

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

**media
kultura
komunikacja
społeczna**

**15/4
2019**

Tytuł kwartalnika w języku angielskim: „Media – Culture – Social Communication”

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),
Irena B. Czajkowska (Uniwersytet Opolski), Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),
Marek Haltof (Northern Michigan University), Maria Hołubowicz (Université Stendhal – Grenoble),
Henryka Ilgiewicz (Instytut Badań Kultury Litwy), Jurij Władimirowicz Kostjaszow
(Bałtycki Federalny Uniwersytet im. E. Kanta), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański),
Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński), Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński),
Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Mariola Marczak (redaktor naczelna, redaktor prowadzący numer)
Miłosz Babecki (redaktor)
Urszula Doliwa (redaktor)
Marta Więckiewicz-Archacka (redaktor, sekretarz redakcji)
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)

Recenzenci MKKS-u 15/1–4

Zbigniew Anculewicz, Iwona Benenowska, Monika Białek, Sławomir Bobowski, Katarzyna Citko,
Paulina Czarnek-Wnuk, Arkadiusz Dudziak, Anna Gemra, Stanisław Jędrzejewski,
Agnieszka Kasińska-Metryka, Krzysztof Loska, Bartłomiej Łódzki, Lilla Moroz-Grzelak,
Alina Naruszewicz-Duchlińska, Artur Piskorz, Andrzej Pitrus, Anna Ryłko-Kurpiewska,
Radosław Sajna, Katarzyna Sobstyl, Justyna Szulich-Kałuża, Joanna Szydłowska,
Magdalena Szydłowska, Anna Ślósarz, Katarzyna Taras, Kamila Żyto

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
ul. Kurta Obitza 1
10-725 Olsztyn
strona internetowa pisma: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>
platforma cyfrowa: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/mkks>

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki

Maria Fafińska

Redakcja wydawnicza

Małgorzata Kubacka

ISSN 1734-3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2019

Wydawnictwo UWM

ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 90 egz., ark. wyd. 12,7; ark. druk. 10,8
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 109

Spis treści

Mariola Marczak Wprowadzenie	5
Kino chińskie w refleksji polskich filmoznawców	
Alicja Helman „Miłość jak pole bitwy” – <i>Ostrożnie, pożądanie</i> Eileen Chang i Anga Lee	13
Joanna Aleksandrowicz Czerwień i chłód – <i>Żony i konkubiny</i> Su Tonga i <i>Zawieście czerwone latarnie</i> Zhanga Yimou	35
Krzysztof Loska <i>Żegnaj, moja konkubino</i> – film operowy jako alegoria polityczna	57
Szkice z poetyki historycznej i antropologii filmu: od obrazowej stylizacji do myślenia obrazem	
Maciej Sztąberek Jean-Pierre Melville – zapomniany stylistyka kina gangsterskiego	71
Jacek Ostaszewski Konstruowanie postaci filmowej za pomocą chwytów dramaturgicznych	87
Adam Błaszczok Dramat Imrego Madácha <i>Tragedia człowieka</i> w animowanej adaptacji Marcella Jankovicsa	105
Hanna Kowalska Symboliczny obraz depresji w filmie <i>Melancholia</i> Larsa von Triera	131
Lucja Demby „Myślę, więc kino istnieje”. Związki filmu i filozofii według Juliette Cerf	149
Recenzje i sprawozdania	
Mariola Marczak Najstarszy temat filmowy we współczesnym wydaniu – <i>To nie jest Jezus. Fil- mowe apokryfy XXI wieku</i> księdza Marka Lisa	163
Autorzy	169
Table of Contents	171

Mariola Marczak

Wprowadzenie

Introduction

Niniejszym numerem kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” zamykamy z pozytywnym bilansem trudny dla nauki rok zmian systemowych. Nasze czasopismo zostało wpisane do kolejnej już bazy naukowej, tym razem ERIH Plus, zaś pod koniec roku wspólny dorobek Autorów i Redakcji został dostrzeżony i doceniony wpisaniem na nową listę punktowanych czasopism naukowych. Zapewniamy szanownych Czytelników, że wysiłki Redakcji będą kontynuowane tak, by wartość punktowa naszego kwartalnika była adekwatna do jego jakości.

Prezentowany zeszyt, w całości poświęcony badaniom nad filmem jako dziedziną sztuki, a zarazem medium audiowizualnym, dowodzi, że nie znaleźliśmy się na owej prestiżowej liście przypadkiem. Gościmy na naszych łamach renomowanych Autorów, filmoznawców specjalizujących się między innymi w badaniach nad kinematografią chińską i Dalekiego Wschodu. Przedstawiają oni wyniki swoich najnowszych studiów nad tą problematyką. Publikujemy także rozważania innego typu, z innych obszarów *film studies*. Obok klasyków polskiego filmoznawstwa starszego i średniego pokolenia, takich jak Alicja Helman, Jacek Ostaszewski i Krzysztof Loska, obecni są przedstawiciele młodszej i najmłodszej generacji filmoznawców, których jak zwykle chętnie gościmy na stronach „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej” oraz zapraszamy do współpracy. Dzięki temu w sposób najbardziej naturalny, bo w obrębie eksploracji tego samego obszaru badawczego, ma miejsce wewnątrzśrodowiskowa wymiana międzypokoleniowa oraz dialog.

Blok tekstów poświęconych kinu chińskiemu obrazuje tę wartość, jaką jest kompatybilny charakter dorobku naukowców wywodzących się z różnych ośrodków naukowych oraz przynależących do odmiennych generacji. Wartością jest zatem nie tylko wysoki poziom merytoryczny artykułów, ale także ich wzajemne dopełnianie się. Wskutek tego stanowią one opracowanie ważnego wycinka bliższej i nieco dalszej historii kina chińskiego, jeszcze nieodkrytego przez szerokie grono odbiorców, a poprzez prezentowane tu analizy włączonego do obiegu naukowego. Dzięki otwartemu dostępowi do naszego czasopisma w trybie online te wartościowe badania uprzystępniamy wszystkim zainteresowanym kinem i kulturą chińską, wciąż zdobywającą nowe rzesze miłośników.

Alicja Helman, autorka nowatorskiego podejścia do problemu adaptacji filmowej, przedstawionego w opracowaniu zatytułowanym *Twórcza zdrada* (Helman 1998), w błyskotliwy sposób tropi zabiegi zastosowane przez Anga Lee w przełożeniu na język filmu mikropowieści Eileen Chang *Ostrożnie, pożądanie*.

Dowodzi, że wierność literze tekstu pozwala reżyserowi jednocześnie na swobodę interpretacyjną, prowadzącą do odmiennego odczytania pierwowzoru. W zgodzie z tezami swojej książki na temat adaptacji filmowej pokazuje na konkretnym przykładzie dzieł Eileen Chang i Anga Lee – pisarki i reżysera – że film będący adaptacją jest specyficznym utworem, którego pełnia może się aktualizować w lekturze widza znającego pierwowzór literacki, ponieważ swoje bogactwo znaczeniowe zawdzięcza zarówno filmowi, jak i książce. Jest zatem czymś więcej niż samo dzieło audiowizualne, choć oczywiście może funkcjonować w sposób autonomiczny. Dla tych, dla których adaptacja filmowa Anga Lee *Ostrożnie pożądanie*, w pełni swoich kontekstów literackich, historycznych i kulturowych związanych z czasem powstania, biografiami autorki oraz reżysera, umiejscowieniem fabuły w historii Chin itp., pozostaje księgą ledwo uchyloną, artykuł Alicji Helman zatytułowany „*Miłość jak pole bitwy*” – „*Ostrożnie, pożądanie*” Eileen Chang i Anga Lee będzie doskonałym bedekerem, który pozwoli odkryć jej różnorodne walory.

