzymania jej w jakimś najlepszym punkcie. Według Rolanda Barthes'a, współczesne mity, mimo że są krótkie, w odróżnieniu od starożytnych, stanowią jednak wciąż pogoń za uniwersalnością. Mit jest wtórnym systemem semio logicznym²⁷, przesuwając cały system znaków na bardziej „uniwersalny” poziom, nie przetwarzając ich. Niczego nie ukrywa i dlatego najczęściej nie jest odbierany jako mit, ale jako prawda o rzeczywistości. Relacja łącząca mit i sens jest zniekształcona i zredukowana. Forma mitu rezygnuje z wielu analogii i pozostawia zaledwie kilka. Obraz całościowy (taki jak np. w sztuce) wyklucza mit, więc obrazy mityczne są bardzo postrzępione, jak retrospektywne kadry z życia Joe. Kowboj nie potrafi ich połączyć w jakąś całość, a one tym silniej na niego oddziałują.

Chociaż *Mitologie* Barthes'a pochodzą z 1957 roku, nie straciły na aktualności w najmniejszym stopniu. Na mitach żerują przede wszystkim media masowe i moda. Mit współczesny dowolnie skraca i potem rozbudowuje wybraną informację. Moda (zapisywana przez Barthes'a wielką literą jako system społeczny i semiotyczny) jest trochę jak literatura, obrazy ze świata Mody utrwalają nieskończoność możliwości łączenia przedmiotów z językiem, zakotwiczenia ich w języku. Moda jest świetnym polem dla mitów, bo według francuskiego semiologa ludzi nie wiąże z mitem relacja prawdy, ale relacja użyteczności²⁸. Moda zastępuje pracę. Bohaterowie *Nocnego kowboja* nie dążą do użyteczności. Zamiast żyć, pracować brną w coraz bardziej wspólne marzenia o lepszym świecie, jakby wchodzili w plakaty z Florydą wiszące w ich wspólnym mieszkaniu.

Wciąż się przeziębiali. (...) Listopad okazał się okrutnym miesiącem dla ludzi, którzy tak jak oni wciąż wystawali po bramach – był zimny, wilgotny i wietrzny. A im bardziej psuła się pogoda, tym więcej czasu zdawali się spędzać na ulicy. Oczywiście pokusą stało się maksymalne przedłużanie nocnego odpoczynku,

²⁷ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000, s. 245.

²⁸ Tamże, s. 279.

żeby jak najpóźniej wyjść z iksowanego mieszkania. Ale każdy z nich zaczął na swój sposób odczuwać lęk przed tym schronieniem i dodatkowe godziny, jakie w nim spędzali, były dla obu nienawistne, a na dobitkę groźne. W jakiś niewytłumaczony sposób obaj czuli, że jeżeli zdecydują się pozostawać w zamknięciu, nie wiadomo, co się z nimi stanie. Żaden czarodziej nie zapuka do ich drzwi, żeby za pomocą magii odmienić ich los albo chociaż dać im jeść²⁹.

W listopadzie bohaterowie *Nocnego kowboja* są już na równi pochyłej ku upadkowi samego mitu obiecującego wyzwolenie, z zimnego, straszego miejsca, głodu, lęku, zamknięcia. Paradoksalnie tym, co najbardziej promuje Moda, jest według Barthes’a mit młodości jako stanu zawsze nieograniczonych możliwości, wiecznie otwartych perspektyw. Bohaterowie *Nocnego kowboja* są przede wszystkim młodymi mężczyznami. Młodość jest w kulturze współczesnej promowana jako stan życia bez wad. Ekspонуje się jej cielesne aspekty: zdrowie, sprawność, piękno, seksualność, a pomija negatywne aspekty poznawcze i psychiczne: niedojrzałość, brak doświadczenia, podatność na wpływy, brak hierarchii wartości³⁰.

Boy look, jaki promuje Moda od połowy XX wieku, dodatkowo „zacierają płęć na rzecz wieku”³¹, czyli Moda promuje niezależność od czasu i przestrzeni, a także od opozycji *kobiece / męskie*. Świat Mody dąży do androgyniczności, a mit młodości wiąże się coraz ściślej z androgynią, która występuje w wielu religiach i mitologiach jako atrybut bogów i postaci mitycznych, dając im nieograniczone możliwości, niedostępną podzielonym według biologicznej płci śmiertelnikom. Gwiazdy i celebryci często utrwalają swoją młodość w androgyniczności, w wyglądzie *boy look*. Jednym z kanonicznych wizerunków *boy look* jest właśnie kowboj. Moda zamienia cele i środki: rzeczywistość Mody to przede wszystkim ustanawiająca ją arbitralność, namiętność czasu, odmowa dziedziczenia³².

²⁹ J.L. Herlihy, *Nocny kowboj*, s. 149.

³⁰ Por. A. Doda-Wyszyńska, *Semiotyka dla kulturoznawców*, s. 105.

³¹ R. Barthes, *System mody*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 256.

³² A. Doda-Wyszyńska, *Semiotyka dla kulturoznawców*, s. 114.

Joe i Rico odmawiają wzięcia odpowiedzialności za swój życiowy bagaż, nie widzą, że przydarzyła im się rzecz niezwykła – przyjaźń. Nie potrafią wyjść poza swoje role, mimo że są młodzi: rolę cwaniaczka i żigolaka. Rico radzi sobie w życiu, ale czymś kosztem, a Joe przylgnął do swojego wizerunku jak do ostatniej deski ratunku. Gdy na koniec filmu (i książki) zdejmuje strój kowboja, nagle zaczyna myśleć inaczej:

Cała sztuka, by wszystko się udało, polega na tym, że trzeba pracować ciężko i czekać, aż się uda. Nie można mówić: «Ech, nic z tego nie będzie», trzeba trwać przy swoim, dopóki się wszystko nie ułoży, nawet jeśli tymczasem nie czuje się nóg i ma się siwą brodę sięgającą ziemi³³.

Co ciekawe, w filmie ta kwestia zostaje sparafrazowana krótko: „Poszukam pracy na świeżym powietrzu” – taką obietnicę składa Joe swojemu przyjacielowi. Dlaczego tak późno odkrywa klucz do sukcesu? Bo wcześniej żyje mitem?

Banalna (?) konkluzja

Mit jest nieuchwytnym, ale bardzo wyraźnym obrazem. Barthes nazywa współczesne mity skrótem, zestawem informacji, który jest na tyle sugestywny, że widzimy w nim nie manipulację, lecz prawdę, naturę, piękno. Wszystkie pragnienia i obrazy *Nocnego kowboja* można zawrzeć w micie mówiącym, że zawsze można zacząć wszystko od nowa, np. w innym miejscu.

Nie, nie można zacząć od nowa, życie się toczy, nigdy nie zaczynamy od zera, nowe miejsce nie przekreśla doświadczenia z poprzednich miejsc, co najwyżej je powoli, często bardzo powoli, zaciera. Nawet gdy jesteśmy młodzi, nie zaczynamy od zera. Możemy oczywiście kształtować swoje życie i je nawet całkowicie zmienić, nawet w starszym wieku, ale to wymaga „ciężkiej pracy”. Banalne? Ale nie mityczne. Dzisiaj młodość bywa obciążeniem, gdy zamienia się w nieprzemijalną,

³³ J.L. Herlihy, *Nocny kowboj*, s. 215.

rosnącą z wiekiem tęsknotę, egzaltację, stylizację, sposób bycia. Jeżeli nie pożarł nas efekt utopionych kosztów i wiemy, że ten sam bagaż może być obciążeniem i może być wyzwoleniem, możemy mimo wszystko zacząć... pracować ciężko. To jedyna droga wykuwania nowej jakości życia i wartości takich jak np. przyjaźń.

Piśmiennictwo:

- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.
- Barthes R., *System mody*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Baudrillard J., *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001.
- Baudrillard J., *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, tłum. S. Królak, Sic! Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Sic! Warszawa 2006.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Doda-Wyszyńska A., *Semiotyka dla kulturoznawców*, Universitas, Kraków 2021.
- Herlihy J.L., *Nocny kowboj*, tłum. T. Mirkowicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1979.
- Luhmann N., *Systemy społeczne*, tłum. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007.

Źródła internetowe:

Informacje o *Nocnym kowboju* ze strony filmweb, <https://www.filmweb.pl/film/Nocny+kowboj-1969-8182> [1.11.2021].

Streszczenie / summary

Nocny kowboj to amerykański dramat filmowy z 1969 roku, którego akcja rozgrywa się w Nowym Jorku. Film ukazuje przyjaźń dwóch oszu-

stów: naiwnego kowboja Joe Bucka (Voight) i schorowanego oszusta Enrico „Ratso” Rizzo (Hoffman). Film zdobył trzy Oscary w 1970 roku: dla najlepszego filmu, najlepszego reżysera i najlepszego scenariusza adaptowanego. To jedyny film w kategorii X, który kiedykolwiek zdobył nagrodę dla najlepszego filmu, ale to także produkcja krytykująca etos *American dream*, kulturę masową i mit młodości.

Słowa kluczowe: *Nocny kowboj*, Schlesinger, *American dream*, infantylizm, mit, kicz

Midnight Cowboy is an American film drama from 1969, set in New York. The film shows the friendship of two tricksters: the naive cowboy Joe Buck (Voight) and the ailing scammer Enrico „Ratso” Rizzo (Hoffman). The film won three Oscars in 1970 for Best Film, Best Director and Best Adapted Screenplay. This is the only X-rated movie to ever win a Best Picture, but it is also a film criticizing the ethos of the American dream, mass culture and the myth of youth.

Keywords: *Midnight Cowboy*, Schlesinger, American dream, infantilism, myth, kitsch

Tomasz Michaluk

Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu

tomasz.michaluk@awf.wroc.pl

ORCID: 0000-0001-7760-1662



**Homocentryzm i zły obcy:
Trzy dekady później
*Obcy – decydujące starcie, 1986***

Uwaga! W prezentowanym tekście znajdują się spoilery, czyli są ujawnione elementy fabuły, które do pewnego stopnia mogą zepsuć przyjemność z samodzielnego oglądania filmów: Obcy – cała franczyza, Katla s1e8.

Fantastyka naukowa, nieważne jaką przybiera formę, uchodzi za wzorcowo popkulturową, a przez to mało poważną i jeszcze mniej wymagającą czy wręcz pozbawioną głębszych wartości. W konwencji SF pisali wybitni autorzy Stanisław Lem, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin i wielu innych, lecz chyba żaden z nich nie doczekał się uznania w tzw. głównym nurcie literatury i sztuki. Filmy fantastyczno-naukowe, a jeszcze ogólniej: fantastyczne, zwykle idą utartym schematem walki

dobra ze złem, często przerysowując bohaterów w sferze wizualnej i aksjologicznej, poza wszelkie granice kiczu. W ten sposób tworzy się i ekranizuje całe uniwersa, światy wypełnione papierowymi, komiksowymi bohaterami, którzy z rzadka i nieśmiało próbują łamać sztampe (*Deadpool*, reż. Tim Miller, 2016). Odbiorca, a w zasadzie konsument, nie musi się zastanawiać nad jakimikolwiek wartościami, tym bardziej męczyć dylematami moralnymi, ma się kolorowo i dobrze bawić, by następnie chętniej kupić franczyzę marki/tytułu. Karykaturalną jednoznaczność w ocenie dobra i zła, rodem z filmów SF, odnajdujemy już w zimnowojennej retoryce politycznej. Prezydent Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej Ronald Reagan w 1983 roku nazwał Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich „imperium zła”, co powszechnie uważane jest za odniesienie do bytu państwowego Imperium Galaktycznego z filmu *Gwiezdne Wojny* (*Star Wars*, reż. George Lucas, 1977) i jego późniejszych części z roku 1980 i 1983.

Lata 70. i 80. XX wieku to złoty wiek twardego kina science fiction. Za cezurę czasową przyjmuję wejście na ekrany kin zaskakująco dojrzałego filmu *2001: Odyseja kosmiczna* (reż. Stanley Kubrick, 1968) z analogowymi efektami specjalnymi, do dziś wzbudzającymi podziw, perfekcyjnie łączącymi się z treścią dzieła. Jednak główny nurt kina SF nie poszedł drogą eksploracji i pokojowej koegzystencji z przedstawicielami innych ras i kultur, choć zdarzały się chlubne wyjątki, np. *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (reż. Steven Spielberg, 1977), *E.T.* (reż. S. Spielberg, 1982). Wszechświat został wypełniony naszymi lękami i obawami, stał się zwierciadłem naszej natury i problemów, podnosząc je wręcz do rangi uniwersaliów.

Podkreślam: nie podejmuję się krytycznej oceny powstałych wówczas dzieł, zgodnie z jakąś hipotetyczną i ponadczasową zasadą krytyki dzieła filmowego, ponieważ dokonywano tego setki, o ile nie tysiące razy¹. W prezentowanym tekście odniosę się z mojej dzisiaj-

¹ Bogato ilustrowanym wprowadzeniem w szeroko rozumianą tematykę *Obcego* jest praca J.W. Rinzlera, *Jak powstał Obcy*, tłum. R. Filipowski, Vesper, Czerwonak 2021. Na uwagę zasługuje m.in. obszerna bibliografia monografii i artykułów nt. *Obcego* oraz źródeł internetowych, wywiadów i korespondencji pomiędzy autorem pracy a osobami tworzącymi *Obcego*, a także jego późniejsze odsłony.

szej perspektywy aksjologicznej – lub tego, co wydaje mi się, że nią jest – do wybranego obrazu, i jego otoczki, który w swoim gatunku osiągnął doskonałość, jednocześnie będąc w sferze aksjologicznej idealnym lustrem czasów, w których powstał. Złożenie doskonałej formy wizualnej gatunku z absolutnym brakiem dylematów natury moralno-etycznej, zaowocowało dziełem na swój sposób skończonym i pełnym. Od premiery filmu *Obcy – decydujące starcie* (*Obcy 2*, O2) minęło grubo ponad 30 lat, podczas których w aksjologii masowej zmieniło się sporo, podobnie jak w reprezentującej ją sztuce filmowej, która padła ofiarą z jednej strony efektów cyfrowych (ang. *computer-generated imagery*, CGI) i brutalizacji, a z drugiej osobiwej w swoim wymiarze poprawności politycznej, która m.in. wykoślawiła przesiąkniętą głębią humanizmu twórczość Andrzeja Sapkowskiego w jej serialowo-telewizyjnej ekranizacji z 2019 roku. To nic, że we współczesnych produkcjach ekran sływa wnętrznosciami i krwią, a scenarzyści prześcigają się w wymyślaniu bardziej obrzydliwych metod wizualizacji zadawania bólu i śmierci, ważne, że kolor skóry oprawców i ofiar zgadza się z politycznym kluczem producenta. Tak więc z jednej strony złamano wszelkie tabu dotyczące pokazywania przemocy i okrucieństwa na ekranie. Nawet w serialu telewizyjnym możemy zobaczyć realistyczne sceny topienia dziecka przez rodziców, na zimno, z premedytacją i podstępem zabawy w morzu (sic!) (*Katla* s1e8, Netflix, 2021). Z drugiej, krytycy podnoszą alarm i rozpętują burze w semiosferze internetowej, kiedy w obsadzie zabraknie osób z różnych ras i kręgów kulturowych. Rzeczoną tendencję dobrze obrazuje miniserial telewizyjny *Anne Boleyn* (Channel 5, 2021), w którym główną rolę królowej Anglii gra czarnoskóra aktorka. Nie jest moją intencją negacja wizji artystycznej twórców, tym bardziej ocena kunsztu aktorskiego Jodie Turner-Smith.

W powszechnym obecnie podejściu do doboru obsady zaskakuje przyjęcie, świadomie bądź nie, założenia o *cielesnej transparentności scenicznej*. Pozornie przestało mieć znaczenie pochodzenie aktora, nierzadko manifestujące się właśnie jego cielesnością, która najzwyczajniej w świecie może nie współgrać z pierwowzorem literackim lub realiami historycznymi, np. do roli Jamesa Bonda, słynnego agenta 007, nie

pasuje otyła pani w starszym wieku. Nie jest to forma dyskryminacji. Kolor skóry, wzrost, masa są to akcydentalne cechy gatunkowe lub osobnicze i żadna z nich nie konstituje człowieczeństwa, natomiast może mieć znaczenie w zawodzie aktora. Praktyka obsady *transparentnej cielesnie* manifestuje uwarunkowania polityczno-ideologiczne, a nie artystyczne. Przestano rozróżniać daną *osobę* od jej zawodu, od bycia *aktorem*. Nikt o zdrowych zmysłach nie ocenia *osoby* za przypadkowe cechy cielesne, ale czym innym jest odgrywanie wykreowanej postaci w filmie, z określonymi cechami, a czym innym bycie sobą. Dany *aktor* może nie pasować do konkretnej roli i nie ma to żadnego związku z tym, jaką jest istotą ludzką i pod którą szerokością geograficzną się urodził. Podobne praktyki do zasygnalizowanych nie ominęły innych obszarów sztuki i rozrywki popularnej. W grach komputerowych spotkać można dowolny zestaw cech i odgrywanych ról, np. gracz może być niemieckim żołnierzem z okresu II wojny światowej i być zarówno czarnym, jak i kobietą. W tym kontekście interesujące konsekwencje będzie miało przyjęcie doktryny o *transparentności płciowej* (ang. *sex*) bohatera czy aktora.

Komputerowo generowane obrazy (CGI) mają tworzyć szczegółową scenografię i uwiarygodniać świat osadzenia fabuły. Jednocześnie odrzuca się uzasadnione kryteria doboru obsady na rzecz manifestacji ideologicznej. Postawa twórców zaskakuje ambiwalencją i jest widoczna szczególnie w bijących rekordy popularności serialach telewizyjnych. Przypuszczalnie jest to swoiste katharsis za dawno przebrzmiałe okresy historii ludzkości.

Analizując z dowolnej perspektywy film zaliczany do gatunku twardej SF klasy AAA, a takimi niewątpliwie są *Gwiezdne Wojny* (s1, 1977-1983), *Łowca androidów* (reż. Ridley Scott, 1982), *Terminator* (reż. James Cameron, 1984), główny bohater naszej pracy *Obcy – decydujące starcie* (reż. J. Cameron, 1986) czy *Predator* (reż. John McTiernan, 1987), stworzony w interesującym nas dwudziestoleciu XX wieku, konieczne jest naszkicowanie tła ówczesnej recepcji, która z biegiem czasu nadała etykietkę kultowości lub ikoniczności wymienionym dziełom. Kino SF trafiło w idealny moment dziejowy, choćby za sprawą podziału świata na dwie zwalczające się formacje polityczno-społeczne,

ale też i aksjologiczne (kapitalizm vs komunizm). Bycie dobrym bądź złym zależało od miejsca urodzenia i zamieszkania na kuli ziemskiej, a konflikty systemowe przekładały się nawet na sport, np. bojkot igrzysk olimpijskich w Moskwie w 1980 roku przez reprezentantów części tzw. wolnego świata (oficjalnym powodem było wkroczenie wojsk ZSRR do Afganistanu). Grunt pod zainteresowanie gatunkiem SF przygotowały programy kosmiczne rywalizujących ze sobą supermocarstw w latach 60., szczególnie pierwszy lot orbitalny Jurija Gagarina (ZSRR) w 1961 roku oraz lądowanie człowieka na Księżycu (USA) w 1969, transmitowane na cały świat na żywo przez telewizję. Wszystko to było możliwe dzięki rewolucyjnemu rozwojowi techniki, która również umożliwiła powstanie nowej generacji analogowych efektów specjalnych w filmach (np. por. *F/X*, reż. Robert Mandel, 1986).

Nie mniej istotne było wyposażenie nowoczesnego kina, które mogły podołać wyzwaniu odpowiednio spektakularnego przedstawienia dzieła filmowego. Premiery przyciągały tysiące widzów spragnionych nie tylko interesującej fabuły, w której dobro ostatecznie i jednoznacznie pokonało zło, ale też nowinek technologicznych, którymi przesyczone było SF. Domowe telewizory, o żałośnie małej przekątnej kineskopów CRT (Cathode-Ray Tube), były deklasowane pod każdym względem przez ogrom ekranów kinowych, oszałamiających płynnością reprodukowanych z taśmy filmowej treści, w pełnej gamie kolorów. Do tego dochodziły przestrzenne efekty dźwiękowe, które w niespotykany dotąd sposób zwiększały poczucie immersji odbiorcy. Seans był wydarzeniem przeżywanym gromadnie. Do dziś nie powstało nic w zastępstwie kina, co oferowałoby równie wysoką jakość prezentacji filmu.

Imperium zła

Za żelazną kurtynę, do ścisłej strefy wpływów Imperium zła, czyli do Polski, *Gwiezdne Wojny* dotarły stosunkowo szybko, bo już w 1979 roku. Jedynym miejscem, w którym można było obejrzeć rzeczzone dzieło, było kino, nieporównywalnie bardziej ważny punkt w przestrzeni społecznej niż dzisiejsza przystawka kinowa do supermarketów

w tzw. galeriach handlowych. Magnetowidy VHS (później też tanie odtwarzacze) i niemiłosiernie słabej jakości pirackie kopie zachodnich produkcji zalały polski rynek dopiero z początkiem lat 90. XX wieku, a jedynym ich atutem były nowości filmowe na kasetach i fakt, że można je było oglądać w domu. Ówczesna telewizja naziemna oferowała liczbę programów policzalną na palcach jednej ręki, filmy emitowano jednokrotnie, bez powtórek, które, jeśli się zdarzały, to przy niewielkiej liczbie w ogóle wyświetlanych filmów, uchodziły w opinii publicznej za niedopuszczalną praktykę ze strony nadawcy. Otaczająca nas dziś rzeczywistość jest w nadmiarze przesycona kolorem i ruchem, co w sposób naturalny stępia zmysły i percepcję. W Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL) przełomu lat 70. i 80. XX w. nie było kolorowo w prawie każdym tego słowa znaczeniu. W owej skromnej materialnie i szarej wizualnie rzeczywistości istniały wrota do pięknego i barwnego świata, przesyconego najnowszą ułudą technologiczną i były to ekrany kinowe o wielometrowej przekątnej. Efekt wywierany na widza, szczególnie na dzieciach i młodzieży, był piorunujący. Prawdopodobnie jeśli zapytamy dzisiejszego plus minus 50-latką, który film oszołomił go w dzieciństwie lub młodości, to w ścisłej czołówce będą *Gwiezdne Wojny*, *Terminator* i prawdopodobnie któraś część *Obcego*, oczywiście oglądane na dużym ekranie. Autor prezentowanego tekstu do dziś pamięta wiosnę roku 1987 tylko z powodu plakatu filmu *Elektryczny morderca* (później przemianowany na *Terminator*), którego główny bohater okazał się fascynującym pod każdym względem modelem T-800, obłożonym w cielesność Arnolda Schwarzeneggera. Zwróćmy przy okazji uwagę, że od tego czasu termin *terminator* rozszerzył, o ile nie zmienił swojego podstawowego znaczenia w języku polskim. Jakby tego było mało, w lecie pamiętnego 1987, czyli tylko rok po światowej premierze, na ekrany polskich kin wszedł *Obcy – decydujące starcie*, sequel *Obcego – ósmy pasażer Nostromo* (reż. R. Scott, 1977), mającego swoją polską premierę na początku 1980 roku.

Dziewięć lat dzielących *O1* od *O2* (w Polsce siedem) spowodowało, że *O2* był praktycznie autonomicznym filmem, którego pierwszej części znakomita większość widzów mogła nie pamiętać albo nie widzieć ze względu na kryterium wiekowe, którego w kinach PRL-u starano się

przestrzegać. Polska wersja tytułów wprowadza też subtelny niejednoznaczność. *Obcy* może być liczbą pojedynczą lub mnogą, w wersji oryginalnej jest *alien/alien*.

Zły, zły obcy

O tytułowej rasie obcych nie wiemy nic, poza relacją głównej bohaterki Ellen Ripley, która jako jedyna żywa „człowiekinia” ostała się z załogi frachtowca *Nostromo* i w kapsule ratunkowej z kotem, oboje w stanie hibernacji, po dziesięcioleciach podróży powrócili w rejon Układu Słonecznego. Z jej emocjonalnej relacji wynikało, że obcy, jeśli przenikną na Ziemię, zagrożą całej ludzkości, a nawet wszelkiemu życiu. Jednak zamiast przerażenia jej opowieść wzbudza coraz większe zainteresowanie korporacji Weyland-Yutani, właściciela zarówno zniszczonego *Nostromo*, jak i kolonii wydobywczej na księżycu LV-426, na którego powierzchni osadzona jest fabuła *O1*, zanim jeszcze kolonia ta tam powstała. Powrót i odmrożenie Ripley zgrało się czasowo z zerwaniem łączności z kolonistami, stając się oficjalnym pretekstem do wysłania misji zwiadowczo-ratunkowo-pacyfikacyjnej. W rzeczywistości to korporacyjna chciwość napędza próbę *pozyskania* obcego do badań wojskowych, najlepiej w formie żywej i przed opuszczeniem ludzkiego nosiciela. W tym momencie dochodzimy do kluczowej i przerażającej cechy cyklu rozrodczego obcych, czyli etapu nosiciela jaja, na którego obcy chętnie – lub z braku dostępnych w jałowym świecie alternatyw – wybierają człowieka. Po zainfekowaniu organizm obcego rozwija się w nosicielu, by po stosunkowo krótkim czasie (raczej różnym w różnych przypadkach) niezwykle widowiskowo wydostać się na zewnątrz. Oczywiście po tego typu narodzinach z człowieka ów bezpowrotnie traci życie. Na pewno nie wzbudza to sympatii wobec ksenomorfów.

W postępowaniu i w podjętych przez obcych działaniach trudno dopatrzyć się celowego dążenia do *zła*, o ile nie będzie to projekcja dręczących nas od zarania dziejów demonów. Rzekoma *walka* z człowiekiem jest przypadkowa i inicjowana przez przedstawicieli

naszego gatunku. To my ich znaleźliśmy, zakłócając spokój kokonów z formą przechodnią, a zainicjowany proces infekcji człowieka był całkowicie przypadkowy i automatyczny (*O1*). Dziwi nieco klasyfikacja rzeczonych filmów jako *horror science fiction*, chyba że jest to horror z perspektywy samych ksenomorfów. Wyobraźmy sobie reakcje widowni na ich rodzimej planecie, szczególnie podczas strzelania z amunicji wybuchowej do kokonów-jaj (dobrze znana w naszej kulturze procedura egzekucji), pieczołowicie złożonych przez osobnika matkę, która w dodatku jako jedyna w kolonii może jaja składać. Struktura społeczna obcych jawi się na podobieństwo owadów, np. mrówek czy pszczoł, stąd matka-królowa, czyli osobnik składający jaja i wydający rozkazy. Prawdopodobnie w latach 80. miało to deprecjonować negatywny wydźwięk dziesiątek uśmierconych istot, tzn. bezrozumnych wojowników, których istota poprzedziła istnienie. Obca matka się broni, reagując na zagrożenie życia i chroni swoje potomstwo, wzbudza współzucie. Tylko w jaki sposób przekonać o tym uzbrojonych po zęby humanoidów, którzy strzelają do wszystkiego, co się rusza i postrzegają innych na swój obraz, jako zagrożenie dominacji?

Dopiero znacznie późniejsze prequely z 2012 i, jak na razie ostatni z 2017 roku, czyli nakręcone już w innej aksjomatyce popkulturowej niż *O1/O2*, próbują usprawiedliwić zachowanie ludzi. Obraz obcego ulega dalszemu zaczernieniu, czyli jest to próba *ante res* uzasadnienia bezpodstawnego, i w sumie haniebnego działania, podjętego przeciwko przedstawicielom tej rasy w *O2*. *Decydujące starcie* jest szczególnie pod tym względem, ponieważ Ripley bierze udział w misji na LV-426 jako konsultant, pod kategorycznym warunkiem, że jedynym celem podjętych działań będzie zniszczenie wszelkich przedstawicieli *złej* rasy. Jest to jej obsesja. Co ciekawsze, wierzy, że korporacja spełni jej oczekiwania. W przypadku zaginionych kolonistów, którzy potem odnajdują się jako inkubatory jaj obcych, w specjalnie przygotowanej wylęgarni, nie wiemy, co było przyczyną eskalacji agresji i doprowadziło do zastanego stanu rzeczy. Mogła to być charakterystyczna dla człowieka chęć wtykania nosa we wszystkie otaczające go miejsca, do których samozwańczo rości sobie prawo. Infekcja formalnie nie równa się śmierci, dopiero poród rozrywa klatkę piersiową nosiciela,

prowadząc do niemal natychmiastowego zgonu. Trudno zatem ocenić, ilu kolonistów-inkubatorów zginęło w wyniku strzelaniny rozpętanej przez samych ludzi, a ilu wskutek narodzin obcych.

Podkreślmy to jeszcze raz wyraźnie: obcy nie chcą zabijać ludzi, wykorzystują ich w naturalnym cyklu rozrodczym, tak jak np. owsi-ki! W tym sensie ani hodowca, ani rzeźnik nie zabija zwierzęcia dla przyjemności, ale po to, żeby pozyskać żywność. Ze znanych nam dotychczas istot żywych chyba tylko człowiek czerpie przyjemność z zadawania bólu i dokonywania świadomego mordy. Jeśli na chwilę zapomnimy o drastycznym sposobie wydobywania się z nosiciela, to obcy chcą w zasadzie jednego i jest to charakterystyczne dla wszystkich nam znanych gatunków istot żywych: chcą przetrwać i się rozmnożyć. Nie powinniśmy odmawiać im prawa do własnego dobra, za wszelką cenę próbując ustanowić naszą dominację.

Fiasko

Powieść S. Lema *Fiasko*² z 1986 (polskie wydanie w 1987) roku jest utrzymana w całkowicie innej konwencji artystycznej niż seria *Obcych*, choć doskonale wpisuje się w nurtujące ówczesny świat problemy: brak porozumienia i zimna wojna pomiędzy wrogimi sobie formacjami polityczno-ekonomicznymi, czasami rozbłyskująca gorącymi konfliktami lokalnymi. Jednak o ile omawiane dzieła filmowe są ucieleśnieniem ówczesnej aksjologii, z jej brutalną siłą jako argumentem ostatecznym, to *Fiasko* jest spojrzeniem krytycznym, z dystansu, operującym innymi środkami wyrazu. Nasza ludzka, egocentryczna racjonalność nie musi być powszechna we wszechświecie i nasze próby kontaktu mogą zostać zignorowane lub odrzucone, siła na nic się nie zda. U Lema pełna nadziei ludzkość organizuje wyprawę do najbliższej gwiazdy w celu kontaktu z inną cywilizacją. Po przybyciu na miejsce wszelkie próby nawiązania kontaktu pozostają bez reakcji, do czasu, kiedy Ziemianie niszczą księżyc obcych w odwecie (jakżeby inaczej) za podjętą na nich

² S. Lem, *Fiasko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

próbę ataku. Fragmenty księżycy spadają na zamieszkałe obszary planety, siejąc spustoszenie. W ten sposób ludzie *zmuszają* obcych do odpowiedzi, którzy nie mając wyjścia, muszą przyjąć naszego emisariusza. W tym momencie to jest już fiasko. W *Obcych* człowiek się *broni* przed ksenomorfami, w *Fiasku* to obcy bezskutecznie bronią się przed nami, czy też dają nam do zrozumienia, że nas nie chcą. W obu przypadkach nie dochodzi do rzeczywistego kontaktu, a obce nam istoty na własnej skórze doświadczają, czym jest próba koegzystencji z człowiekiem (*Obcy*) lub odrzucenie naszej wyciągniętej dłoni (*Fiasko*). Powieść Lema jest pesymistyczna, dialog tutaj na Ziemi też wydaje się niemożliwy, pomimo że pozostajemy w obszarze tej samej historycznej aksjomatyki. W filmie nikt nawet nie próbuje kontaktu czy dialogu, tylko absolutnej dominacji. Nasz punkt widzenia jest boski i centralny, reszta ma się podporządkować lub zginąć.

Tymczasem w XXI wieku...

Z biegiem czasu opowieść o złych ksenomorfach nabiera zaskakująco nowych znaczeń. Po pierwsze, obcy *wyglądają* na czarnych, choć nie wygląda na to, żeby nosili jakiegokolwiek odzienie wierzchnie, czy kombinezony chroniące przed złymi warunkami zewnętrznymi. Nie mają też uzbrojenia, walczą gołymi rękami (łapami) przeciwko karabinom maszynowym i granatom. Czyżby czarny kolor był bardziej przerażający niż biały, strach napisać *zły*? Po drugie, obcy wydzielają jakiś śluz i to w dużych ilościach, wręcz lejący się z ich twarzy. Może to alergia na człowieka? Skoro my możemy mieć uczulenie na naszych domowych milusińskich, to obcy mogą mieć na nas.

Najbardziej znaną alergiczną sceną jest zabicie dr. Jonathana Clemensa w *Obcym 3* (reż. David Fincher, 1992). Po rozprawieniu się z medykiem obcy przygląda się z bardzo bliska całkowicie bezbronnej Ripley, wręcz ją obwąchuje, by następnie się wycofać. Ripley ze spotkania wychodzi bez szwanku, ponieważ jest brzemienna. Po raz kolejny priorytetem dla obcego jest potomstwo, a nie bezsensowny mord. Czyż powstrzymanie się przed atakiem, zabijaniem nie jest naturalnym wstę-

pem do dialogu, nie świadczy o racjonalności? Zamiast tego główna bohaterka odczytuje to jako *słabość* obcej istoty i organizuje na nią polowanie, przypuszczając, że jej własne brzemie uchroni ją przed śmiercią. I kto tutaj jest *zły*, kto żeruje na instynktach macierzyńskich?

Spróbujmy odpowiedzieć sobie na nurtujące, i jak na razie pozostające w sferze teorii, pytanie odnośnie do otaczającego nas Uniwersum: kto jest najgroźniejszym drapieżnikiem w skali kosmicznej, w starciu jeden na jednego? W *Obcych 1-3* zawsze wygrywa człowiek, kobieta, nawet bez specjalnej broni, wykorzystując to, co ma pod ręką. W dodatku nie zapomina o kotku, po którego wraca, choć obca matka na nią poluje. W *O2 Ripley*, szykując się z niedobitkami misji do powrotu do Układu Słonecznego, odkrywa, że Matka obcych nie dość, że nie została uśmiercona w termonuklearnej eksplozji kompleksu kolonialnego na księżycu LV-426, to jeszcze próbuje na gapę wyruszyć w podróż. Być może jest na tyle rozumna, że zdaje sobie sprawę z sytuacji na powierzchni i też chce uratować swoje życie. I choć jest wielokrotnie większa, silniejsza i bardziej wytrzymała od przeciętnej kobiety, ponosi klęskę. Zostaje wypchnięta w przestrzeń kosmiczną i symbolicznie spalona ciągiem silnika.