Kolejny artykuł w prezentowanej części bieżącego numeru „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej”, pod tytułem *Czerwień i chłód – „Żony i konkubiny” Su Tonga i „Zawieście czerwone latarnie” Zhanga Yimou*, również poświęcono analizie filmowej adaptacji literatury chińskiej. Mimo że jego autorka, Joanna Aleksandrowicz, w odmienny sposób podchodzi do badania adaptatorskich poczynań reżysera, skupiając się przede wszystkim na wewnętrznej strukturze utworu filmowego, to dochodzi w konkluzji do analogicznych wniosków – nawet niewielkie odstępstwa od pierwowzoru w adaptacji niezwykle wiernej oryginałowi pozwalają na znaczącą zmianę głównej linii interpretacyjnej filmu w stosunku do tekstu literackiego. Warto zwrócić uwagę na fakt, że badaczka porównuje opowiadanie Su Tonga nie tylko z filmem Zhanga Yimou, ale także z baletową adaptacją sceniczną, której podstawą stała się adaptacja filmowa. Co więcej, z artykułu dowiadujemy się, że do współpracy zaproszono samego reżysera filmu *Zawieście czerwone latarnie*, który napisał baletowe libretto. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z adaptacją piętrową, podwójnie zapośredniczoną, której autorka się przygląda, opisując szczegółowo sposoby konkretyzacji tych samych bądź analogicznych motywów w mediach trojakiego rodzaju: literackim – werbalnym, filmowym – audiowizualnym oraz scenicznym – audiowizualnym i niewerbalnym. Analiza ta jest pouczająca nie tylko w perspektywie humanistycznych badań intertekstualnych, które stały się już rodzajem standardu, ale także w związku z kulturą konwergencji, jednym z głównych ogólnoświatowych trendów. Okazuje się, że badania filmoznawcze poszerzają wiedzę na temat genezy także tego aktualnego nurtu¹.

Dział badań kinematografii chińskiej prowadzonych przez polskich filmoznawców zamyka artykuł Krzysztofa Loski „*Żegnaj, moja konkubino*” – film

¹ O zasługach badań filmoznawczych jako badań propedeutycznych wobec studiów nad mediami cyfrowymi i rzeczywistością wirtualną, w tym zwłaszcza analiz mediów elektronicznych i wylaniających się mediów cyfrowych, prowadzonych przez polskich filmoznawców, pisałam w posłowie do *Analiz nowych mediów w perspektywie metodologicznej. Konteksty – teoria – praktyka* (Marczak 2014: 153–159).

operowy jako alegoria polityczna. Joanna Aleksandrowicz podsumowuje swoją analizę stwierdzeniem, że zabiegi adaptacyjne pozwoliły przenieść punkt ciężkości z metafory politycznej obrazującej opresję systemu komunistycznego czasu Rewolucji Kulturalnej na bardziej uniwersalne ujęcie, które eksponuje zamknięcie i zniewolenie jednostki przez system totalitarny. W następstwie procesu adaptacyjnego nastąpiło więc przejście od metafory politycznej, zbudowanej na realistycznej narracji, do metafory bardziej uniwersalnej, wykreowanej dzięki złożonej konstrukcji, opartej na wizualnej stylizacji i obrazowej strukturze narracyjnej, odwołującej się do opozycji pustki i pełni, typowej dla chińskiej estetyki. Natomiast Krzysztof Loska w swojej analizie proponuje odwrotny kierunek. Odśladania w wyrafinowanej, skodyfikowanej stylistyce opery pekińskiej, zaadaptowanej przez chińskiego filmowca, elementy konstytutywne politycznej metafory, która stała się formą ezopowego języka używanego przez filmowców Dalekiego Wschodu. Dla polskiego badacza i czytelnika jest to analiza tym bardziej interesująca, że pozwala przyjrzeć się kulturowym oraz estetycznym różnicom w obrębie dobrze znanej strategii, stosowanej także przez rodzimych filmowców w okresie realnego socjalizmu.

Dzięki obu wspomnianym tekstom można zapoznać się z dokonaniem dwóch najwybitniejszych przedstawicieli Piątej Generacji kina chińskiego – pokolenia, które poddało głębokiej krytycznej ocenie własną kulturę, tradycję i niedawną przeszłość oraz otworzyło kino Kraju Środką na Zachód. Wszystkie analizy prezentowane w części czasopisma nazwanej „Kino chińskie w refleksji polskich filmoznawców” dają wgląd zarówno w niuanse estetyki właściwej utworom artystów przynależnych do Piątej Generacji, jak i w szersze konteksty, wplecione w fabułę poszczególnych filmów. Opracowania te umożliwiają zachodnim widzom zrozumienie obrazowego przekazu stworzonego w zupełnie odmiennej kulturze oraz z użyciem odmiennych kodów komunikacyjnych, jednakże zmodyfikowanych dzięki uniwersalnemu językowi filmu na tyle, aby zachodni widz mógł zrozumieć tak skonstruowany artystyczny przekaz.

Druga część numeru, „Szkice z poetyki historycznej i antropologii filmu: od obrazowej stylizacji do myślenia obrazem”, ma charakter bardziej polifoniczny, ale również pozostaje blisko kwestii związanych z obrazowo-narracyjnym konkretem dzieł filmowych. Rozpoczynamy ją od analizy autorskiego stylu klasyka kina kryminalnego Jeana-Pierre’a Melville’a, współtwórcy subgatunku *policier* – francuskiego „filmu policyjnego”². Artykuł Macieja Sztąberka *Jean-Pierre Melville – zapomniany stylistą kina gangsterskiego* jest dobrym przykładem studium z poetyki historycznej filmu ze względu na charakter analitycznego opisu. Badacz trzyma się konkretnych rozwiązań z dziedziny poetyki autorskiej, współtworzącej jednocześnie poetykę tego subgatunku, którego dziełami założycielskimi są kolejne utwory Melville’a.

Następne opracowanie ma odkrywczą formę, którą nazwałabym studium z „konstytuującej poetyki opisowej” lub, oksymoronicznie, szkicem z „historycznej

² Istnieje włoska wersja tego subgatunku, nazywana analogicznie w języku włoskim – *poliziotto*.

poetyki opisowej”. Jacek Ostaszewski w artykule zatytułowanym *Konstruowanie postaci filmowej za pomocą chwytów dramaturgicznych* rozpoznaje bowiem określone elementy konstytutywne tak elementarnego składnika poetyki filmu, jakim jest postać filmowa, i wyabstrahowuje je z dzieł filmowych pochodzących z różnych okresów historii kina, głównie amerykańskiego: od okresu klasycznego, różnych stylów i gatunków, poprzez kino akcji oraz kino superbohaterskie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, a także kino modernistyczne klasyczne, na kinie postmodernistycznym i neomodernistycznym kończąc. Jednocześnie przywołuje przykłady z mniej lub bardziej niszowych nurtów kina najnowszego. Dzięki tego rodzaju metodologii jego konstruowanie poetyki filmu w tej istotnej części, jaką jest analiza dynamicznej struktury postaci filmowej, w powiązaniu z dramaturgią filmu i przy uwzględnieniu jej diachronicznych przemian, staje się w pełni umotywowane i przekonujące.