Oglądając zmagania dzielnych Ziemiaków z obcymi, naturalnie pojawia się pytanie, czy oni są rozumni w podobny sposób do człowieka. Stopień ich agresji sugeruje, że tak. Odpowiedź jest istotna i warunkuje status moralno-etyczny rzeczonych istot. Nasza kultura przyzwyczaiła nas do uznawania człowieka za kogoś wyjątkowego i lepszego od reszty przyrody. Wyraźnie określił to już Arystoteles swoim podziałem na duszę (formę) wegetatywną (rośliny), zwierzęcą i rozumną, czyli człowieka³. W hierarchii ożywionych bytów człowiek ma najpełniejszą formę, a tym samym jest *lepszy* od reszty istot żywych, co przez wieki uzasadniało traktowanie natury przedmiotowo. Dotyczy to Ziemi, ale czy też kosmosu? W *O1-3* problem nie jest podejmowany, tylko eliminowany. Dopiero pewną próbę określenia aksjologii obcych przynosi czwarta odsłona serii *Obcy: Przebudzenie* (reż. Jean-Pierre Jeunet, 1997). W latach 80. obcy nie są *podmiotami moralnymi*, więc

³ Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

nie musimy mieć poczucia winy i odpowiedzialności za ich zabijanie. Prequele tylko w tym utwierdzają, dodatkowo sugerując, że obcy są wytworami technologii militarnej mitycznych humanoidów, którzy w takim razie są wszystkiemu winni. Nie sposób przecież skrzywdzić czołgu, tak samo obcego-broni. Sztuczne wytwory nie zasługują nawet na miano zwierzęcia, w ogóle odmawia im się dobra własnego, które jako ludzie moglibyśmy uszanować, np. pozostawiając ich siedliska nienaruszone. Dla nas są jak pleśń, którą należy usunąć, żeby móc się rozwijać i eksplorować.

Dialog albo nuklearna pożoga

Obcy – decydujące starcie jest absolutnie doskonałym zwierciadłem swoich czasów i w tej roli powinien być doceniany jako poważne kino. Są dobrzy ludzie skłonni do poświęceń (Ripley), są najemnicy za pieniądze, ale o czystym sercu, jest chciwy przedstawiciel korporacji, po sokratejsku błądzący z głupoty (Carter J. Burke), jest technologia, która aksjologicznie jest obojętna i może służyć zarówno dobru, jak i złu (Bishop) i są ci źli, tytułowi obcy. Odebrano im osobowości, żeby usunąć wszelkie wątpliwości natury aksjologicznej. Obraz utrwalił najciemniejszy zimnowojenny okres w naszych dziejach. Na szczęście dla ludzkości przeciwne sobie strony podjęły dialog. W *O2* próba siłowego rozwiązania konfliktu z obcymi kończy się tragicznie dla wszystkich stron. Zrozumiałe, że zgodnie z prawidłami sztuki filmowej ktoś musiał przeżyć i jest to oczywiście Ripley, która przenosi w sobie konflikt dalej, jest nim zarażona dosłownie i w przenośni. Twarde kino SF ma swój najlepszy okres za sobą. Z perspektywy 30 lat dokonało się osobliwe przewartościowanie. Wizualna forma, analogowe efekty specjalne czy wręcz perfekcyjna dbałość o szczegóły są obecnie rzadko spotykane, zastępowane przez CGI, pomimo ogromnych środków przeznaczanych na produkcje filmowe. W *O2* wewnątrz bazy kolonistów, używany przez najemników sprzęt, ubrania, wyposażenie pomieszczeń, pojazdy etc. noszą ślady codziennego zużycia i są autentyczne, a ich zachowanie nie przeczy prawom fizyki. Z drugiej strony wartości, o które walczy

Ripley i korporacja, są coraz mniej popularne i jest nadzieja, że ludzkość powoli zrozumie, że droga agresji i nieskrępowanej ekspansji zaprowadzić może nas do fiaska naszej cywilizacji.

Piśmiennictwo:

Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.

Lem S., *Fiasko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Rinzler J.W., *Jak powstał Obcy*, tłum. R. Filipowski, Vesper, Czerwoniak 2021.

Filmy i seriale:

2001: Odyseja kosmiczna, reż. Stanley Kubrick, 1968.

Anne Boleyn, s1e1-3, Channel 5, 2021.

Bliskie spotkania trzeciego stopnia, reż. Steven Spielberg, 1977.

Deadpool, reż. Tim Miller, 2016.

E.T., reż. S. Spielberg, 1982.

F/X, reż. Robert Mandel, 1986.

Gwiezdne Wojny, reż. George Lucas, 1977.

Katla, s1e8, Netflix, 2021.

Łowca androidów, reż. Ridley Scott, 1982.

Obcy – ósmy pasażer Nostromo, reż. R. Scott, 1977.

Obcy – decydujące starcie, reż. James Cameron, 1986.

Obcy 3, reż. David Fincher, 1992.

Obcy – przebudzenie, reż. Jean-Pierre Jeunet, 1997.

Predator, reż. John McTiernan, 1987.

Terminator, reż. J. Cameron, 1984.

Streszczenie / summary

Obcy – decydujące starcie z 1986 roku jest lustrem epoki zimnowojennej z dualistycznym podziałem na dobro i zło. Koegzystencja nie

jest możliwa, nie ma dylematów moralnych, nasz punkt widzenia jest uniwersalny, a wrogowie to krwiożercze bestie. Zaskakujące, ale w trzecim dziesięcioleciu XXI wieku dzieło nie traci na wartości, choć akcenty się zmieniają. Podczas gdy w swojej analogowości efektów specjalnych pozostaje niedoścignione, to aksjologicznie bezwzględnie obnaża epokę, w której powstało.

Słowa kluczowe: *Obcy* – *decydujące starcie*, Cameron, twarde SF, horror SF, ksenomorf, homocentryzm, zimna wojna

Aliens of 1986 is a mirror of the Cold War era with a dualistic division between good and evil. Coexistence is impossible, there are no moral dilemmas, our point of view is universal, and our enemies are bloodthirsty beasts. Surprisingly, in the third decade of the 21st century, the work does not lose its value, although the accents change. While it remains unmatched in its analog character of special effects, it axiologically ruthlessly exposes the epoch in which it was created.

Keywords: *Aliens*, *Cameron*, hard SF, horror SF, xenomorph, homocentrism, cold war

Martyna Pożusińska

Uniwersytet im. Adam Mickiewicza, Poznań

marpoz3@st.amu.edu.pl

studentka



**Tęsknota za utraconym fundamentem
i konwencjonalny kult idoli w zateizowanym
(czyżby?) społeczeństwie
*Dekalog I, 1988***

Technologia a idolatria

„Wszyscy skrycie wierzymy (...) dla istoty ludzkiej uleganie pokusie wiary jest naturalne”¹ – sądzę, że to lapidarne zdanie w trafny sposób odnosi się do problemu, który Krzysztof Kieślowski ustanowił głównym przedmiotem refleksji w pierwszej części swojego cyklu *Dekalog*.

¹ S. Žižek, *O wierze*, tłum. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2008, s. 10.

Dekalog I określiłabym mianem filmu, który w wyjątkowo poruszający, przejmujący i jednocześnie poetycki sposób, za pośrednictwem umiejętnie skonstruowanej fikcji ukazał zagrożenia związane ze współczesnymi formami idolatrii (w wypadku tego konkretnego filmu ze scjentyzmem), nawiedzającymi niepostrzeżenie naszą codzienną rzeczywistość. Pierwsza część serialu telewizyjnego opowiada z pozoru prostą historię relacji między ojcem a synem. Mężczyzna samotnie wychowuje dziecko (jego żona zmarła w nieznanych okolicznościach), pracuje jako wykładowca akademicki, a w wolnych chwilach razem z synem oddaje się wspólnie dzielonej pasji rozwiązywania zadań z fizyki przed komputerem. Relacja między ojcem a synem początkowo zdaje się nie budzić żadnych zastrzeżeń – Krzysztof to modelowy rodzic aktywnie zaangażowany w proces wychowywania syna, wspierający zainteresowania chłopca, zawsze obecny, z anielską cierpliwością znoszący pytania, którymi niezmiennie bombarduje go żywo zainteresowany otaczającą rzeczywistością chłopiec. Jednak widz już po upływie kilku minut seansu zaczyna zdawać sobie sprawę, że rodzinna rzeczywistość dwojga bynajmniej nie należy do sielankowych.

Małego Pawła nieustannie dręczą wątpliwości dotyczące spraw ostatecznych, przede wszystkim śmierci. Pewnego dnia, wracając ze szkoły, przypadkowo przechodzi obok zamrożonego ciała martwego psa. Kiedy trafia do domu, wyraźnie poruszony zaczyna zadawać ojcu szczegółowe pytania: „czym jest śmierć?”, „dlaczego ludzie umierają?”, „co zostaje z człowieka po odejściu?”, „czym jest dusza?”. W odpowiedzi ojciec rozpościera przed Pawłem repertuar gotowych, zwiezłych, precyzyjnych formuł rodem z podręcznika do nauki podstaw medycyny: śmierć to stan, który występuje w rezultacie wstrzymania akcji serca i utraty dopływu krwi do mózgu; ludzie umierają ze starości, w wyniku chorób i w wypadkach; po śmierci zostaje pamięć o człowieku. Deliberacje na temat istnienia duszy zbywa lekceważącym komentarzem: dusza to coś, w co niektórzy ludzie wierzą (m.in. ciotka chłopca), bo „jest im łatwiej”. W tym punkcie rozmowa zostaje ucięta. Zdawkowość ojca wyrażająca się w stosunku do problemu śmierci, jego aktywne wzbranianie się przed snuciem rozważań na trudny temat odsyłać mogą do diagnozy Geoffreya Gorera postawionej w latach 50.

w eseju *Pornografia śmierci*. Gorer jest zdania, że można wskazać uchwytny związek między zmianą przekonań religijnych w społeczeństwie a wyraźnym przesunięciem zakresu przestrzeni tabu². Wprawdzie Gorer odnosi się w swoim tekście do przemian zachodzących w obrębie kultury protestanckiej świata anglosaskiego, ale zważając na ogólną tendencję sekularyzacji społeczeństw zachodnich w XX wieku, myślę że ustanowienie jego perspektywy punktem wyjścia dla rozważań na temat tabuizacji pojęcia śmierci w Polsce nie będzie stanowić nadużycia. Antropolog zauważa, że: „w Anglii, zgodna z doktryną chrześcijańską wiara w życie przyszłe jest bardzo rzadka (...) bez tego rodzaju wiary śmierć naturalna i rozkład fizyczny stały się zbyt potworne, aby o nich myśleć czy mówić”³. W efekcie śmierć jako zbyt traumatyczne wydarzenie zostaje w przestrzeni dyskursu zmarginalizowana, okryta tabu, a jej miejsce w zbiorowym imaginariu przejmują spornografizowane, szokujące, epatujące obscenicznością (ewokowane przez wyrażające graniczną intensywność jęki, piski, wrzaski⁴) reprezentacje śmierci. W XX wieku dokonuje się pewna nieintuicyjna przewrotność – śmierć zaczyna okupować pozycję zajmowaną do tej pory (szczególnie w epoce wiktoriańskiej) przez seks⁵. Mimo że Krzysztofa nie można posądzić o epatowanie chłopca drastycznymi, nieprzyzwoitymi obrazami utraty życia, to jego pedantycznie wyczelowane odpowiedzi redukujące pojęcie śmierci do naukowego opisu procesów fizjologicznych zachodzących w organizmie zmarłej osoby wydają się funkcjonować jak bariera chroniąca przed koniecznością zmierzenia się z traumatycznym wymiarem zjawiska. Metafizyczne rozważania na temat końca okazują się nieprzystającymi do współczesnej rzeczywistości miazmatami; czymś bardzo nie na miejscu, co budzić może co najwyżej zażenowanie i politowanie. Dla chłopca konfrontacja z pojęciem śmierci jest bardzo bolesna, głęboko przejęta, emocjonalnie rozdygotany pyta z wyrzutem w głosie, jak w takim razie możliwe jest życie ze

² G. Gorer, *Pornografia śmierci*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 3 (45), s. 200.

³ Tamże, s. 201.

⁴ Tamże, s. 199.

⁵ Tamże, s. 199.

świadomością ostatecznego kresu? W kontekście tej właśnie sceny muszę wyrazić autentyczny zachwyt nad unikającym infantylizacji przedstawieniem przez Kieślowskiego problemu bolesnego uzmysłowienia sobie przez dziecko nieuchronności ostatecznego końca; często – moim zdaniem niesłusznie – dzieci ukazywane są jako niezdolne do zmierzenia się z rozdzierającym odkryciem kresu życia, jako bierne i naiwnie akceptujące niezdarne, i nieporadne próby osławiania śmierci przez dorosłych. Reakcja Pawła wyróżnia się na tle tego krzywdząco fałszywego, nieoddającego sprawiedliwości dziecięcej wrażliwości szablonu. Dziecko stawia opór, wymyka się racjonalnej rodzicielskiej wszechwładzy próbującej spacyfikować wyrwywającą się do przodu, miotającą i niespokojną wyobraźnię chłopca. Sfera wyobrażeń i lęków dziecięcych okazuje się boleśnie autonomiczną przestrzenią burzliwego fermentu, zupełnie niemożliwą do zawłaszczenia, wobec której rodzic pozostaje zupełnie bezradny, a samo dziecko – bezgranicznie samotne. Wszelkie wysiłki zmierzające do racjonalnego uporządkowania głęboko destabilizującego doświadczenia (choćaby za pośrednictwem precyzyjnej terminologii medycznej, szczegółowych opisów procesów fizjologicznych zachodzących w organizmie), okazują się przedsięwzięciami jałowymi, manifestującymi z jeszcze większym nasileniem nieuchronną konieczność kapitulacji organizacyjnych praktyk rozumu (segregowanie, dzielenie, klasyfikowanie, definiowanie) wobec najbardziej fundamentalnej z życiowych traum.

Kieślowskiemu udaje się subtelnie zasygnalizować coś, co po pierwsze: ze względu na swoją szczególną specyfikę (graniczne doświadczenie) wymyka się językowi codzienności, po drugie: z uwagi na to pierwsze wymyka się także przestrzeni reprezentacji. Trudno mi przywołać w pamięci film, który podejmowałby wysiłek eksploracji dziecięcych fantazji dotyczących śmierci (być może *Zakazane zabawy* [reż. René Clément, 1952] lub *Połyaskliwa skóra* [reż. Philip Ridley, 1990]?) – a to właśnie udaje się dokonać Kieślowskiemu w pierwszej części Dekalogu. Jak zauważa Antonina Ostrowska: „(...) wiedza o wyobrażeniach dzieci na temat śmierci i rozwoju ich postaw nie jest zbyt rozległa. Obserwacja stosunku dzieci do śmierci i ich zachowanie w obliczu zmarłych nie stają się częstym przedmiotem

badań⁶. Mimo niskiej popularności badań tego typu, można jednak na ich podstawie stwierdzić, że: „(...) zdrowe i normalnie rozwijające się dzieci często myślą o śmierci, nawet jeżeli ich wyobrażenia na ten temat są bardzo naiwne. W tekstach skojarzeń spontanicznych około połowa badanych dzieci nawiązywała do śmierci”⁷. Dlaczego więc zainteresowanie dorosłych dziecięcym doświadczeniem śmierci jest tak znikome? W kontekście dziecięcego lęku przed śmiercią i nadbudowujących się wokół niego fantazji Ernst Becker pisze tak:

(...) myślę, że ważne jest, aby pokazać bolesne sprzeczności, które muszą w nim (dziecięcym świecie) być obecne przynajmniej przez pewien czas i pokazać, jak fantastyczny musi być świat przez pierwsze kilka lat życia dziecka. Być może wtedy będziemy w stanie zrozumieć, dlaczego (...) lęk przed śmiercią „podlega najbardziej złożonym przekształceniom i manifestuje się na wiele niebezpośrednich sposobów” (...) śmierć jest dla dziecka złożonym symbolem, a nie jakąś konkretną, jasno zdefiniowaną rzeczą (...) dziecięce pojęcie śmierci to nie jedna rzecz, ale raczej połączenie wzajemnie sprzecznych paradoksów⁸.

Czy postawienie problemu właśnie w ten sposób nie nakłada implicytnie na dorosłą osobę pewnego etycznego obowiązku wobec dziecka i jego sfery wyobraźni (często przytłoczonej przez nadmiar zewnętrznych bodźców, których dziecko nie jest w stanie samodzielnie zintegrować)? Jakie skutki może mieć (chyba dość powszechne) uchylanie się od tego obowiązku? Ignorowanie i izolowanie się od sfery tak żywotnej i dynamicznej jak dziecięca wyobraźnia, od przestrzeni aktywnie kształtującej jego relacje z zewnętrznym otoczeniem nie może przecież pozostać bez skutku. W dalszej części rozważań postaram się odnieść właśnie do problemu, jaki powstaje na przecięciu relacji między dziecięcym rozumieniem śmierci a fantazjami wokół technologii, jakie się nad tym rozumieniem nadbudowują.

⁶ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 53.

⁷ Tamże, s. 53.

⁸ E. Becker, *Zaprzeczanie śmierci*, tłum. A. Trąbka, Nomos, Kraków 2015, s. 50.

Ten, który wie

Ojciec mimo formułowania zgodnych z wymogami nauki, jasnych, precyzyjnych odpowiedzi nie jest w domu jedynym gwarantem pewności. Właściwie w tej rodzinie to komputer zostaje awansowany do rangi depozytariusza bezspornej prawdy; to jego programy, precyzyjne kalkulacje i niezawodne odpowiedzi dostarczają wiedzy, której się bezwarunkowo zawiera, która nigdy nie podlega kwestionowaniu. Jeśli ojciec, człowiek o wysokim statusie społecznym, utalentowany, wszechstronny akademik, będący dla małego chłopca niewątpliwie ogromnym autorytetem, w chwilach wątpliwości nieustannie zwraca się do komputera jako synonimu rozstrzygającej wiedzy, to do jakiej rangi podniesiona zostaje maszyna w oczach chłopca? Komputer ojca wytwarza wokół siebie niezwykłą aurę (wrażenie to wzmacnia przytłumione zielonkawe światło emitowane z monitora, padające na twarze zahipnotyzowanych przez ekran ojca i syna; w filmie pojawia się także scena, w której komputer włącza się automatycznie, a na ekranie wyświetla się pytanie: „are you ready?”), odsyła do uwodzielejskiej, enigmatycznej wiedzy, tym bardziej ożywiającej wyobraźnię chłopca im bardziej zakazanej. Ojciec kategorycznie zabrania chłopcu korzystania ze swojego komputera.

W jednej ze scen mały Paweł zastanawia się, o czym śnić może jego nieżyjąca mama. Najpierw kieruje pytanie do swojego komputera, a potem do ciotki, jednak żadna z odpowiedzi nie satysfakcjonuje chłopca. Rozmarzony wypowiada wówczas zdanie: „Komputer taty na pewno by wiedział”. Urządzenie przestaje być wyłącznie narzędziem generującym serie precyzyjnych danych liczbowych; staje się przestrzenią, w której chłopiec lokuje wyobrażenia odsyłające do sfery intymności. Jest to ostateczna instancja wiedzy, rozstrzygająca dylematy daleko wykraczające poza obszar teoretycznonaukowych eksploracji, niebezpiecznie zbliżając się do subtelnej przestrzeni relacji międzyludzkich, w których moc obliczeniowa urządzenia zaczyna zawodzić. Najważniejsze jednak wydaje się to, że ofiarą „uwiedzenia” przez maszynę pada przede wszystkim największy autorytet chłopca, czyli ojciec. Znacząca wydaje się scena, w której Krzysztof, prowadząc wykład z językoznawstwa

dla swoich studentów, z równie tęsknym, marzycielskim wyrazem twarzy jak jego syn w chwili snucia fantazji na temat domniemanej wiedzy komputera o treści snów zmarłej matki oddaje się medytacji nad niezgłębionymi możliwościami urządzenia, antropomorfizując je. Wywód zaczyna od snucia refleksji nad nieodgadnionym wymiarem „metasemantycznym” języka; z przejściem spekuluje na temat „metafizyki” języka, jego ukrytego „ducha”. Postawa Krzysztofa jasno komunikuje brak zgody na przyjęcie perspektywy ograniczającej się do postrzegania języka w kategoriach wyłącznie gramatycznych. Nad refleksją naukową wyraźnie nadbudowuje się sfera w oczywisty sposób wykraczająca poza ramy uprawianej przez niego dyscypliny. Namysł nad duchowym wymiarem języka staje się punktem wyjścia dla rozważań o świadomości językowej komputera. W wizji językoznawcy komputer wyposażony jest w świadomość, intencjonalność, zdolny jest do dokonywania aktów wolicjonalnych. W czasie prowadzenia wykładu Krzysztof zdaje się przemieniać w inną osobę – na co dzień sceptyczny, zdystansowany, żeby nie powiedzieć beznamiętny, nagle ujawnia swoje emocjonalne zaangażowanie. Na jego twarzy dostrzec można nie tylko oznaki pobudzenia, ekscytacji, ale także pewien rodzaj uwznioślającego natchnienia charakterystycznego dla ludzi odwołujących się do spraw wykraczających poza sferę ludzkiego poznania. Jest to jedyna scena w filmie, w której twarz ojca wyraża uniesienie.

Ekran i łyż

Krzysztof planuje podarować Pawłowi łyżwy, ale nie jest pewien, czy tafla lodu na osiedlowym jeziorze jest wystarczająco wytrzymała, by chłopiec mógł bezpiecznie wypróbować prezent, dlatego wprowadza odpowiednie dane do komputera i ku swojej radości otrzymuje wynik zapewniający go o stuprocentowym bezpieczeństwie. Wiadomość bardzo ekscytuje chłopca, który niedługo potem otrzymuje od ojca obiecaną łyżwy. Kolejnego dnia dochodzi do serii niepokojących wydarzeń. Najpierw pojawia się symboliczna antycypacja tragedii – niespodziewanie pęka kałamarz i wylewa się z niego atrament. Ten

szczególny moment pęknięcia i rozlania odsyła do momentu wypadku, a więc pęknięcia tafli lodu i utonięcia chłopca (ale chyba nie tylko; metaforycznie ujęte doświadczenie „pęknięcia” i „rozlania” można by odnieść także do ostatnich scen filmu – tego, jak zostają ukazani w nich ojciec i ciotka). Następnie ojciec zaniepokojony nieobecnością syna kontaktuje się z kolejnymi osobami, matką przyjaciela i nauczycielką angielskiego, ale kobiety nie wiedzą, gdzie jest Paweł.

Istotny wydaje się osobliwy fakt odsuwania w czasie przez ojca konfrontacji z tragedią, mimo licznych sygnałów napływających z zewnątrz. Najpierw widzi straż pożarną z okna swojego mieszkania, później kolejne osoby, z którymi rozmawia w dniu tragedii przekazują mu informację o wypadku na osiedlu. Krzysztof doskonale wie, że w wyniku załamania się tafli lodu na jeziorku doszło do wypadku, przekazuje nawet ten fakt siostrze przez telefon. Jednocześnie sam nie przyjmuje tej informacji do wiadomości, zachowując wobec niej dystans – wie, ma dostęp do wszystkich informacji umożliwiających mu poznanie prawdy, a jednocześnie zachowuje się, jakby nie wiedział (w przeciwieństwie do sąsiadki, która słysząc o wypadku, bez zastanowienia, rozemocjonowana zbiega ze schodów, rozpaczliwie wołając imię swojego syna). W końcu dochodzi do akcji ratunkowej nad jeziorkiem, wokół miejsca wypadku gromadzą się tłumy gapiów. Wieczorem zwłoki chłopca zostają wyłowione. Cały tłum zgromadzony wokół wydarzenia klęka, jedynie ojciec zamiera nieruchomo w stuporze. Następuje cięcie, kamera ukazuje Krzysztofa w mieszkaniu zbliżającego się do zielonego monitora wyświetlającego komunikat: „I am ready”.

W ostatniej scenie Krzysztof udaje się do kościoła, gdzie w przyływie wściekłości przewraca ołtarz, powodując przewrócenie świec i rozlanie wosku na wizerunek Matki Boskiej (krople przypominają łzy). W kontekście zakończenia filmu warto przytoczyć interpretację Dragana Kujundžica sytuującą jej treść w przestrzeni zjawiska żałoby. Według niego w filmie pojawiają się symboliczne antycypacje tragedii i żałoby komunikowane przez dynamikę pojawiających się na ekranie elementów odsyłających do kategorii płynności i nieruchomości: „ojciec chłopca rozlewa tusz i czarna plama zalewa ekran. Rozlanie czarnej żółci (*melain chole*, źródłosłów „melancholii”), zapowiadając stratę,

(...) uzyskuje w dalszych partiach filmu trwałą postać jako zamknięta w sobie [*selfsame*], nieruchoma ikona [*icon*] w kościele, którą ojciec przeklina⁹. Kolejne przeistoczenie następuje w sekwencji związanej z samą ikoną przestającą konotować stałość i nieruchomość – „ikona zaczyna ronić sztuczne, woskowe łzy, a zatem przemienia się w ciecz”¹⁰ – co sygnalizować ma początek żałoby oraz szansę na uzdrowienie. Ten sam zabieg wizualny opierający się na zdynamizowaniu statycznych elementów obrazu, metaforycznie odsyłając do rozpoczęcia żałoby, zostaje ponownie powtórzony w finalnej scenie filmu, w której ciotka Pawła ogląda na ekranie telewizora nagranie, na którym występuje chłopiec. Zamrożony obraz wprawiony zostaje w ruch, a ciotka zaczyna ronić łzy¹¹. Jak podkreśla Slavoj Žižek, łzy wbrew obiegowej opinii nie są momentem zatracenia, znalezienia się na moment „poza językiem, poza kulturą”¹², łzy to moment ponownego wkomponowania się w rzeczywistość; sygnalizują bezpieczny dystans, moment „zalogowania się do systemu”¹³, przeciwieństwo prawdziwie traumatycznego wstrząsu przejawiającego się w postaci absolutnego paraliżu (przywoływana zostaje w tym kontekście figura żywego trupa i odpowiadająca jej postać bohaterki *Niebieskiego* (reż. K. Kieślowski, 1993) snująca się bezwolnie po ekranie, martwa za życia, znajdująca się „między śmiercią a śmiercią”¹⁴). W eseju Kujundźica obraz telewizyjny porównany zostaje do protezy, technologia jawi się jako medium umożliwiające „zmartwychwstanie”. Kujundźic pisze (w kontekście żałoby jako stałego motywu twórczości filmowej Kieślowskiego), że:

filmy Kieślowskiego nadają nieżywemu ciału postać relikwii i odtwarzają jego dalsze trwanie za pomocą tele-wizualnej protezy. Z reguły tendencja ta ujawnia się jako zestawienie

⁹ D. Kujundźic, *Rozszczepione spojrzenia, inskrypcje, scenotafia: o Kieślowskiego filmowaniu żałoby*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2002, nr 2 (5), s. 84.

¹⁰ Tamże, s. 84.

¹¹ Tamże, s. 84.

¹² K. Mikurda, *Movie Žižek*, [w:] S. Žižek, *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 22.

¹³ Tamże, s. 22.

¹⁴ Tamże, s. 22.

obrazu fotograficznego (unieruchomienie wcielonej straty) z czasowością procesu filmowania (przedzieranie się, dynamiczna i twórcza absorpcja, introjekcja straty za pomocą protezy w postaci filmu)¹⁵.

Introjekcja (konotowana przez dynamizm obrazu filmowego, odsyłająca do „pozytywnego” aspektu żałoby) przeciwstawiona zostaje przez Kujundżica inkorporacji (kojarzonej ze statycznością fotografii; odsyłającej do wymiaru autodestrukcyjnego), podkreślając ambiwalentny wymiar „tele-wizualnej protezy”¹⁶.

Czy Kieślowski jest „technofobem”?

Na koniec powrócę jeszcze raz na moment do ostatniej sceny *Dekalogu I*, ale tym razem już nie w kontekście żałoby, a więc procesu następującego po doświadczeniu ostatecznej utraty, a w kontekście utraty jako takiej. Rozpaczliwy akt dokonany przez ojca ukazany w ostatniej sekwencji filmu odczytuję jako pewnego rodzaju autodestrukcję, jako śmierć scjentyisty, śmierć świeckiego bałwochwalcy, ale też (bardziej uniwersalnie) unicestwienie samej wiary jako takiej. W tym sensie byłaby to śmierć bardziej dojmująca od śmierci biologicznej, ponieważ zakładałaby rodzaj rozpadu w obrębie „ja” (w takim sensie, w jakim Krzysztof Matuszewski w kontekście integralnego ateizmu Sade’a pisze, że „na końcu drogi do boga jest szaleństwo rozpuszczonej tożsamości”¹⁷; albo inaczej: destrukcji ulega „każdy pretendent aspirujący do przejęcia pozostawionego przez Boga pustego tronu: Natura, Inny, Ja, a wreszcie sam tron”¹⁸). Jeżeli godzi się w najwyższego poręczyciela, fundatora gwarantującego pełnię i wewnętrzną spójność świata (w tym wypadku Naukę, ale nie musi być to koniecznie ona), to równocześnie usuwa się spod własnych nóg fundament, na którym się wspierało (Kujundżic

¹⁵ D. Kujundżić, *Rozszczepione spojrzenia...*, s. 83.

¹⁶ Tamże, s. 84.

¹⁷ B. Banasiak, *Integralna potworność*, Wyd. Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2020, s. 407.

¹⁸ Tamże, s. 20.

wprost pisze w kontekście ostatniej sceny o jej nihilistycznym wymiarze, a konkretnie o „nihilistycznym symptomie melancholii”¹⁹). Zrozpaczony ojciec przewraca ołtarz, a nie komputer, ponieważ umiera w nim wiara jako taka. Jest to istotny fakt, ponieważ w pierwotnej wersji według scenariusza, ojciec po dowiedzeniu się o śmierci syna miał najpierw przelać swoją rozpacz na maszynę i w niej szukać odpowiedzi (domaga się, by komputer dał mu jakiś znak, pyta o powód tragedii). W filmie natomiast pretensje kierowane są bezpośrednio do Boga. Jak pisze Žižek: „lekcja *nie* polega na tym, że gdy nasza ufność w fałszywego idola Nauki (ucieleśnionego przez komputer ojca) zawodzi, stajemy twarzą w twarz z «głębszym» religijnym wymiarem. Przeciwnie, gdy zawodzi nas nauka chwieją się także nasze religijne fundamenty – oto co spotyka zdesperowanego ojca na końcu *Dekalogu* I”²⁰.

Dlatego też zarzut o „groźną technofobię” kierowany przez niektórych krytyków pod adresem Kieślowskiego wydaje mi się szczególnie chybiony. W filmie nie chodzi o napiętnowanie technologii jako takiej, Kieślowski jest w swoim przekazie dużo subtelniejszy i bardziej uniwersalny. Komputer to jedynie figura komunikująca zagrożenie pokładania w pozareligijnych, pozornie neutralnych, wolnych od ideologii obszarach naiwnej wiary, która na poziomie codziennych międzyludzkich interakcji pozostaje niezauważona. Kieślowskiemu udało się odczarować tę z pozoru neutralną rzeczywistość, ukazując jej ideologiczne podglebie. Odczytanie ostatniej sceny filmu jako ukazania ateizującego, nihilistycznego doświadczenia jest ściśle związane z rolą przygodności w filmie. Śmierć w filmie ukazana jest jako efekt przypadku, nie wiadomo dlaczego właściwie do wypadku doszło; zabieg ten wzmacnia dramaturgię, w przeciwieństwie do rozwiązania, które zastosowane zostaje w scenariuszu, gdzie w nocy do jeziorka wpuszczona została ciepła woda (żeby być precyzyjną: pojawia się sugestia związana z obecnością widmowej postaci odgrywanej przez Artura Barcisia, natomiast przez swoją enigmatyczność trudno przypisać jej wartość wyjaśniającą, wręcz przeciwnie). W wersji znanej ze scenariusza rzeczywistość jest precyzyjnie deterministyczna, wszystko jest wytłumaczalne, nie ma żadnych luk w ciągu

¹⁹ D. Kujundžić, *Rozszczepione spojrzenia...*, s. 83.

²⁰ S. Žižek, *Lacrimae rerum...*, s. 69.

przyczynowo skutkowym, nie ma miejsca na przygodność. (To otwarcie obecne w filmowej wersji *Dekalogu I*, powiązane z niewytłumaczalną, absurdalną przygodnością przywodzi mi na myśl zabieg zastosowany w *Smaku wiśni* przez Kiarostamiego [1997]). Gdyby w filmie, zgodnie z wolą Rogera Eberta, pokazany został powód decyzji o samobójstwie głównego bohatera, wymowa całego filmu zostałaby w bezlitosny sposób zbanalizowana i odarta z uniwersalnego, traumatycznego wymiaru. Natomiast wersja filmowa *Dekalogu I* konfrontuje widza z czymś, co Žižek określa jako „wtargnięcie bezsensownego Realnego, które rozbija spokój wynikający z zanurzenia w społeczno-symbolicznej rzeczywistości”²¹. Do problemu radykalnej przygodności odsyła wcześniej wspomniany finał filmu z „woskiem jako ostatnim ogniwem w łańcuchu metonimicznych przemieszczeń motywu topnienia”²² (wcześniej topnieje zamrożone mleko, lód, a na końcu воск) – roztopiony воск zaczyna skapywać na obraz Maryi, tworząc na jej twarzy krople gęstych, jasnych łez. Žižek podkreśla paradoksalny wymiar tego znaku, który intuicyjnie odczytać można jako odpowiedź Boga: „do owej odpowiedzi Realnego, znaku boskiego współczucia wobec nieszczęścia bohatera, dochodzi dopiero wówczas gdy sięga on samego dna rozpacz, odrzucając boskość jako taką. Podążając śladami Chrystusa, można zjednoczyć się z Bogiem tylko w doświadczeniu bycia przezeń skrajnie opuszczonym”²³.

Piśmiennictwo:

- Banasiak B., *Integralna potworność*, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2020.
 Becker E., *Zaprzeczanie śmierci*, tłum. A. Trąbka, Nomos, Kraków 2015.
 Gorer G., *Pornografia śmierci*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 3 (45).
 Kujundzić D., *Rozszczepione spojrzenia, inskrypcje, scenotafia: o Kieślowskiego filmowaniu żałoby*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2002, nr 2 (5).

²¹ Tamże, s. 71.

²² Tamże, s. 71.

²³ Tamże, s. 71.

- Mikurda K., *Movie Žižek*, [w:] S. Žižek, *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej Ha!art, Kraków 2007.
- Ostrowska A., *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, IFiS PAN, Warszawa 2005.
- Žižek S., *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej Ha!art, Kraków 2007.
- Žižek S., *O wierze*, tłum. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2008.

Streszczenie / summary

Dekalog I to pierwsza część cyklu filmowego *Dekalog*, wyreżyserowana przez Krzysztofa Kieślowskiego. Film stanowi autorską wariację reżysera na temat treści pierwszego przykazania: „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną”. Bohaterami pierwszej części cyklu są ojciec (Henryk Baranowski) i syn (Wojciech Klata), obaj połączeni wspólnym zamiłowaniem do technologii. W swoim filmie Kieślowski stawia otwarte pytanie na temat obecności wiary w pozornie zlaicyzowanym świecie.

Słowa kluczowe: *Dekalog I*, Kieślowski, śmierć, idolatria, trauma, nihilizm, wiara

Dekalog: One is the first part of the drama series *Decalogue* directed by Krzysztof Kieślowski. The film is Kieślowski's variation on a theme of the first commandment: „Thou shalt have no other gods before me”. The protagonists of *Dekalog: One* are a father (Henryk Baranowski) and a son (Wojciech Klata) who both share the same passion for technology. In his film, Kieślowski poses an open-ended question about the presence of belief in a seemingly secularized world.

Keywords: *Decalogue I*, Kieślowski, death, idolatry, trauma, nihilism, belief

Małgorzata Nieszczerzewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

malgorzata.nieszczerzewska@amu.edu.pl

ORCID 0000-0001-5179-9244



**„Z dwóch leśnych dróg, wybrałem
tę mniej uczęszczaną...”**
Stowarzyszenie Umarłych Poetów, 1989

Gdziekolwiek wypadnie mi żyć, o!
być sobą wobec wydarzeń...
(W. Whitman, *Niewzruszenie*)

Do przyszłości czy przeszłości, do czasów,
w których myśl jest wolna, w których ludzie różnią się między sobą
i nie żyją samotnie, do czasów, w których istnieje prawda,
a tego, co się stało, nie można zmienić. Z epoki identyczności,
z epoki samotności, z epoki Wielkiego Brata,
z epoki dwójmyślenia – pozdrawiam was!
(G. Orwell, 1984)

O dziele „nieumarłym” słów kilka

W 1959 roku w prywatnej Akademii Weltona na opustoszałym zboczach wzgórz w Vermont uczniowie czekają z rodzicami w kościele, w którym odbędzie się inauguracja kolejnego roku szkolnego. Na otwarciu uroczystości dyrektor wygłasza najpierw przemówienie, wymieniając cztery główne filary szkoły: tradycję, honor, dyscyplinę i doskonałość, będące zarazem synonimem konserwatywnego, oświeceniowego systemu edukacji. Główni bohaterowie to grupa bardzo różniących się od siebie nastolatków. Todd Anderson, który przyszedł do tej szkoły z innej placówki, jest chłopcem bardzo nieśmiałym, introwertykiem. Starszy brat Todda jest „tym Andersonem”, legendą Akademii, przedstawianą nieustannie pozostałym chłopcom jako wzór do naśladowania. Jego współlokator, Neil Perry, to jeden z najlepszych uczniów. Szybko zaprzyjaźnia się z Toddem, a następnie przedstawia go Knoxowi, Charliemu, Cameronowi, Pittsowi i Meeksowi¹. Gdy jesienią roku 1959 do tej szkoły z tradycjami przybywa nowy nauczyciel języka angielskiego John Keating, to właśnie ta gromadka młodych chłopców trafia pod jego opiekę. Charyzmatyczny anglista dobrze zna realia, jakie panują w tej ekskluzywnej placówce, jest bowiem jej absolwentem. Niekonwencjonalne metody nauczania Keatinga wnoszą powiew świeżości do konserwatywnego programu uczelni. Niezwykły profesor rozbudza w swoich podopiecznych ciekawość świata, ducha poezji, miłości życia, które niezauważalnie przemija oraz – niechętnie tu widzianą – umiejętność samodzielnego myślenia i chęć rozwijania indywidualnych pasji.

Zainspirowani przez niego chłopcy, chociaż początkowo są bardzo zdziwieni sposobem bycia nauczyciela i jego metodami nauczania, odnawiają tytułowe Stowarzyszenie Umarłych Poetów – sekretną grupę uczniowską, do której należał wiele lat temu sam Keating. Spotykając

¹ Z. Gazel, *The Analysis of The Films “Dead Poet Society” & “Detachment” Through The Perspective of Education*, Ibn Haldun University, 2020, s. 2; https://www.researchgate.net/publication/342216222_The_Analysis_of_The_Films_Dead_Poet_Society_Detachment_Through_The_Perspective_of_Education/link/5ee933af92851ce9e7ea2da5/download [7.02.2022].

się w jaskini w lesie, recytują poezję – napisaną przez klasyków lub przez siebie – i odkrywają w ten sposób nie tylko piękno zapomnianych utworów, a także prawo do marzeń, wolności i buntu. Ich życiem w murach konserwatywnej uczelni zaczyna rządzić horacjańska sentencja *carpe diem*, czyli korzystaj z dnia, chwytaj ulotną chwilę. Większość chłopców postanawia zrealizować swoje marzenia lub przeciwstawić się schematyzmowi panującemu w Akademii Weltona. Neil odkrywa urok teatru i pragnie zostać aktorem. Charles otwarcie bojkotuje zasady panujące w szkole, zakochany Knox za wszelką cenę postanawia zainteresować sobą dziewczynę, która stała się obiektem jego westchnień. Todd natomiast pokonuje wreszcie strach przed innymi, w szczególności przed opinią publiczną i nabiera odwagi, żeby wypowiedzieć własne zdanie.

Wydawałoby się, że inspirowany romantyzmem zryw indywidualizmu wśród uczniów kończy się porażką. Po samobójczej śmierci Neila, który pomimo zakazu ze strony ojca występuje w sztuce Szekspira *Sen nocy letniej*, pozostałym chłopcom wali się ich nowo odkryty świat. Charlie, jeden z najbardziej zbuntowanych założycieli stowarzyszenia, zostaje wydalony ze szkoły. Pozostali chłopcy są zmuszeni do podpisania donosu na Johna Keatinga, którego oskarżono o spowodowanie tragedii. Zdeterminowany dyrektor Akademii rozwiązuje z Keatingiem umowę. Wzruszająca scena pożegnania nauczyciela przez uczniów słowami wiersza Walta Whitmana pokazuje jednak niezłomność tych młodych ludzi i ich oddanie.

O tym, że *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* to inspirujący klasyk, nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Od wielu lat film naprzemiennie wzrusza i intryguje widzów na całym świecie. O jego popularności świadczy przede wszystkim nagrodzony Oscarem scenariusz, na podstawie którego powstała książka autorstwa N.H. Kleinbaum², oraz wybitna gra Robina Williamsa i pozostałych aktorów³. Przede wszystkim jednak film ten charakteryzuje swoista ponadczasowość. Można zatem zadać

² N.H. Kleinbaum, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, tłum. P. Laskowicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000.

³ Robert Sean Leonard jako Neil Perry, Ethan Hawke – Todd Anderson, Josh Charles w roli Knoxa Overstreeta czy Gale Hansen (Charles Dalton).

pytanie: czy warto wracać do tego obrazu w dzisiejszych czasach? Jeśli tak, to na czym mogłaby polegać jego aktualność? Czy mimo wszystko, po tylu latach, tematyka filmu nie trąci myszką?

Akademia jako system: wspólnota i jej wartości

Warto zacząć od tego, co w obrazie filmowym Petera Weira wydaje się oczywiste i nie wymaga większego namysłu. Szkoła, która jest miejscem akcji *Stowarzyszenia...*, to placówka o zdecydowanie skostniałym systemie edukacji. Akademia jest szkołą ceniącą tradycję, od stu lat działa niemal w ten sam sposób. Stałość idei to zatem jej cecha konstytutywna. Z drugiej strony, funkcjonowanie szkoły opiera się na rutynie. Powtarzalność nie jest jedynie cechą przyjętej na początku w tej placówce i wciąż kontynuowanej metodyki nauczania. Rutyna cechuje niemal każdy aspekt życia uczniów, również ich czas wolny. Dyscyplina, jeden z filarów szkoły, oznacza natomiast ściśle przestrzeganie reguł. Uczelnia opiera się bowiem na systemie kar i nagród. To idealistyczny obraz porządku społecznego, według którego ściśle określone schematy postępowania zagwarantują z jednej strony ciągłość tego systemu, z drugiej natomiast posłuszeństwo. Jeśli uczniowie stosują się do wytycznych regulaminu, ich egzystencja w systemie szkoły nie jest zagrożona. Jeśli złamią którykolwiek z jego punktów, ponoszą konsekwencje. Kary cielesne to tylko jeden z przykładów dyscyplinowania jednostek i wymuszania przestrzegania norm edukacyjnych i społecznych, charakterystycznych dla systemu.

Nie ulega wątpliwości, że Akademia Weltona słynie przede wszystkim z kształcenia prymusów. To niezwykle istotny wątek, na który należy zwrócić uwagę. Na pierwszy rzut oka bowiem szkoła w Vermont nie jest miejscem otwartym dla człowieka przeciętnego. Pomijając status finansowy, czyli niezbędną zamożność rodziców z klasy średniej posyłających do tej placówki swoich synów, ukończą ją albo jednostki bardzo zdolne, albo bardzo zdyscyplinowane, pilne, przyswajające wiedzę w systematyczny sposób. A najbardziej pożądanym nabytkiem są te, które są jednocześnie bardzo utalentowane i bardzo zdyscyplinowane.

To doskonale ukształtowana organizacja, w której każdy powinien znać swoje miejsce i oczekiwania, jakie system szkolny kieruje wobec uczniów. Ukazuje się tu ciekawa zależność: kształcenie jednostek wybitnych z punktu widzenia kadry nauczycielskiej skutkuje jednakże wychowywaniem „człowieka masowego”, człowieka bez właściwości. To takie jednostki, o których mógłby napisać José Ortega y Gasset:

Nie chodzi o to, że człowiek masowy jest głupi. Wręcz przeciwnie, dzisiaj jest bystrzejszy i ma większe zdolności intelektualne niż jego poprzednicy w jakiegokolwiek innej epoce. Ale zdolności te do niczego mu nie służą; co więcej, niejasne poczucie, że je posiada, prowadzi jedynie do tego, że jeszcze szczelniej zamyka się w sobie, zupełnie ich nie wykorzystując. Raz na zawsze uznaje za święty zbiór komunałów, szczątków idei, przesądów czy po prostu pustych słów, które za sprawą przypadku nagromadził w swoim wnętrzu, by potem (...) narzucać je innym⁴.

Posiadanie wykształcenia, które dostarcza konkretnej wiedzy, nie jest w filmie Weira w żaden sposób tożsame z mądrością. To bowiem wiedza, która wyklucza wszelką dyskusję. Autorytarność systemu kształcenia zakłada, że nie polemizuje się z autorami konkretnych idei. Pełnią oni rolę niepodważalnych autorytetów, niezależnie od tego, czy są przedstawicielami nauk ścisłych, czy humanistycznych. Idealnym przykładem jest scena, w której Keating każe chłopcom wyrwać strony z podręcznika do języka angielskiego. Wstęp napisany przez profesora Evansa Pritcharda, który traktuje o tym, w jaki sposób interpretować poezję, to swoista wykładnia nieomylności ekspertów. Brzmi ona następująco:

Aby w pełni zrozumieć poezję i trafnie ocenić jej wartość, musimy osiąść najpierw umiejętność rozpoznawania stopy wiersza, rymów i tropów, a następnie postawić przed sobą dwa zasadnicze pytania. Pierwsze: z jakim artystem przedstawiono w wierszu podjęty temat? I drugie: jakie znaczenie ma poruszony temat? (...) Wystarczy, jeśli artystyczną doskonałość odłożymy

⁴ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Replika, Poznań 2020, s. 98.

na osi poziomej, a ważność na osi pionowej. Wówczas rozmiar zakreślonego na naszym wykresie pola stanie się dla nas odpowiednią miarą wspaniałości wiersza⁵.

„Wykreślanie poezji” może posłużyć tu jako metafora interpretowania świata i zjawisk, które w nim zachodzą według schematycznej wiedzy ekspertów, będących przedstawicielami różnych dziedzin. Nauka – w jej postoświeceniowym wydaniu – staje się w tym wypadku paradygmatem, który ma zagwarantować trwanie konkretnego systemu i jego stabilność. To bowiem zaakceptowane i rozpowszechnione tezy, z którymi poszczególne jednostki nie polemizują. Po pierwsze dlatego, że nie mają odpowiedniego wykształcenia, po drugie – nie czują takiej potrzeby. Wspólnota jako dobrze zorganizowany system, opiera swoje działanie m.in. na narracjach i działaniach jednostek uznanych w ramach tradycji za autorytety w konkretnej dziedzinie i sferze kultury. Akademia Weltona, jak każda wspólnota tradycyjna, również taki panteon autorytetów posiada. Zbiór zasad i tez traktowany jest zatem dogmatycznie: myśleć i interpretować rzeczywistość należy w sposób usankcjonowany.

Indywidualizm i nonkonformizm: odstępstwo od wartości?

Akademia Weltona to przestrzeń organicznie pojętej wspólnoty, która – jak już zaznaczyłam – przejawia cechy doskonale zorganizowanego systemu. Jak pisze Agata Cudowska, wspólnotę na ogół rozumie się jako swoisty zbiór zasad i norm organizujących relacje między jednostką a społeczeństwem, systemy wartości, postawy, wzory zachowań, typy mentalności i swoiste orientacje życiowe⁶. Metafora drzewa natomiast, która często pojawia się jako element interpretacyjny w ramach analizy wspólnot w ich organicznym ujęciu, odsyła nas do pojęcia korzeni,

⁵ N.H. Kleinbaum, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, s. 38.

⁶ A. Cudowska, *Wspólnota w kulturze indywidualizmu*, [w:] J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, M. Sobecki (red.), *Wspólnoty z perspektywy edukacji międzykulturowej*, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2009, s. 198.

trwałości, kontynuacji i projektowania przyszłości wspólnoty. Nie ulega wątpliwości, że akademia w filmowym obrazie Weira to taki rodzaj wspólnoty, której fundamentem jest nie tylko rozpoznanie, ale przede wszystkim opowiedzenie się po stronie określonych wartości. Zakłada to zatem uznanie hierarchii w kulturze. Zgodnie z tym ujęciem konkretny zbiór wartości i sposób rozumienia świata określany zostaje jako bardziej wartościowy niż inne, a właściwie jako jedyny do zaakceptowania. Każda próba jego podważenia zostaje natomiast uznana za odstępstwo, dywersję, próbę przeorganizowania całego uporządkowanego systemu. Żeby utrzymać taką wizję wspólnoty jako jedyną obowiązującą, należy oczywiście przestrzegać nie tylko uznanych za swoisty dekalog norm społecznych, ale przede wszystkim wykorzystywać znaczenie chwytów retorycznych. Taka wspólnota musi być bowiem ciągle *opowiadana*, a wiodące narracje akceptowane i bezdyskusyjnie podzielane. Dlatego w przemówieniu dyrektora Akademii wciąż pobrzmiewa echo słów „to ważne dla nas, dla naszej placówki, ważne dla was...”. Akademia Weltona to ekskluzywne *My*, które konstytuuje się – w konkretnej przestrzeni i przy pomocy konkretnych narzędzi organizujących system – wobec reszty społeczeństwa. Jak podkreślają Jacek Wasilewski i Adam Skibiński, mówcy stosują różnego rodzaju kreację wspólnoty (*My* inkluzywne *Ja i Wy*, ekskluzywne *My wobec Was*, homiletyczne *My jako Wy*, transpozycyjne *Wy jako My wszyscy*)⁷. W przemówieniu dyrektora Nolana ciągle wybrzmiewa inkluzywne *Ja* (przedstawiciel kadry kształcącej) oraz *Wy* (uczniowie, absolwenci oraz ich rodziny):

Sto lat temu, w roku 1859, czterdziestu jeden chłopców usiadło na tych samych krzesłach, na których teraz siedzicie wy i postawiono im to samo pytanie (...). Te osiągnięcia (...) są rezultatem pełnej poświęcenia pracy w imię pryncypiów, jakie wpaja Akademia. (...) Wy, nowi uczniowie (...) musicie wiedzieć, że klucz do wiedzy i waszego sukcesu leży w czterech zasadach Akademii⁸.

⁷ J. Wasilewski, A. Skibiński, *Prowadzeni słowami. Retoryka motywacji w komunikacji publicznej*, Difin, Warszawa 2008, s. 109-110.

⁸ N.H. Kleinbaum, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, s. 8-9.

Idea niezmiennego trwania jest zatem konstytutywna dla Akademii jako organizacji, w której każdy zna swoje miejsce i powinności. Szkoła to organizacja hierarchiczna. Wiedza jest dystrybuowana zgodnie z ustalonymi odgórnie normami. Podstawowym tropem interpretacyjnym w odniesieniu do filmu Petera Weira jest zatem kontekst relacji jednostki i społeczeństwa. Wraz z nastaniem nowoczesności społeczeństwa zachodnie coraz bardziej się indywidualizują, co jednocześnie oznacza, że poszczególne jednostki emancypują się, uniezależniają w rozmaity sposób od wspólnot, które niegdyś definiowały ich miejsce w społeczeństwie. Najkrócej rzecz ujmując, indywidualizm to taka zmiana społeczno-kulturowa, w ramach której – jak podkreśla Marta Olcoń-Kubicka – ludzie przestają być identyfikowani jako przedstawiciele określonej grupy społecznej, a stają się jednostkami i głównymi aktorami w nowym porządku społecznym. Indywidualizacja to proces niezwykle złożony, mający kilka zróżnicowanych etapów. Nie ulega jednakże wątpliwości, jak pisze Olcoń-Kubicka, że proces ten przeorganizował z biegiem czasu porządek społeczny i zaowocował takimi konsekwencjami, jak przemiana obszaru pracy, zmiany w funkcjonowaniu rodziny czy więzi międzyludzkich⁹. Dyskurs indywidualizmu bowiem

konstruuje teza o rosnącym znaczeniu jednostki, która poszerza krąg swoich autonomicznych decyzji i działań. Obok jednostkowej autonomii w narracji indywidualizmu istotna jest również niezależność emocjonalna, prywatność, osobista inicjatywa, świadomość swego „ja”, własnej odrębności i oryginalności, czyli wyróżnianie się z tłą¹⁰.

Powiązany z indywidualizmem nonkonformizm to kolejna postawa popularna w późnonowoczesnych społeczeństwach, ponieważ odnosi się do idei, że człowiek nigdy nie powinien rezygnować z własnych myśli, przekonań i tych działań, które uważa za autentyczne. Zaszczepienie w młodych mężczyznach postawy nonkonformistycznej to głów-

⁹ M. Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja a nowe formy podmiotowości*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009, s. 7.

¹⁰ A. Cudowska, *Wspólnota w kulturze indywidualizmu*, s. 198.

ny cel wychowawczy Johna Keatinga i zarazem główny powód jego oskarżenia, którym jest działanie na szkodę wspólnoty Akademii. Jak pisze Tomasz Danilecki, nonkonformizm ma z jednej strony wydźwięk pozytywny, bowiem wyraża przemyślany, krytyczny stosunek jednostki wobec norm obowiązujących w danej grupie społecznej, z drugiej zaś kładzie nacisk na destrukcyjny wpływ zachowań nonkonformistycznych jednostki wobec porządku społecznego. Ten drugi wydźwięk zbliża rozumienie nonkonformizmu do podejścia antropologicznego, zgodnie z którym jednostki kwestionujące społeczny obyczaj i prawo społeczeństw pierwotnych były traktowane jak przestępcy¹¹. W kontekście *Stowarzyszenia Umarłych Poetów* należy zaznaczyć, że nonkonformizm to charakterystyczny prąd, propagowany przez amerykańskich transcendentalistów, którymi zafascynowany jest nauczyciel angielskiego. Czołowymi propagatorami tej myśli byli Ralph W. Emerson, David Thoreau i Walt Whitman. Transcendentalizm to ruch bardzo złożony, o nieostrych granicach. Jak przypomina Katarzyna Hauzer, transcendentaliści nie wytworzyli klarownej doktryny, lecz zaproponowali szereg idei, będących eklektycznym połączeniem koncepcji przedstawionych nieco wcześniej w Niemczech, Anglii czy Francji.

Przetworzona i zaadaptowana na gruncie amerykańskim postoświeceniowa filozofia w postaci nowoangielskiej myśli transcendentalnej pozwala zaklasyfikować się jako fragment dość powszechnej, romantycznej reakcji na oświeceniowy racjonalizm z jednej strony i na skostniałe formy tradycyjnej religijności – z drugiej; reakcji w imię „czucia i wiary” przeciwko „szkieletu i oku”¹².

Oprócz wielu innych aspektów jednym z ważniejszych wyznaczników transcendentalnej wizji człowieka jest właśnie szeroko pojmowana

¹¹ T. Danilecki, *Między nonkonformizmem a konformizmem, czyli o postawach sprzeciwu wobec systemu autorytarnego na przykładach życiorysów przywódców rolniczej „Solidarności” województwa białostockiego z lat 80. XX wieku*, „Studia Podlaskie” 2020, t. XXVIII, s. 214.

¹² K. Hauzer, *Amerykańska myśl transcendentalna w kulturze i literaturze Stanów Zjednoczonych*, [w:] K. Jasiewicz i M. Zięba-Plebankiewicz (red.), *Konteksty i znaczenia. Neophilologica Sandeciensia* 9, Nowy Sącz 2015, s. 32.

koncepcja indywidualizmu. Charakterystyczne dla kultury amerykańskiej pierwiastki skrajnego indywidualizmu Emerson i myśliciele, którzy go naśladowali, usiłowali zrównoważyć ideą odpowiedzialności społecznej, propagując z jednej strony zasadę polegania na samym sobie, z drugiej natomiast moralnego współkształtowania świata¹³. Tą ideą jest wyraźnie zainspirowany Keating, który zdecydowanie sprzeciwia się interpretowaniu i analizowaniu poezji i języka oświeceniową metodą „szkiełka i oka”. Zachęca swoich młodych uczniów, aby poznawali myśl transcendentalistów romantyków, odkrywali własne pragnienia i cechy osobowości, odważnie spoglądając w głąb siebie. Z drugiej strony jednakże krytykuje wybryk Charlesa Daltona, jakim była publikacja paszkwilu w gazetce szkolnej i publiczne upokorzenie dyrektora szkoły, uświadamiając mu, że istnieje kolosalna różnica pomiędzy odwagą w głoszeniu własnych poglądów a głupotą. Każdy wyraz buntu i sprzeciwu musi mieć bowiem swoją dobrze umotywowaną podstawę. W innym wypadku będzie jedynie głupim i nierozważnym wybrykiem, który nie będzie traktowany poważnie i nie doprowadzi do żadnej zmiany. Poszukiwanie własnych pragnień i zdolność samodzielnego myślenia nie są bowiem tożsame z życiem bez żadnych zasad. Keating nie przekreśla idei dyscypliny jako konieczności przestrzegania pewnych praw. Zachęca jednakże uczniów, aby refleksyjnie na te prawa spoglądali i zobaczyli, że nie są one jedynymi, które mogą definiować ich życie. Romantyczny indywidualizm propagowany przez nauczyciela to nie jest zatem słynne „róbcie, co chcecie”, tak popularne we współczesnych społeczeństwach demokratycznych. Dyscyplina, która jest jednym z filarów szkoły, nie może być jednakże definiowana jedynie jako bezrefleksyjne przestrzeganie narzuconych odgórnie praw i ograniczeń oraz brak możliwości zadawania pytań. Romantyczno-transcendentalne rozumienie dyscypliny zakłada bowiem przede wszystkim obcowanie z naturą (również z sobą samym) oraz niekończący się dyskurs człowieka z Bogiem, który ma dyscyplinować i kształtować postawę moralną. Emerson wspomina o tym w eseju *Dyscyplina*, notując, że prawo moralne tkwi w sercu natury i promienieje ku jej peryferiom. Jest ono

¹³ Tamże, s. 33.

samym rdzeniem każdej substancji, każdej relacji i każdego procesu. Wszystko, z czym mamy do czynienia, udziela nam moralnych nauk¹⁴. Tak rozumiana dyscyplina oznacza, że można i należy poprzez pracę nad samym sobą moralnie współkształtować świat. Najbardziej doniosłym elementem koncepcji człowieka wśród amerykańskich transcendentalistów, powszechnie akceptowanym przez członków ruchu, była doktryna „polegania na sobie”, którą rozpowszechnił Emerson. Według niej, każdy człowiek powinien być odpowiedzialny za swój rozwój oraz za poznanie otaczającej go rzeczywistości. Każda autonomiczna jednostka powinna samodzielnie określać swoje cele i aktywnie dążyć do ich spełnienia. To założenie towarzyszy koncepcji edukacji Johna Keatinga. Jak podkreśla on z mocą w rozmowie z dyrektorem Akademii, jego celem jest nauczyć młodych chłopców samodzielnego myślenia. Im szybciej, tym lepiej. Odpowiedź Nolana jest jednakże jednoznaczna: osób w tak młodym wieku nie wolno uczyć umiejętności samodzielnego myślenia i zaznajamiać z jakimkolwiek nonkonformizmem. Program szkoły został zatwierdzony i nie wymaga modyfikacji. „Reszty nauczycy tych chłopców życie”, z naciskiem podkreśla Nolan. Dopóki kształcą się w akademii, muszą się do niej dopasować. W tym systemie bowiem nie ma miejsca na autonomię.

Romantyczny indywidualizm propagowany przez Keatinga zakładał, że jednostka musi nauczyć się polegać na sobie. Co istotne, jak pisze Wojciech Lewandowski, to poleganie na sobie oznaczało także wyzwolenie się spod tyranii społeczeństwa narzucającego jednostce określone drogi życiowe. Zdaniem Emersona człowiek powinien wykroczyć poza schematy, postępując zgodnie z własnym systemem wartości oraz w poszanowaniu prawa wiecznego. Takie postępowanie wymagało dużej siły wewnętrznej, gdyż narażone było na powszechną krytykę. Dawało wolność, ale jednocześnie mogło przynieść samotność¹⁵.

Innymi słowy, jednostka powinna w życiu kierować się przede wszystkim tym, co dotyczy jej samej, nie zaś osądem innych ludzi. Jest

¹⁴ Tamże, s. 34-35.

¹⁵ W. Lewandowski, *Wolność i samotność. Myśl społeczno-polityczna amerykańskiego transcendentalizmu*, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, Warszawa 2011, s. 15.

to niezwykle trudne, ponieważ zawsze znajdują się takie osoby, które wiedzą lepiej, co jest obowiązkiem innych, a co nim nie jest. Jak podkreślał Emerson: „łatwo jest żyć według opinii świata, po swojemu łatwo jest żyć tylko w totalnej samotności. Ale naprawdę wielkim człowiekiem jest ten, który pośród tłumu zachowuje niezależność i autonomię samotności”¹⁶. Samobójcza śmierć Neila Perry’ego w filmie Weira jest przykładem destrukcyjnego działania, braku możliwości podejmowania indywidualnych decyzji i jednocześnie ukazuje jak w soczewce problem całkowitego niezrozumienia i wynikającej z niego samotności. Chłopiec pragnący realizować własne marzenia spotyka się bowiem z podwójnym ostracyzmem: ze strony rodziców (w szczególności ojca) oraz kadry Akademii Weltona. Scena samobójczej śmierci młodego chłopaka ukazuje tragiczną konsekwencję indywidualnych wyborów w kontekście sporu na linii jednostka (jej potrzeby, decyzje, oczekiwania, ogląd rzeczywistości) vs. system/wspólnota/organizacja. Obwinianie za tragiczny wypadek Keatinga, a w konsekwencji nagana i wydalenie nauczyciela z organizacji pokazuje również, w jaki sposób Akademia jako wspólnota dba o swoje „dobre imię”. Konkretna jednostka ponosi konsekwencje w imię dbania o organizację, jej pozytywny wizerunek. Kolektywne interesy zostają przedłożone nad interesy poszczególnych osób (nauczyciela oraz jego wychowanków).

Nonkonformizm w dobie pandemii?

To, że *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* można interpretować w kontekście rozwoju jednostki (indywidualizmu i nonkonformizmu) oraz metodyki wychowania i nauczania, jest stwierdzeniem oczywistym. Pytanie, czy można na nowo odczytać to dzieło w kontekście pandemii COVID-19, ogłoszonej w 2019 roku w skali globalnej, wydaje się jednak na pierwszy rzut oka karkołomne i bezsensowne. Warto jednak przyjrzeć się retoryce obecnej pandemii i spróbować odnaleźć mechanizmy orga-

¹⁶ Za G.L. Agustino, *Nonconformity of teacher and students in Peter Weir's Dead Poets Society*, Faculty of Humanities, Diponegoro University, Semarang 2017, http://eprints.undip.ac.id/56348/1/Revisi_pasca_sidang.pdf [18.02.2022].

nizacji życia społecznego i schematy narratywizowania rzeczywistości, których interpretacja zbliża nas do filmowego obrazu Petera Weira.

Nie ulega wątpliwości, że od dwóch lat żyjemy w sytuacji całkowicie nowej. System społeczny został bardzo mocno przeorganizowany. Podstawowe pryncypia funkcjonowania w filmowej Akademii Weltona (tradycja, honor, dyscyplina, doskonałość) zastąpione zostały nowymi czterema zasadami organizującymi życie globalnej wspólnoty w dobie pandemii koronawirusa. Słynne DDMW (dystans, dezynfekcja, maseczka, wietrzenie) to swoisty dekalog postępowania w myśl powtarzanej nieustannie w wielu dyskursach zasady: „Chroń siebie i najbliższych, aby nie stracić tego, co najcenniejsze”¹⁷. W kwestii przestrzegania restrykcji i obostrzeń system funkcjonujący w czasie epidemii nie pozwala na żadną dowolność. Reguły codziennej egzystencji globalnej wspólnoty są ściśle określone i muszą być – według wszystkich oficjalnych narracji – bezwzględnie przestrzegane. Każde złamanie narzuconych odgórnie zasad jest podwójnie stygmatyzowane: z jednej strony nonkonformizm ten może skutkować otrzymaniem kary pieniężnej (grzywny lub mandatu), a nawet sprawą karną. Z drugiej natomiast osoby nieprzestrzegające restrykcji mogą spotykać się z napiętnowaniem ze strony dostosowujących się do ograniczeń „normalsów” (jeżeli posłużymy się sformułowaniem Ervinga Goffmana użytym w *Piętnie*)¹⁸. Jednostki czy grupy społeczne jawnie kontestujące pandemiczne zasady otrzymują miano „sceptyków” (np. koronasceptycy) lub charakteryzuje je przedrostek „anty”, który nacechowany jest negatywnie (np. antyszczepionkowcy, antynaukowa postawa, antymaseczkowcy). „Anty” oznacza w tym wypadku, że jednostka nie zgadza się z globalnymi restrykcjami, założeniami i planami „walki z pandemią”, osłabia obowiązujący system, kwestionuje go, podważa narracje ten system konstytuujące. Niektóre tytuły sugerują wprost porównanie koronasceptycyzmu np. do antysemityzmu¹⁹. Warto

¹⁷ Zob. np. oficjalny spot: <https://www.youtube.com/watch?v=Fn6yfjJOB4k> [18.02.2022].

¹⁸ E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, GWP, Gdańsk 2005.

¹⁹ Raport: *Koronasceptycyzm i antysemityzm idą ze sobą w parze*, <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art19162531-raport-koronasceptycyzm-i-antysemityzm-ida-ze-soba-w-parze> [18.02.2022].

jednakże wrócić w tym kontekście do *Buntu mas*, w którym Ortega y Gasset analizuje nowoczesną postawę „anty”:

W pierwszej chwili wydaje się, że postawa „antyczemuś” jest wtórna wobec tego „czegoś”, założenie, iż jest reakcją na to coś, sugeruje uprzednie istnienie tego czegoś. Ale nowość, jaką przedstawia owo *anty*, przechodzi w pusty frazes przeczenia, którego pozytywna treść przypomina dawno zarośnięte ruiny²⁰.

Nawiązując do tej wypowiedzi, według oficjalnych narracji antyszczepionkowiec to zatem zwolennik świata, w którym nie ma szczepień, ktoś, kto podważa szczepienia uznawane za niekwestionowalne osiągnięcie współczesnej nauki i chce wrócić do stanu *sprzed* pandemii. Taki powrót jest jednak niemożliwy. W narracjach medialnych „powrót do normalności” nie jest powrotem do systemu społecznego, jaki znamy sprzed ogłoszenia globalnej epidemii. W wyniku przeorganizowania życia społecznego w czasie pandemii nastąpi „nowa normalność”.

System społeczny w czasie pandemii jest jednym z takich systemów, w którym centralna oś sporu przebiega wokół relacji pomiędzy jednostkami i małymi grupami społecznymi a globalną wspólnotą zorganizowaną wokół problemu walki z pandemią koronawirusa (w wielu wypowiedziach nazwaną po prostu społeczeństwem, co sugeruje wykluczenie z tego społeczeństwa osób kontestujących obowiązujące zasady społeczne²¹). „Wolność wyboru”, hasło kluczowe dla kultury

²⁰ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, s. 134.

²¹ Zob. np. fragment biuletynu PAN „Stanowisko 28: Omikron atakuje – ratujmy siebie i państwo”: „Pora odrzucić założenie, że pewna część społeczeństwa to osoby o zrozumiałych wątpliwościach co do restrykcji i szczepień. Nadszedł etap walki z groźnymi dla społeczeństwa działaniami dobrze zorganizowanej – choć mniej licznej, niż się wydaje – grupy antyszczepionkowców, którzy otumaniają dużą jego część. Trzeba im się zdecydowanie przeciwstawić w polityce, w instytucjach publicznych i w życiu społecznym. Trzeba użyć wszelkich środków prawnych w celu obrony społeczeństwa przed ekspansją tych środowisk”. <https://informacje.pan.pl/informacje/materialy-dla-prasy/3520-stanowisko-28-omikron-atakuje-ratujmy-siebie-i-panstwo> [18.02.2022].

indywidualizmu (*homo optionis*²²), utożsamiane jest w pandemicznej retoryce z nieracjonalnością, głupotą i wyrządzaniem szkody Innemu.

Antyszczepionkowcy uznają, że od zdrowia osobistego – nie mówiąc o publicznym – ważniejsza jest wyidealizowana wolność wyboru. Zapewne z tego wynika niewielki szacunek dla służby zdrowia. Być może taki stan się utrzyma, ale jeśli – to niezbyt długo – pisze w „Menedżerze Zdrowia” Mariusz Arent, wyjaśniając, dlaczego jest o tym przekonany²³.

Podobne stwierdzenie odnajdujemy w jednym z biuletynów PAN, opracowanym przez grupę naukowców: „Wolność człowieka do dokonywania nieracjonalnych, sprzecznych z naukowymi poglądami wyborów kończy się tam, gdzie zaczynają one zagrażać zdrowiu i życiu współobywateli”²⁴. Nonkonformistyczna postawa w kwestii pandemicznych restrykcji, obostrzeń i zaleceń medycznych otrzymuje w dyskursie medialnym i oficjalnych wypowiedziach ekspertów miano „nieracjonalnej, antynaukowej, bezprawnej”. Problem indywidualnej decyzji i wolności wyboru pojawił się m.in. w wypowiedzi tenisisty Novaka Djokovića, który nie został dopuszczony do zawodów Australian Open.