Tekst Adama Błaszczoka jest kolejną w tym zeszycie analizą filmowej adaptacji, tym razem dramatu literackiego. Autor nawiązuje zastosowaną metodą badawczą do dawnych poszukiwań strukturalistycznych, zbliżając się w niej do pogranicza technicznej analizy warsztatowej oraz badań ilościowych w medioznawstwie. W artykule *Dramat Imrego Madácha „Tragedia człowieka” w animowanej adaptacji Marcella Jankovicsa* ukazanie technicznego konkretnego – jakim jest chociażby długość ujęcia czy sceny, liczba usuniętych wersów z pierwotnego dialogu czy też zachowanie bądź usunięcie określonych postaci albo dodanie pewnych nowych elementów – służy zaprezentowaniu warsztatu filmowca jako adaptatora. Badacz odsłania tak zwaną kuchnię reżysera, poruszając się na granicy estetyki i analizy produkcyjnej, dochodzi jednak do wniosków o charakterze estetycznym. Pokazuje, na czym polegają zmiany, których dokonanie jest konieczne w celu dostosowania tekstu literackiego do tworzywa audiowizualnego filmu oraz nowych odbiorców, zgodnie ze słownikową definicją adaptacji. Ciekawszą poznawczo funkcją opracowania Adama Błaszczoka jest wyeksponowanie tych zabiegów, które wynikają z chęci dostosowania filmowej adaptacji do odmiennych potrzeb oraz możliwości percepcyjnych widzów w stosunku do pierwotnych czytelników dzieła literackiego Imrego Madácha. Wreszcie trzecia korzyść z tego rodzaju badań polega na umotywowaniu wyboru filmu animowanego jako specyficznego rodzaju filmowego, będącego czasem lepszym wyborem, jeśli chodzi o filmową adaptację literatury. Jak się okazuje, filmowa animacja posiada walory pozwalające przewyciężyć produkcyjne ograniczenia filmu fabularnego. Zaprezentowane wnioski nie mają charakteru nowatorskiego, natomiast walorem tego rodzaju analiz jest fakt, że uzyskane wyniki są oparte na wymiernych danych liczbowych, więc potwierdzają twardymi danymi tezy, które w analizach przyjmuje się zwykle intuicyjnie.

Po rozważaniach poświęconych strukturze dzieła filmowego przechodzimy do odsłaniania poznawczych walorów i możliwości kina. Analiza *Melancholii* Larsa von Triera autorstwa Hanny Kowalskiej jest przykładem antropologicznej lektury filmu, w którym, zdaniem autorki, symboliczne obrazowanie pozwala zagłębić się w meandry cierpiącego umysłu, osuwającego się w ciemną otchłań depresji.

Piętnasty tom naszego pisma zamykamy refleksjami teoretyka filmu, a właściwie dwóch kobiet teoretyków, z których jedna jest autorką pewnej koncepcji filozofii kina, druga zaś relacjonuje oraz interpretuje myśl tej pierwszej. Rzadko dziś wyraziście wybrzmiewa obecny wśród teoretyków kina, a nawet eseistów postulat praktycznego zastosowania kina jako narzędzia filozofii – „sposobu myślenia”, „myślenia kinem”, a na poziomie elementarnym – „myślenia obrazem”. Do takiego konceptu podprowadzają przecież już nie tylko antropologicznie zorientowane analizy konkretnych dzieł filmowych, ale także ich opracowania *stricte* filozoficzne³, choć filmoznawstwo na poziomie analizy dzieła filmowego obficie korzysta z bogactwa dorobku filozofii od dawna. Łucja Demby, za Juliette Cerf (2009), zwraca jednak uwagę na innego typu „potencjał kompetencyjny” filmowego medium, niezwykle istotny na gruncie polskiej humanistyki, na którym badania filmoznawcze, jako badania nad ruchomym obrazem, ciągle jeszcze bywają traktowane jako quasi-naukowe. Wykazuje, że jest to poważne i efektywne narzędzie myślenia, równowartościowe z tekstem.

Filmoznawczy, bardzo różnorodny numer „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej” zamyka, jak zwykle, dział „Recenzje i sprawozdania”, w którym anonsują ważną publikację czołowego polskiego teologa filmu i teologa mediów, znanego w środowisku badaczy filmu religijnego w Europie i świecie, księdza Marka Lisa. W książce zatytułowanej *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku* prezentuje on i analizuje dzieje pewnego motywu wiele znaczącego dla kina, i szerzej – kultury. Motywem tym jest postać Jezusa Chrystusa, z jego zbawczym przesłaniem i historycznymi dziejami. Książki o Jezusie ukazywanym na światowych ekranach powstawały już wcześniej, jednak przywołany autor skupia się na najnowszych realizacjach i poddaje je krytycznej filmoznawczej oraz teologicznej analizie. Bilans książki jest bardzo ciekawy, podobnie jak treść niniejszego numeru, do którego lektury gorąco zachęcam.

Bibliografia

- Cerf, Juliette. 2009. *Cinéma et philosophie*. Paris: Cahiers du Cinéma-Scérén-CNDP.
- Helman, Alicja. 1998. *Twórcza zdrada*. Poznań: Ars Nova.
- Lis, Marek. 2019. *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Marczak, Mariola. 2014. Posłowie. W: Babecki, Miłosz, i Więckiewicz, Marta (red.). *Analizy nowych mediów w perspektywie metodologicznej. Konteksty – teoria – praktyka*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 153–159.
- Tes, Urszula (red.). 2011. *W stronę kina filozoficznego*. Kraków: Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”, Wydawnictwo WAM.

³ Reprezentatywnym przykładem są niektóre studia z tomu *W stronę kina filozoficznego* (Tes 2011).

**Kino chińskie
w refleksji polskich filmoznawców**

Alicja Helman

<https://orcid.org/0000-0002-8266-6038>

„Miłość jak pole bitwy”^{*} – *Ostrożnie, pożądanie* Eileen Chang i Anga Lee

Słowa kluczowe: adaptacja, autobiografia, nieokreśloność, rekonstrukcja, performans, twórcza zdrada

Key words: adaptation, autobiography, indeterminacy, reconstruction, performance, creative treason

Wstęp

Film Anga Lee *Ostrożnie, pożądanie* (*Lust, Caution*, 2007) jest, ale i zarazem nie jest adaptacją mikropowieści Eileen Chang¹ pod tym samym tytułem (Chang 2008b). Jej pierwsza wersja, powstała już w latach pięćdziesiątych XX wieku, ulegała ustawicznym przetworzeniom, by w ostatecznym kształcie ukazać się w 1979 roku. Z jednej strony film w znacznej mierze jest wierny literze oryginału, jeśli będziemy przez to rozumieć wykorzystanie fabuły w nieznacznie zmienionym kształcie, ale z drugiej strony, mimo tego podobieństwa, jest dziełem zasadniczo innym, i to pod wieloma względami. Pisarka (1920–1995) i reżyser (1954–) należą do różnych pokoleń. W przypadku adaptacji różnica taka zazwyczaj nie ma istotnego znaczenia, tym razem jednak okazuje się doniosła, ponieważ Chang w swoje utwory nader często wplatała wątki autobiograficzne, niekiedy powtarzające się. Stąd ich siła wyrazu mimo powściągliwości stylu.

Chang opisywała świat doskonale sobie znany, wydarzenia, w których uczestniczyła bądź była ich świadkiem; jej bohaterowie to ludzie, których spotykała na każdym kroku, podzielała ich doświadczenia. Tworzyła powieści i opowiadania współczesne, niezależnie od dystansu w czasie, który z biegiem lat oddalał ją od tego, o czym opowiadała. Nie inaczej było w przypadku *Ostrożnie, pożądanie*. Lee znał i cenił twórczość Chang, zaliczał ją do najwybitniejszych pisarzy (nie tylko pisarek) chińskich, ale nie znał jej świata, czy też znał go pośrednio. Jego rodzice opuścili komunistyczne Chiny w 1949 roku. Lee urodził

^{*} Tę część tytułu niniejszego artykułu zapożyczyłam od samej autorki, Eileen Chang. Opatrzyła nim swój scenariusz będący przeróbką sztuki teatralnej Maksa Shulmana *Czuła pułapka* (*The Tender Trap*, 1954). Pod tym samym tytułem, *Miłość jak pole bitwy*, ukazał się w Polsce zbiór opowiadań Eileen Chang, zawierający także ów scenariusz (por. Chang 2008a).

¹ Eileen Chang to angielska wersja imienia i nazwiska pisarki. Rodzina nosiła nazwisko Zhang, chińskim imieniem autorki było Ying. Matka zmieniła imię córki na Ailing. Czytelnik może się zatem spotkać z podwójnym zapisem: Eileen Chang bądź Zhang Ailing. Przytaczam za Karen S. Kingsbury (2009).

się na Tajwanie, a chociaż zdarzało mu się realizować filmy w Chinach, jego twórcza kariera związana jest przede wszystkim z Hollywood. Uchodzi za „reżysera amerykańskiego chińskiego pochodzenia”. Otrzymał wprawdzie podstawy klasycznego chińskiego wykształcenia, ale ojczyzna stała się dlań raczej krajem przodków, nie jego własnym. Zetknął się bezpośrednio z nowymi Chinami, gdy starych Chin, Chin Eileen Chang, już nie było. Poznał je jedynie z opowiadań, zapośredniczone przez słowo, niemniej zafascynowały go i w filmie *Ostrożnie, pożądanie* dał wyraz tej fascynacji. Stworzył film historyczny.

W mikropowieści Chang istotną rolę odegrały zatem, choć dalece przetworzone, wydarzenia z jej życia – toksyczny charakter więzi z ojcem, studia na uniwersytecie w Hongkongu czy małżeństwo ze starszym od niej o kilkanaście lat kolaborantem Hu Lanchengiem. Wiele innych podobieństw między autorką a bohaterką jej utworu przejawiało się w drobnych szczegółach. Lee natomiast opowiedział w swoim filmie historię, która miała dlań wymiar fikcji i którą ukształtował zgodnie z wymogami dramaturgii współczesnego kina, rozwijając wątki, których oryginał literacki ledwie pozwalał się domyślać, bądź dopisując to, czego w nim wręcz nie było.

Eileen Chang – pisarka i scenarzystka

„Spotkanie” Eileen Chang i Anga Lee odbyło się w wymiarze metaforycznym, na gruncie, który można określić jako „filmowość” prozy autorki. Chang była przede wszystkim pisarką i jako pisarka była postrzegana i oceniana, osiągając z czasem status autorki kultowej. Ale jej związki z kinem miały znaczenie nader istotne, choć pozostały wyraźnie niedoszacowane. W jej życiu ścieżka kina była równoległa do głównego traktu, który od wczesnej młodości wyznaczały prace literackie. Pisała od dzieciństwa, swoje teksty zamieszczała w gazecie szkolnej. Zadebiutowała, jako dorosła osoba, mając dwadzieścia trzy lata. Zhou Shoujuan, wpływowy wydawca, zapoznał się z jej literackimi próbami i szybko ją wylansował. Już w pierwszych pracach osiągnęła poziom dojrzałości rzadko spotykany u autorów w jej wieku.

Fascynacja Chang kinem zrodziła się w dzieciństwie i przetrwała w latach młodości. Nawet kiedy w 1943 roku rozkwitła jej kariera literacka, publikowała nadal recenzje filmowe. (Warto dodać, że pisała też o malarstwie, muzyce, modzie i oczywiście o literaturze). Drukowano je w „The XXth Century”, miesięczniku wydawanym z Szanghaju w latach 1941–1945. Jak pisze Yingjin Zhang (2011), jej teksty ujawniały wnikliwość i wrażliwość na ludzkie dramaty i niewątpliwie przyczyniły się do późniejszych sukcesów Chang jako scenarzystki. Zważywszy na fakt, że jest autorką czternastu zrealizowanych scenariuszy i że pięć jej powieści² zostało zaadaptowanych przez znanych twórców (część już po śmierci pisarki), jej więź z kinem okazuje się szczególnie doniosła.

² Są to następujące tytuły: *Miłość w upadłym mieście* (1984), *Yuan nu* (1988), *Czerwona róża, biała róża* (1994), *Osiemnaście wiosen* (1997) oraz *Ostrożnie, pożądanie* (2007).

Współpracę z Wenhua Film Company Chang rozpoczęła jako scenarzystka w 1947 roku. Na podstawie jej scenariuszy powstały wówczas trzy filmy wyreżyserowane przez Sang Hu, zakwalifikowane jako przynależne do nurtu *art cinema*: *Miłość bez końca* (*Buliao qing*, 1947) oraz komedie *Niech żyje żona* (*Taitai wansui*, 1947) i *Troski i radości średniego wieku* (*Aile Zhongnian*, 1949). Czwarty, *Złote kajdany* (*Jiusuo ji*), nie został zrealizowany. Powstał on na podstawie noweli Chang pod tym samym tytułem, a w 2009 roku Ann Hui zdecydowała się na jego adaptację teatralną.

Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych Chang nawiązała współpracę scenariopisarską z wytwórnią Motion Picture and General Investment w Hongkongu. Współpraca ta trwała około dziesięciu lat, „usprawiedliwiona” przez autorów komentujących jej twórczość faktem, że w tym czasie ani ona, ani jej drugi mąż, Ferdinand Reyher, nie mieli stałych dochodów (Chang była najlepiej płatną scenarzystką wytwórni, więc scenariusze skutecznie ratowały domowy budżet). Powstały wówczas następujące scenariusze: *Miłość jak pole bitwy* (*Qingchang ru zhangchang*, 1957, reż. Yue Feng); *Opowieść dwu żon* (*Rencai liangde*, 1957, reż. Yue Feng); *The Wayward Husband* (*Taohua yun*, 1958, reż. Yue Feng); *Czerwona narzeczona* (*Liuyue xinniang*, 1960, reż. Tang Huang); *Największa historia miłosna na ziemi* (*Nanbei xi xianfeng*, 1962, reż. Wang Tianlin); *Najwspanialsze wesele na ziemi* (*Nanbei yijia qin*, 1962, reż. Wang Tianlin); *Ojciec się żeni* (*Xiao ernü*, 1963, reż. Wang Tianlin); *Proszę, pamiętaj o mnie* (*Yiqu nanwang*, 1964, reż. Zhong Qiwen); *Bolesne rozstanie* (*Hungqui lihen tian*); *Sen Czerwonej Komnaty* (*Honglouneng*). Te dwa ostatnie nie zostały zrealizowane.

Tak jak scenariusz zatytułowany *Miłość jak pole bitwy* został oparty na sztuce Maksa Shulmana *Czuła pułapka*, pięć lat późniejsza *Największa historia miłosna na ziemi* miała za podstawę tekst brytyjskiego dramaturga Branda Thomasa pt. *Charley's Aunt* (1892). Sztukę Shulmana przeniesiono na ekran w 1955 roku w Hollywood, reżyserem był Charles Walters. Powstała też adaptacja w Hongkongu, w 1957 roku, nakręcił ją Feng Yueh. Film pokazano w Nowym Jorku w 2007 roku. *Charley's Aunt* była filmowana wielokrotnie w różnych krajach.

Polski czytelnik ma szansę zapoznać się z próbką twórczości scenariopisarskiej Eileen Chang, bowiem w tomiku wydanym przez W.A.B. w 2008 roku znalazł się zarówno scenariusz filmu *Miłość jak pole bitwy*, jak i opowiadanie *Wielka szkoda* (Chang 2008c), które autorka napisała w pierwotnej wersji jako scenariusz do filmu *Miłość na zawsze*. Pisarka była przekonana, że utwór w tej wersji się nie zachował. We wprowadzeniu do przywoływanego zbioru opowiadań, zatytułowanym *Wspomnienia zagubionych uczuć*, wyjaśnia, że niektóre dialogi w *Wielkiej szkodzie* były nieudane (Chang 2008d: 8). Dwa dłuższe napisała od nowa.

Miłość jak pole bitwy daje wyobrażenie o technice scenariopisarskiej Chang. Karen S. Kingsbury, która tłumaczyła jej opowiadania na język angielski, utrzymuje, że autorka, „[...] pisząc swoje powieści, posługiwała się wyobraźnią wizualną, czerpiącą z konkretnych scen i technik stosowanych w hollywoodzkim

kinie” (Kingsbury 2009: 10). W jeszcze większym stopniu dotyczy to scenariuszy pisanych dla wytwórni w Hongkongu. Zważywszy w dodatku, że podstawą była sztuka amerykańska, znajdziemy tu klasyczny przykład scenariusza *made in Hollywood*, zarówno jeśli chodzi o dialogi, jak i didaskalia. Chang wpisuje swoje opowiadanie w realia chińskie, ale o tym, gdzie toczy się akcja, można wnosić tylko z przelotnej wzmianki, że bohaterowie wybierają się do Qingshan, oraz z informacji, że jedną z postaci jest przedstawiciel firmy singapurskiej. Bohaterowie są oczywiście Chińczykami, ale opowiedziana historia mogłaby się rozegrać wszędzie. Jest to typowa komedia miłosnych pomyłek i nieporozumień, które szczęśliwie się wyjaśniają i obie pary zmierzają w stronę happy endu. Nic dziwnego zatem, że autorki nie ominął zarzut komercjalizacji.