²² Homo optionis – określenie stosowane przez Ulricha Becka w odniesieniu do człowieka ponowoczesnego, który w ramach swego indywidualizmu jest zmuszony do nieustannych wyborów i decydowania o każdym aspekcie swojego życia. Z czasem wybory podejmowane przez homo optionis przestają być już tylko możliwością, a stają się przymusem. Pokrywa się to ze wzrostem zakresu indywidualnych decyzji. W tym ujęciu jednostka jest swego rodzaju „biurem planistycznym własnej biografii”. Zob. U. Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2002, E. Szwarczyńska, *Ponowoczesny indywidualizm jako źródło nietrwałości więzi rodzinnych i dezintegracji rodziny*, [w:] U. Swadźba, B. Pactwa, M. Żak (red.), *Praca – więź – integracja: wyzwania w życiu jednostki i społeczeństwa: monografia poświęcona pamięci prof. zw. dr. hab. Władysława Jachera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

²³ M. Arent, *Co czeka antyszczepionkowców, choć o tym nie wiedzą*, <https://www.termedia.pl/mz/Co-czeka-antyszczepionkowcow-choc-o-tym-nie-wiedza,44869.html> [18.02.2022].

²⁴ Stanowisko 28: Omikron atakuje – ratujmy siebie i państwo, <https://informacje.pan.pl/informacje/materialy-dla-prasy/3520-stanowisko-28-omikron-atakuje-ratujmy-siebie-i-panstwo> [18.02.2022].

Nigdy nie byłem przeciwnikiem szczepień, byłem szczepiony jako dziecko. Ale zawsze popierałem wolność wyboru” – powiedział serbski tenisista Novak Djoković w pierwszym wywiadzie po wykluczeniu go z Australian Open z powodu braku szczepienia na COVID-19. „Wolność podejmowania decyzji dotyczących mojego ciała jest ważniejsza niż jakikolwiek tytuł czy cokolwiek innego”. Tenisista dodał, że głęboko i intensywnie zastanawiał się nad konfliktem między autonomią jednostki a dobrem zbiorowym i jest przekonany, że „jego ciało to jego sprawa”²⁵.

Ostatnie zdanie odsyła bez wątpliwości do hasła, które zawsze pojawia się w kontekście proaborcyjnym i nawiązuje do możliwości dokonania wyboru w kwestii eksterminacji ciąży. Główna oś sporu przebiega zatem również wokół podniesionej już w poprzednim podrozdziale kwestii, czyli relacji między prawami jednostki do dokonywania autonomicznych wyborów („wolnością do”) a tzw. dobrem wspólnym. Jak przypomina Olcoń-Kubicka, we wspólnocie jednostka połączona jest z grupą automatycznie i bezrefleksyjnie, na zasadzie „solidarności mechanicznej” lub „woli naturalnej”, a naczelną zasadą jest dobro wspólne²⁶. Tym ostatnim stwierdzeniem posługują się również oficjele, nazywając tak m.in. poszczególne rozporządzenia i paragrafy, które mają ułatwić „walkę z pandemią”:

Pamiętajmy! Nie przestrzegając kwarantanny, narażamy życie i zdrowie innych osób! Weźmy odpowiedzialność za siebie oraz swoich najbliższych! Respektujmy prawo, respektujmy zapisy obowiązujących ustaw oraz rozporządzeń – to nasze wspólne dobro!²⁷

W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, że popularność tego pojęcia w pandemicznym dyskursie niesie również ze sobą pewne zagrożenie.

²⁵ Djoković: *Wolność podejmowania decyzji jest ważniejsza niż jakikolwiek tytuł*, <https://www.rp.pl/tenis/art35689801-djokovic-wolnosc-podejmowania-decyzji-jest-wazniejsza-niz-jakikolwiek-tytul> [18.02.2022].

²⁶ M. Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja...*, s. 17.

²⁷ <https://www.policja.pl/pol/aktualnosci/1866> [18.02.2022].

Pojęcie dobra wspólnego jest bowiem jedną z najtrudniejszych do wyjaśnienia koncepcji w dziejach politycznych człowieka, a jego istotne i najgłębsze wymiary nie mogą zostać ujęte w precyzyjne kategorie doktrynalne. Pojęcie i zasada dobra wspólnego są nie tylko przedmiotem sporu, ale dla wielu mogą być one po prostu pustą formułą, której w przeszłości często nadużywano w celu ukrycia negatywnych i przestępczych działań rządów, a współcześnie jest ona często nadużywana do celów propagandowych²⁸. Indywidualizm wspierają nowe zasady organizacji społecznej, opartej na wyspecjalizowanych instytucjach, które złamały w pewien sposób wspólnotowy kolektywizm. W miejsce wspólnot organicznych powstały grupy oparte na „woli arbitralnej, kładące nacisk na współzależność i realizację interesów jednostkowych”²⁹. Pojawia się zatem pytanie, jaką funkcję pełnią instytucje w pandemicznym systemie społecznym, skoro indywidualne decyzje, jednostkowe interesy i wybory w tym zakresie są dezawuowane, a nacisk znowu zostaje położony na interes zbiorowości (w konkretnych narracjach wymiennie nazywanej populacją lub *stadem*, np. odporność stadna)? Odpowiedź na nie znajdujemy w wypowiedziach oficjeli; instytucje różnych szczebli powinny współkształtować nową, globalną wspólnotę, która walczy z wirusem.

Uznajemy wzajemną pomoc, solidarność i współpracę za jedyny sposób na przezwyciężenie pandemii i uratowanie planety przez społeczność międzynarodową. Globalny kryzys zdrowia publicznego pokazuje pilną potrzebę zbudowania i promowania społeczności o wspólnej przyszłości

– powiedział Pierre Picquart francuski ekspert, na Uniwersytecie Paryskim VIII³⁰.

Można zadać również drugie zasadnicze pytanie: czy w sytuacji epidemii jednostka w ogóle ma prawo do obywatelskiego nieposłus-

²⁸ M. Sadowski, *Godność człowieka i dobro wspólne w papieskim nauczaniu społecznym (1878-2005)*, „Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego” 2010, s. 81-82.

²⁹ M. Olcoń-Kubicka, *Indywidualizacja a nowe formy wspólnotowości*, s. 17.

³⁰ *Globalna walka z pandemią Covid-19*, <https://mpw.pl/aktualnosci/globalna-walka-z-pandemia-covid-19> [18.02.2022].

szeństwa? Gdyby transcendentalizm był obowiązującą i popularną ideą, zgodnie z jego założeniami takie prawo najprawdopodobniej by posiadała. W tłumaczonym na wiele języków i wielokrotnie wznawianym eseju *Obywatelskie nieposłuszeństwo* Henry David Thoreau uświadamiał bowiem, że społeczeństwo to przecież zbiorowość indywidualności, których obowiązkiem jest kierować się dyktatami własnego sumienia nawet wówczas, gdy sprzeczne są one z prawami ustanowionymi przez instytucje władzy lub regułami wyznawanymi przez większość³¹. Ta zasada, wydawałoby się dawno już nieaktualna, okazuje się powracać w dobie pandemii. Dotyczy przede wszystkim kontestowania restrykcji i innych rządowych zaleceń. Taka postawa skutkuje najczęściej m.in. następującą krytyką:

Szlag mnie trafia, bo zakażenia idą ostro w górę, codziennie na koronę umiera po kilkaset osób, a moja rodzina robi sobie jaja. Wychodzą do ludzi, na pocztę, do sklepu, z maseczką pod nosem lub na brodzie. I oczywiście nie trzymają dystansu. Tyle, że myją ręce, ale co z tego, jeśli nie przestrzegają pozostałych zasad?³²

„Pandemiczny indywidualizm” powoduje nie tylko zachwianie sprawnego funkcjonowania globalnego społeczeństwa, ale stanowi problem również w najmniejszych wspólnotach, takich jak rodzina, klasa, grupa przyjaciół. Podobnie jak w Akademii Weltona, każde odstępstwo i decyzje nieakceptowane przez większość stanowią swoiste zagrożenie dla funkcjonowania wspólnoty i pretekst do wewnętrznych podziałów. Tytuły artykułów internetowych są bardzo wymowne: „Koronasceptycy w rodzinie: poważny kryzys i duży problem”, „Moja rodzina to foliarze. Nawet o politykę nie ma takich awantur jak o koronawirusa” itp.³³.

³¹ K. Hauzer, *Amerykańska myśl transcendentalna...*, s. 37.

³² „Moja rodzina to foliarze”. Nawet o politykę nie ma takich awantur jak o koronawirusa (LIST), <https://natemat.pl/325837,foliarze-i-porzadek-swiatowy-koronawirus-wywoluje-klotnie-w-rodzinie> [18.02.2022].

³³ *Koronasceptycy w rodzinie: poważny kryzys i duży problem*, <https://www.dw.com/pl/koronasceptycy-w-rodzinie-powazny-kryzys-i-duzy-problem/a-60603850>,

Stwierdziłem, że nie mogę milczeć. (...) Kilka dni temu do nich zadzwoniłem. Powiedziałem, że nie będziemy się widywać do czasu, gdy zaczną się stosować do zaleceń bezpieczeństwa. (...) Zaproponowałem więc, że będziemy się kontaktować telefonicznie... i wtedy się zaczęło. Zareagowali furją. Jeden z braci wywalił mnie ze znajomych na Facebooku (...). Drugi brat śmieje się, że noszę kaganiec (tak nazywa maseczkę), bo zostałem niewolnikiem big farmy³⁴.

Retoryka pandemii nacechowana jest zatem swoistym podkreśleniem konfliktu pomiędzy globalnie zdefiniowaną wspólnotą walczącą z koronawirusową pandemią a „antypandemicznym indywidualizmem”. W sieci pojawiają się również swoiste manifesty i odezwy do „pandemicznych nonkonformistów”. W jednej z nich podkreślona została podstawowa motywacja przestrzegania z góry narzuconych reguł dotyczących nowego sposobu funkcjonowania w pandemicznym społeczeństwie.

Koronasceptyku, plandemisto, antymaseczkowcu – często używacie sformułowania „otwórz oczy, włącz myślenie”. Teraz czas na was, abyście otworzyli oczy na drugiego człowieka i włączyli empatię w stosunku do tych, dla których zetknięcie z chorobą COVID-19 może mieć tragiczne konsekwencje. (...) Obecna sytuacja to papierek lakmusowy kondycji naszego społeczeństwa. Sprawdzian z wrażliwości, empatii i zdolności do altruizmu. To, czy za pandemią stoi Bill Gates, nietoperze, czy Masoni, czy jest podstawa prawna do noszenia maseczek, czy też jej nie ma, nie jest tu najważniejsze. To, co liczy się najbardziej, to spojrzenie dalej niż na czubek własnego nosa i zadbanie o bezpieczeństwo najsłabszych³⁵.

<https://natemat.pl/325837,foliarze-i-porzadek-swiatowy-koronawirus-wywoluje-klotnie-w-rodzine> [18.02.2022].

³⁴ Tamże.

³⁵ *Koronasceptyku, plandemisto, antymaseczkowcu – tu nie chodzi o to, kto ma rację...* #NieDajSieWirusowi, <https://prawdziwadezynfekcja.pl/koronasceptyku-plandemisto-antymaseczkowcu-tu-nie-chodzi-o-to-kto-ma-racje-niedajsiewirusowi/> [18.02.2022].

W tym kontekście indywidualizm nabiera typowego, negatywnego znaczenia i zaczyna być jednoznacznie kojarzony z działaniem antywspółnotowym, z egocentryzmem i egoizmem. Z kolei przestrzeganie obostrzeń i stosowanie się do zaleceń ekspertów równoważne jest z altruizmem, troską, empatią i wczuciem się w sytuację Innego. Przypomina to nieco komunitariańskie ideały, które ukształtowały się w wyniku debaty z propagatorami liberalnego indywidualizmu. Jak podkreśla Małgorzata Augustyniak, porównując oba systemy, w ocenie komunitarystów bowiem, zaproponowany przez liberałów system praw i wolności stanowi apologię ludzkiego indywidualizmu, egoizmu, rywalizacji, które ignorują jedną z ważniejszych potrzeb ludzkich, potrzebę braterstwa³⁶. W pandemicznej rzeczywistości komunitariańska idea braterstwa wraca zatem w nowej odsłonie. W tym kontekście warto jednak zaznaczyć, że tak pojmowane „braterstwo” należy do tych wartości, które szczególnie trudno wdrażać na gruncie formalnym, o ile w ogóle jest to możliwe. W czasie pandemii uczyniono z niego jednakże aksjologiczny kierunek rozwoju globalnego społeczeństwa. „Braterstwo”, pod którym ukrywają się takie hasła, jak empatia, solidarność, troska o innych, działanie dla dobra innych, odgrywa w retoryce pandemii rolę swoistego drogowskazu, tworzy nowy ideał etyczny, który jednakże musi zostać zaakceptowany przez większość i wyrażać się w jej zachowaniu, aby przejść ze sfery abstrakcji do rzeczywistości³⁷. Można nawet zaryzykować i stwierdzić, że w pandemii pojawiają się wszelkie próby zinstytucjonalizowania braterstwa, uczynienia z tej idei podstawy ogólnego regulowania życia społecznego i relacji pomiędzy jednostkami a społeczeństwem, co prowadzi do swoistego wypaczenia tego pojęcia. W tym sporze pomiędzy pandemicznym konformizmem a nonkonformizmem ujawnia się jeszcze jeden ciekawy dylemat, na który zwrócił również uwagę już Peter Weir w swoim filmie. Pojawia się bowiem pytanie, jakie konotacje ma konformizm i jakie motywacje kierują jednostkami, które decydują się respektować społecznie narzucone normy. Konformizm, podobnie jak jego przeciwieństwo, nie musi być odczytywany jednoznacznie. Może

³⁶ M. Augustyniak, *Prawo jednostki a dobro wspólne – powracający dylemat*, „Studia Prawnoustrojowe” 2009, nr 9, s. 90.

³⁷ Tamże, s. 90.

mieć zarówno negatywne, jak i pozytywne konotacje. Jak przypomina Danilecki, negatywne w dzisiejszym, potocznym odbiorze pojęcie konformizmu było dla społeczeństw pierwotnych przede wszystkim pozytywnym skutkiem procesu socjalizacji oraz – w znacznie mniejszym stopniu – mechanizmów kontroli społecznej (system formalnych i nieformalnych nagród i kar) realizowanej zarówno przez władzę, jak i pozostałych członków społeczności³⁸. Obywatelskie posłuszeństwo, jak i nieposłuszeństwo skutkują zatem określonymi konsekwencjami. W Akademii Weltona konformizm był utożsamiany z systemem edukacji i wychowania młodych ludzi, zgodnie z góry ustalonymi, niezmiennymi wytycznymi, najbardziej odpowiednimi dla młodych mężczyzn. Nonkonformizm skutkował natomiast wdrożeniem kar, z cielesnymi włącznie. W skrajnym wypadku wykluczeniem ze społeczności szkoły. Obecnie również obserwować możemy wdrażanie swoistego systemu kar i nagród, na którym opiera się funkcjonowanie globalnego społeczeństwa w trakcie pandemii. Za kontestowanie pandemii i łamanie ograniczeń zawartych w rozporządzeniach rządowych grożą sankcje w postaci mandatu, kary administracyjnej, wykluczenie z konkretnych fragmentów przestrzeni publicznej lub stygmatyzacja społeczna. Jeszcze większe konsekwencje mogą wiązać się z brakiem szczepienia przeciw COVID-19. Jak dowiadujemy się z doniesień prasowych, większość przedsiębiorców jest gotowa ograniczyć swoją ofertę wyłącznie do osób zaszczepionych bądź posiadających certyfikat COVID-19 i w ten sposób uczestniczyć w walce z pandemią koronawirusa, jak i wesprzeć cele narodowego programu szczepień³⁹. Ekspertci z rady medycznej i inne medialne autorytety również postulują:

Sprawa jest stosunkowo prosta. Powinniśmy zrobić to, co zrobiono w innych krajach. Nie jesteśmy pierwszymi w tym sezonie, którzy muszą podjąć decyzję. Wszyscy praktycznie już to zrobili, wprowadzając przywileje dla osób zaszczepionych i ograniczając mo-

³⁸ T. Danilecki, *Miedzy nonkonformizmem a konformizmem*, s. 214.

³⁹ J. Ojczyk, K. Redmerska, *Przedsiębiorcy są za przywilejami dla zaszczepionych, rząd wciąż myśli*, <https://www.prawo.pl/zdrowie/przywileje-dla-zaszczepionych-czy-zostana-wprowadzone-w-polsce,509725.html> [18.02.2022].

bilność niezaszczepionych. – wyjaśnia prof. Flisiak w rozmowie z „Gazetą Wyborczą”, doprecyzowując, że: wprowadziłby pewne rozwiązania – niekoniecznie takie jak w Austrii, gdzie niezaszczepieni nie mogą w ogóle wychodzić z domu, czy w Singapurze, gdzie płacą za leczenie z własnej kieszeni, jeśli zachorują⁴⁰.

Przyjęcie preparatu skutkuje zatem swoistym rozdawaniem nagród w postaci konkretnych przywilejów (lub np. możliwością udziału w narodowej loterii i wygranej), które obiecują powrót do takiego życia społecznego, które istniało *przed* pandemią, jako stan zupełnie normalny. Sprawne funkcjonowanie pandemicznego systemu może również poprawić ujawnianie łamania restrykcji przez „buntowników”. Warto przypomnieć w tym momencie jedną ze scen w filmie Weira, gdy jeden z członków Stowarzyszenia, Cameron, denuncjuje Johna Keatinga i pozostałych członków tajnej uczniowskiej organizacji. Robi to po pierwsze powodowany strachem, po drugie – bo nie chce stracić systemowych przywilejów. Rozmowa z dyrektorem przywraca w nim „wiarę w szkolne wartości”. Również współcześnie świadkowie łamania pandemicznych reguł zachęceni są w oficjalnych narracjach do „obywatelskiego donosicielstwa”. Jak czytamy na stronie GIS:

Jeżeli widzisz w przestrzeni publicznej łamanie przepisów sanitarnych związanych z epidemią koronawirusa przekaż informację bezpośrednio do właściwej miejscowo powiatowej stacji sanitarno-epidemiologicznej. W przypadku uwag dotyczących działalności powiatowych stacji sanitarno-epidemiologicznych interwencję należy przekazywać do właściwych miejscowo państwowych wojewódzkich inspektorów sanitarnych⁴¹.

Obywatelski nadzór nad tymi, którzy łamią reguły społecznego funkcjonowania w czasie pandemii, pojawia się również oddolnie. Nawoływanie do denuncjowania „niepokornych” miało miejsce m.in. w czasie

⁴⁰ K. Lurka, *Czas na przywileje dla osób zaszczepionych*, <https://www.termedia.pl/mz/Czas-na-przywileje-dla-osob-zaszczepionych,44426.html> [18.02.2022].

⁴¹ <https://www.gov.pl/web/gis/skargi-i-wnioski> [18.02.2022].

akcji #otwieraMY⁴², podczas której niektórzy restauratorzy postanowili otworzyć swoje lokale w ramach „epidemicznego nieposłuszeństwa”:

Z chwilą otwarcia będę dzwonił na Policję i do sanepidu. Przez ten rok jeszcze wszystko powinno być zamknięte, aby wszyscy najpierw mogli się zaszczepić i aby ten śmiertelny wirus już nie był groźny. Dzisiaj czytałem, że pilot samolotu na czas pandemii poszedł do pracy na budowie, więc Ci Panowie też mogą iść do innej roboty. Koniec zabawy⁴³.

Według Roberta K. Mertona nonkonformizmu należy poszukiwać na skali pojęć składających się na zjawisko społecznego przystosowania. Jak pisze Danilecki, autor ten wyróżnia pięć poziomów tzw. adaptacji: konformizm, innowację, rytualizm, wycofanie (rezygnację) i bunt.

Umieszczony na początku tej skali konformizm opisuje jako akceptację zarówno norm społecznych, jak i wartości, zaś znajdujący się na jej przeciwnym końcu bunt – ich czynne odrzucenie. Innowacja oznacza akceptację wartości przy jednoczesnym odrzuceniu reguł i dążeniu do ich zmiany, rytualizm to bezrefleksyjne trwanie przy obowiązujących regułach, zaś rezygnacja to ich biernie odrzucenie. Poza konformizmem pozostałe formy adaptacji są – zgodnie z tą koncepcją – określane jako dewiacja społeczna⁴⁴.

Można zatem zadać pytanie, jakie poziomy adaptacji do sytuacji pandemicznej – ułatwiające lub utrudniające funkcjonowanie w przeorganizowanym systemie – możemy odnaleźć obecnie? W jaki sposób i zgodnie z jakimi motywacjami kształtuje się relacja jednostki i systemu społecznego w czasie pandemii? Respektowanie pandemicznych norm może bowiem: 1) wynikać z całkowitego przekonania o konieczności zmiany norm społecznych i zachowań (wpływać może na nie po pierwsze lęk, po drugie natomiast całkowite zaufanie do wiedzy i narracji

⁴² <https://www.facebook.com/groups/otwieramysie/>, <https://otwiera-my.pl> [18.02.2022].

⁴³ A. Kołodziej, *Rządowe restrykcje trzeszcza w szwach, a Polska siedzi na beczce prochu. Już co drugi Polak mówi „dość”*, <https://spidersweb.pl/bizblog/rzadowe-restrykcje-trzeszcza-w-szwach/> [18.02.2022].

⁴⁴ T. Danilecki, *Między nonkonformizmem a konformizmem*, s. 215.

eksperckich); 2) być odmianą „pandemicznego konformizmu”, rozumianego jako swoisty legalizm, a więc postępowanie zgodne z normą prawną; oraz 3) wynikać z oportunistu, oznaczającego przestrzeganie wyznaczonych reguł pomimo ich nieuznawania (taka sytuacja może mieć miejsce np. wtedy, gdy ktoś przyjmuje szczepionkę nie dlatego, że boi się zarażenia lub wyraża swą postawą troskę o innych, lecz aby uzyskać konkretne przywileje, np. umożliwiający swobodne poruszanie się tzw. paszport covidowy; często w wypowiedziach usłyszeć można stwierdzenie „zrobiłem to dla świętego spokoju”).

Jak pisze Danilecki, definicje konformizmu formułowane w naukach społecznych starają się zdefiniować je jako zjawisko aksjologicznie neutralne i lokują je w polu oddziaływania grup społecznych. Odwrotną perspektywę oglądu postawy konformizmu/nonkonformizmu przyjmuje się jednak na gruncie filozofii. Dokonując bowiem namysłu nad obiema postawami wraz z pozostałymi poziomami adaptacji, współczesni filozofowie są słusznie przekonani, że nie da się wnikać w ich istotę tylko na podstawie oceny zachowań jednostki, bez jakiegokolwiek analizy motywów jej działania. Stąd bardzo ważne jest, że do badania konformizmu nie można przyjąć tylko i wyłącznie perspektywy i metody behawiorystycznej⁴⁵. Analiza działania i postaw poszczególnych jednostek w czasie pandemii zdecydowanie to pokazuje.

Jak dowodzą socjologowie, w każdym społeczeństwie przeważają postawy przystosowania. Zaangażowanie i opór/sprzeciw znajdują się na przeciwnych krańcach tej krzywej i odzwierciedlają niewielki odsetek reprezentantów takich postaw/zachowań, podczas gdy postawy przystosowawcze znacznie przeważają nad pozostałymi⁴⁶.

Podobnie jak „obywatelskie posłuszeństwo” i przestrzeganie obustrzeń i zaleceń ekspertów, tak i sprzeciw wobec narzuconych ograniczeń, kontestacja restrykcji i nowego sposobu życia społecznego zawsze wynika z określonych motywacji przyjętych przez jednostkę. Podobnie jak w filmowym obrazie Weira, na obie te antagonistyczne postawy,

⁴⁵ Tamże, s. 215.

⁴⁶ Tamże, s. 216.

wraz z ich odmianami, wpływać będą konkretne narracje, medialna retoryka, zaufanie do wiedzy eksperckiej, czy podążanie za autorytetami.

Zakończenie:

„z dwóch leśnych dróg wybrałem tę mniej uczęszczaną”

Wynikiem indywidualistycznej koncepcji natury ludzkiej było przeświadczenie, choć nie zawsze jasno wyrażane przez transcendentalistów, że elementem niezbędnym dla rozwoju duchowego jest jednak samotność. Pomimo tego transcendentaliści oczekiwali, że jednostka będzie realizowała swoje ideały także w ramach społeczeństwa, mimo ryzyka bycia niezrozumianą, odrzuconą i stygmatyzowaną. Miara wielkości człowieka jest zdolność akceptacji takiego stanu rzeczy i konsekwentne życie w zgodzie ze swoimi wartościami. Samotność, w tym kontekście, oznacza konieczność nie fizycznego, lecz duchowego wycofania się z życia wspólnoty, która jednostkę ogranicza⁴⁷. John Keating i dyrektor Akademii Gale Nolan to postaci skrajnie przeciwstawne (bardzo podobnym do tego ostatniego jest również ojciec Neila). Zestawienie tych osobowości (protagonisty i antagonisty) ukazuje złożoność charakterologiczną poszczególnych jednostek funkcjonujących w konkretnym systemie i złożoność postaw, które odnaleźć możemy pomiędzy tymi dwoma biegunami. W filmie ukazane są dwa największe konflikty, które mają duży wpływ na fabułę. Pierwszym z nich jest spór bliskich sobie jednostek. To konflikt Neila z ojcem, symbolizujący problem niezrozumienia, z którym boryka się jednostka we wspólnocie jej najbliższej, np. w rodzinie. Spór ten dotyczy kwestii typowego nieposłuszeństwa, oporu syna wobec woli ojca, który rozkazuje Neilowi wycofanie się z granej przez niego roli.

Neil: Nie, nie mogę. Mam główną część. Przedstawienie jest jutro wieczorem.

Pan Perry: Nie obchodzi mnie, czy świat się skończy jutro wieczorem. Ty za to skończ z tą grą. Czy to jasne? Czy to jasne?

(*Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, 01:23:14)

⁴⁷ W. Lewandowski, *Wolność i samotność*, s. 88.

Konflikt na poziomie wartości rozgrywa się tu teoretycznie w mikroskali, chociaż konsekwencje poniesie cała akademicka wspólnota. Drugi poważny spór dotyczy relacji Keatinga z dyrektorem Nolanem. Symbolizuje on sprzeciw konkretnej jednostki wobec norm i zasad postępowania charakterystycznych dla społeczeństwa, dla wspólnoty szerszej niż rodzina. Konflikt wartości dotyczy w tym wypadku makroskali⁴⁸. Oba te spory odsyłają jednakże do typowych pytań i dylematów związanych z indywidualizmem i nonkonformizmem, niezależnie od typu wspólnoty i czasu, w którym jednostki egzystują. W kulturze indywidualizmu za pierwotną uznaje się jednostkę, natomiast wspólnotowy punkt widzenia przyjmuje, że jednostka wyłania się dopiero w procesie interakcji z innymi. Istnienie wspólnot w społeczeństwie lub całego społeczeństwa zagwarantowane jest przez konkretne rytuały, narracje, strategie retoryczne, bezpośrednie kształtowanie uczuć wspólnotowych, normy, system nakazów i zakazów⁴⁹. Scena końcowa *Stowarzyszenia...* ukazuje natomiast niezwykle wewnętrzną walkę poszczególnych jednostek, których codzienna egzystencja została znowu wtłoczona w ramy skostniałego systemu. Pożegnanie Keatinga to sytuacja bardzo trudna dla młodych chłopców, dla których nauczyciel jest autorytetem. Wydawałoby się, że złamani przez opresyjny system, zmuszeni do podpisania „uprzejmego donosu” na ulubionego nauczyciela, znowu dołączą do konformistów, do „przeciętnej” i jednocześnie „wybitnej” młodzieży Akademii. Tak się jednak nie dzieje. Młodzi mężczyźni po kolei wchodzący na ławki, lekceważący gwałtowny sprzeciw dyrektora, robią to w różnym tempie, kierowani różnymi motywacjami. Niektórzy nie dołączają i pozostają w ławkach ze spuszczoneymi głowami, potulni wobec zwierzchnika. Tych jednak jest zdecydowana mniejszość (wśród nich jeden z członków stowarzyszenia Cameron, który w filmie z początkowego buntownika zmienia się w antagonistę – denuncjatora i oportunistę). Ważnym motywem w tej scenie jest to, że Keating daje swoim wychowankom czas. Nie opuszcza sali lekcyjnej pomimo nakazów wściekłego Nolana, czeka cierpliwie na ich reakcję, wierzy w nich do samego końca, wiedząc,

⁴⁸ Por. G.L. Agustino, *Nonconformity of teacher...*, s. 46.

⁴⁹ A. Cudowska, *Wspólnota...*, s. 207.

że indywidualną decyzję można podjąć w każdej chwili, nawet gdy jeszcze przed momentem nie było się do niej przekonanym. Jak każdy romantyk kieruje się intuicją i ta intuicja go nie zawodzi.

Ponadczasowość filmowego obrazu Weira odsyła nas do ciągłego poszukiwania odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób osiągnąć równowagę pomiędzy refleksją a spontanicznością, myśleniem a działaniem, pogłębianiem wiedzy a intuicyjnym odbiorem rzeczywistości, indywidualizmem a życiem we wspólnocie i dostosowaniem się do panujących w niej reguł? Obraz filmowy może również pomóc – jak sugeruje Hauzer – rozstrzygnąć dylemat odwiecznego konfliktu imperatywów wynikających z faktu dwuwymiarowości istnienia człowieka: jego uczestnictwa w porządku egzystencjalno-moralnym oraz w sterowanym odgórnie życiu społeczno-politycznym kraju⁵⁰. Dylematu aktualnego w czasach amerykańskich transcendentalistów i aktualnego również w obecnej sytuacji. Mimo że wspólnota jako zjawisko zmienia się wraz z przemianami społeczeństwa, analiza tego pojęcia nieodmiennie wywołuje konflikt wokół tego, co jest rzeczywistością bardziej podstawową: jednostka czy społeczeństwo?⁵¹. Pytanie, którą z dróg należy pójść, tą mniej czy jednak bardziej uczęszczaną, wciąż domaga się odpowiedzi.

Piśmiennictwo:

- Augustyniak M., *Prawo jednostki a dobro wspólne – powracający dylemat*, „Studia Prawnoustrojowe” 2009, nr 9.
- Beck U., *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Cudowska A., *Wspólnota w kulturze indywidualizmu*, [w:] J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, M. Sobecki (red.), *Wspólnoty z perspektywy edukacji międzykulturowej*, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2009.
- Danilecki T., *Mędzy nonkonformizmem a konformizmem, czyli o postawach sprzeciwu wobec systemu autorytarnego na przykładach życiorysów przywódców rolniczej „Solidarności” województwa białostockiego z lat 80. XX wieku*, „Studia Podlaskie” 2020, t. XXVIII.

⁵⁰ K. Hauzer, *Amerykańska myśl transcendentalna...*, s. 41.

⁵¹ A. Cudowska, *Wspólnota...*, s. 207.

- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, GWP, Gdańsk 2005.
- Hauzer K., *Amerykańska myśl transcendentalna w kulturze i literaturze Stanów Zjednoczonych*, [w:] K. Jasiewicz, M. Zięba-Plebankiewicz (red.), „Konteksty i znaczenia. Neophilologica Sandeciensia” 2015, nr 9.
- Kleinbaum N. H., *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, tłum. P. Laskowicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000.
- Lewandowski W., *Wolność i samotność. Myśl społeczno-polityczna amerykańskiego transcendentalizmu*, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, Warszawa 2011.
- Olcoń-Kubicka M., *Indywidualizacja a nowe formy podmiotowości*, SCHOLAR, Warszawa 2009.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Replika, Poznań 2020.
- Sadowski M., *Godność człowieka i dobro wspólne w papieskim nauczaniu społecznym (1878-2005)*, Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Szwarczyńska E., *Ponowoczesny indywidualizm jako źródło nietrwałości więzi rodzinnych i dezintegracji rodziny*, [w:] U. Swadźba, B. Pactwa, M. Żak (red.), *Praca – więź – integracja: wyzwania w życiu jednostki i społeczeństwa: monografia poświęcona pamięci prof. zw. dr. hab. Władysława Jachera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Wasilewski J., Skibiński A., *Prowadzeni słowami. Retoryka motywacji w komunikacji publicznej*, Difin, Warszawa 2008.

Źródła internetowe:

- Agustino G.L., *Nonconformity of teacher and students in Peter Weir's Dead Poets Society*, Faculty of Humanities, Diponegoro University, Semarang 2017, http://eprints.undip.ac.id/56348/1/Revisi_pasca_sidang.pdf [18.02.2022].
- Djoković: *Wolność podejmowania decyzji jest ważniejsza niż jakikolwiek tytuł*, <https://www.rp.pl/tenis/art35689801-djokovic-wolnosc-podejmowania-decyzji-jest-wazniejsza-niz-jakikolwiek-tytul> [18.02.2022].
- Ferfecki W., *Raport: Koronaszceptycyzm i antysemityzm idą ze sobą w parze*, <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art19162531-raport-koronaszceptycyzm-i-antysemityzm-ida-ze-soba-w-parze> [18.02.2022].
- Gazel Z., *The Analysis of The Films "Dead Poet Society" & "Detachment" Through The Perspective of Education*, Ibn Haldun University, 2020,

- https://www.researchgate.net/publication/342216222_The_Analysis_of_The_Films_Dead_Poet_Society_Detachment_Through_The_Perspective_of_Education/link/5ee933af92851ce9e7ea2da5/download [18.02.2022].
- Globalna walka z pandemią Covid-19*, MPW med. instruments, <https://mpw.pl/aktualnosci/globalna-walka-z-pandemia-covid-19> [18.02.2022].
- Lurka K., *Co czeka antyszczepionkowców, choć o tym nie wiedzą*, na: TERmedia, <https://www.termedia.pl/mz/Co-czeka-antyszczepionkowcow-choc-o-tym-nie-wiedza.44869.html> [18.02.2022].
- Kołodziej A., *Rządowe restrykcje trzeszczą w szwach, a Polska siedzi na beczce prochu. Już co drugi Polak mówi „dość”*, <https://spidersweb.pl/bizblog/rzadowe-restrykcje-trzeszcza-w-szwach/> [18.02.2022].
- Koronasceptyku, plandemisto, antymaseczkowcu – tu nie chodzi o to, kto ma rację... #NieDajSieWirusowi*, <https://prawdziwadezynfekcja.pl/koronasceptyku-plandemisto-antymaseczkowcu-tu-nie-chodzi-o-to-kto-ma-racje-niedajsiewirusowi/> [18.02.2022].
- Koronasceptycy w rodzinie: poważny kryzys i duży problem*, <https://www.dw.com/pl/koronasceptycy-w-rodzinie-powazny-kryzys-i-duzy-problem/a-60603850> [18.02.2022].
- Koronawirus. Chroń siebie i najbliższych, aby nie stracić tego co najcenniejsze!* spot reklamowy, Akademia NFZ, <https://www.youtube.com/watch?v=F-n6yfjJOB4k> [18.02.2022].
- Lurka K., *Czas na przywileje dla osób zaszczepionych*, <https://www.termedia.pl/mz/Czas-na-przywileje-dla-osob-zaszczepionych.44426.html> [18.02.2022].
- „*Moja rodzina to foliarze*”. Nawet o politykę nie ma takich awantur jak o koronawirusa (LIST), <https://natemat.pl/325837,foliarze-i-porzadek-swiatowy-koronawirus-wywoluje-klotnie-w-rodzinie> [18.02.2022].
- Ojczyk J., Redmerska K., *Przedsiębiorcy są za przywilejami dla zaszczepionych, rząd wciąż myśli*, <https://www.prawo.pl/zdrowie/przywileje-dla-zaszczepionych-czy-zostana-wprowadzone-w-polsce.509725.html> [18.02.2022].
- otwieraMY się I Polska #StopSegregacjiSanitarnej*, facebook, na: <https://www.facebook.com/groups/otwieramysie> [18.02.2022].
- #otwieraMY, Wybierz branżę, w której chcesz zacząć legalnie działać w czasie lockdownu*, <https://otwiera-my.pl> [18.02.2022].
- Stanowisko 28: Omikron atakuje – ratujmy siebie i państwo, PAN*, <https://informacje.pan.pl/informacje/materialy-dla-prasy/3520-stanowisko-28-o-mikron-atakuje-ratujmy-siebie-i-panstwo>, [18.02.2022].
- Złóż skargę lub wniosek*, <https://www.gov.pl/web/gis/skargi-i-wnioski> [18.02.2022].

Streszczenie / summary

Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób osiągnąć równowagę pomiędzy myśleniem a działaniem, indywidualizmem a życiem we wspólnocie i dostosowaniem się do panujących w niej reguł, konformizmem i nonkonformizmem. Nawiązując do ponadczasowości obrazu filmowego Petera Weira *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, autorka powraca do znanego w naukach społecznych i humanistycznych konfliktu pomiędzy jednostką a społeczeństwem, wolnością jednostki a dobrem wspólnym, sytuując swoje rozważania w świetle sporów o wartości w czasach pandemii COVID-19.

Słowa kluczowe: *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, Weir, indywidualizm, konformizm, nonkonformizm, dobro wspólne, COVID-19

The article is an attempt to answer the question of how to achieve a balance between thinking and acting, individualism and living in a community and adapting to its rules, conformism and nonconformity. According to the timeless value of Peter Weir's film *Dead Poets Society*, the author returns to the conflict between an individual and society, individual freedom and the common good. She situates this well-known in social sciences and humanities dilemma in the light of disputes over values in the times of the COVID-19 pandemic.

Keywords: *Dead Poets Society*, Weir, individualism, conformity, non-conformity, common good, COVID-19

Marcin Oleś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

marcin.oles@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9210-0882



„Muzyka myśli tam, gdzie myśl się lęka”¹ ***Wszystkie poranki świata, 1991***

Marin Marais, jeden z najważniejszych muzyków francuskiego baroku (w tej roli Gérard Depardieu), wspomina swoje życie i relację z dawnym mistrzem, postacią tyle legendarną, co tajemniczą, Monieur de Sainte-Colombe. Surowy i wybuchowy mistrz (Jean-Pierre Marielle) nie darzy sympatią młodego i ambitnego Marais’a (Guillaume Depardieu), który przybywa do jego domu z listem rekomendacyjnym prosząc o możliwość doskonalenia gry na ulubionym instrumencie Ludwika XIV, *viola da gamba*. Jego pojawienie się w domu, w którym życie toczy się

¹ P. Quignard, *Boutès*, Paris 2008, s. 19. Cyt. za: A.. Chęćka-Gotkiewicz, *W poszukiwaniu semantycznej niewinności. Muzyczne fantazmaty Pascala Quignarda*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 2 (25), s. 36.

wedle protestanckich prawideł, wywołuje zachwyt i uśmiech na twarzach dojrzewających bez matki córek. Zdaje się jednak, iż muzycy mają zgola odmienne powody praktykowania muzyki, co sprawia, iż ich drogi szybko się rozchodzą, po tym, jak poirytowany do granic Sainte-Colombe wyrzuca z domu swego niepokornego ucznia. Mistrz pogrąża się w samotności, całkowicie oddając się muzyce i wspomnieniom zmarłej żony, która zaczyna go nawiedzać podczas wielogodzinnych sesji instrumentalnych. Uczeń w asyście starszej córki Madeleine (Anne Brochet) zgłębia potajemnie tajniki mistrza, a kiedy ta zachodzi w ciążę, porzuca ją dla kariery w Wersalu. Jej samobójstwo doprowadza wdowca na skraj rozpacz i pozbawia go resztek motywacji do życia i miłości do muzyki. Po wielu latach dojrzały już Marais prosi staruszka o ostatnią lekcję.

Aby w pełni ukazać fenomen odstępstwa od wartości w filmie Alaina Corneau, trzeba omówić osobno kilka wątków i wprowadzić na scenę kilka dodatkowych postaci, bez (biografii) których odczytanie i właściwie zrozumienie tego filmowego obrazu będzie skazane na fiasko. Po kolei są to: Życie to nie biografia – rozdział, w którym omawiam kluczowe dla powstania filmu i fabuły postaci; Historia to nie fakt – poświęcam wyjaśnieniu, ile jest prawdy w filmowej fikcji; Film to nie fabuła – tu staram się wskazać na poniekąd ukryty główny wątek filmu; Instrument to nie muzyka – podrozdział poświęcam filozofii muzyki autora scenariusza Pascala Quignarda; Muzyka to nie dźwięki – podsumowanie i próba odpowiedzi na pytanie, o jakiej muzyce opowiadają nam twórcy filmu. Całość zaczynam od nieco konfesyjnego wątku wprowadzającego: Lokalny kanon.

Lokalny kanon

Zanim przejdę do *clou* moich rozważań, pozwolę sobie przywołać cykl pewnych zdarzeń, które sprawiły, że obejrzałem film *Wszystkie poranki świata* jeszcze w 1992 roku. Splot opisanych okoliczności sprawił, iż oglądałem go bez jakiegokolwiek przygotowania merytorycznego i choćby marginalnej wiedzy na temat prezentowanej tam historii oraz postaci. Ale zanim zaczniemy...

Sixto Rodriguez to amerykański muzyk², któremu w latach 60. wrócono karierę nie mniejszą niż Bobowi Dylanowi. Choć nagrał tylko jeden album, a jego nazwiska na próżno szukać w amerykańskim *hall of fame*, to po latach zapomnienia w rodzimych Stanach i pracy na budowie odniósł spektakularny sukces w RPA. Dlaczego tam? Dlaczego po latach? O tym opowiada obsypany nagrodami film Malika Bendjelloula z 2012 roku *Sugar Man*³. Sukces tej produkcji nie tylko przypomina o swoistości zjawisk kultury, ale i przywołuje pewien fenomen, który na potrzeby niniejszego tekstu nazwę trendami lokalnymi. Zjawisko trendów lokalnych jest prawdopodobnie zjawiskiem powszechnym i występującym na całym świecie z równą regularnością. Każda generacja, być może nawet grupa społeczna, a jak się także okazuje dzięki obrazowi *Sugar Man*, każdy kraj ma swoje przemijające fascynacje i jedynie słusznych twórców. Kiedy wchodziłem w dorosłość, przemijała właśnie fascynacja Juliem Cortazarem, którego popularność w Polsce była zjawiskowo wysoka na tle Europy. Podobną estymą cieszył się Samuel Beckett czy rockowa grupa Budgie, która w Polsce miała większą popularność niż w rodzimej Wielkiej Brytanii. Kryteria doboru, a może raczej wyboru, zdają się nie być jednoznacznie powiązane ani z jakością twórczości danego fenomenu, ani z jego dostępnością. Dla przykładu Polacy zaczytywali się Williamem Whartonem, pasjami oglądali francuskie filmy Krzysztofa Kieślowskiego czy, niemalże masowo, słuchali Johna Zorna (na tej liście z pewnością można by umieścić Quentina Tarantino, Davida Lyncha i wielu innych). I choć przemijalność tych fascynacji wpisana jest w ich naturę, to przyczyniają się one – jako poniekąd tymczasowy kanon – do kształtowania zbiorowego gustu danej generacji. Zresztą, nie o ranking tu chodzi ani o opis mechanizmów, a o wskazanie pewnego zjawiska w kulturze, które sprzyja popularyzacji owych trendów.

Jednym z takich kanonicznych twórców był w latach 90. w Polsce walijski reżyser Peter Greenaway⁴. Zjawiskowo plastyczne, wręcz malarskie

² Więcej szczegółów na stronie: <http://www.rodriguez-music.com> [12.01.2022].

³ <https://www.filmweb.pl/film/Sugar+Man-2012-644473> [22.01.2022].

⁴ Stowarzyszenie Filmowców Polskich, <https://www.sfp.org.pl/osoba,0,1,12591,Peter-Greenaway.html> [12.01.2022].

kino, które tworzył, zdawało się wytyczać nowe kierunki i przełamywać zastane schematy dziesiątej muzy. Choć prowokacyjne i nieoszczędne w środkach (Greenaway ostentacyjnie i nagminnie pokazywał fizjologię, od seksu poczynawszy, a na wymiotach skoczywszy, a jego dobór środków artystycznych nie ograniczał się wyłącznie do kostiumów od Jean-Paula Gaultiera), choć wymagające od widza sporego przygotowania i nieustannie przesuujące granice (dobrego) smaku, jego obrazy nie tylko uczyniły go jednym z najważniejszych twórców dekady, ale i przyniosły mu w Polsce niezmierną popularność. Będąc już obeznany z twórczością tego, skądinąd awangardowego twórcy, znając jego filmowe sztuczki i prowokacje, nie zdziwiłem się, kiedy kolejny z jego filmów, które mi było dane zobaczyć, zaczyna się od sceny, w której „nadęty jak Elvis z Las Vegas”⁵, Gerard Depardieu siedzi przygarbiony i poirytowany w siwej peruce, słuchając nieco nieudolnej próby utworu *Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont-de-Paris* autorstwa Marina Marais’a, w którego postać się wciela. Scena ma miejsce w Wersalu. Ot, kolejny zabieg mistrza, który pogrywa sobie z nami i naraża naszą cierpliwość na szwank. Moje wątpliwości zaczęły się nieco później. Po pierwszym zdaniu, które pada z ust Depardieu, moja ciekawość została rozbudzona. „Każda nuta musi wybrzmieć, umierając”⁶. Kiedy student muzyki słyszy takie słowa, nie wychodzi z kina nawet wtedy, kiedy orientuje się, że dotarł na zupełnie inny film, niż zamierzał.

Przyznaję, to dzięki Greenawayowi trafiłem na *Wszystkie poranki świata*. To lokalny trend i tymczasowy kanon sprawił, że wybrałem się do częstochowskiego DKF-u na film walijskiego mentora, którego tytułu teraz nawet nie pamiętam. Ten, który przypadkiem miałem okazję obejrzeć, okazał się moim filmowym *catharsis*. Warto w tym miejscu

⁵ W oryginalnej wersji: „The story begins with a flood of memories that overtake Marais during a rehearsal of a Sainte Colombe composition at Versailles. The tears cut canyons through his makeup and splash onto his ribbons and lace. Depardieu, as bloated as a Las Vegas Elvis, brings enormous dignity to this performance, a weaving together of remorse for lost youth and the wisdom of his great age”. Patrz: Kempley, Rita, *Tous Les Matins Du Monde. The sekc. Movies*. https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/touslesmatinsdumondenrkempley_a0a34d.htm [22.01.2022].

⁶ A. Corneau, *Tous les matins du monde*, 1991.

zwrócić uwagę na pewien paradoks, który być może wiele mówi o kulturowych różnicach pomiędzy poszczególnymi krajami. W rodzimej Francji w ciągu pierwszego roku sprzedano 2 miliony biletów, ścieżka dźwiękowa pokryła się platyną (ponad 500 000 egzemplarzy sprzedanych płyt)⁷, dzięki czemu viola da gamba jako instrument zaistniała w świadomości słuchaczy, a kataloński muzyk Jordi Savall stał się międzynarodową gwiazdą. W Polsce obraz ten trafił wyłącznie do kin studyjnych, pozostając filmem niszowym. Według portalu Internet Movie Database „soundtrack z muzyką Savalla prześcignął Michaela Jacksona, kiedy został wydany we Francji i Madonnę, kiedy został wydany w Stanach Zjednoczonych”⁸, co z perspektywy czasu wydaje się nie lada osiągnięciem – zwłaszcza biorąc pod uwagę charakter muzyki wykonywanej przez Savalla. Choć film nie był częścią żadnego lokalnego trendu, poetycko brzmiący tytuł filmu wszedł po latach do popkultury i zaczął być szeroko używany i parafrazowany, stając się swojego rodzaju językowym uzusem. Mamy zatem wysyp książek kucharskich, produkcji filmowych etc., które bezpośrednio sięgają po ten symbol: *Wszystkie poranki świata* to książka kucharska z przepisami śniadań, *Wszystkie kolory Świata* to książka dla dzieci, *Wszystkie pieniądze świata* (oryg. *All The Money in The World*) to amerykański film o skąpym miliarderze Jean Paul Gettym, *Wszystkie Miłości Świata* (oryg. *Tous les rêves du monde* – wszystkie sny lub marzenia świata) to poczytna książka francuskiej autorki Theresy Révay i film pod tym samym tytułem. Biorąc pod uwagę hermetyczność tematu filmu („aspirujący do miana arcydzieła, poetycki obraz Alaina Corneau porusza odwieczne próby definicji artysty i sztuki, dotykając po drodze problemu straty, przemijalności, a także mistycznej granicy pomiędzy światem żywych a światem umarłych”⁹), także ten fakt wydaje się znaczący. Czy jednak nie będąc muzykiem (film to wielowątkowa opowieść

⁷ Na stronie producenta albumu ze ścieżką dźwiękową, widniej informacja, iż album rozszedł się w nakładzie ponad miliona kopii. Patrz: <https://www.alia-vox.com/en/catalogue/tous-les-matins-du-monde/> [22.01.2022].

⁸ *Wszystkie poranki świata*, <https://www.imdb.com/title/tt0103110/> [22.01.2016].

⁹ P. Apanowicz, *Wszystkie poranki świata – w poszukiwaniu istoty sztuki*, <https://old-camera.pl/wszystkie-poranki-swiate-w-poszukiwaniu-istoty-sztuki/> [22.01.2022].

o wybitnych muzykach swojej epoki – Sieur de Sainte-Colombe i Marin Marais), pasjonatem francuskiego baroku (w obrazie, aż pełno odniesień do malarstwa Georges’a de la Tour i Lubina Baugin), sympatykiem jansenistów z Port Royal Les Champs (główny bohater opowieści jest członkiem tej grupy wyznaniowej), epoki Ludwika XIV, jedyne go w swoim rodzaju brzmienia violi da gamba, można *Wszystkie poranki świata* odczytać jako dzieło poza te tematy wykraczające, poruszające ponadczasowe wątki dzielone przez wszystkich? Albo inaczej: czy dzieło Corneau może zainteresować kogoś spoza branży i bańki? Niezależnie od odpowiedzi warto uświadomić sobie, iż *Wszystkie poranki świata*, choć zdają się być filmem biograficznym, a nawet historycznym, to takim nie są; choć sportretowane z ogromną pieczołowitością i przykładające wielką wagę do wszelkiego detalu scenograficznego, kostiumów, oświetlania scen, nie są także portretem epoki, w której toczą się losy jego głównych bohaterów; choć opowiadają o muzyce, bynajmniej jej nie portretują. W warstwie fabularnej to niezwykle udana iluzja, która zwodzi swoją autentycznością. W warstwie realizacyjnej to niezwykle udany majstersztyk, w którym światła i cienie grają równie ważną rolę, jak muzyczna interpretacja czy aktorskie kreacje. Stało się tak dlatego, iż twórcy filmu z wielką starannością podeszli do rekonstrukcji „historyczności”, gdyby posłużyć się literacką nomenklaturą niezwykle popularnego gatunku powieści historycznej. Czym zatem są *Wszystkie poranki świata*, jeśli nie tym, czym się wydają być?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, konieczne będzie odszukanie wszystkich głosów tej filmowej fugi, która w dostojnym i powolnym tempie, z największą maestrią opowiada nie tylko o losie i nie tylko o czasie.

Życie to nie biografia¹⁰

Ta historia zaczyna się od legendy wybitnego wirtuoza, niezwykle popularnego w XVII-wiecznej Francji instrumentu – *viola da gamba*.

¹⁰ Tytuł zainspirowany książką: P. Quignard, *La vie n'est pas une biographie*, GALILEE, Paris 2019.

Ten arystokratycznego pochodzenia instrument¹¹, będąc ładząco podobny do wiolonczeli, ma jednak od pięciu do siedmiu strun i progi, dzięki czemu – podobnie jak na gitarze – można na nim grać nie tylko melodie, ale i akordy. Jego popularność była niezwykła, co potwierdza fakt, iż był to jeden z ulubionych instrumentów Ludwika XIV, a Henryk VIII komponował na ten instrument.

Nie mniej popularny był w tym okresie muzyk, o którym w naszych czasach niewiele wiadomo. Muzyk-legenda. Człowiek-widmo. Nieznane jest nawet jego imię¹². Wirtuoz viola da gamba. Ponoć odrzucił zaproszenie Ludwika XIV, który chciał go usłyszeć w Wersalu. Ponoć miał dwie córki i nieślubnego syna. Nauczyciel wybitnych muzyków. Na jego cześć jedna z planetoid (ta o numerze 17431) w głównym pasie asteroid okrążająca Słońce w ciągu 3,59 lat w średniej odległości 2,22 jednostki astronomicznej nosi jego imię¹³. Żyjący poza czasem. *Sieur de Sainte-Colombe*.

W 1966 roku, w Lozannie, w prywatnej bibliotece zmarłego kilka lat wcześniej wybitnego, acz zdyskredytowanego udziałem w rządach Vichy francuskiego pianisty i dyrygenta Alfreda Cortota¹⁴, muzykolog Paul Hooreman odkrywa zagubiony rękopis z dziełami *Sieur de Sainte-Colombe*. Siedem lat później *Société française de musicologie*

¹¹ Uważa się, że na instrumentach z rodziny viol grała głównie arystokracja, która z największym zapalem zachwycała się ich brzmieniem, podczas gdy uważanych za podrzędne i krzykliwe skrzypcach – violin – grali głównie zawodowi muzycy, a ci znajdowali się na bardzo niskim szczeblu drabiny społecznej. Za: A. Fein, J. Peterson, *Why Violins Aren't Viol*, <http://blog.feinviolins.com/2014/05/why-violins-arent-viol.html> [22.01.2022].

¹² Badacz życia *Monsieur de Sainte-Colombe* podważa tezę, jakoby jego imię brzmiało Jean: “Until we find at least one document referring to the musician as Jean, or referring to Jean as a musician, we cannot be certain that this was the revered French musician”. Patrz: J. Dunford, *The Sainte Colombe enigma*, 2022, http://www.classicalacarte.net/Textes/Divers/dunford_sainte_colombe_en.htm [22.01.2022].

¹³ Astéroïde (17431) *Sainte-Colombe*, [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=\(17431\)_Sainte-Colombe&oldid=163849183](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=(17431)_Sainte-Colombe&oldid=163849183) [23.01.2022].

¹⁴ Cortot przez długie lata mieszkał w Tournus, gdzie w 1992 roku odkryto kolejny rękopis przypisywany *Sieur de Sainte-Colombe*. Patrz: http://www.musicolog.com/colombe_life.asp [23.01.2022].

opublikuje *67 Concerts à deux violes esgales* Sieur de Sainte-Colombe w opracowaniu Paula Hooremaana, ujawniając tym samym twórczość zapomnianego muzyka. Niczym demiurg Sainte-Colombe wychodzi z cienia historii na swoich warunkach, nie dzięki swojej biografii, ale dzięki muzyce.

Rok wcześniej (1965) hrabina Geneviève Thibault de Chambure po usłyszeniu młodego katalońskiego muzyka grającego Sonaty Bacha decyduje się wypożyczyć mu jeden z instrumentów ze swojej kolekcji. XVII-wieczna viola da gamba nie tylko stanie się pomostem pomiędzy współczesnością a Grand Siècle, ale i przybliży nas do legendy wielkiego muzyka bez biografii. Nie mniej istotnym pomostem stanie się również ów kataloński muzyk, który z kolei nie tylko zbliży nas do Sainte-Colombe'a, ale i stanie się jednym z architektów filmu, który powstanie dwie dekady później. To Jordi Savall. Zaraz po skończeniu klasy wiolonczeli w barcelońskiej Conservatori Superior de Música del Liceu zostaje zaproszony do współpracy przez Ars Musicae de Barcelona, specjalizującej się w wykonywaniu muzyki dawnej. Po sześciu latach studiów decyduje się jednak porzucić wiolonczelę na rzecz violi da gamba! Jest rok 1966, ten sam, w którym Hooerman odkrywa zagubiony rękopis Sainte-Colombe. Savall gra swój pierwszy koncert. Tego samego roku spotyka innego gambistę Wielanda Kuijkena, z którym w 1976 roku nagra po raz pierwszy utwory Sieur de Sainte-Colombe. Na płycie winylowej ukazuje się pięć pierwszych koncertów.

Pod wpływem studenckich protestów z maja 1968 roku pewien absolwent filologii i filozofii decyduje się porzucić karierę naukową na rzecz muzyki. Przerywa pracę nad doktoratem pod kierunkiem Emmanuela Lévinasa (*Statut języka w refleksji Henri Bergsona*) i przenosi się do Ancenis, by po ojcu przejąć posadę organisty. Niedługo potem opublikuje swój pierwszy krytyczny esej¹⁵. W 1976 roku zakupi nagrany przez Savalla i Kuijkena album z muzyką Monsieur de Sainte-Colombe. Pascal Quignard, tłumacz, specjalista od antyku, pisarz (pisarstwu odda się całkowicie po 1994 roku, kiedy po 24 latach zrezygnuje z posady lektora u Gallimarda), poświęci tajemniczemu

¹⁵ Patrz: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała: sensualny dyskurs Pascala Quignarda*, „Sztuka i Filozofia” 2012, nr 40.

panu Sainte-Colombe aż cztery ze swoich esejów/nowel¹⁶. Pierwsza powstanie równo dekadę po premierze albumu Savalla i dwie dekady po odkryciu rękopisu Sainte-Colombe’a. Choć to oczywiście zbieg okoliczności, to przytoczone tu daty niech posłużą za swoisty *timeline* naszej historii. Warto dodać, że do ulubionych form tego urodzonego w 1948 roku w Verneuil-sur-Avre w Normandii autora należą: traktat filozoficzny, powieść, esej krytyczny, baśń, a także reinterpretacja mitów greckich czy starochińskich traktatów. W 1987 Pascal Quignard weźmie na swój pisarski warsztat temat mutacji.

O ile dla normalnego chłopca mutacja może być oznaką przejścia w dorosłość, to dla chłopca-chórzysty w XVII wieku może być początkiem końca jego kariery muzycznej. Wziąwszy pod uwagę, iż dla większości z tych chłopców możliwość śpiewania w chórze przykościelnym to możliwość (tymczasowego) awansu społecznego, mutacja to nie tylko łacińskie *mutatio* (zmiana), ale i angielskie *break* (złamanie, przerwanie) czy *crack* (pęknięcie, trzaśnięcie). W warstwie symbolicznej to koniec stanu dziecięcego, niewinności, to zrzucenie skóry („ciało chłopca przechodzi we władanie seksualności i czasu”¹⁷). W obliczu takiej zmiany nie pozostaje wiele marginesu na działanie. Dla Marina Marais’a, kolejnego z bohaterów naszej fugi, ani powrót do rodzinnego domu (ojciec był prostym szewcem), ani kastracja¹⁸ (symboliczna negacja utraty dziecięcego głosu) nie wchodziły w grę. Pozostawała kompozycja i gra na instrumentach. Należy pamiętać, że muzyka instrumentalna dopiero wyłaniała się z muzyki wokalnejszej renesansu, a wokalne osiągnięcia w dziedzinie ornamentyki pozostawiły trwały wpływ na repertuar instrumentalny. To właśnie w drugiej połowie XVII wieku muzyka instrumentalna wyemancypuje się z form muzyki wokalnejszej.

¹⁶ Odpowiednio: *Le Salon du Wurtemberg* (1986), *La Leçon de musique* (1987), *Tous les matins du monde* (1991), *Terrasse à Rome* (2000).

¹⁷ A. Chęćka-Gotkiewicz, *W poszukiwaniu semantycznej niewinności...*, s. 43.

¹⁸ Społeczeństwo europejskie nie było gotowe na zrównanie głosów płci, aż do drugiej połowy XVIII wieku (rewolucja francuska wydaje się tu granicznym punktem). Do „cnót niewieścich” należało milczenie. To dlatego śpiewający, pozbawieni męskości kastraci byli mniej bulwersujący od śpiewającej kobiety. Patrz: W. Heller, *Music in the Baroque*, red. Walter Frisch, Illustrated edition, W. W. Norton & Company, New York 2013.

Marin Marais przyszedł na świat w 1656 roku w Paryżu. Muzyczny talent chłopca dostrzegł Louis Marais, jego stryj, ksiądz, doktor teologii Uniwersytetu Paryskiego, także śpiewak, członek chóru wikariuszy w Saint-Germain-l'Auxerrois, jedyny z rodu przed Marinem, któremu udało się zmienić stan społeczny. Kiedy w 1667 roku młody Marais pojawił się przy Place du Louvre 2, mógł być prawie pewien, że zostanie przyjęty do kościelnego chóru królewskiej parafii Saint-Germain-l'Auxerrois. Tak się też stało¹⁹. Zaledwie w kilka lat po mutacji (1672) Marin Marais zostanie jednym z najważniejszych gambistów swoich czasów, członkiem orkiestry Palais Royal u superintendenta muzyki królewskiej i największego kompozytora *ancien régime* Jean-Baptiste'a Lully'go (1675), by zaledwie trzy lata później przyjąć z rąk samego Ludwika XIV tytuł *Officier ordinaire de la Musique de la chambre du Roi*. Nim to się jednak stanie, dotrze do leżącej nad rzeką Bièvre skromnej posiadłości w Berry. Wyposażony w listy polecające od swoich poprzednich nauczycieli przybędzie spleść swoje losy z Sieur de Sainte-Colombe.

To o tych splecionych losach opowie w swoim filmie *Wszystkie poranki świata* rówieśnik Quignarda (1948) i Savalla (1941), w młodości perkusista jazzowy, Alain Corneau (1943). To być może ten ostatni fakt i wyczulenie Corneau na rytm sprawi, iż pewną ręką utrzyma on powolne tempo tej filmowej narracji, nie gubiąc ani na moment jej muzycznego wątku, a jednocześnie dając przestrzeń na grę światła i aktorów. Cała trójka spotka się niemal tuż przed realizacją filmu. Jest rok 1991.

Historia to nie fakt|y

Cała trójka podejmie wyzwanie stworzenia filmu, którego sednem i głównym bohaterem będzie... muzyka. I choć film na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie filmu biograficznego, to filmem takim nie jest.

Fabula, jak i książka Pascala Quignarda, który będzie odpowiedzialny za stworzenie scenariusza, została oparta na podstawie dwóch

¹⁹ Na temat tego, co wydarzyło się po pięciu latach, kiedy w głosie Marina pojawiły się pierwsze oznaki mutacji, P. Quignard będzie snuł domysły nie tylko w wydanej w 1987 roku *La Leçon de musique*, ale i napisanej trzy lata później *Tous les matins du monde* [przyp. aut.].

‘faktów’ odszukanych w popularnej w XVIII wieku paryskiej kronice *Le Parnasse français*. Évrard Titon du Tillet, „drobny urzędnik dworski i zapalony dyletant, stworzył projekt ogromnej rzeźby przedstawiającej Parnas, która miała gloryfikować złoty wiek Ludwika XIV”²⁰. Choć prace nigdy nie wyszły poza fazy projektu, to ten szkockiego pochodzenia ówczesny celebryta, niczym Andy Warhol paryskiej Regencji znał wszystkich i o każdym coś wiedział. Wiedzę swoją wykorzystał, publikując w 1732 roku kronikę dedykowaną artystom końca XVII i początku XVIII wieku *Le Parnasse français*. To właśnie tam, na stronach od 624 do 627²¹, znajdują się informacje poświęcone Marinowi Marais’owi, które Quignard wykorzysta do zbudowania opowieści i stworzenia relacji pomiędzy Sainte-Colombem a jego uczniem. Pierwsza wzmianka dotyczy rzekomych koncertów, które odbywały się w domu Sainte-Colombe, w których muzykowi towarzyszyły dwie jego córki. Druga jest relacją samego Marais’a, który wspominał, iż w młodości zakradał się do drewnianej chaty, w której ćwiczył jego mistrz. Quignard wykorzysta oba te fakty, a jak sam przyzna, dołączy do tego inspirację czerpaną z martwej natury Lubina Baugin *Le Desert de gaufrettes*. Obraz ten będzie obecny w filmie niczym kolejna z postaci i cichy komentarz do wydarzeń, które okażą się niezbędne do odczytania głównej intencji architekta tej fabuły, Pascala Quignarda.

Budując swą opowieść na tak skąpych faktach, Quignard wykorzysta ostry diapazon pomiędzy postawami, wizerunkami i losami. Nie pozostawi nas obojętnymi. Każe wybierać. Stać po stronie, a nie stać postronnym. Tym samym zbliży nas do charakteru epoki francuskiego Grand Siècle’u, której diapazon był nie mniej ostry i w której bieguny stanowisk określały rację stanu. Czy to nie dlatego, mimo że wśród skąpych źródeł dotyczących Monsieur de Sainte-Colombe nie ma wzmianki o jego związkach z Port-Royal, Pascal Quignard zdecyduje się

²⁰ G. Levitine, *The Parnasse Francois: Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*. by Judith Colton, „Eighteenth-Century Studies” 1980, vol. 13, nr 4, s. 462.

²¹ E. Titon du Tillet, *Titon du Tillet Evrard, Description du Parnasse français: Marin Marais*, <https://www.musicologie.org/ancien/1987/1110280624.html> [22.01.2022].

uczynić go jansenistą? Być może. Niezależnie od odpowiedzi, do której nie udało mi się dotrzeć, kontrast budowany dzięki temu zabiegowi sprawia, iż nie możemy pozostać biernymi obserwatorami. Dzięki niemu także budowana jest spójność postaci, a oba światy wydają się być zupełnie nieprzystające. To właśnie ta nieprzystawalność określi relację pomiędzy mistrzem a jego uczniem.

Alain Corneau zbuduje dzięki tym wszystkim elementom układanki filmową narrację, która stanie się *canvasem*, na którym nie tylko pojawią się barokowe obrazy i światłocienie, ale i zabrzmi pełna wewnętrznego spokoju muzyka dwóch mistrzów francuskiego baroku. Corneau zrobi coś jeszcze, co sprawi, iż filmowy widz zyska przewodnika po tej filmowej enigmie. Udzieli głosu sędziwemu Marinowi Marais'owi. To on opowie tę historię. To w jego oczach zobaczymy komentarz. To jego słowa, razem z muzyką, będą nam towarzyszyć przez cały film. Choć zabieg ten wydaje się prosty, to dzięki niemu opowieść złożona z narracyjnych wrywków i niepewnych faktów stanie się spójna i kompletna. Tę kompletność dopełni muzyka zrealizowana przez Jordiego Savalla i jego muzyków, ale nie bez znaczenia będzie wyjątkowa wrażliwość muzyczna i muzykalność samego reżysera. Savall podkreśli to niejednokrotnie.

Film to nie fabuła

Kiedy nasze oczekiwania i przyzwyczajenia biorą górę i oglądamy *Wszystkie poranki świata* wedle prawideł wyznaczonych przez fabułę, film może wydać się powolny, nudny i hermetyczny. Historia dwóch niemogących dojść do zgody muzyków, których dzieli zarówno pochodzenie, jak i destynacja, może również wydać się tyle wyдуманym, co wyssana z palca. Przedstawione tam losy, dążące z reguły do tragicznego zakończenia, nie mogą wzbudzać naszej sympatii. Jeżeli już, to współczucie. Nawet główne postacie wydać mogą się antypatyczne: małomówny, surowy i wybuchowy mistrz oraz łaknący sławy i splendoru uczeń, który niczym ćma zmierza w kierunku światła Wersalu.

Po stracie żony muzyk-mistrz zapada się w sobie, poświęca, wręcz oddaje się muzyce, traci kontakt z rzeczywistością i z własnymi małymi córkami (ćwiczy nawet po piętnaście godzin dziennie). Sprzedaje konia, acz posiada własne *chateau*, ma własne, choć wiejskie wino i kawałek ziemi, która zapewnia byt jemu i jego córkom. Stać go na utrzymanie skromnej służby. Muzyk-uczeń po mutacji i stracie głosu traci przywileje bycia na służbie w królewskiej parafii. Pragnie za wszelką cenę uniknąć losu swojego ojca, szewca. Jako 17-latek trafia z listem rekomendacyjnym do mistrza niezwykle popularnego wówczas instrumentu, viola da gamba, który wie o życiu z dala od ludzi i dróg („Droga, która prowadziła do Paryża, nie była jeszcze wówczas wybrukowana, i trzeba było dobrych dwóch godzin, by na piechotę dotrzeć do miasta”²²). Nie zostaje dobrze przyjęty, ale jego młodzieńcza energia wzbudza zachwyt córek mistrza. Po kolejnych wizytach mistrz zarzuca uczniowi kuglarstwo oraz to, że uprawia muzykę z niskich pobudek. Gdy dowiaduje się, że ten został przyjęty jako muzyk króla, wyrzuca go z domu. Dalszą edukacją muzyczną młodego mężczyzny zająć się ma potajemnie starsza córka mistrza. To niechybnie prowadzi do tragicznie zakończonego romansu. Mistrz pograża się w jeszcze większej rozpacz. Pod koniec życia odwiedzi go niechciany uczeń, być może najlepszy, jakiego kiedykolwiek miał, prosząc o ostatnią lekcję, a któremu mistrz decyduje się udzielić pierwszej. Wspólna sesja zdaje się kończącym wychnieniem tak dla ucznia, jak i mistrza, który pod koniec życia pragnie, aby jego muzyka nie uległa zapomnieniu.

Corneau, opowiadając jednak tę historię, nieustannie przypomina nam, iż film to nie tylko jego fabuła. Zawiesza dla nas obrazy utkane ze światła, będące niekiedy wręcz cytatami z barokowego malarstwa (George de la Tour, Lubin Baugin). Obrazom tym niemalże zawsze towarzyszy muzyka, a one zastygają dla nas w kontemplacyjnym byciu poza czasem. Nie tyle spowalniają i tak wolne filmowe tempo, ile je zatrzymują, pozwalają mu wybrzmieć. Nawet głos narratora, jego *timbre* i francuskość wprowadzają frazę i melodykę, która towarzyszy nam przywołując atawistyczne wręcz skojarzenia. Corneau opanował

²² P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 2.

sztukę trzymania tempa w filmie. Historia rozwija się w procesie przypominającym rozkwitanie kwiatu – spójnym, organicznym, powolnym, nigdy sennym. Jego mistrzostwo jest tym większe, iż tkając opowieść złożoną z barokowych obrazów, fikcyjnej biografii i onirycznej muzyki, Corneau opowiada nam historię czasu i o czasie. Dyskretnie zabiegi dotyczące naskórkowej wręcz zmiany tempa, jego wstrzymywanie, czasami wręcz odwracanie odwołują się bezpośrednio do tytułu filmu i ukrytej w nim pozostałej części zdania, która pojawia się na chwilę pod koniec filmu: „Każdy z poranków świata przychodzi raz tylko, wszystkie mijają bezpowrotnie”²³.