Wśród nielicznych komentatorów scenariopisarskiej twórczości Chang William Tay pozytywnie opiniuje jej prace dla wytwórni z Hongkongu, porównując je z hollywoodzkimi romantycznymi *screwball comedies*. Ale już Leo Lee Ou-fan uznaje je za zdecydowanie słabsze w porównaniu do scenariuszy z okresu szanghajskiego. Pisze, że jej komedie operują humorem slapstickowym i często są wręcz wulgarnie (Ou-fan 1999: 37–60), co – jak komentuje Zhang – wynikało niekiedy z dialogów dodawanych przez producentów w języku kantońskim, którego Chang nie знаła, oraz z adaptacji sztuk pióra autorów amerykańskich (Zhang 2011: 263). Jednakże ten sam autor wskazuje, że najbardziej adekwatnym terminem w odniesieniu do komediowych scenariuszy Chang byłaby *high comedy*, inaczej *comedy of manners* – gatunek ukształtowany przez dramaturgów brytyjskich pod koniec XVII wieku, który miał satysfakcjonować wyszukane gusta arystokracji zwłaszcza wyrafinowanym językiem. Podkreśla też kolejny wymiar jej pisarstwa:

Większość scenariuszy Chang wyróżnia wyraźnie zaznaczona perspektywa kobieca i mocny akcent położony na różnice płci. Aczkolwiek większość jej komedii kończy się happy endem, a patriarchalne wartości zostają przywrócone bądź przynajmniej uświadomione, to staranna analiza jej strategii narracyjnej ujawnia, iż eksponuje ona nierówność płci w chińskim patriarchalnym społeczeństwie (Zhang 2011: 263³).

Inaczej jest w przypadku *Wielkiej szkody*, która reprezentuje dojrzałą twórczość Chang, ale też daje wyobrażenie o tym, jak mogły wyglądać jej wczesne scenariusze, kiedy pisała na użytek kina artystycznego. Wczesną twórczość Chang nader trafnie charakteryzuje Kingsbury:

Przedstawiała im [czytelnikom – A.H.] gorzkie, niepokojące spostrzeżenia na temat rozmaitych moralnych i mentalnych paradoksów, częściowo oparte na koncepcjach Freuda, w większym stopniu zapewne inspirowane specyficznie chińskim sposobem myślenia o motywach ludzkich działań, którego nauczyła ją lektura tradycyjnych dramatów i powieści. Zakorzenie w starej literaturze stanowiło istotny element jej stylistycznego geniuszu: wielkim osiągnięciem Chang było połączenie języka i konwencji qingowskiej literatury popularnej

³ Tłumaczenia tekstów angielskojęzycznych tu i dalej w tekście, jeśli nie podano inaczej, moje – A.H.

z ironicznym, trzeźwym stylem brytyjskich pisarzy epoki Edwarda [...]. W rezultacie powstało bogate, elastyczne, niezwykle sprawne medium służące odkrywaniu mentalności szanghajskiej klasy średniej, zarówno tradycyjnej, jak i współczesnej (Kingsbury 2009: 10).

W *Wielkiej szkodzie* można odnaleźć najważniejsze motywy twórczości Chang – tragiczną historię miłosną, dramat rodzinnych uwikłań nieodmiennie wiodący do katastrofy, trudną sytuację młodej, samotnej kobiety, precyzję opisu detali, wyczulenie na zmysłowe aspekty świata. Barwy, faktury, zapachy i kształty są tu tak sfunkcjonalizowane, że dają czytelnikowi niemal bezpośrednie odczucie rzeczywistości przedstawionej. Ze względu na te cechy swego pisarstwa Chang traktowana jest niekiedy jako prekursorka filmu kobiecego, ale w rzeczywistości, choć niektóre jej scenariusze mogą być postrzegane w tych kategoriach, film kobiecy ma w Chinach długą historię, poczynając od lat dwudziestych XX wieku. Zhang nie uważa jej za pionierkę, niemniej charakteryzuje karierę filmową pisarki przymiotnikami o większej wadze, czyli jako jedyną w swoim rodzaju, *prolific* (Zhang 2011: 271). Zgadza się z oceną Davida Der-wei Wanga, wskazującego na trzy rejony, w których pisarstwo Chang osiągnęło „epokowe znaczenie”. Pierwszy to przejście od epoki literatury do epoki wizualności, drugi to przejście od męskiego głosu do kobiecej polifonii, a trzeci to przejście od epoki wielkiej historii do historii drobnych i różnorodnych (Zhang 2011: 271).

Chang nie przywiązywała „[...] najmniejszej wagi do czegoś takiego jak »epokowy monumentalizm«. W 1944 roku, we *Written on Water*, zadeklarowała *expressis verbis*: »Nie jestem w stanie pisać tego rodzaju dzieł, które ludzie zazwyczaj traktują jako ‘pomniki epoki’ i nie zamierzam kiedykolwiek tego próbować« (Zhang 2011: 271). Komentując swoje pisarstwo, sama wskazywała na te cechy własnej twórczości, które podkreślali jej krytycy – wszyscy oni w pierwszej kolejności zwracali uwagę na fakt, że Chang pisze przede wszystkim o kobietach, ich relacjach rodzinnych, domowych zajęciach i zainteresowaniach, rzadziej podnosząc dramatyczne aspekty ich losów. Przy innej okazji stwierdziła, że ludzką *joie de vivre* (radość życia) można odnaleźć tylko w codziennych, nieznaczących drobiazgach, a we *Written on Water* zauważyła:

Ludzie, którzy zajmują się literaturą, zazwyczaj koncentrują się na akcentowaniu dynamicznych aspektów życia i lekceważą te, które są spokojne i statyczne, aczkolwiek to one są podstawą tych pierwszych. Ci pisarze w przeważającej mierze opisują walkę i pomijają harmonijne aspekty życia. W istocie ludzie angażują się w walkę tylko po to, by osiągnąć harmonię (cyt. za: McCormick 2017).

Analizując problem nieokreśloności w chińskiej myśli estetycznej, François Jullien (2006: 12) napisał, że to, co w kulturze chińskiej najlepsze, znajdziemy „[...] nie pośród tego, co najbardziej rzuca się w oczy lub jest najbardziej niezwykle, lecz tego, co najprostsze i najbardziej istotne”. Nieokreśloność dla Julliena (a także, dodajmy, dla Chang) to „[...] poczucie konieczności przekraczania materialności rzeczy, doświadczanie znaczenia, które nigdy nie jest wyraźne, zawsze ulotne i zawsze odległe” (Jullien 2006: 67).

Miejsce akcji: Szanghaj

Zarówno dla pisarki, jak i dla reżysera filmu *Ostrożnie, pożądanie* ważne jest miejsce, w którym rozgrywają się zdarzenia. Szanghaj jest miejscem mitycznym, to do niego Eileen Chang wraca w swojej twórczości. Szanghaju, o którym pisze, już nie ma, ale może doń sięgać pamięcią. Ang Lee, urzeczony magią starego Szanghaju, rekonstruuje go i rekreuje, nie szczędząc kosztów ani wysiłku.

Akurat w mikropowieści *Ostrożnie, pożądanie* znajduje się stosunkowo najmniej opisów miasta. Szanghaj jest dany czytelnikowi poprzez szczególne przywołanie atmosfery, charakterystycznych detali, najczęściej w odniesieniach do wnętrza – takich jak na przykład kilka zdań dotyczących lokalu, w którym Jiazhi czeka na pana Yi:

Jak zwykle wczesnym popołudniem lokal był prawie pusty. Przestronne wnętrza oświetlały kinkiety z harmonijkowymi abażurami z morelowego jedwabiu; na podłodze tłoczyły się maleńkie okrągłe stoliki nakryte obrusami z cienkiego białego lnu w żakardowe wzory – ot, staromodny, niezbyt wyszukany przybytek (Chang 2008b: 19).