Instrument to nie muzyka²⁴

Dla autora tych słów, Pascala Quignarda, czas i jego relacja z muzyką jest jednym z kluczowych tematów rozważań, które porusza on w swoich tekstach. Jest on również wyraźnie obecny w omawianym filmie, aczkolwiek bez bliższej znajomości myśli Quignarda jako filozofa, nie do końca czytelny. Ten brak czytelności, ewentualnie nadmierne wydumanie, jest obecny w jednej z ostatnich scen z filmu, kiedy dojrzały już muzycy rozmawiają o muzyce. Poniżej ten fragment w całości:

- ... Muzyka istnieje po prostu po to, by wypowiedzieć to, czego nie da się ująć w słowach. W tym sensie nie jest sztuką w pełni ludzką. Czyżbyś więc wreszcie odkrył, że nie jest przeznaczona dla króla?
- Odkryłem, że istnieje dla Boga.
- I pomyliłeś się pan, ponieważ Bóg mówi.
- A zatem dla ucha?
- To, o czym nie mogę mówić, nie jest przeznaczone dla ucha, panie.
- Dla złota?
- Nie, złoto nie jest wszak słyszalne.
- Dla sławy?

²³ Tamże, s. 33.

²⁴ Tamże, s. 20.

- Nie. To tylko nazwiska zyskują renomę.
- Dla ciszy?
- Cisza jest tylko przeciwieństwem mowy.
- Może dla rywalizujących ze sobą muzyków?
- Nie!
- Dla miłości?
- Nie.
- Dla tęsknoty za miłością?
- Nie.
- Dla osamotnienia?
- Nie, nie.
- A może dla owego wafelka ofiarowanego niewidzialnej?
- Raz jeszcze powiem – nie. Czymże jest wafel? Widać go. Ma smak. Zjada się go. Jest niczym.
- A zatem nie potrafię odgadnąć, panie. Wierzę, iż trzeba zostawić napój dla zmarłych...
- Zastanów się.
- Małe źródółko dla tych, którym brak słów. Dla wspomnienia o dziecku. Dla uderzeń szewskiego młotka. Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu. Kiedy nie zna się światła²⁵.

W tych górnołotnych słowach i nieco poetyckim ujęciu Quignard odsłania swoją koncepcję muzyki. Bez jej zrozumienia, odczytanie filmu pozostać może niepełne, niekompletne. Uśmiech starego mistrza w tej scenie zdradza jednak, iż i jego uczniowi udało się w końcu dotrzeć do tajemnicy muzyki. Odkrycie tej tajemnicy przybliży i nas do koncepcji muzycznych, które Pascal Quignard poukrywał w filmie. Jak wyraźnie widać na przykładzie przytoczonego dialogu, droga do odkrywania tej tajemnicy wiedzie przez zaprzeczanie/negację. Jest to obecne także w scenie, która nadała podtytuł temu rozdziałowi, kiedy mistrz zwraca się do ucznia: „Panie, czymże jest instrument? Instrument to nie muzyka. (...) Wsłuchaj się, panie, w szloch, który żal wyrywa z piersi mej córki. Bliższy jest on muzyce niżli twe gamy”²⁶. W podobnym tonie wypowiada

²⁵ Tamże, s. 35.

²⁶ Tamże, s. 20.

się mistrz w eseju poprzedzającym *Wszystkie poranki świata*²⁷, mówiąc do ucznia: „Pamiętaj, że w muzyce to nie dźwięk jest owocem”²⁸. Według Quignarda tych owoców szukać należy poza instrumentem, który podobnie jak głos, stracić można wskutek mutacji. A jednak, tracąc instrument, nie traci się muzyki. Wszak komponując, muzyk udaje się do źródła muzyki, które bije w jego wnętrzu. Niech J.S. Bach, komponujący większość swych utworów bez instrumentu, przy skromnym *Komponistendesk*, czyli zwykłym biurku będzie tu przykładem ekstremalnym, acz wystarczającym na potwierdzenie tej tezy. Tymczasem Sainte-Colombe wyznaje z goryczą w scenie z uczniem:

ja nie komponuję! Nigdy niczego nie napisałem. To wszystko dary wody, krople wody, pyłki bylicy, żywe łańcuszki, które splatam czasami, wspominając pewne imię, wspominając radość i rozkosz. (...) Kiedy pociągam smyczkiem, rozdzieram na strępy własne, żywe serce i składam w ofierze jego skrawek. To, co czynię, jest po prostu dyscypliną życia, w którym nie ma dni świątecznych, dni bez pracy. Tak wypełniam swe przeznaczenie²⁹.

Ale wracając do ostatniego dialogu pomiędzy uczniem a mistrzem. Czymże jest owo „Małe źródółko dla tych, którym brak słów”? I, o jakich słowach nie ma tu mowy? „Ucho ludzkie – czytamy w *Lekcji muzyki* – jest przedziemskie i przedatmosferyczne. Jeszcze przed pierwszym oddechem i krzykiem, który oddech uwalnia, dwoje uszu pławi się w worku owodniowym, w rezonatorze brzucha”³⁰. To tam odsyła nas Quignard w poszukiwaniu owego źródółka. To tam, brak słów i znaczeń. Ma to dwojakie konsekwencje w postrzeganiu muzyki. Po pierwsze, muzyki jako przedjęzykowej formy ekspresji. Po drugie, muzyki jako obietnicy zatrzymania tego, co bezpowrotnie utracone. Tak o tym pisze sam autor w książce *La leçon de musique*:

²⁷ P. Quignard, *La Leçon de musique*.

²⁸ A. Chęćka-Gotkowicz, *Muzyka jako utopia języka idealnego. Kilka spojrzeń na twórczość Pascala Quignarda*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16), s. 5.

²⁹ P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, s. 22.

³⁰ P. Quignard, *La Leçon de musique*. Za: A. Chęćka-Gotkowicz, *W poszukiwaniu semantycznej niewinności...*, s. 34–35.

Część muzyki stanowi czas przepracowany w czasie, czas, który odwraca bieg czasu, który obraca się przeciwko samemu sobie dzięki muzycznym środkom. Muzyka jest jak powtarzane zadanie domowe z czasu. Wydaje się, że poprzez nią czas szuka początku samego siebie, a nawet wraca dalej niż do własnego źródła. Zupełnie, jakby czas ogarniała nagle nostalgia, że przecież nie było go od zawsze. W muzycznym czasie wrażenie straty czasu staje się nie tylko znośne, ale wręcz upragnione³¹.

To, co mówi Quignard, sprawia, iż zupełnie inaczej zaczynamy odczytywać wyznaczenie mistrza, że nie komponuje. Zupełnie inaczej odczytujemy też zniecierpliwienie, które ogarnia go, kiedy jego uczeń zabiegać zaczyna wyłącznie o poklask. Pozostaje jednak enigmatyczny w swoich komunikatach, pragnąc, aby to uczeń sam odkrył tę tajemnicę. Zupełnie inaczej zaczynamy także odczytywać sceny orfickie, w których Monisieur de Sainte-Colombe dzięki muzyce spotyka się ponownie ze zmarłą żoną. Symboliczność tego gestu jest podkreślana przez towarzyszącą scenom martwą naturę Lubina Baugina *Le Dessert de gaufrettes*, który był zarazem jedną z inspiracji przy powstawaniu tej opowieści o poszukiwaniu esencji muzyki. „Ten wizualny detal, zarówno w książce, jak i w wyreżyserowanym przez Alaina Corneau filmie, jest elementem łączącym świat realny i nadprzyrodzony”³². Zdaje się on mówić: wszystko przemienie. Kruchość czasu reprezentowana jest przez kieliszek z winem, ale przede wszystkim przez andruty, które towarzyszą mistrzowi w jego scenach w morwowym domku, w którym oddawał się on muzyce. Muzyka jako antidotum na przemijanie czasu. Muzyka jako pamięć. „Wprowadzać zwłokę do chwili obecnej potrafi jedynie muzyka (albo pamięć) i właśnie dlatego *mnèmosynè* i *musica* są tym samym”³³. Muzyka służy jednak nie tylko temu, aby pokonać czas – ona pokonuje także słowa. Służy do wyrażenia tego,

³¹ P. Quignard, *La leçon de musique*. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz, *W poszukiwaniu semantycznej niewinności...*, s. 39.

³² A. Chęćka-Gotkowicz, *Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała: sensualny dyskurs Pascala Quignarda*, s. 137-138.

³³ P. Quignard, *La haine de la musique*. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz, *W poszukiwaniu semantycznej niewinności...*, s. 37.

co niewyraźalne. Jak napisze sam Quignard cytowany w tytule tego eseju: „muzyka myśli tam, gdzie myśl się lęka”³⁴. W świetle tych słów reprezentowana przez mistrza werbalna niemoc, osunięcie się w samotność i oddanie muzyce zaczynają mieć nieco inne znaczenie. To swoistego rodzaju porzucenie mowy na rzecz muzyki, w której Sainte-Colombe znajduje jedyną formę komunikacji ze światem.

Odkrycie tej tajemnej mocy muzyki jest jednak dla wirtuoza nie tylko wybawieniem, ale i przekleństwem. Odkrycie to nie pozostawia mu wyboru, sprawia, że twórca zanurza się w bezdennej ciemnej toni muzyki, pozostawiając na brzegu doczesność. I choć to pytanie nie pada z jego ust podczas całego filmu, to towarzyszy nam od pierwszej do ostatniej minuty tego wyjątkowego obrazu: której muzyce zamierzasz służyć?

Muzyka to nie dźwięki

„Czemu mogą służyć dźwięki, gdy nie idzie o to tylko, by przy nich tańczyć lub by radowały królewskie ucho?” To jedno z kluczowych pytań w filmie, którego sednem, kanwą i głównym tematem jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sens muzyki. Losy jego głównych bohaterów, choć przykuwają uwagę widza, są jedynie płótnem, na którym autorzy filmu udzielają nam odpowiedzi na to pytanie. Film Corneau postawił przed sobą bardzo ambitne zadanie. Niełatwy temat (nie dla wszystkich rozważania o muzyce są tematem o uniwersalnym charakterze) trafił jednak na podatny grunt.

Z perspektywy czasu wydaje mi się niezwykle, iż dwa wielkie przeboje kasowe z muzyką poważną były swoje rekordy właśnie w 1992 roku. Co więcej, oba dotyczyły muzyki o niszowym zgoła charakterze – muzyki dawnej i muzyki współczesnej. Ta ostatnia to oczywiście *III Symfonia Pieśni Żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego, która w wykonaniu Dawn Upshaw rozeszła się w całym świecie w milionowym nakładzie. Druga to ścieżka dźwiękowa z filmu *Tous les matins du monde* autorstwa

³⁴ P. Quignard, *Boutès*. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkiewicz, *W poszukiwaniu semantycznej niewinności...*, s. 36.

Jordiego Savalla, z muzyką (dwóch nieznanych niemalże nikomu) Marina Marais’a i jego mistrza Monsieur de Sainte-Colombe. Zastanawiać może, czy coś łączy obie te propozycje dźwiękowe, skoro obie zaskarbiły sobie milionową publiczność na świecie i jedyne, co przychodzi na myśl, to charakter tej muzyki. Głęboko ludzki, pozbawiony jakichkolwiek rys komercjalizmu (przypomnę, iż w Polsce symfonia Góreckiego miała premierę 16 lat wcześniej i została bardzo źle przyjęta). Logika, która sprawiła, iż publiczność masowo sięgnęła po coś spoza oferty programowej przemysłu rozrywkowego, nie jest mi znana, aczkolwiek z pewnością zasługuje na głębszą analizę. Podobna, acz odwrotna logika musiała sprawić, iż wspomniany we wstępie śpiewak Sixto Rodriguez, którego porównywano z Bobem Dylanem, takiego sukcesu nie odniósł.

Film Allana Corneau z 1991 roku to wielowątkowa opowieść o wybitnych muzykach swojej epoki, o relacji mistrza (Monsieur de Sainte Colombe) i ucznia (Marin Marais), o dojrzałości i młodości, to opowieść o muzyce i odmiennych powodach jej praktykowania, to sportretowany schyłek XVII-wiecznej Francji w jej protestanckiej, a właściwie jansenistycznej odsłonie, zderzony z Francją Grand Siècle’u Ludwika XIV. W końcu to metafora życia z jego pokusami, nadziejami, klęskami i tragediami. To film traktat. Pomimo wielu wątków i portretowania wielu postaci, to jednak przede wszystkim traktat o muzyce i imperatywie jej tworzenia. O poszukiwaniu jej esencji. Jego uniwersalizm zdaje się poruszać odwieczne i ponadczasowe mechanizmy kryjące się za widoczną fasadą artysty i jego dzieła. Pozostawiona widzowi ocena i osąd odmiennych postaw twórczych, choć nie mogą zostać rozstrzygnięte, to wpływają na jego logikę wartości. Percepcja dzieła zmienia się bowiem pod wpływem tej logiki i sprawia, iż relacja artysta-dzieło splecione zostają nierozzerwalnie. Ponad tym wszystkim Corneau rozpościera muzyczny nieboskłon viol, czyniąc z muzyki francuskiego baroku głównego bohatera filmu i niemego świadka ziemskich potyczek jego bohaterów. Na koniec zostają tylko muzyka i jej kamerdynerzy.

A wracając do nieprzemijającej popularności tego filmu, mam wrażenie, iż kolektywne działanie trzech wybitnych osobowości twórczych przyniosło owoce, które wzajemnie się dopełniają, uzupełniają i wspierają: słowo, obraz i muzyka. Każde z nich stanowi zarówno

wartość samą w sobie, jest dziełem zamkniętym i kompletnym, jak i każde wspiera i poszerza działanie drugiego. Film przyczynił się do popularyzacji muzyki dawnej, a sprzedaż albumu przyczyniła się do rosnącej popularności filmu i książki. Książka zapewniła obrazowi filmowemu merytoryczne i filozoficzne fundamenty, a obraz przyczynił się do ożywienia słowa, niczego mu nie zabierając. Zdaje się też, że film wszedł do kanonu nie tylko filmów dedykowanych muzykom i muzyce, ale zagościł na dobre wśród wybitnych dzieł, których percepcja nie jest obciążona uciekającym czasem. Być może na tym polega paradoks i wartość tego dzieła, choć opowiada o czasie i przemijaniu ludzkich losów, sam temu czasowi nie podlega.

Piśmiennictwo:

- Chęćka-Gotkiewicz A., *Muzyka jako utopia języka idealnego. Kilka spojrzeń na twórczość Pascala Quignarda*, „Panoptikum” 2010, nr 9 (16).
- Chęćka-Gotkiewicz A., *Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała: sensualny dyskurs Pascala Quignarda*, „Sztuka i Filozofia” 2012, nr 40.
- Chęćka-Gotkiewicz A., *W poszukiwaniu semantycznej niewinności. Muzyczne fantazmaty Pascala Quignarda*. „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 2 (25).
- Quignard P., *La vie n'est pas une biographie*, Galilée, Paris 2019.
- Quignard P., *Wszystkie poranki świata*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Prószyński i S-ka Warszawa 2004.
- Thiel-Jańczuk K., *Dzieciństwo i język w prozie Pascala Quignarda: o fikcję w teorii*, „Studia Kulturoznawcze” Wokół dzieciństwa (red. M. Michałowska), nr 1/2011.

Źródła internetowe:

- Apanowicz P., „*Wszystkie poranki świata*” – w *poszukiwaniu istoty sztuki*, w <https://oldcamera.pl/wszystkie-poranki-swiatea-w-poszukiwaniu-istoty-sztuki/> [22.01.2022].
- „*Astéroïde (17431) Sainte-Colombe*”, [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=\(17431\)_Sainte-Colombe&oldid=163849183](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=(17431)_Sainte-Colombe&oldid=163849183) [22.01.2022].

- Dunford J., *The Sainte Colombe enigma*, http://www.classicalacarte.net/Textes/Divers/dunford_sainte_colombe_en.htm [22.01.2022].
- Fein A., Peterson J., *Why Violins Aren't Viol*, <http://blog.feinviolins.com/2014/05/why-violins-arent-viol.html> [22.01.2022].
- Kempley R., „*Tous Les Matins Du Monde*”, https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/touslesmatinsdumondenrkempley_a0a34d.htm [22.01.2022].
- Levitine G., Review of *Review of The Parnasse Francois: Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*, by J. Colton *Eighteenth-Century Studies* 13, nr 4 (1980), <https://doi.org/10.2307/2738098> [22.01.2022].
- Musicolog „Sainte Colombe”, http://www.musicolog.com/colombe_life.asp [22.01.2022].
- Titon du Tillet Evrard. Description du Parnasse françois: Marin Marais, Musicologie.org, <https://www.musicologie.org/ancien/1987/1110280624.html> [22.01.2022].
- AliaVox, „Tous les Matins du Monde”, na: <https://www.alia-vox.com/en/catalogue/tous-les-matins-du-monde/> [22.01.2022].
- Velde F., *Tous les matins du monde*, <http://www.medieval.org/emfaq/misc/tlmdm.htm> [22.01.2022].

Streszczenie / summary

Wszystkie poranki świata to francuski dramat filmowy z 1991 roku w reżyserii Alaina Corneau. Ukazuje burzliwą relację dwóch muzyków: surowego mistrza – Monsieur de Sainte Colombe (Jean-Pierre Marielle) i pragnącego sławy ucznia – Marina Marais’a (w podwójnej roli Guillaume Depardieu i Gérard Depardieu). Utkany z obrazów i dźwięków opowiada przede wszystkim o nieuchwytności czasu i muzyce jako jedynym remedium na jego przemijanie. Film zdobył siedem Cezarów 1992 roku, w tym za reżyserię, najlepszy film, muzykę, kostiumy i zdjęcia.

Słowa kluczowe: *Wszystkie poranki świata*, Corneau, Quignard, Savall, Sainte Colombe, Marin Marais

All the Mornings of the World is an French film drama from 1992 directed by Alain Corneau. It portrays the turbulent relationship between two musicians: the strict master – Monsieur de Sainte Colombe (Jean-Pierre Marielle) and his fame-seeking pupil – Marin Marais (in a double role Gérard Depardieu and his son Guillaume Depardieu). The movie, woven from images and sounds, depicts the elusiveness of time and music as the only remedy for its fleeting transience. The film won seven 1992 Césars, including Best Director, Best Film, Best Music, Best Costume Design and Best Cinematography.

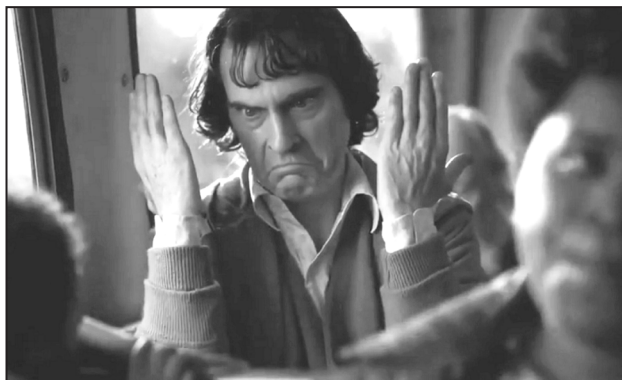
Keywords: *All the Mornings of the World*, Corneau, Quignard, Savall, Sainte-Colombe, Marin Marais

Krzysztof Abriszewski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

krzabr@umk.pl

ORCID: 0000-0003-1467-6936



**Bycie klaunem, odgrywanie obywatela,
stawanie się Jokerem**
Joker, 2019

Postać superłotra Jokera z serii opowieści o Batmanie – komiksowych czy filmowych – szczególnie mocno zdaje łączyć się z kwestią odstępstwa od wartości. Jako komiksowy czarny charakter narusza wartości poprzez swoje złe czyny i jako taki musi być powstrzymywany przez bohaterów pozytywnych. Taka charakterystyka pasuje do nieprzeliczalnego mrowia czarnych charakterów zaludniających kulturę popularną. W przypadku Jokera chodzi jednak o coś jeszcze, nie jest to bowiem zły mający jakąkolwiek pozytywną motywację w postaci bogactwa, władzy czy zemsty, która popychałaby go w określonym kierunku, wyznaczała jakąś racjonalną strukturę celu i sposobów jego

realizacji. Joker jest inkarnacją chaosu, niszczy jedynie wszelki porządek, jego plany i działania są zawsze lokalne i krótkotrwałe. Jako taki uosabia nie tylko odstępstwo od określonych wartości bądź ich konstelacji, ale od struktury wartościowania jako takiej. Jako postać w popkulturowych opowieściach stanowi rzecz jasna fantazję o tym, co czeka nas na biegunie przeciwnym wobec prawa i porządku czy też co czai się na zewnątrz naszego porządku społecznego. O tyle też bardzo interesującą perspektywę zaproponował Todd Phillips, reżyser filmu *Joker* z 2019 roku, w którym ukazuje tytułową postać nie jako fantazmatyczną opozycję wobec porządku, ale jako podmiot skonstruowany przez wadliwy porządek społeczny.

Obraz Phillipsa należy do podtypu określanego jako *origin story*, czyli historia narodzin. W tym przypadku chodzi rzecz jasna o narodziny tytułowego Jokera, jednego z głównych, jeśli nie głównego złoicy z opowieści o Batmanie. „Historia narodzin”, która wskazuje na formułę opowieści, może zostać przełożona na język teorii kultury jako „konstruowanie podmiotu”. Wszak w opowieści filmowej (komiksowej etc.), w której jako odbiorcy jesteśmy świadkami narodzin danej postaci – Jokera, Spidermana, Batmana czy Doktora Strange’a – śledzimy szereg zdarzeń, które przeprowadzają zwykłą (lub prawie zwykłą) jednostkę do momentu, gdy staje się kimś nowym i nabywa swą wyjątkową tożsamość. Sekwencję tę na ogół można poddać zgrabnie analizie za pomocą schematu ścieżki bohatera wywiedzionego z badań nad mitami¹. Jeśli jednak skupimy się nie na formule opowieści, a na samym procesie, to na plan pierwszy wyjdzie właśnie trajektoria prowadząca przez szereg prób do ukształtowania się, skonstruowania określonego podmiotu. *Jokera* trudno byłoby wepchnąć w schemat ścieżki bohatera bez utraty kluczowych elementów jego historii, m.in. dlatego, że mamy tu do czynienia z kilkoma kluczowymi odstępstwami od superbohaterskiej *origin story*.

¹ Zob. klasyczną pozycję poświęconą temu zagadnieniu: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2013 oraz współczesną adaptację analiz Campbella: Ch. Vogler, *Podróż autora: struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2016.

Odstępstwa te z jednej strony nadają kontekst całej opowieści, z drugiej tworzą jej nachylenie aksjologiczne. Po pierwsze więc, znamy koniec tej opowieści. Wiemy, że po drugiej stronie historii wywołującego w nas współczucie Artura Flecka wyłoni się nieprzewidywalny siewca chaosu, bandzior bez sumienia i skrupułów. Wiemy to i wiedza ta tworzy kontekst dla opowieści, ale nie widzimy tego. W sensie ścisłym w filmie *Joker* takiego Jokera jeszcze nie ma. Można się zastanawiać, czy nie obserwujemy jego pierwszych kroków (właśnie jako Jokera-złoczyńcy z Gotham, a nie zagubionego, nieszczęśliwego Flecka) w końcówce filmu, gdy zabija on Murraya, gwiazdę telewizyjną i swojego wcześniejszego idola, a być może nawet wcześniej, gdy zabija matkę, a później kolegę z pracy, Randalla. Jednak trzymając się ściśle filmowej opowieści, obserwujemy w tym miejscu kulminację sekwencji zdarzeń, a nie początek serii kolejnych przestępstw. Wiedza, że jest to początek serii, bierze się z odniesień do innych historii, w których pojawia się postać Jokera – innych filmów i komiksów.

Po drugie, w tym przypadku jest to historia narodzin złoczyńcy, a nie superbohatera. Mieliśmy wcześniej oczywiście historie narodzin złych, choćby i samego Jokera w *Batmanie* Tima Burtona, ale kino przyzwyczaiało nas wyraźnie do pewnej asymetrii: mogą powstawać filmy w całości będące historiami narodzin superbohatera (Batmana, Spidermana, IronMana), nawet jeśli bywa dwuznaczny (np. *Venom* lub *Deadpool*) i historie te dają się wpisać w schemat ścieżki bohatera. Jednak historie narodzin złoczyńców pojawiają się jedynie na ubożu opowieści o superbohaterze. To odwrócenie ma w przypadku *Jokera* jeszcze jedną ważną cechę. Zły nie jest tutaj zły od początku. Przeciwnie, cała opowieść jest tak prowadzona, że osoby oglądające film, współczują mu. Gdyby poddać *Jokera* analizie za pomocą koncepcji kryterialnej prefokalizacji Noëla Carrolla², to wyraźnie widać, że sympatia oglądających jest po stronie Artura. Przykładowo: kiedy w ważnej scenie w metrze jest on atakowany przez aroganckich napastników z klasy średniej, odczuwamy satysfakcję wtedy, gdy Fleck kontratakuje i strzelając z rewolweru, wymierza im karę. Ana-

² N. Carroll: *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.

logicznie, złościmy się, gdy jest źle traktowany, bity czy oszukiwany przez innych.

Trzecie odstępstwo, a zarazem ważna kontekstualizacja opowieści odnosi się do tego, czego nie ma. Istnieją opowieści o Batmanie, w których ten pozostaje w tle przez długi czas, by wkroczyć dopiero w kluczowym momencie. Dzieje się tak np. w niektórych opowieściach o Lidze Sprawiedliwości (*Justice League*) czy np. w komiksie *Kryzys tożsamości*³. W tym przypadku jednakże Batman nie tylko pozostaje nieobecny (fabularnie oczywiście, Bruce Wayne jest tu jeszcze dzieckiem, więc na Batmana za wcześnie), ale wydaje się wręcz niemożliwy. Świat przedstawiony w filmie *Joker* jest taki, że gdyby umieścić w nim Batmana, ten jawiłby się jako skrajnie reakcyjny, przemocowy obrońca niesprawiedliwego porządku społecznego. Byłby przemocą fizyczną uzupełniającą przemoc strukturalną tegoż porządku tam, gdzie ta ostatnia nie jest w pełni skuteczna⁴. Jednym słowem, Batman byłby faszystą⁵.

Mamy więc trzy składowe kontekstu, a zarazem trzy elementy aksjologicznego nachylenia, które określają odbiór *Jokera*: finał opowieści jest z góry znany, chociaż bardziej wpływa to na refleksję nad nią niż na jej odbiór w trakcie seansu; wiemy, że jesteśmy świadkami narodzin złoczyńcy, ale to i tak nie zmienia emocjonalnych form odbioru w porównaniu z sytuacją, gdybyśmy oglądali film o ofierze jakichś innych złoczyńców; i wreszcie mamy opowieść ze świata Batmana nie tylko bez Batmana, ale z Batmanem niemożliwym – niemożliwym dosłownie lub niemożliwym w tym sensie, że gdyby zaistniał łączyłby przeciwstawne cechy, przede wszystkim reprezentując przemoc systemową

³ B. Meltzer, R. Morales, *Kryzys tożsamości*, tłum. J. Syty, Egmont, Warszawa 2015.

⁴ Z tej perspektywy można zastanawiać się, gdyby kiedykolwiek miała powstać druga część *Jokera*, na co wskazują niektóre pogłoski i miał się w niej pojawić Batman, na jakich zasadach mogłaby taka kontynuacja zostać stworzona. Bez przekształcenia podstawowych „ustawień” opowieści wydaje się ona po prostu niemożliwa, chyba że wprost pociągnęłaby obraz przemocowego Batmana, np. w duchu Strażników Alana Moore’a, tym samym stając w opozycji do całego kanonu opowieści o Człowieku-nietoperzu.

⁵ Na jednym z transparentów podczas manifestacji, którą Artur ogląda w telewizji, widnieje napis „Wayne = fascist”, choć oczywiście w tym przypadku chodzi o Thomasa Wayne, ojca Bruce’a.

w połączeniu ze swoją zasadą ograniczania (bezpośredniej) przemocy do pochwycenia przestępców (bez ich zabijania).

Na tak zarysowanym tle odbioru *Jokera* chciałbym zgodnie z intencją całego tomu podjąć jego aksjologiczną analizę. Przede wszystkim będzie mnie więc interesował proces konstruowania podmiotu. Jest on jednak nietypowy, jeśli porównać go z filmami typu *origin stories* z kina superbohaterskiego. Nietypowość ta, przejawiająca się w trzech wskazanych przesunięciach, owocuje przeniesieniem akcentów: w miejsce skutecznych działań bohatera w konkretnych sytuacjach, w *Jokerze* jesteśmy raczej świadkami zmagania protagonisty z rozpadającym się porządkiem społecznym, co ma kluczowe znaczenie dla kształtowania się jego jako podmiotu. Inaczej niż w zwyczajowym kinie superbohaterskim porządek społeczny nie jest tłem, tym, co zostaje zagrożone przez wtargnięcie złego (Thanosa, Pingwina czy choćby Jokera), a czego bronić będzie bohater. To sam porządek jest zły, a kolejne sytuacje, w które wrzucany jest bohater, są tegoż porządku inkarnacjami i reprezentacjami. W tym właśnie duchu o *Jokerze* komentatorzy mówili jako o „horrorze społecznym”⁶.

Zgodnie z takim zarysowaniem pola problemowego chciałbym prześledzić proces konstruowania podmiotowości głównego bohatera – przemianę pracującego jako klaun Artura Flecka w superłotra Jokera – w serii starć porządku społecznego z uczestniczącym w nim bohaterem. Potraktuję więc opowieść filmową jako szereg obrazów z sytuacji społecznych. Jako narzędzie do ich analizy zastosuję teorię ról Ervinga Goffmana⁷, ponieważ pozwoli ona w prosty sposób uchwycić i skonceptualizować poszczególne starcia między tym porządkiem⁸ a działającym w nim podmiotem. Najpierw jednak zgodnie z przyjętą w tomie konwencją przedstawię krótkie streszczenie fabuły.

⁶ Zob. S. Žižek, *More on Joker: from apolitical nihilism to a new left, or why Trump in no Joker*, https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/#_edn1 [1.04.2022].

⁷ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiwak, P. Śpiwak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁸ Z pewnością osobną, bardzo interesującą kwestią byłoby poddanie pogłębionej analizie tego, co o porządku społecznym pisze sam Goffman i skonfrontowanie jej wyników z analizą Jokera. Wykracza to jednak poza skromne ramy niniejszego tekstu. Niemniej zob. T. Burns, *Erving Goffman*, Routledge, London 1992, s. 17-47.

Streszczenie fabuły

Pierwszą informacją, jaka dociera do oglądających *Jokera*, jest to, że trwa strajk śmieciarzy, stosy niewywożonych śmieci piętrzą się w całym mieście, mówi się też o wielkich szczurach pojawiających się tu i ówdzie. Wprowadza nas to do świata, w którym zachodzi wszechogarniający proces niszczenia. Główny bohater, Artur Fleck, pracuje jako klaun do wynajęcia w niewielkiej firmie dla osób o tej profesji, która następnie przydziela im drobne zlecenia. Poznajemy go, gdy z pomocą tablicy reklamuje na chodniku sklep muzyczny i zostaje zaatakowany, a następnie pobity w zaułku przez bandę wyrostków. Baner zostaje przy tym strzaskany na jego głowie. Cierpiący na różnego rodzaju przypadłości, w tym niekontrolowane napady śmiechu niemające nic wspólnego z jego rzeczywistym nastrojem, Fleck odwiedza regularnie pracownicę socjalną, dzięki czemu otrzymuje recepty na szereg leków, które utrzymują go „na chodzie”. Pobity, z reprimendą od szefa, który obciąża go za zniszczenie baneru, wraca do depresyjnego domu i chorującej matki. Tam, oglądając z nią program telewizyjny, którego prowadzący komik Murray grany jest przez Roberta De Niro, fantazjuje o tym, że sam pojawia się w blasku reflektorów w studiu i zostaje niejako usynowiony przez Murraya. W późniejszych częściach opowieści Fleck fantazjuje także o sąsiadce spotkanej któregoś dnia w windzie i marzy o karierze występującego solowo w klubie komika (*stand-upera*).

W następstwie jego pechowej przygody z młodymi chuliganami kolega z pracy oferuje mu rewolwer, który Fleck zaczyna nosić przy sobie. Na nieszczęście podczas zabawiania dzieci w szpitalu rewolwer wypada spod ubrania, co doprowadza do wyrzucenia Flecka z pracy. Załamany, wciąż w roboczym makijażu i stroju, wsiada do wagonu metra, gdzie zostaje zaatakowany przez trzech młodych, dobrze ubranych awanturników, o których później dowiadujemy się, że pracowali na Wall Street. Zwraca na siebie ich uwagę, gdy wybucha niekontrolowanym śmiechem w momencie zaczepienia przez nich samotnej młodej kobiety. Będąc brutalnie przez nich bity, strzela z rewolweru, zabijając dwóch na miejscu w wagonie i raniąc trzeciego, którego później dobija na peronie.

Zabójstwa wywołują poruszenie publiczne. W telewizji występuje wpływowy milioner Thomas Wayne i je potępia, wychwalając jednocześnie ofiary, które w rzeczywistości były agresorami, o czym nie wie nikt poza Arturem. Ale w przypadku biednych mieszkańców Gotham zdarzenie wywołuje protesty. Z jednej strony klaun-zabójca jest poszukiwany, a policja prowadzi śledztwo, z drugiej rozpowszechniają się maski klaunów noszone w przestrzeni publicznej, m.in. na manifestacjach, jako symbol protestu społecznego.

Reagując na powtarzające zapewnienia ze strony matki, że „pan Wayne nam pomoże”, Artur czyta potajemnie jej list skierowany do Wayne’a, z którego wynika, że sam jest nieślubnym dzieckiem milionera. Silnie podekscytowany rusza do posiadłości Wayne’ów, gdzie nie udaje mu się nic wskórać, wchodzi jedynie w krótki kontakt przez zamkniętą bramę z małym Bruce’em Wayne’em (przyszłym Batmanem). Gdy wraca, matka jest umieszczana w karetce, miała udar przypuszczalnie w wyniku rozmowy z policjantami. Artur, będąc w szpitalu, przy jej łóżku ogląda kawałek swojego ulubionego show. Okazuje się, że Murray puszcza fragmenty z jego nieudanego występu w klubie, podczas którego już na samym początku Artur miał niekontrolowany napad śmiechu. Murray w ten sposób publicznie upokarza Artura, robiąc z niego pośmiewisko.