Akcja utworu literackiego toczy się zresztą głównie we wnętrzach (dom Yi, kawiarnie, sklep jubilera), tylko jedna rozbudowana scena rozgrywa się na ulicy, gdy Jiazhi krąży po ulicach, szukając rikszy po nieudanej próbie zamachu na Yi. Reżyser dla realizacji swojej myśli potrzebował szerszego tła, a jako znawca twórczości Chang mógł znaleźć inspiracje w innych jej tekstach. Najbardziej bezpośrednio zaczerpnął z jej zbioru esejów zatytułowanego *Written on Water*. Włączył opisaną tam scenę w momencie, w którym riksza wioząca Jiazhi zostaje zatrzymana wraz z innymi pojazdami i ludźmi przez blokadę. Chang pisze:

W drodze na rynek zdarzyło mi się trafić na blokadę wojskową i zostałam zatrzymana o kilka jardów od domu. Niby tak blisko, ale jeśli o mnie chodzi, równie dobrze mogłoby to być gdzieś na krańcach ziemi. W plamie słońca jakaś służąca próbowała torować sobie drogę, krzycząc: „Jest już późno! Muszę wracać i zrobić obiad!”. Wszyscy wokół wybuchnęli śmiechem. Kantoński sprzedawca ryżu, siedzący na krawężniku, powiedział do jej syna: „Pozwoliliby ci przejść, gdybyś potrzebowała pomocy lekarza, ale nie po to, żebyś gotowała obiad”. Lecz z pewnych nieznanym powodów jej głos był jakoś niepokojący, jakby miała do powiedzenia coś więcej niż to, co zostało wypowiedziane (cyt. za: McCormick 2017: 4).

W twórczości Chang można też znaleźć wyraziste ujęcia portretowe miasta, jak na przykład w opowiadaniu *Kwiat osmanthusa gotowany na parze, czyli smutna jesień A Xiao*:

Gdy patrzyło się na Szanghaj z tylnych balkonów, po horyzont rozpóścierał się pustynny miejski pejzaż – morze niezliczonych dachów, szarych i czerwonych, podwórek, kuchennych okien, bocznych przejść i alejek – nawet niebo odwróciło się tyłem, zmieniając się w mroczną, pustą przestrzeń bez wyrazu. Było już po

Święcie Środka Jesieni, wciąż jednak panował okropny, duszny upał – rzecz całkowicie niespotykana.

Z dołu dobiegał gwar dźwięków: szum samochodów, odgłosy trzepania dywanów, brzęk szkolnych dzwonek, stukot rzemieślniczych młotków, zgrzyt pił i warkot silników. Wszystkie te odgłosy brzmiały niewyraźnie, jakby od niechcenia – w uszach Boga mogły być co najmniej szumem wiatru, niczym więcej (Chang 2009b: 149).

Albo to nostalgiczne westchnienie zaczynające i kończące *Złote kajdany*. Oto początek:

Szanghaj, trzydzieści lat temu. Księżycowa noc. Czy potrafimy wyobrazić sobie księżyc sprzed trzydziestu lat? W pamięci młodych przypomina zapewne żółtawą, wilgotną plamkę rozmiarów miedziaka, jak ślad lzy na papierze listowym marki „Samotny obłok”, wyblakłą i rozmazaną. We wspomnieniach starych ludzi księżyc sprzed trzydziestu lat jest radosny – większy, bardziej okrągły i jaśniejszy niż ten, który widują dzisiaj. Gdy jednak patrzą wstecz, na tę trudną drogę, którą przebyli, dawny księżyc nosi dla nich także piękno smutku (Chang 2009c: 179).

I zakończenie:

Księżyc sprzed trzydziestu lat już dawno zaszedł, a ludzie, którzy żyli w tamtych czasach, zeszedli już z tego świata. Ale historia sprzed trzydziestu lat nie doczekała się zakończenia – ona wciąż trwa (Chang 2009c: 238).

Ang Lee w materiałach do polskiego wydania płyty DVD z filmem *Ostrożnie, pożądanie*⁴ skomentował swoją pracę nad ikoniczną rekonstrukcją starego Szanghaju. Traktował realizację tego filmu jako rodzaj misji, mając na względzie przywrócenie społeczeństwu chińskiemu związków z tradycją, rekonstrukcję międzypokoleniowych więzi, odsłonięcie przeszłości. Doświadczeni członkowie ekipy podkreślali, że nie mieli dotąd do czynienia z rekonstrukcją w takiej skali, dającej przemożne wrażenie autentyczności także młodym uczestnikom tego przedsięwzięcia, którzy czuli się jak, jakby rzeczywiście powrócili do przeszłości. To, co u Chang można wyczytać między wierszami, tę nieuchwytną atmosferę czasów minionych, Lee zmaterializował, po prostu budując miasto. Odtworzono witryny blisko stu sklepów, chodniki miały nawierzchnię z tamtych lat, na ulice wyruszyły trolejbusy, nie mówiąc już o wystroju wnętrz, ubiorach, biżuterii, makijażu itp. Odtwórczyni roli Jiazhi, debiutantka Tang Wei, została wybrana spośród dziesięciu tysięcy kandydatek z uwagi na typ urody. Gdy przedstawiła się ekipie w pełnej charakteryzacji, wyglądała dokładnie tak, jakby przed chwilą wyszła z jakiejś kawiarni z lat czterdziestych.

⁴ Dystrybucja Monolith Films Sp. z o.o.

Akcja: performans, miłość i dyktatura

Kluczem do adaptacji prozy Chang stał się dla Lee niewątpliwie ten rys jej osobowości i zarazem pisarstwa, który Zhang zdefiniował jako performans. Badacz utrzymuje, że performans charakteryzuje całą pisarską twórczość Chang, od początków jej kariery w okupowanym przez Japończyków Szanghaju do lat samotniczego wyobcowania w Los Angeles. Pisze o performansie kobiecym, z uwagi na koncentrację autorki na postaciach kobiecych w jej twórczości zarówno literackiej, jak i filmowej:

Ponieważ performans zakłada obecność publiczności, jest często tak, że kobieta performerka Chang improwizuje swoje akty w odpowiedzi na oczekiwania wyobrażonej publiczności, powtarzając zapisane linijki z pewnymi zmianami i zaskakując w najmniej oczekiwanych momentach. Zdaniem Su Weizhen nawet pisanie prywatnych listów staje się dla Chang „zakulisowym performansem”. Pisarka posuwa się w tym tak daleko, by ewokować, jak w autobiograficznych *Whispers*, upalne słońce jako świadka jej ciała i duszy w wyobrażonym procesie, uchwyconym w wyjątkowym nastroju oscylującym między „samowwyższeniem” a „samoponiżeniem”. Samowwyższenie i samoponiżenie tworzą dramatyczne napięcia, które zużywały całe życie Chang i mogły być zrównoważone nieustannymi aktami pisania i przepisywania. W tym sensie *Writting of One's Own* jest wspaniałym aktem performansu Chang wobec jej współczesnych i przyszłych czytelników, performansem, poprzez który usprawiedliwia, między innymi, swoją preferencję dla harmonii w obliczu skrajności i w czasach skrajności. Przede wszystkim Chang jest genialną kobietą performerką w swojej twórczości i poprzez nią (Zhang 2011: 270).

Czymże ostatecznie jest *Ostrożnie, pożądanie* jak nie idealnym performansem w każdym możliwym wymiarze? Nie zagłębiając się nadto w autobiograficzne motywy tej opowieści, wystarczy wskazać, że poprzez figury Jiazhi oraz Yi autorka ukazuje tragedię swojego nieudanego związku. Fakt, że powracała do tego właśnie tekstu przez wiele lat, świadczy o nieprzepracowanej traumie, dla której szuka optymalnej formy artystycznego wyrazu. Niemniej dla nas najbardziej interesujący jest performans na poziomie opowieści, kształtujący wszystkie relacje między głównymi postaciami i obejmujący też w ostatecznej konsekwencji postaci poboczne.

Jednym z kluczowych motywów ikonicznych jest gra w madżonga, jak pisze Agnieszka Kamrowska (2015: 390), konotująca chińskość na poziomie kulturowym. W grze, odbywającej się w domu Yi, uczestniczy Jiazhi. To tam pani Yi (lub z chińska – Yi taitai) codziennie zaprasza na partię przyjaciółki, oczywiście z *high society*. Jiazhi nie grała w madżonga wcześniej, nie udaje się jej opanować arkanów tej gry, by stale nie przegrywać. Obciąża to budżet organizacji finansującej jej wydatki, bowiem tutaj gra się na pieniądze. Metafora gry rzutuje na fabułę całego filmu i określa pozycję bohaterki – ona jest tą, która gra zbyt słabo, by mogła kiedykolwiek wygrać.

Akcja toczy się w 1942 roku, w okupowanym przez Japończyków Szanghaju. Po dłuższym wprowadzeniu cofa się retrospektywnie do 1938 roku. Bohaterka,

która uciekła przed wojną do Hongkongu, jest studentką, udziela się w miejscowym kółku teatralnym. Jeśli kiedykolwiek danym jest nam poznać prawdziwe oblicze Jiazhi, to właśnie wówczas. Jest bardzo młoda, samotna (jej matka nie żyje, ojciec, który porzucił rodzinę, zamieszkał w Anglii i nie kwapi się, by zaprosić córkę), naiwna. Łatwo daje się ponieść patriotycznemu zapałowi. Wraz z kolegami gra w historycznych sztukach propagandowych, wywołujących uniesienie na widowni. Niewielka grupa szybko się radykalizuje, kierując się przeświadczeniem, że mogą zrobić coś więcej dla kraju, niż tylko krzepić narodowego ducha.

Jiazhi jest rzeczywiście patriotką, ale też gra patriotkę w teatrze i ten sceniczny performans zaczyna kształtować jej życie. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że przystojny przywódca grupy, Kuang Yumin, nie jest jej obojętny. On także ją wyróżnia, ale oboje są zbyt przejęci tym, co uważają za swoją misję, by zwracać uwagę na uczucia i myśleć o sprawach prywatnych. Grupa zamierza zlikwidować pana Yi, bliskiego współpracownika Wanga Jingweia, który prowadzi negocjacje z Japończykami, zmierzając do utworzenia kolaboracyjnego rządu. Główna rola przypada Jiazhi, która ma za zadanie zaprzyjaźnić się z panią Yi, tą drogą dotrzeć do jej męża, uwieść go i zwabić w pułapkę wprost pod pistolety zamachowców.

Realizacja tego zadania to wielki performans. Studentka nie miałaby szans wkraść się w łaski pani Yi. Zatem, jak aktorka na scenie, wciela się w postać Mak taitai, żony zamożnego przemysłowca. Najzamożniejszy z członków grupy, Huang Lui, buduje „dekoracje” – wynajduje dom, wynajmuje samochód, pożyczka kostiumy. Pozostali obejmują powierzone im role – pana Maka, dalekiego krewnego, szofera. Plan wydaje się mieć wszelkie szanse powodzenia. Jiazhi umiejętnie gra żonę zamożnego biznesmena. Wytworne stroje, akcesoria i makijaż przeobrażają ją całkowicie. Łatwo zjednuje sobie panią Yi i bez trudu udaje się jej wzbudzić zainteresowanie jej męża. Chang pisze:

Widziała go wcześniej kilka razy, ale tylko przelotnie. Kiedy w końcu usiedli razem w jednym pokoju, po tym, jak państwo Yi po raz pierwszy zaprosili ją na madžonga, od razu zauważyła, że jest nią zainteresowany, mimo jego widocznych starań, by to ukryć. Pełne podziwu spojrzenia mężczyzn były dla niej rzeczą powszednią, odkąd skończyła dwanaście czy trzynaście lat. Znała reguły gry (Chang 2008b: 35).

Jednak nie opanowała wszystkich. Nie rozpoczęła życia seksualnego (podobnie jak większość kolegów z grupy), nie miała w tej mierze żadnego doświadczenia. Wszelako pani Mak nie mogła okazać się dziewicą. Zatem kolejny performans. Skoro „[...] jednak już postanowiła poświęcić się dla sprawy” (Chang 2008b: 9), musiała się nauczyć kolejnej roli. Rolę nauczyciela podjął się odegrać Liang Runsheng, jedyny w tej grupie bywalec burdeli. Chang nie opisuje tej sceny, reakcji Jiazhi i całego przebiegu tej seksualnej edukacji. Po prostu pewnego wieczoru zostali sami, we dwoje. „Spektakl toczył się dalej” (Chang 2008b: 42). Znamienne, że Chang użyła takiej właśnie frazy. Sytuację dopowiedział w filmie Lee. Widzimy tę parę w łóżku, on chwali jej postępy, ona odpowiada:

„Zamknij się!”. Ta sytuacja fizycznie ani emocjonalnie nic dla niej nie znaczy. Po prostu uczy się roli.

Poświęcenie bohaterki okazuje się jednak daremne. Nim zdołała spotkać się z Yi, państwo Yi nader szybko, z dnia na dzień, przenieśli się do Szanghaju. Po ataku Japończyków na Pearl Harbour do Szanghaju po jakimś czasie wróciła też cała grupa. Natknęli się na działacza podziemia, niejakiego Wu, związanego z Kuomintangiem, i zachęceni przez niego zwrócili się do Jiazhi, która zgodziła się wrócić do swojej roli. Od spotkania w Hongkongu minęły cztery lata. Odtąd całe jej życie podporządkowane jest regułom performansu. Na powrót staje się Mak taitai, zamieszkuje w domu państwa Yi, gra w madžonga i stara się nie wypaść z roli ani przez chwilę. Performans *non stop* wchodzi w fazę decydującą. Tu jednak zaczyna się „protokół rozbieżności” między powieścią i zamysłem Chang a filmem Lee i jego koncepcją pokazania związku Jiazhi i Yi. Istota relacji ulega zmianie, bowiem o ile nie zmienia się bohaterka (młoda, piękna, seksualnie atrakcyjna, inteligentna), to na ekranie widz ogląda bohatera wyglądającego inaczej niż jego literacki pierwowzór. Powieściowa Jiazhi jest wysoka, Yi znacznie niższy od niej. Tak opisuje go autorka: „Miał bladą twarz o delikatnych rysach i rzędzące włosy, których linia tworzyła zakola nad skrońmi. Wyjątkowo wąski, ostro zakończony nos przypominał szczurzy pyszczek” (Chang 2008b: 13). Kiedy Jiazhi, czekając na Yi, zastanawia się, jak poruszyć sprawę pierścionka, by doprowadzić partnera na miejsce planowanego zamachu, bierze pod uwagę niuanse sytuacji:

Z innym mężczyzną wyszłabym na pazerną, straciłabym godność. Ale ten cyniczny stary lis i tak nie miał złudzeń, że ładna młoda kobieta związałaby się z przysadzistym pięćdziesięcioletkiem tylko dla zalet jego duszy; gdyby zatem nie wyraziła zainteresowania materialnymi aspektami romansu, wyglądałoby to podejrzanie (Chang 2008b: 25).

Przychodzi jej również do głowy, że urok nowości ich związku już minął, może partner zaczyna tracić zainteresowanie. Jeśli dziś nie wykorzysta swojej szansy, może nie mieć następnej. Chang wyraźnie motywuje działania bohaterki, pisząc: „W gruncie rzeczy za każdym razem, gdy spotykała się z Yi, czuła się oczyszczona, niczym w gorącej kąpieli; wszystko, co robiła, czyniła przeciwieństwo dla sprawy” (Chang 2008b: 46). Dla zobrazowania jej postawy, poprzedzającej podjęcie nieoczekiwanej decyzji w sklepie jubilera, znamienne jest to zdanie: „W trakcie obu schadzek z Yi była tak spięta i pochłonięta graniem swojej roli, że nie miała nawet okazji zadać sobie pytania, co czuje” (Chang 2008b: 77).