Artur, korzystając z zamieszek, zakrada się do rezydencji Waynów, gdzie spotyka w łazience Thomasa Wayne’a. Stara się z nim porozmawiać. Wayne nie tylko wypiera się ojcostwa, ale twierdzi, że matka Artura, Penny, była chora psychicznie, na końcu nokautuje Flecka uderzeniem pięścią. Ten, chcąc sprawdzić słowa o jej chorobie, udaje się do szpitala, z którego kradnie akta. Te faktycznie zdają się potwierdzać, że matka była poważnie chora i wielokrotnie hospitalizowana, zaś sam Artur, adoptowany jako dziecko, często maltretowany. Pojawia się jednak też inna interpretacja, że rzekoma choroba i uzależnienie od narkotyków Penny były sposobem na zatuszowanie romansu Wayne’a z kobietą z niższych sfer.

Bardzo wzburzony Artur wraca do domu, gdzie odkrywa, że szczęśliwe spotkania z sąsiadką były jedynie jego urojeniami. Idzie do szpitala i zabija matkę. W tym czasie zostaje zaproszony do programu Murraya

z uwagi na popularność filmiku ze swoim nieudanym występem w klubie. Przygotowując się do niego, zostaje odwiedzony przez kolegów z pracy. Jeden z nich to tzw. szemrany typ o imieniu Randall, który ofiarował wcześniej Fleckowi rewolwer. Fleck zabija go, ale wypuszcza bez szkody drugiego, Garryego. Wybierając się do telewizji, przebiera się w inny niż zwykle strój klauna, nakłada makijaż i farbuje włosy na zielono (teraz już upodabnia się do postaci Jokera znanej z komiksów). Ścigany przez policjantów ucieka do metra. W jadących wagonach znajduje się cały tłum z maskami klaunów, Fleck prowokuje zamieszki, zaś policjanci zmuszeni są do poradzenia sobie z agresywnym tłumem.

Fleck dociera do telewizji. Znowu jest wyśmiewany przez Murraya. Z wcześniejszego jego zachowania można przypuszczać, że planuje popełnić samobójstwo na żywo w programie. Jednak sprowokowany przez zachowanie prowadzącego zmienia plany i po krótkiej, choć pełnej napięcia rozmowie, strzela do Murraya, zabijając go na wizji. Zostaje aresztowany. Tymczasem w Gotham wybuchają zamieszki, radiowóz wiozący Flecka zostaje zaatakowany, a on sam uwolniony ku radości tłumu. W tym samym czasie na oczach małego Bruce'a (klasyczna scena pierwotnej traumy w opowieściach o Batmanie) zastrzeleni zostają Waynowie. W scenie po napisach widzimy, że Fleck-Joker trafił do szpitala psychiatrycznego Arkham, w którym wcześniej poszukiwał akt matki (osadzenie tam Jokera to wątek również często występujący w komiksach).

Joker i Goffmanowska teoria ról

Konstruowanie się podmiotowości w *Jokerze*, jak i postać głównego bohatera można bez wątpienia analizować i interpretować na różne sposoby, posługując się rozmaitymi narzędziami teoretycznymi⁹. Sięgając po teorię ról¹⁰, pomijamy medium filmu i niejako udajemy, że mamy

⁹ Sam w toku seminarium, gdzie pierwotnie prezentowaliśmy w skrótovej formie nasze analizy, sięgnąłem po teorię interpelacji Louisa Althussera. Choć nie wykorzystuję jej w niniejszym tekście, to mam nadzieję także na opracowanie analizy tego filmu z jej pomocą przy innej okazji.

¹⁰ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia...*

do czynienia z faktycznymi sytuacjami społecznymi. Jest to oczywiście uproszczenie metodologiczne, o czym nie wolno zapominać. Jego zastosowanie daje się jednak uzasadnić – zaznaczmy, że wciąż pozostajemy tylko w granicach zarysowanego problemu przedstawienia ścierania się jednostki z rozpadającym się porządkiem społecznym – w taki sposób, że osoby oglądające film rozumieją fikcję i ma ona dla nich znaczenie. Angażują się w jej śledzenie właśnie dlatego, że rozpoznają w niej sytuacje, pozycje podmiotowe, scenariusze i działania znane im z życia. Toteż teoria ról po prostu oferuje jedynie narzędzie służące do tego, by w pewien sposób uporządkować „spontaniczny” odbiór filmu.

Jest ona w tym kontekście dogodna do poddania analizie relacji między jednostką a porządkiem społecznym, ponieważ pozwala relację tę skonceptualizować jako podejmowanie przez jednostkę roli, w której odgrywa określony scenariusz¹¹. Scenariusz ten realizowany jest w pewnej sytuacji, którą jednostka mniej lub bardziej współdefiniuje. Tym samym doświadczanie przez kogoś otaczającego go porządku społecznego obejmuje kilka zasadniczych elementów, które możemy analizować, przyglądając się dokładniej poszczególnym scenom w filmie: sposób odgrywania scenariusza danej sytuacji społecznej, definiowanie sytuacji, zmienianie definicji sytuacji, rola przemocy i jej źródła w narzucaniu scenariusza i definiowania sytuacji, relacje między wewnętrznym odczuciem „ja” jednostki, a odgrywanymi przez nią rolami. Porządek jest więc czymś, co „przychodzi” z zewnątrz i jest doświadczane za pośrednictwem (ale też jako) działań innych, narzucanych interpretacji ich działań, narzucanych definicji sytuacji i scena-

¹¹ W sensie ścisłym pojęcie scenariusza rzadko pojawia się u Goffmana, wydaje się ono nazbyt abstrakcyjne czy teoretyczne w skupionych na analizie działań wywodach amerykańskiego badacza. Posługuję się nim, aby wyakcentować kulturowy wymiar wszelkich działań społecznych. Scenariusz sytuacji byłby więc – zgodnie z ze źródłem tej metafory – ogółem wymogów, jakie przed społeczną rolą są stawiane, i kierunków jej realizacji. O tyle więc kultura jako całość może być postrzegana jako zasobnik wszelkich scenariuszy społecznych. Pojęciem chyba najbliższym wobec scenariusza, którym Goffman posługuje się regularnie, jest definicja sytuacji. Ta kategoria posiada jednak silny aspekt podmiotowy (sytuacja jest taka, jak definiują ją jej uczestnicy), a scenariusz pozwala na zaakcentowanie pewnej bezosobowości doświadczanego porządku.

riuszy oraz narzucanych ról społecznych. Wszystkie te elementy biorą udział w konstruowaniu społecznej tożsamości jednostki. Te pobieżne uwagi nie są w stanie oczywiście zastąpić pełnego omówienia teorii ról, na co nie ma tu miejsca, ale mają na celu wskazać, na co i dlaczego chcę zwrócić uwagę w analizie *Jokera*.

Dodatkowym atutem sięgnięcia po teorię ról są tu dwie interesujące zbieżności. Pierwsza jest taka, że samą opowieść filmową można interpretować jako historię „przymierzania” i wchodzenia na różne sposoby w trzy zasadnicze role: Artur przebiera się do pracy, w której jest kłau-nem; matka nazywa go „Happy” – „Szczęściarz” – bo, jak mówi, ma wносить radość i uśmiech do świata, ale wyraźnie jest to tożsamość „na-kładana”, ale nie do końca „przeżywana”; wreszcie w finale filmu Artur przyjmuje rolę „Jokera” – „Żartownisia” – akceptując prześmiewcze przezwisko nadane mu przez Murraya, ale wpisując w nie własną treść.

Druga ciekawa koincydencja między opowieścią filmową a teorią ról ujawnia się bardzo szybko, bo podczas pierwszej wizyty Flecka u pracownicy społecznej. Prosi go ona o pokazanie dziennika, który miał prowadzić w celach terapeutycznych. Kamera, zaglądając jej przez ramię, gdy otwiera i kartkuje ów dziennik, pozwala widzom przeczytać fragment na temat jakiegoś człowieka, który leżał na chodniku, a inni przechodzili nad nim, jak gdyby go nie widzieli albo jakby nie istniał. W tym miejscu Artur dopisuje: „I want people to see me” – „chcę, by ludzie mnie widzieli”. Z kolei w Goffmanowskiej teorii ról perspektywa dramaturgiczna skupia się na występach¹², czyli działaniu jednostki w przestrzeni publicznej, pośród innych ludzi podkreślając szczególnie jako cel wywoływanie wrażenia¹³. Zaznaczmy dla porządku, że nie chodzi o wywoływanie wra-

¹² Tamże, s. 47-106.

¹³ „Kiedy jednostka pojawia się wśród innych, jej działania wpływają (...) na tworzoną przez nich definicję sytuacji. (...) Inne jednostki mogą z kolei poddać się przekazywanemu przez nią wrażeniu lub też źle zrozumieć sytuację (...) W każdym razie, w tej mierze, w jakiej owe inne jednostki działają tak jakby dana jednostka wywarła na nich określone wrażenie, możemy przyjąć funkcjonalny czy też pragmatyczny punkt widzenia i powiedzieć, że jednostka skutecznie zaprojektowała definicję sytuacji i skutecznie wpłynęła na sposób rozumienia danego stanu rzeczy” (tamże, s. 36). Szerzej na temat wywoływania wrażenia, zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia*, s. 31-45 oraz 135-162.

żenia dla czyjejs próżności, ale o mechanizm współdziałania jednostek, sposób koordynowania ich działań wytwarzający świat społeczny. Od tego też momentu będę stosował pojęcie „występów” wyłącznie w sensie technicznym, nadanym mu przez teorię ról jako działania w przestrzeni społecznej polegającego na odgrywaniu roli, a tym samym realizowaniu scenariusza danej sytuacji społecznej. W przeciwnym wypadku zaznaczę, że posługuję się rozumieniem potocznym tego słowa.

Z tej perspektywy Artur wyraża poczucie, czy też obawę, że nie istnieje, ponieważ jest społecznie niewidzialny albo bardzo bliski tego stanu. Możemy więc cały film i tym samym proces konstruowania podmiotowości rozpiąć między dwoma punktami: między pokazaniem dziennika pracownicy socjalnej a finałowym tańcem (już) Jokera na masce rozbitego radiowozu otoczonego przez tłum rozentuzjasmowanych wielbicieli w maskach klaunów wywołujących zamieszki w Gotham, czyli od bycia praktycznie niewidzialnym do uzyskania powszechnej widoczności i uznania¹⁴. Poniżej podjęta analiza jest stosunkowo skrótownym prześledzeniem trajektorii łączącej oba te momenty.

Analiza *Jokera* w kategoriach teorii ról

Już pierwsze sceny nadają ton całej opowieści. Oglądamy, jak Artur nakłada makijaż i ćwiczy przed lustrem miny – przygotowuje się do wejścia w rolę, nakłada kostium. Jednocześnie z radia płyną informacje na temat trwającego strajku śmieciarzy i zalewania miasta przez góry śmieci. Przekaz jest jasny: porządek społeczny niszczeje. Chwilę później widzimy Artura tańczącego na ulicy i reklamującego sklep muzyczny. Nikt nie zwraca na niego uwagi. W kontekście teorii ról możemy mówić tu o normalnej w przestrzeni miejskiej uprzejmej nieuwadze przy spotykaniu się obcych ludzi¹⁵. Jednakże jego praca,

¹⁴ N. Fraser, A. Honeth, *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna*, tłum. M. Bobako i T. Dominiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005.

¹⁵ E. Goffman, *Zachowanie w miejscach publicznych*, tłum. O. Siara, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008.

jego rola na zwracaniu uwagi się właśnie opiera. Tylko grupa wyrostków odnotowuje jego obecność, zaczepiają go, kradną jego tablicę reklamową, a wreszcie roztrzaskują ją na jego głowie i biją go brutalnie. Jego występy były nieudane, mimo, że trzymał się scenariusza swojej roli (klaun reklamujący sklep). Jego definicja sytuacji została zniszczona przez akt przemocy. Oznacza to, że choć Fleck starał się działać w przestrzeni społecznej za pomocą normalnych, kulturowo usankcjonowanych środków, to porządek społeczny (to, co Artur odbiera jako zewnętrzny wobec niego porządek społeczny) twardo się temu przeciwstawił.

Porażkę występów z perspektywy głównego bohatera wzmacnia późniejsza jego rozmowa z szefem, który obciąża go winą za całą sytuację i nie wierzy jego tłumaczeniom, mimo że Artur jest pobity i posiniaczony. Tym samym wysiłki, by działać w przestrzeni społecznej za pomocą dostępnej roli i scenariusza (klaun w pracy), zostają podwójnie podminowane: najpierw przez młodocianych chuliganów, a następnie przez figurę autorytetu, symbolizującą porządek zawodowy. Jest to istotny moment, bowiem właśnie chuligani mogliby zostać przededefiniowani siłą autorytetu szefa jako ci, którzy naruszają normy społeczne, a tym samym ich działania, ich (kontr)definicje sytuacji są nieprawomocne. Następuje coś przeciwnego: szef, wyraźnie obwiniając Flecka, daje mu do zrozumienia, że to on oferuje nieprawomocną definicję sytuacji. Choć jest tutaj ofiarą przemocy fizycznej, porządek społeczny w postaci przełożonego odmawia rozpoznania go jako ofiary, zamiast tego robiąc z niego cwaniaczka i kombinatora.

Serię nieudanych występów dopełnia fatalna podróż autobusem, gdy Artur, chcąc rozbawić dziecko, zostaje uznany za zachowującego się podejrzanie, zwłaszcza że sytuację pogarsza nagły, niekontrolowany atak śmiechu. Nieudane odegranie roli wesołego, przyjaznego dzieciom pasażera autobusu zamienia się w rolę koszmarnego, nienormalnego osobnika (Fleck zdaje sobie świetnie sprawę z takiego postrzegania, o czym świadczą kolejne wpisy w dzienniku: „the worst part of the mental illness is people expect you to behave as if you dont”, pisownia zgodna z tym, co widzimy na ekranie). I ponownie brutalna ingerencja porządku społecznego zmienia definicję sytuacji wtedy, gdy Artur usi-

łuże odegrać banalną rolę społeczną w banalnym scenariuszu – pasażera autobusu życzliwego wobec innych współpasażerów.

W indywidualistycznej, potocznej perspektywie ta seria niefortunnych zdarzeń zostałaby określona jako „pechowy dzień”, „zły dzień”. Wymagałaby jakichś działań „poprawiających humor”. Jednakże w kontekście całej opowieści widzimy tu wyraźne ścieranie się indywidualnych prób radzenia sobie w świecie społecznym, oparte na określonym doborze ról społecznych i scenariuszy sytuacji, które są pozytywnie sankcjonowane przez kulturę z brutalnymi interwencjami porządku społecznego. Porządek ten jest oparty w znacznej mierze na przemoc, co pozwala tak zmieniać definicje sytuacji, że w rezultacie na Flecka narzucane są negatywne tożsamości. Zamiast pozostać wesołym klaunem robiącym na chodniku reklamę, poszkodowanym pracownikiem i przyjaznym współpasażerem zostaje wepchnięty w rolę bezwolnej ofiary młodocianych chuliganów, drobnego kombinatora i oszusta oraz podejrzanego szaleńca w środkach komunikacji miejskiej.

Takie pozycjonowanie społeczne jest uzupełnione przez dwie kolejne sceny, w których Artur jest wycofany, konformistyczny, w znacznej mierze pozbawiony inicjatywy. Biernie reaguje i wypełnia wymogi nakładane przez inne osoby. Chodzi o wspomniane już spotkanie z pracownicą socjalną, u której zdaje sprawozdanie ze swoich działań. Wezwany pokazuje dziennik i nieskutecznie prosi o zwiększenie dawki leków oraz o powrót do domu i troskliwą opiekę nad chorą matką, która wyraźnie dominuje nad nim w rozmowie.

Wszystko to kontrastuje z udanym występem w studiu telewizyjnym, gdzie zostaje zauważony przez innych ludzi, przede wszystkim przez kolejną, najważniejszą w filmie, figurę autorytetu, Murraya, gwiazdę popularnego show. Artur nie tylko jest tam widziany przez innych, ale zyskuje uznanie: „chciałbym mieć syna takiego, jak ty”, mówi mu Murray. Okazuje się jednak, że ten wielki społeczny sukces jest jedynie fantazją głównego bohatera odgrywaną we własnym umyśle w czasie oglądania z matką programu w ich mieszkaniu.

Na tym etapie wydaje się jeszcze, że przed Arturem istnieją trzy równoległe ścieżki do osiągnięcia sukcesu, do tego, by go zauważono i zyskał uznanie: (1) plany, by zostać komikiem kabaretowym (w stan-

d-upach) i rozśmieszać publiczność w klubach, (2) związek ze spotkaniem któregoś dnia w windzie sąsiadką oraz (3) niespodziewany prezent od Randalla, kolegi z pracy, w postaci rewolweru, który ma wzmocnić jego poczucie bezpieczeństwa.

Wszystkie one jednak zawodzą. Związek z sąsiadką okazuje się pasmem urojeń, które Fleck uświadamia sobie, gdy zrozpaczony po przeczytaniu szpitalnych akt matki trafia do mieszkania sąsiadki i okazuje się, że ta jest zaskoczona i przerażona jego najściem. Próba rozpoczęcia solowej kariery w klubie również kończy się źle: urojenia ukazują Artura w jego nowej roli, gdy przełamuje trudny początkowy moment (znów atak śmiechu) i udanie zabawia publiczność. W istocie jednak zdarzyło się coś innego, nowa rola podobnie jak we wcześniejszych przypadkach okazała się publicznym blamażem, z którego korzysta Murray, komik z telewizji, by robić z Artura pośmiewisko. Schemat tej sytuacji wyrażony za pomocą teorii ról jest analogiczny jak przypadki wcześniejszych nieudanych występów.

Nieco inne konsekwencje przynosi wprowadzenie do akcji nowego rekwizytu – rewolweru. Początkowo z trzech opcji: sąsiadka, komedia, rewolwer, ta wydaje się najmniej istotna. Tutaj jednak dochodzi do kolejnego wypadku. Zgodnie z opisanym już schematem nieudanego występu i przedefiniowania sytuacji na niekorzyść Artura rewolwer, który wypada mu na ziemię podczas występu dla dzieci w szpitalu, doprowadza do jego zwolnienia. Mamy więc całą sekwencję czynników, które rozbijają definicje sytuacji Artura, zmieniając zarazem odgrywany scenariusz: inni ludzie, w tym figury autorytetu, własne ciało jako inny z jego niekontrolowanym śmiechem, wreszcie zaskakujący, złowrogi i niepasujący w danym kontekście rekwizyt.

Zachodzi ważny proces stopienia się dwóch poziomów rzeczywistości: po pechowym pokazie w szpitalu Artur pozostaje przebrany za klauna, choć już nie jest w pracy. Jedna rola (klaun) zostaje przeniesiona do innego kontekstu, innych scenariuszy (mieszkaniec miasta, pasażer metra). Docieramy w tym momencie do decydującej sceny w metrze. Do pewnego momentu – zaczepki ze strony agresywnych napastników, próba niezwracania na siebie uwagi, niekontrolowany śmiech, atak i bicie – powtarza się znana już sekwencja zmiany definicji sytuacji i wymu-

szanej zmiany roli wraz z odegraniem scenariusza porażki. Artur chce w tym momencie być tylko wciśniętym w krzeselko, niezauważalnym pasażerem metra, ale atak śmiechu i agresja napastników zamieniają go w ofiarę. W zamieszaniu, leżąc na ziemi i działając rozpaczliwie, strzela do napastników, dwóch zabijając na miejscu, trzeciego raniąc. To wyrażenie zmienia scenariusz oraz odgrywaną rolę. Artur nie tylko skutecznie przeciwstawił się redefinicji sytuacji dokonanej przez agresorów, ale potrafił ją odwrócić i narzucić własną, zaskakującą definicję sytuacji. Teraz on po raz pierwszy nad wszystkim panuje. Teraz jest widoczny i jego społeczne występy są udane. Panuje nad własną sprawczością (podmiotowością) oraz nad porządkiem społecznym, w którym działa!

Sytuacja w metrze, odegrany scenariusz, pociąga za sobą szereg poważnych konsekwencji. Artur stał się podmiotem, który decyduje o definicji sytuacji i realizacji scenariusza wychodząc na kilku poziomach poza standardowy zakres ról: stosuje przemoc, gdy normalnie nie powinien tego robić, jest przebrany za klauna, gdy powinien być ubrany „po cywilnemu”, śmieje się, choć sytuacja jest dramatycznie poważna. Ponadto doskonale wie, a przynajmniej tak jako odbiorcy przypuszczamy, że gdyby zgłosił się na policję, to nikt nie uwierzyłby, że działał w samoobronie wobec trójki agresorów. Innymi słowy, droga oficjalnych scenariuszy przypisujących winę i odpowiedzialność bez najmniejszych wątpliwości nie daje mu najmniejszych szans. I tutaj pojawia się jeszcze jedna, komplikująca wszystko konsekwencja strzelaniny w metrze. Oficjalnie, w wypowiedziach policji oraz wpływowego milionera, Thomasa Wayne’a zabójstwa w metrze zostają potępione i opowiedziane jako atak szaleńca-mordercy na „dobrych ludzi” (słowa Wayne’a). Ale do głosu dochodzi też drugi dyskurs, ludowy, który widzi w klaunie bohatera.

To połączenie rozmaitych elementów jest kluczowe dla naszego problemu konstrukcji podmiotu: przedziwna zbitka różnych czynników powoduje, że Artur staje się sprawczym podmiotem, zyskuje widzialność, jego występy są sukcesem a jednocześnie pewna, niesformalizowana, ale silna część porządku społecznego akceptuje taką rolę (klauna-mordercy aroganckich bogaczy) i tworzy wokół niej mit buntu. To wzmocnienie wraca do Flecka, wytwarzając sprzężenie

nie zwrotne – kultura oddaje mu to, co w nią wprowadził, czyli rolę klauna-buntownika (i mordercy) już nie jako indywidualną dewiację, ale jako rolę społecznie usankcjonowaną. Oczywiście częścią tego usankcjonowania jest tarcie między oficjalnym porządkiem społecznym bogatych i posiadających władzę a nieoficjalnym porządkiem biednych, podporządkowanych i buntujących się.

Oglądając sceny w metrze, wiemy, że dzieje się coś ważnego, coś przełomowego dla opowieści. Z kolei zastosowanie pojęć z teorii ról pozwala przeanalizować ten moment jako węzłowy w redefiniowaniu relacji między bohaterem jako jednostką z jej szczególną biografią, odgrywanymi przez nią rolami i jej scenariuszami sytuacji z jednej strony a inkarnacjami porządku społecznego (czyli samymi sytuacjami, scenariuszami oraz mityzacjami ról) z drugiej. Tym samym miejsce Artura w porządku społecznym zmienia się na jego korzyść, staje się kimś i zgodnie ze swoim pragnieniem jest widzialny, ale dzieje się to na dziwnych, patologicznych zasadach: wbrew oficjalnemu porządkowi wartości i reguł, za pomocą przemocy, z łamaniem elementarnych norm moralnych oraz przy zaburzaniu zastanego porządku kulturowego (zestawianie roli z niepasującymi sytuacją i scenariuszem).

Komentarz – porządek społeczny i polityczność *Jokera*

Pozwólmy tutaj sobie na komentarz dotyczący samego porządku społecznego. Przede wszystkim, określenie „porządek” nie jest tu używane jako synonim ładu, ale jako złożony, społeczny kontekst działań głównego bohatera, który może mu się niekiedy przedstawiać jako poukładana całość, ale może też ukazywać się jako pęknięta rzeczywistość składająca się z niewspółmiernych mniejszych domen. Wydaje się, zaryzykujemy takie przypuszczenie, że zdarzenia w metrze pozwalają odkryć właśnie to niedomknięcie całości¹⁶. Podczas gdy wcześniej

¹⁶ Ontologiczną konieczność niedomknięcia dla wytworzenia się całości świetnie analizuje Kuba Mikurda w kontekście słoweńskiej filozofii psychoanalitycznej, zob. tenże, *Nie-całość. Žižek, Dolar, Zupančič*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2015.

porządek społeczny był stabilny i jednoznacznie definiował podmiotowość Artura, a ten próbował radzić sobie w życiu na narzuconych mu warunkach, to teraz uczy się bardziej złożonej ontologii społecznej.

Jednakże w tym miejscu opowieści kryje się pewnego rodzaju oszustwo, a co najmniej znaczące pominięcie czegoś istotniejszego. Wiemy, że oficjalny porządek społeczny, ten, który reprezentują policja, Wayne i Murray w telewizji, opiera się na przemocy, niesprawiedliwościach i wpływie masowego medium. Właśnie to śledzimy w toku opowieści. Wiemy też, że z jakichś powodów porządek ten popada w ruinę, co symbolizują przede wszystkim rosnące wszędzie góry śmieci i pogłoski o wielkich szczurach. Są też inne oznaki tego procesu, jak rozpowszechniające się patologiczne relacje społeczne. Tak to przynajmniej widzi Artur, gdy wykrzykuje podczas spotkania z Waynem: „co z wami, ludzie, jest nie tak?”.

Nie dowiadujemy się jednak niczego na temat mechanizmów wyłaniania się i podtrzymywania porządku nieoficjalnego. Skąd biorą się ci wszyscy ludzie, którzy zakładają maski klaunów i protestują? W opowieści nie poznajemy nikogo, kto coś takiego robi. To są zawsze „oni”, ktoś z zewnątrz. I chociaż nowa tożsamość Flecka, przemiana i jej stabilizacja są od tych „onych” zależne, to wszystko to dzieje się jakby magicznie. Oczywiście, jasne jest, że ta magia odpowiada pewnemu fenomenologicznemu doświadczaniu przez nas świata jako bezosobowego, jako zaskakującego, którego siły, procesy i zdarzenia pojawiają się „znikąd”. Dlaczego jednak pod innymi względami oglądamy uosobione siły społeczne (szef w pracy, podejrzany kolega z rewolwerem, pracownica socjalna, bogacz Wayne, nieletni chuligani, urzędnik w szpitalu Arkham, policjanci), a tutaj zostają one pozostawione owej „społecznej magii”?

Jokera odbierano jako film polityczny, zachęcający do buntu, widziano paralele między losem Artura i jego buntem a sytuacją w drugiej dekadzie XXI wieku¹⁷. Tu jednak pojawia się luka w społecznym obrazowaniu *Jokera*. Główny bohater buduje swoją alternatywną tożsamość, Jokera, sięgając do zasobów kontr-porządku społecznego. Jest on jednak

¹⁷ S. Žižek, *More on Joker*.

czystym widmem jakiegoś innego świata, z którego wysypują się ludzie w maskach klaunów. O tyle właśnie *Joker* jest filmem niepolitycznym, dlatego że zupełnie pomija cały proces budowania kontrspołeczeństwa, czy też kontrporządku jako warunkujący i równoległy wobec procesu konstruowania alternatywnej tożsamości. I o tyle też staje się komiksem: społeczny realizm w innych zakresach filmu zostaje uzupełniony komiksową błyskawiczną trajektorią, jaką przebywa bohater od popychadła i osoby wymagającej opieki po króla buntowników.

Analiza *Jokera* w kategoriach teorii ról, część 2.

Wróćmy jednak do wcześniejszego toku analizy. Jeśli strzelanina w metrze otwiera nowe ścieżki w relacjach Flecka i porządku społecznego, to następujące później wydarzenia można potraktować jako zmagania decydujące o tym, która z tych ścieżek zostanie zrealizowana. Jak już wskazywałem, ścieżka opisująca związek z sąsiadką okazuje się urojeniem, podobnie jak kariera kabaretowa. W tym kontekście moc sprawcza, którą daje rewolwer, skłania się w stronę autodestrukcji. Artur ćwiczy samobójstwo. Zwłaszcza po otrzymaniu zaproszenia do programu telewizyjnego. To ma być jego moment ostatecznej widzialności i triumfu, pokonania krzywdzących definicji sytuacji, które są mu narzucane (Murray wprost zredefiniował go jako nieudacznika i pośmiewisko) i zakończenia całej gry.

Dodatkowo Fleck odkrywa także swoją pozarewolwerową sprawczość. Widać to zwłaszcza, gdy pojawia się w pracy, aby zabrać rzeczy i zamiast załamywać się z powodu utraty posady wykazuje nadzwyczajną inwencję. Odcina się Randallowi, w ramach dowcipu niszczy maszynę do podbijania kart pracy i zamazuje słowa „forget to” na tabliczce, do tego podtańcowuje na schodach. Potrafi więc przejąć inicjatywę w rozgrywaniu scenariusza „w pracy z kolegami”, nie ograniczając się jak wcześniej do reaktywnego, przesadzonego śmiechu, mającego poinformować żartownisia, jaki wspaniały dowcip właśnie opowiedział.

W tym momencie znajdujemy się, by tak rzec, na krawędzi historii. Czysto hipotetycznie rozwój podmiotowości Artura może powędrować

w stronę wymarzonego sukcesu, choćby w jakiejś skromnej formie (np. Artur odnajduje w sobie siłę, zmienia pracę, zajmuje się matką i zaczyna spotykać z sąsiadką), może na powrót wejść w swoje bierne, społecznie niewidoczne „ja”, może także dalej eksplorować tożsamość bandziora z bronią palną w ręku.

I wtedy, na nieszczęście, dochodzi do serii zdarzeń z porządkiem społecznym, mimo że Fleck jako podmiot jest w tej chwili wzmocniony. Najpierw więc ogląda wystąpienie Wayne’a w telewizji, w którym piętnuje on atak w metrze, nazywa sprawcę „tchórzem” i zapowiada, że będzie kandydował na burmistrza Gotham, żeby wprowadzić porządek. I tak tożsamość Artura zostaje silnie określona z zewnątrz przez figurę autorytetu, a do tego jednokierunkowość medium telewizji sprawia, że nie jest on w stanie się temu określeniu przeciwstawić. Może co najwyżej, jak to później widzimy, utożsamić się z klaunem, czyli figurą wykluczenia, ale starać się nadać temu własne znaczenie.

Drugi moment zdarzenia, czy też odrzucenia przez porządek społeczny, wiąże się z przeczytaniem listu, który matka napisała do Thomasa Wayne’a. I ponownie Wayne pojawia się tutaj jako figura patrona całego świata społecznego (matka wierzy, że cudowną interwencją wyciągnie ich z trudnej sytuacji), *Wielkiego Innego*, by użyć kategorii Lacana i Žižka¹⁸. Ale gorzej, bo tę wiarę wykazuje inna figura autorytetu, symbolizująca porządek społeczny, czyli matka. List jest wstrząsem, bo podkopuje tożsamość Artura (mowa w nim o tym, że jest synem Wayne’a), ale też przesuwą kluczowe zależności w porządku kulturowym i społecznym: matka jako dawna kochanka Wayne’a, Wayne milioner jako ojciec, nieuzasadnione złe warunki życia, Wayne jako publicznie potępiający działanie Flecka i wychwalający zabitych agresorów itd.

Te dwa momenty odrzucenia prowadzą konsekwentnie do kolejnych, w których odrzucenie się powtarza. Najpierw nieudana próba kontaktu z Thomasem Waynem, która kończy się jedynie rozmową z małym Bruce’em przez bramę i konfrontacją z ochroniarzem („nikt nie będzie z tobą rozmawiał”), nagle zapaść matki spowodowana najwyraźniej jakimiś pytaniami policjantów: nie dość, że podejrzewają Artura, to

¹⁸ Zob. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 20-35.

jeszcze jako figury władzy czynią krzywdę osobie jemu najbliższej. I znów oficjalny porządek jest opresorem. Dalej, nieszczęśliwe spotkanie z Thomasem Wayne w łazience w jego rezydencji. Artur chce porozmawiać, a zostaje pobity. I wreszcie wizyta w szpitalu Arkham, kradzież akt matki. Wynika z nich, że faktycznie był adoptowany, a milioner nie jest jego ojcem, to tylko urojenia matki. Ale czy tak jest na pewno? Czy wpływy Wayne'a nie pozwoliłyby zatuszować niewłaściwego romansu, czyniąc z Penny chorą psychicznie narkomankę?

Ta seria zdarzeń jest ważna o tyle, że podważa kluczową dla tożsamości Artura rolę syna. W wyniku tych wszystkich zdarzeń nagle znajduje się on w sieci, w której nie wiadomo, co jest prawdą, co urojeniem, a co celowym kłamstwem. Rola syna była także najsilniejszym łącznikiem z porządkiem społecznym. Jej całkowite rozmycie doprowadza do zerwania tego najważniejszego połączenia. Na dodatek Artur znów doświadcza odrzucenia boleśnie i brutalnie: rzekomy ojciec-Wayne nokautuje go ciosem w szczękę.

Spośród trzech przyjmowanych tożsamości, które wymieniałem na początku, w tym momencie rozpada się druga. Rola klauna już została przedefiniowana. Teraz „Happy” przestaje być *happy*, ogłasza matce, że „nigdy nie był szczęśliwy ani wesoły nawet przez minutę”. Morderstwo matki, które następuje chwilę później, to jednocześnie symboliczne zerwanie z porządkiem społecznym. Ostatnia nitka, jaka łączy z nim Artura, to jego uwielbienie dla telewizyjnej gwiazdy Murraya.

Fakt, że Fleck otrzymuje zaproszenie do jego programu telewizyjnego w tym momencie, to coś na kształt bezpośredniego zwrócenia się porządku społecznego wprost do Artura. Jak gdyby porządek, uosabiany przez Murraya, mówił: „no dobrze, nie specjalnie nam poszło, ale dogadajmy się, mam dla ciebie określoną rolę społeczną”. To jest właśnie ścieżka, która w wyobrażeniu bohatera prowadzi go do samobójstwa, które ćwiczy w domu: najpierw ćwiczy wejście zza kotary, taniec, potem przywitanie się z gośćmi, następnie rozmowę z Murrayem i bach!, samobójczy strzał. Tego rodzaju posunięcie oznacza pewien rodzaj zgody czy układu: samounicestwienie oznacza ostateczną aprobatę dla porządku społecznego. Jak gdyby główny bohater oznajmił „dobrze, wygrałeś, a ponieważ masz rację, jestem nikim, to muszę dosłownie stać się nikim”.

Wydaje się więc, że mimo drwin Murraya z występu Artura w klubie i nazwania go żartownisiem (*jokerem*), zostaje mu zaproponowana poważna rola „gościa w programie”. Wiemy, że jednak tak się nie dzieje oraz że znów dochodzi do tego, czego świadkami jesteśmy od początku, takiego redefiniowania sytuacji, które wypycha Flecka w rolę ofiary. To jest ostateczne zderzenie bohatera i porządku społecznego uosobionego w postaci Murraya i gości jego programu. Nieco wcześniej Artur przyjmuje tożsamość Jokera, tak jak wcześniej utożsamiał się z rolą klauna. Jak się bowiem okazuje, tylko strategia utożsamiania się z figurą wykluczenia, zmieniania jej sensów i negocjowania z porządkiem społecznym z tej pozycji okazuje się skuteczna. Artur zabija Murraya, tym samym zabijając symbolicznie wrogi mu porządek społeczny. Staje się sprawczym podmiotem, który odnosi sukces, ale możliwe to jest jedynie poza ramami istniejącego porządku społecznego, jedynie przez jego niszczenie. Aby to zaszło, musi unicestwiać oferowane przez zastaną kulturę scenariusze sytuacji i role społeczne. Tylko w ten sposób zdobywa uznanie, gdy na koniec tańczy na zniszczonym radiowozie.

Reasumując, Artur konstruuje swoją tożsamość Jokera w wyniku doświadczenia dwóch równoległych wstrząsów: po pierwsze, porządek społeczny odrzuca go w szeregu brutalnych, wypełnionych przemocą działań jego najważniejszych reprezentantów. Po drugie, porządek kulturowy – układ narracji na temat własnego życia i świata, dostępne role społeczne i scenariusze sytuacji – oraz porządek społeczny pojmowany jako relacje z innymi ludźmi, okazują się mrzonką, fikcją, zbiorem kłamstw, które można dowolnie kształtować z pomocą siły.

Dyskusja Jokera z Parsonsem

W powyższych analizach skupialiśmy się na poszczególnych sytuacjach, jakie przeżywa Artur Fleck, sięgając do teorii Ervinga Goffmana. Gdy inny klasyk amerykańskiej socjologii, Talcott Parsons, kreślił swą panoramę świata społecznego, interesowały go jego stabilność

i integracja¹⁹. Społeczeństwo składa się z wielu różnorodnych grup, co widzimy również w *Jokerze*. Rolą kultury zaś jest ich wiązanie, łączenie i stabilizacja, co w rezultacie wytwarza społeczną całość. Kulturę ujęliśmy w duchu Goffmanowskim jako zasób dostępnych narracji, ról społecznych, scenariuszy, definicji sytuacji. Zgodnie jednak z Parsonsem²⁰ w samym jej rdzeniu znajdują się naczelne normy i wartości. To dzięki nim właśnie dokonuje się integracja społeczna.

Jeśli spojrzymy z tej strony na życiową trajektorię Artura Flecka, to zauważymy, że centralne, integrujące wartości w jego świecie niszczą. Ilekroć usiłuje je realizować, sięgając po zwyczajne sposoby działania, tylekroć kończy się to jego osobistą porażką. Nieudane są wszelkie próby bycia miłym, czy choćby neutralnym w przestrzeni społecznej, jak odpowiednio w czasie jazdy autobusem, gdy Fleck chciał rozśmieszyć dziecko i w metrze, gdy chciał pozostać skromnym, „nieobecnym” pasażerem. Jego rzeczywistość się rozpada, porządek zamienia się w chaos: wszędzie gromadzą się śmieci, pojawiają się wielkie szczury, ludzie przestają odnosić się do siebie po ludzku, rozprzestrzenia się przemoc, zanikają instytucje regulujące życie społeczne. To wizerunek nowoczesności, która się rozsypuje.

Zwykle w opowieściach ze świata Batmana (i Jokera) otrzymujemy obraz sił zła reprezentowanych przez ciemne zaułki, w których czyhają superłotry. Te miejsca zepsucia i występku naciskają na obszar „normalnego świata”, normalnej nowoczesności. Są to więc narracje na temat zagrożeń dla nowoczesności, które przychodzą z zewnątrz. Batman jest

¹⁹ Zob. S. Hall, *Cultural Studies. A Theoretical History*, Duke University Press, Durham–London 1983, s. 17–18.

²⁰ Napięcie między tym, jak porządek społeczny ujmuje Goffman, a jak Parsons jest interesującym zagadnieniem, niestety jego podjęcie w kontekście Jokera wymagałoby znacznego rozszerzenia objętości tekstu. Tak samo, bardzo ciekawe byłoby w ogóle odniesienie opowieści filmowej w jej proponowanym tu ujęciu do napięcia w pojmowaniu sprawczości między teoriami zorientowanymi na jednostkę i zorientowanymi na system. Tę ostatnią problematykę podejmuje bardzo przenikliwa książka Andrzeja W. Nowaka: *Podmiot, system, nowoczesność*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2011. Bezpośrednio kwestię porządku społecznego w kontekście prac Goffmana i Parsonsa analizuje Kwang-Ki Kim: *Order and Agency in Modernity. Talcott Parsons, Erving Goffman, and Harold Garfinkel*, State University of New York Press, New York 2003.

zaś fantazją o stosunkowo prostym, jednoczynnikowym rozprawianiu się z tymi zagrożeniami nawet tam, gdzie wgryzą się głęboko w samą tkankę nowoczesności, jak wtedy, gdy bohater zмага się z przestępczym imperium, tego czy innego przeciwnika, które oplótło Gotham. Batman jest wtedy jednoosobowym lekarstwem leczącym cały system. W przypadku *Jokera* zagrożenie nie przychodzi z zewnątrz, to sama nowoczesność się dezintegruje. I ten rozpadający się porządek tworzy warunki do narodzin rozpadającego się podmiotu w postaci Jokera.

O ile więc w normalnych warunkach Joker jest postacią, która ucieleśnia odstępstwo od wartości jako pewnego uporządkowanego systemu, to film *Joker* przedstawia odstępstwo od wartości jako kulturowy rozpad nowoczesności. Wartości, które miały regulować relacje międzyludzkie ulegają dezintegracji, porządek rozpada się. W tych okolicznościach do życia powołany zostaje podmiot, który rozpad ten ucieleśnia. Jednocześnie opowieść filmowa tak kieruje uwagę widzów oraz ich sposobem odbioru, że zdają się podzielać perspektywę Flecka i jego ocenę tej sytuacji, a następnie odnosić ją do swojej sytuacji życia w kulturze późnej nowoczesności. To właśnie z tego powodu pisano o politycznym przesłaniu filmu.

Piśmiennictwo:

- Burns T., *Erving Goffman*, Routledge, London 1992.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, NOMOS, Kraków 2013.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, KR, Warszawa 2000.
- Goffman E., *Zachowanie w miejscach publicznych*, tłum. O. Siara, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Hall S., *Cultural Studies. A Theoretical History*, Duke University Press, Durham–London 1983.
- Kim K., *Order and Agency in Modernity. Talcott Parsons, Erving Goffman, and Harold Garfinkel*, State University of New York Press, New York 2003.

- Meltzer B., Morales R., *Kryzys tożsamości*, tłum. J. Syty, Egmont, Warszawa 2015.
- Mikurda K., *Nie-calość. Žižek, Dolar, Župančič*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Nowak A. W., *Podmiot, system, nowoczesność*, Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2011.
- Vogler Ch., *Podróż autora: struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2016.
- Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Źródła internetowe:

- Žižek S., *More on Joker: from apolitical nihilism to a new left, or why Trump is no Joker*, https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/#_edn1 [1.04.2022].

Streszczenie / summary

Tekst ujmuje film *Joker*, w reżyserii Todda Phillipsa z 2019 roku, z perspektywy teorii ról Ervinga Goffmana. Celem jest poddanie analizie procesu konstruowania podmiotu głównego bohatera w procesie kolejnych starć z porządkiem społecznym. Podmiot jest tu ujmowany przez odgrywane role, porządek społeczny zaś jako realizowane scenariusze w określonych sytuacjach społecznych.

Słowa kluczowe: *Joker*, Phillips, teoria ról społecznych, podmiot, porządek społeczny, występy, definicja sytuacji

In the article, I use Erving Goffman's social role theory to analyze the construction of the subject in Todd Phillips' *Joker* from 2019. The light is shed in the successive clashes of one Artur Fleck (the main character) with social order. His actions are interpreted in terms of

the roles he plays within social order represented by the scenarios and social situations.

Keywords: *Joker*, Phillips, social role theory, subject, social order, performance, definition of the situation

Franciszek Drąg

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

grzdra@st.amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6239-6659



To nie jest miasto (dla) aniołów ***Berlin Alexanderplatz, 2020***

Pochodzący z Gwinei Bissau Francis B. (Welket Bungué) trafia do berlińskiego obozu dla uchodźców. Jego dni mijają pod znakiem ciężkiej fizycznej pracy w fabryce. Wkrótce wskutek próby uratowania życia jednemu ze współpracowników zostaje zwolniony. Szybko nawiązuje znajomość z przestępcą Reinholdem (w tej roli niesamowity Albrecht Schuch), który werbuje pozbawionych perspektyw na lepsze życie obcokrajowców, aby pracowali dla niego w siatce gangsterskiej zajmującej się handlem narkotykami. Francis początkowo zajmuje się tylko gotowaniem, lecz wkrótce zaczyna piąć się po drabinie w przestępczej organizacji, co szybko wzbudza zaniepokojenie jego niemieckiego opiekuna. Między mężczyznami rozpoczyna się nierówna walka, której wynik jest od samego początku doskonale znany.

Film Burhana Qurbaniego jest trzecim w historii kina podejściem do ekranizacji modernistycznego arcydzieła z okresu Republiki Weimar-

skiej. Pierwsza próba, przedsięwzięcie Pielą Jutzi, miała miejsce już w 1931; za drugą, która w 1980 roku przyjęła postać 14-odcinkowego serialu, odpowiadał kultowy niemiecki reżyser, Rainer Werner Fassbinder. W 2020 roku młody niemiecki twórca afgańskiego pochodzenia postanowił raz jeszcze zekranizować dzieje pewnego robotnika i dostosować je do współczesnej rzeczywistości, przy okazji udowadniając „długie trwanie” modernistycznego arcydzieła, umiejscawianego w kanonie literackim obok mniej filmowego *Ulissesa* Jamesa Joyce’a.

Zawartą w tytule tekstu propozycję potraktowania filmu Qurbaniego jako „antyprzypowieści” traktuję nie jako postulat czy nawet próbę skonstruowania definicji nowej formy gatunkowej¹, lecz jako interpretacyjny klucz pomagający mi uwypuklić etyczny wymiar rozgrywającej się w filmie sytuacji oraz „odstępstwa od wartości”, które zarówno w literackim pierwowzorze, jak i adaptacji Qurbaniego, manifestuje się na kilku poziomach. Jak postaram się za chwilę uzasadnić, wybór gatunku biblijnej przypowieści jako punktu odniesienia dla mojej analizy nie jest bezzasadny. Chcę tym samym pokazać, że to właśnie negatywne odniesienie do tego, co reprezentuje sobą przypowieść jako taka, wydaje się praktyką interpretacyjną bardziej płodną w sensy, podkreślającą z jednej strony nieadekwatność jej schematyczności, a z drugiej jej niewystarczalność w świecie etycznej dezorientacji².

Zanim jednak przejdę do właściwej analizy, chciałbym zaznaczyć, z jakiej perspektywy nie będę odczytywał tego filmu. Trudno nie zauważyć, że film Burhana Qurbaniego bardzo łatwo (i z pewnością w zgodzie z zamierzeniem twórców) daje się wtłoczyć w ramy analizy postkolonialnej. Świetnym przykładem takiej interpretacji, lokującej film jako odpowiedź na palące problemy niemieckiej rzeczywistości społeczno-politycznej, jest tekst Ewy Fiuk, w którym badaczka analizuje tę produkcję przez pryzmat kryzysu migracyjnego, struktur dominacji

¹ Propozycja definicji filmowej przypowieści na gruncie teologicznym, zob.: J. Mayward, *The Fantastic of the Everyday: Re-Forming Definitions of Cinematic Parables with Paul Ricoeur*, „Horizons” 2020, nr 47, s. 283-314.

² G. Vattimo, *Spółczesność przejrzysta*, tłum. M. Kamińska, Wyd. Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006, s. 22.

ukrytych za pozornie przezroczystymi mechanizmami handlu narkotyków, a także lokuje film Qurbaniego w kontekście innych praktyk kulturowych i dyskursywnych, które miały miejsce w ostatnich latach w Niemczech³. To niezwykle inspirujące spojrzenie badaczki uwypukla wartość dodaną filmu, którą określiłbym jako jego „publicystyczność”, rozumianą pozytywnie jako formę „kina zaangażowanego”. Takie spojrzenie jednak siłą rzeczy redukuje odbiór filmu i pozbawia go pewnego „uniwersalnego” wymiaru, któremu chciałbym się przyjrzeć w niniejszym tekście.

Wychodziłbym tutaj tym samym naprzeciw oczekiwaniom Döblina, który wbrew szybko przyjętej kategoryzacji (powieści szybko nadano popularną w niemieckim piśmiennictwie łatkę *Großstadtroman*, jako powieści obrazującej rzeczywistość specyficznego *milieu*, jakim są duże miasta⁴) wołał widzieć napisaną przez siebie książkę jako powieść religijną i metafizyczną⁵. Przeniesiona z powieści do filmu forma narracji wszechwiedzącej (o której jeszcze wspomnę) naszpikowana jest biblijnymi motywami, stanowiącymi o sakralnych punktach odniesienia całej historii. Bohater upadnie trzykrotnie, Berlin jest nierządnicą z Babilonu, Francis powraca do świata żywych jak Łazarz, a żniwiarzowi prawo odbierania życia dał sam wszechmogący Bóg. To także, co dyskretnie zaznaczone jest w filmie kilkakrotnie, opowieść o aniołach w świecie przesiąkniętym złem. Uważam, że to właśnie w korespondencji z obecnym w powieści elementem etyczno-religijnym, wysuwającym się na prowadzenie jako dominanta narracyjna, film Qurbaniego zyskuje najbardziej, co pozwala mu na ubieganie się o miano współczesnego arcydzieła zbudowanego na kanwach arcydzieła minionej epoki.

³ E. Fiuk, *Gwinejczyk na Alexanderplatz, czyli o możliwości zanieczyszczenia dominującej narracji*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 31-49.

⁴ Więcej o tym gatunku i jego znaczeniu dla literatury Republiki Weimarskiej zob.: H. Würzner, *Die Großstadt und das „total platte Land”*. *Die funktionalistische Bedeutung der Kategorie Großstadtroman am Ende der Weimarer Republik*, [w:] J. Hoogeveen (red.), *Ideologie und Literatur(wissenschaft)*, Rodopi, Amsterdam 1986, s. 79-110.

⁵ B. Reinartz, *Der Dichter Alfred Döblin. Zwischen Gott und Alexanderplatz*, <https://www.deutschlandfunk.de/der-dichter-alfred-doeblin-zwischen-gott-und-alexanderplatz-100.html> [30.01.2022].

Przejdźmy więc do przypowieści, która wydaje się kategorią nieprzystawalną do trzygodzinnego filmu (lub sześćsetstronicowej powieści). Kojarzy się ją raczej ze zwięzłą, a przynajmniej schematyczną formą narracyjną. Na takie gatunkowe konotacje zwróciła jednak uwagę już krytyka⁶. Nie jest to wcale nadużycie. Jeśli chodzi o schematyczność, *Berlin Alexanderplatz* można streścić za pomocą kilku zdań (robi to zresztą sam pisarz na początku swojej powieści). Już tutaj odczuwa się pewne napięcie pomiędzy gatunkowymi założeniami (zwięzłość, prostota) a ich filmowym przeciwieństwem (schematyczność ukryta za maksymalistyczną w szczegółach fabułą i stylistycznym nieokiełznaniem). W tym przypadku pierwszą częścią alegorezy dzieła mogłoby być zaprezentowanie go w następującej postaci:

Mężczyzna trafia do obcego kraju, w którym nie żyje mu się łatwo. Wpada w złe towarzystwo i pomimo swojego pragnienia bycia dobrym człowiekiem, zamienia się w przestępcę. Wskutek swoich czynów wkrótce traci wszystko, co zyskał. Odpokutowuje swoje czyny w więzieniu, ale ostatecznie otrzymuje szansę na nowe życie.

Na podstawie tak sformułowanego schematu trudno jeszcze wyciągnąć sensowne wnioski o znaczeniu metaforycznym opowieści, choć jednocześnie na myśl przywodzi on dwie znane z Biblii historie. Z jednej strony Francis mógłby uchodzić za następcę Hioba (zyskane dobra zostają utracone)⁷, z drugiej natomiast – syna marnotrawnego. Oba przykłady jednak nie są w pełni adekwatne dla całej opowieści. To o tyle niepokojące, że przecież wedle tradycyjnej definicji paraboli „przedstawione postacie i zdarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”⁸. Dokładnie to napięcie między partykularną historią bohatera a jego pozycją w ogólnym systemie świata wartości wyraził narrator powieści zapowiadając część drugą książki: „Ale ten Franciszek Biberkopf nie jest

⁶ M. Pietrzyk, *Piekło jest w nas*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Berlin+Alexanderplatz-23923> [30.01.2022].

⁷ Ten trop pojawia się zresztą w samej powieści.

⁸ J. Sławiński, hasło: *przypowieść*, w: tegoż (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 412.

bynajmniej pierwszym lepszym. Wywołałem go nie dla zabawy, ale po to, aby przeżył swój ciężki, prawdziwy i wyjaśniający bieg tego świata żywot”⁹.

Zatem w spojrzeniu na ogólny zarys fabuły wydaje się ona dosyć prosta, ale jak zawsze – *nomen omen* – diabeł tkwi w szczegółach. A to właśnie diabeł, reprezentowany przez Reinholda, i jego filozofia wprowadzają do berlińskiej historii to, co moglibyśmy nazwać „filozofią odstępstwa od wartości”. Rozważmy to jednak po kolei.

Główny bohater ma za sobą wstydliwą przeszłość. W rozmowach z innymi Francis wspomina o tym, że ma na sumieniu wiele grzechów (sugeruje się handel ludźmi), a traktując dotarcie bez uszczerbku na zdrowiu do europejskiego wybrzeża jako cud, składa obietnicę zmiany swojego życia na lepsze. I to nie tylko w kwestii ekonomicznej, wyrażonej w powracającym niczym refren pragnieniu od życia czegoś więcej niż tylko „łózka i chleba z masłem”. „Chcę być porządny” – powtarza kilkakrotnie w filmie, chociaż widz od początku ostrzeżony jest, że mu się to tak łatwo nie uda. Zanim opowieść dobiegnie swojego kresu, bohater ma upaść, niczym Chrystus, trzykrotnie.

Jednym z głównych powodów takiej kolei rzeczy jest działalność Reinholda, będącego personifikacją nowoczesnego diabła, który w swojej złowości przewyższa wszelkich swoich diabelskich prekursorów. To już nie jest diabeł, który „wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro” jak Mefistofeles w *Fauście* Goethego, lecz taki, który porusza się wyłącznie w kręgu zła i wyłącznie złe są efekty jego działań. Nawet będący jego zwierzchnikiem gangster Pums uważa Reinholda za niebywale niebezpiecznego. Pums, przez innych bohaterów określany jako przedstawiciel „starej szkoły”, rozróżnia jeszcze między dobrem a złem, postrzega świat w sposób skonstrastowany; jego mowa jest oparta na schemacie „tak, tak; nie, nie”. Na przykład wtedy, gdy pytając Francis o jego stosunek do Reinholda, zaznacza, że on sam uznaje istnienie tylko dwóch kategorii ludzi: przyjaciół lub wrogów. Próbuje tym samym ostrzec mężczyznę przed niebezpieczeństwem, jakie przynosi ze sobą Reinhold, którego Francis w całej swojej naiwności

⁹ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*, tłum. I. Czernakowa, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 63.

nie może traktować inaczej niż przyjaciela, za którego ten się podaje. Pums wiedział, o czym mówi, a jego ostateczna śmierć jest wielce symboliczna: ginie z rąk Reinholda, który po wypadku samochodowym podpala rozlaną benzynę i pozwala staremu gangsterowi spłonąć żywcem. Qurbani posługuje się zatem ogniem, znakiem kojarzonym z piekłem i diabłem, aby podkreślić moment, w którym następuje jego nowy porządek i nowa władza.

Inaczej niż ta zero-jedynkowa wizja świata, filozofia wyznawana przez Reinholda jest o wiele bardziej skomplikowana, a tym samym trudna do zreferowania. Wydaje się, że mentor Francisa jest przekonany o dominującej w świecie roli zła, której zaakceptowanie jest drogą do jednostkowego sukcesu. Na zarzekanie się mężczyzny, że ten chce być po prostu przyzwoity, Reinhold kwituje, że w takim razie „chce być dobrym w świecie, który jest zły”. Pyta się go, czy uważa, że sprzedawanie turystom trawki jest złe, skoro znajdują się w kraju sprzedającym broń dyktatorom. Reinhold jest zatem skrajnym nihilistą, wedle którego jedyne, co się liczy, to jego własna wizja rzeczywistości. Jest pokraczną wersją nadczłowieka Dostojewskiego, który bardziej niż o tworzeniu utopii myśli o swoim sukcesie, traktując innych jako środek do celu. Wywraca argumenty na nice, tworzy retoryczne zagrywki, coraz bardziej wpływające na postępowanie i postawę Francisa, który ulega swojemu diabelskiemu *alter ego*.

Tak jak Pums widział tylko dwie kategorie ludzi (przyjaciół i wrogów), tak Reinhold wyznaje jeszcze bardziej pesymistyczną, ale za to monolityczną, wizję świata. W pewnym momencie mężczyzna proponuje zmianę imienia głównego bohatera z Francisa na bardziej niemiecko (a zatem i ludzko) brzmiące Franz. W obecności dwóch prostytutek następuje akt performatywny, w którym mężczyzna zyskuje nową tożsamość. Zanim jednak to się stanie, Reinhold deklaruje, że „człowiek jest podrzędnym stworzeniem, wrogiem wszystkich wrogów, najpodlejszą istotą na ziemi”. Daje tym samym wyraz swojej etyki negatywnej, w której istnieje tylko zła natura ludzka. Co ciekawe, ta kwestia pada w powieści Döblina w szaleńczej wizji głównego bohatera i wypowiedzana jest przez szare myszy, gdy Franz pod wpływem psychoanalitycznej hipnozy zamienia się w jedną z nich, ofiarę

teżę ludzkości¹⁰. To jedno z licznych przesunięć, których scenarzyści filmu dokonali, aby radykalnie wpłynąć na wymowę dzieła. Reinhold zatem, zmieniając imię Francisca, jednocześnie bierze nad nim symboliczną władzę, która odcisnie się na działaniach obu bohaterów. Francis, przyjmując podczas tego chrztu nowe imię, akceptuje jednocześnie jego filozofię zła, a kolejne wydarzenia sprawiają, że mężczyźni stają się coraz bardziej do siebie podobni, także fizycznie, chociażby przez obecną w kodzie wizualnym paralelną okaleczonych/niesprawnych rąk.

Istotami, które mogłyby pomóc Francisowi, są anioły. Tylko że u Burhaniego nie ma miejsca na metafizyczne postaci obserwujące miasto z obcej człowieczeństwu perspektywy, jak to miało miejsce w słynnym filmie Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Najważniejszym aniołem w tej adaptacji jest Mieze, trzecia centralna, obok Francisca i Reinholda, bohaterka tej opowieści. O tym, że Mieze powinna być traktowana właśnie jako anielska figura, świadczy przede wszystkim strukturalna cecha filmu: to właśnie ona jest narratorką opowieści. To znaczne i znaczące przesunięcie wobec literackiego pierwowzoru, w którym swoją opowieść snuł modernistyczny bezosobowy narrator. Mieze-narratorka dziedziczy po nim cechę wszechwiedzy, która wynika po części z tego, że może opowiadać historię z perspektywy postaci umarłej albo anielskiej właśnie. Ale jednocześnie jest sensotwórczym przesunięciem, które miejsce uprzywilejowanego bezosobowego narratora udostępnia jednej spośród *dramatis personæ*. Tym samym daje się wyraz nieufności wobec innych sposobów prowadzenia opowieści na rzecz referowania usytuowanego, a przez to bardziej stronniczego i mniej metafizycznego.

Upieram się przy tym drugim, anielskim tropie m.in. ze względu na szereg wizualnych wskazówek pojawiających się w filmie. Kiedy Mieze pojawia się po raz pierwszy na ekranie, ubrana jest w białe stroje, których detale przywodzą na myśl właśnie anielskość. Za pierwszym razem jest to biały sweter z angory, za drugim również biała bluzka

¹⁰ Więcej na temat psychoanalizy w powieści i znaczenia tej sceny zob.: V. Fuechtner, *Berlin Psychoanalytic. Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2011

ze srebrzystymi frędzlami, poruszającymi się przy każdym jej ruchu niczym skrzydła. Ta kobieta to jednak również prostytutka, a zatem nietypowa „anielica”, która jednak doskonale pasuje do tej roli w zepsutym berlińskim środowisku. I chociaż sama w pewnym momencie mówi do Franza/Francisca, że oboje „nie są aniołami”, to właśnie jej postać daje mu możliwy pretekst i motywację do działania na rzecz poprawy i zmiany zastanej sytuacji. Zwłaszcza, gdy dowiaduje się, że zaszła w ciążę z Francisem, ten po raz kolejny zyskuje szansę, by stać się porządnym. Zanim jednak mu się to uda, z własnej winy wystawi Mieke na niebezpieczeństwo grożące jej ze strony Reinholda.

W pewnym momencie Pums mówi, mając na myśli swojego podopiecznego, że ciężko jest uciec przed diabłem, kiedy się go już wpuściło do środka. Rozwijając ten wampiryczny motyw wnętrza/zewnątrz, można łatwo zaobserwować, że to Francis nieustannie ulega Reinholdowi i wpuszcza go do swojego życia¹¹. Pozwala mu nie tylko siebie ochrzcić, ale także dobrowolnie podaje mu imię swojej ukochanej, co umożliwia diabłu jej wytropienie. W scenie, w której Reinhold aranżuje podstępnie randkę z ciężarną już Mieke, ta próbuje ukryć przed nim swoje prawdziwe imię i używa najpierw pseudonimu, a następnie przedstawia się jako Sonja. Nie wie, że Francis wpuścił go już do jej życia, a on wie na jej temat więcej niż ona o nim. Zdaje sobie z tego sprawę dopiero po spotkaniu z nim, gdy Francis przyprowadza Reinholda do ich wspólnego mieszkania.

Rola Mieke-opiekunki podkreślona jest raz jeszcze wymownym kadrem, wieńczącym epifaniczną sekwencję w piątej części filmu, w którym trzyma ona martwe ciało Francisca na swoich kolanach. Ten stylizowany na piętę obraz podkreśla także wielokrotnie sygnalizowane związki postaci czarnoskórego bohatera z figurą Jezusa. W powracającym niczym refren obrazie, Francis stoi przed budynkiem, na którym wisi neonowy krzyż. Wraz z nim na zewnątrz znajduje się rogata krowa, do której mężczyzna powoli się zbliża, trzymając w ręku nóż. W pewnym momencie jednak krowa znika. Niespodziewanie pojawia

¹¹ Co również ciekawe, jest to odejście od typowych przedstawień znanych już od historii o Adamie i Ewie, w których to zazwyczaj kobieta dokonuje pierwotnego wypuszczenia abiektu do wewnątrz.

się Reinhold, w którego rękę znajduje się narzędzie trzymane przez Francisca. Kiedy ten myślał, że jest tym, który ma kontrolę, okazało się, że to on zajął miejsce krowy-ofiary, a napastnikiem jest Reinhold będący o krok od poderżnięcia mu gardła. Co znamienne, czaszka wyglądająca na pochodzącą od tego typu krowy wisi od samego początku na ścianie mieszkania Reinholda, tak jak krzyż w mieszkaniach należących do osób wierzących. Można zatem powiedzieć, że jej obecność jako pewnego rodzaju trofeum w siedzibie diabła jest jednocześnie zwiaśtunem tryumfu, jaki Reinhold odniesie nad Francisem, podobnie jak na obrazach dawnych mistrzów obrazujących małego Jezusa pojawia się krzyż anachronicznie zapowiadający jego przyszłe losy.

Pozostaje kwestią dyskusyjną, co z pewnością świadczy na korzyść rozumienia filmu Qurbaniego jako ponadczasowego i wartego uwagi, czy, tak jak twierdzą chociażby Ewa Fiuk¹² albo Krzysztof Varga¹³, zakończenie filmu ma pozytywny wydźwięk. Rzeczywiście, jest podobne do zakończenia powieści Döblina, choć pisarz dopisał jeszcze fragment mówiący o dalszych działaniach bohatera (zatrudnionego jako portier), następujący po tekście, który na zakończenie wypowiada w filmie Mieze. U Qurbaniego tymczasem, Francis wychodzi z więzienia w Tegel i spotyka swoją córkę, która niemalże cudem przeżyła pomimo śmierci Mieze. Znamienne, że Qurbani decyduje się zilustrować zakończenie ukazujące przyszłość widokiem z lotu ptaka na fontannę Neptuna znajdującą się na placu Aleksandra. Okrągły plac, okrężny ruch kamery i ludzie chodzący dookoła niej, wydają się ironicznie zaznaczać, że wszystko zatacza koło. Że tym razem jest szansa na powtórzenie. Że chociaż powieściowe „coś” być może zostało przezwyciężone, to w filmowej wersji nie jest to takie oczywiste. Francis pozostaje w Berlinie, w królestwie babilońskiej nierządniczy, której rządy nad przesiąkniętą złem przestrzenią wciąż mogą sprawić, że jego pragnienie bycia porządnym nie będzie mogło się ziścić.

Żaden anioł obecny w tym grzesznym środowisku, jakim jest Berlin (czy, traktując film w sposób bardziej uniwersalizujący, współczesna

¹² E. Fiuk, *Gwinejczyk na Alexanderplatz*, s. 45.

¹³ K. Varga, *Berlin w przeddzień apokalipsy. Krzysztof Varga o filmie „Berlin Alexanderplatz”*, <https://www.newsweek.pl/kultura/film-berlin-alexanderplatz-recenzja-krzysztofa-vargi/lk13dvn> [30.01.2022].

zachodnia rzeczywistość w ogóle), ta nierządnicą z Babilonu, nie jest w stanie obronić człowieka, który się w niej zatraci. W moim odczuciu zakończenie filmu potęguje zarówno gorzkie konstatacje, o których pisze Ewa Fiuk w swoim artykule, jak i moje – szukające uniwersalnej prawdy o rzeczywistości. Qurbani delikatnie wydaje się sugerować bezradność jednostki wobec systemu, który jest doszczętnie zły i pogardza tymi, którzy i tak są najsłabsi. Status społeczny Francisa nie uległ poprawie od początku filmu, a wtedy również dostał możliwość „rozpoczęcia na nowo”. Może się dalej starać być porządnym człowiekiem. Tylko co to znaczy w świecie, w którym wszystkie systemy moralne wydają się względne?

Ten nowy świat, który nadchodzi, w profetycznej zapowiedzi Mieze-narratorki na końcu filmu, wydaje się nazbyt podobny do starego; to tylko fikcja, która może się ziścić wyłącznie w postaci utopijnego klubu Neue Welt – utopii urzeczywistniającej możliwość bycia kim się chce, choć zawsze tylko umownie. Świat poza nim jest raczej stary i niespecjalnie się zmienia. Dlatego też *Berlin Alexanderplatz* Qurbaniego wydaje się antyprzypowieścią, której konstatacją jest to, że trudno prawić morały w świecie pozbawionym moralności i wszelkich wartości.

Zadając sobie pytanie z metapoziomu wszelkich wartości we współczesnym świecie, uważam, że także odpowiadam przy okazji na pytanie o to, dlaczego oglądamy filmy. Trzygodzinna przygoda na ekranie jest dla nas być może łatwiejsza do strawienia niż sześćsetstronicowa książka sprzed niemal wieku. A skoro przy okazji stawia nam odwieczne pytania w nowy, atrakcyjny sposób, to wydaje się, że spełnia swoją funkcję. Bo czy jest coś przyjemniejszego niż dobrze nakręcony film, który obok „przytkania”¹⁴ oferuje także refleksję dotyczącą niezmiennie fundamentalnych warunków możliwości naszego wspólnego istnienia w świecie?

¹⁴ Używam sformułowania prof. Przemysława Rotengruber, które padło podczas poprzedzającej wydanie tomu konferencji.

Piśmiennictwo:

- Döblin A., *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*, tłum. I. Czernakowa, Czytelnik, Warszawa 1979.
- Fiuk E., *Gwinejczyk na Alexanderplatz, czyli o możliwości zanieczyszczenia dominującej narracji*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114.
- Fuechtner V., *Berlin Psychoanalytic. Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2011.
- Mayward J., *The Fantastic of the Everyday: Re-Forming Definitions of Cinematic Parables with Paul Ricoeur*, „Horizons” 2020, nr 47.
- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Vattimo G., *Spółczesność przejrzysta*, tłum. M. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2006.
- Würzner H., *Die Großstadt und das „total platte Land”. Die funktionalistische Bedeutung der Kategorie Großstadroman am Ende der Weimarer Republik*, [w:] J. Hoogeveen (red.), *Ideologie und Literatur(wissenschaft)*, Rodopi, Amsterdam 1986.

Źródła internetowe:

- Pietrzyk M., *Piekło jest w nas*, filmweb, na: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Berlin+Alexanderplatz-23923> [30.01.2022].
- Reinartz B., *Der Dichter Alfred Döblin. Zwischen Gott und Alexanderplatz*, na: <https://www.deutschlandfunk.de/der-dichter-alfred-doeblin-zwischen-gott-und-alexanderplatz-100.html> [30.01.2022].
- Varga K., *Berlin w przeddzień apokalipsy. Krzysztof Varga o filmie „Berlin Alexanderplatz”*, <https://www.newsweek.pl/kultura/film-berlin-alexanderplatz-recenzja-krzysztofa-varga/lk13dvn> [30.01.2022].

Streszczenie / summary

Tekst stanowi analizę interpretacyjną filmu *Berlin Alexanderplatz* Burhana Qurbaniego, który traktowany jest jako dynamiczny dialog z gatunkiem przypowieści. Poprzez analizę poruszanych w nim wątków

biblijnych autor wykazuje, że film odczytać można jako antyprzypowieść, która przedstawia współczesną rzeczywistość jako pozbawioną aksjologicznego punktu odniesienia. Dzięki temu film otwiera się na ponadczasowe odczytania w stylu charakterystycznym dla kultury XXI wieku.

Słowa kluczowe: *Berlin Alexanderplatz*, Qurbani, przypowieść, nihilizm, anioły, zło

The article interpretes the film *Berlin Alexanderplatz* by Burhan Qurbani which is perceived as a dynamic dialogue with a genre of parable. Through the analysis of the Biblical motifs present in the work, the author shows that film can be read as an anti-parable which presents the contemporary world as a reality without axiological reference. That allows to see *Berlin Alexanderplatz* as a universal story told in a way that is attractive for contemporary viewers. In the context of its parableness and Biblical motifs it builds upon.

Keywords: *Berlin Alexanderplatz*, Qurbani, parable, nihilism, angels, evil

Oddajemy do rąk czytelnika zbiór analiz kilku filmów, które łączy refleksja o wartościach. Zadajemy sobie pytanie, kiedy szeroko pojęte normy są łamane. Bardziej ogólnym pytaniem, właściwie wyjściowym dla tej publikacji jako rozpoczynającej serię jest pytanie o motywację, z jaką przystępujemy do oglądania filmów. Jak doświadczamy filmów? Jak opowiedzieć o tym, co dla nas w obejrzanym filmie najważniejsze?

Czy pozostaniemy w obrębie samego przedstawienia, czy wykroczymy poza nie, aby pełniej ukazać, dlaczego chcemy mówić o danym filmie? Dlaczego film obejrzany w młodości kształtuje przez całe życie nasze myślenie na jakiś temat? Dlaczego jakaś produkcja staje się punktem odniesienia dla innych filmów, książek, w ogóle – życia?

Staraliśmy się nie zestawiać filmów z innymi, po prostu oglądaliśmy je i opowiadaliśmy, jak i dlaczego dają nam materiał do przemyśleń.

ISBN 978-83-67287-06-7

DOI 10.48226/978-83-67287-06-7