Lee wybrał do roli Yi wybitnego aktora z Hongkongu, Tony’ego Leunga, obdarzonego zarówno urodą, jak i niebywałą wprost charyzmą. Relacja Jiazhi – Yi w tym układzie od razu wprowadza podtekst zauroczenia tym fascynującym mężczyzną. To, że jest on zły i zdeprawowany do szpiku kości, jeszcze przydaje mu charme’u. Wiadomo, że zło ma magnetyczną siłę przyciągania. Ale trzeba wziąć pod uwagę jeszcze jeden aspekt. Leung gra tutaj wbrew swojemu emploi. Zarówno Lee, jak i on sam w komentarzu do płyty DVD z filmem mówią o tym, że widowni krajowej i zagranicznej aktor ten kojarzy się

z postaciami bohaterów pozytywnych. Perfekcyjnie wciela się w postać Yi, ale odbiera mu jednoznaczność. Widzimy „złego” bohatera, ale zarazem „dobrego” Leunga, co przydaje tej postaci pewnego niepokojącego podtekstu. Za sprawą Leunga charakterystyka pióra Chang zostaje w znacznej mierze uchylona.

Wspomniałam już, że Lee podąża tropem zarysu fabuły obecnego w powieści, ale czyni to w sposób nader szczególnie. Pozornie niemal wszystko jest tak samo, a jednak inaczej. I książka, i film zaczynają się, a także kończą sceną partii madżonga w domu państwa Yi. W pierwszej scenie uczestniczy Jiazhi, w ostatniej jest już tylko tematem rozmowy, a raczej paplaniny zgromadzonych pań.

Dalszy ciąg pierwszej sceny toczy się nadal w czasie teraźniejszym, gdy Jiazhi na dyskretny znak dany przez Yi opuszcza towarzystwo i udaje się do kawiarni, gdzie czeka na kochanka. Czekanie się przedłuża, bohaterka pogrąża się w myślach i tym samym przechodzimy do retrospekcji – sytuacji, które miały miejsce w Hongkongu w 1938 roku, i nielicznych wzmianek o tym, co łączy ją z Yi obecnie. Retrospekcja jest najkrótszą częścią powieści, natomiast w filmie zajmuje nieporównanie więcej miejsca. To, co rozgrywa się w czasie teraźniejszym, stanowi rodzaj podwójnej ramy – są to sceny madżonga (pierwsza klamra) i sceny przed i po niedoszłym zamachu (druga klamra).

Nader interesujące jest porównanie tego, co Chang pozostawia między wierszami – nie dopowiadając ani nie puentując tego, czego oczekuje czytelnik jako „ostatecznego wyjaśnienia” – z tym, co Lee zostawia między kadrami, rozinscenizowując to, co powieść ledwie sugeruje albo i nie sugeruje, a co ewentualnie mogłoby pochodzić od wnikliwego czytelnika. Choćby tytułowe „pożądanie”. W powieści ten termin w ogóle nie pada, nie ma ani linijki na temat tego aspektu relacji między bohaterami. Chyba że wziąć za punkt wyjścia mimochodem przytoczoną opinię (w trybie warunkowym) pewnego chińskiego uczonego, że „[...] droga do serca kobiety prowadzi przez jej łono” (Chang 2008b: 75). Natomiast w filmie sceny erotyczne o najwyższym stopniu napięcia powtarzają się wielokrotnie i są ukazane w sposób tak dalece dosłowny i naturalistyczny, iż podejrzewano, że był to seks bynajmniej nie symulowany. Nie potwierdził tego ani reżyser, ani aktorzy. Niemniej w Stanach Zjednoczonych film otrzymał kategorię R i w telewizji mógł być pokazany tylko w wersji ocenzurowanej. Cięć zażądała także chińska cenzura, a najpoważniejsze konsekwencje wyciągnięto w stosunku do aktorki. Otrzymała zakaz występowania w chińskich filmach.

W scenie, która rozgrywa się w sklepie jubilerskim, dochodzi do swego rodzaju iluminacji. Jiazhi zaczyna się zastanawiać, czy zakochała się w Yi. Jest wprawdzie sceptyczna wobec tej myśli, ale jej nie odrzuca. Nigdy jeszcze nie była zakochana i nie miała pojęcia, jakie to uczucie. Ponieważ od czasów nastoletnich skupiała się raczej na odpieraniu „romantycznych” ataków, wykształciła w sobie silny opór przeciwko wchodzeniu w jakiegokolwiek uczuciowe związki (Chang 2008b: 76). Przeciągające się chwile u jubilera skłaniają ją jednak do postawienia sobie tego pytania. Obserwując Yi, nagle dochodzi do wniosku, że on naprawdę ją kocha:

Głęboko wewnątrz poczuła nagły wstrząs, a po chwili niejasne poczucie straty. Było już za późno.

Hindus wręczył mu pokwitowanie. Yi schował je do kieszeni marynarki.

– Uciekaj – powiedziała cicho (Chang 2008b: 79).

Równolegle Chang pisze o tym, co dzieje się z bohaterem:

Nigdy nawet nie marzył o tym, że w średnim wieku spotka go takie szczęście. To oczywiste, że zawdzięczał je głównie władzy i pozycji, stanowiących integralną część jego osoby. Prezenty także miały niebagatelne znaczenie. [...] Co prawda reguły gry były mu doskonale znane, musiał jednak pozwolić sobie na krótką chwilę euforii, radości z tej wspaniałej nagrody od losu; bez tego wszystko traciło jakikolwiek sens (Chang 2008b: 78–79).

W planie zdarzeniowym filmowa scena u jubilera wygląda identycznie. Widz nie ma jednak żadnego wglądu w myśli i uczucia bohaterów, stąd nagła decyzja Jiazhi może go zaskakiwać, choć nie zaskakiwała czytelnika. Analizując film, Kamrowska (2015: 392) podkreśla to wszystko, co składa się na grę prowadzoną przez bohaterów, ale utrzymuje, że nie dowiadujemy się niczego na temat łączących ich uczuć, nie mamy dostępu do ich rzeczywistych emocji. Jednakże nie jest to teza przekonywająca. Cokolwiek moglibyśmy sądzić o drastycznych scenach sadomasochistycznego seksu, ewidentnie rodzą one wzajemne uzależnienie, są źródłem skrajnych emocji, przekraczających możliwość kontroli. Scena pierwszego zbliżenia ma charakter niesłychanie brutalny. To raczej gwałt, mimo że Jiazhi nie stawia oporu i pozwala na wszystko, podobnie jak dzieje się to podczas kolejnych schadzek.

Odpowiednikiem sceny u jubilera z powieści jest rozgrywająca się wcześniej scena w japońskim domu schadzek, która może wiele powiedzieć o uczuciach, jakie żywi Yi wobec kochanki, pozornie traktowanej wyłącznie jako obiekt seksualny. Wcześniej pokazywane sceny spotkań Yi z Jiazhi obrazowały wyłącznie ekscesy seksualne, sugerując, że kochankowie nie widywali się w innych celach. Tym razem jest inaczej, choć sceneria domu uciech zdawałaby się temu przeczyć, a bohaterka dopatruje się w tym zaproszeniu elementu perwersji. Ale Yi jest w nastroju refleksyjnym, mówi zgoła o innych sprawach w przecuciu końca tego świata, któremu zdecydował się służyć. Z chwilą kiedy Amerykanie przystąpili do wojny, Japończycy nieuchronnie muszą ją przegrać. W tle słychać zawodzące, smętne śpiewy. By odmienić nastrój, Jiazhi proponuje, że sama zaśpiewa, i wybiera ludową piosenkę, którą wykonuje z wdziękiem i talentem. Piosenka mówi o więzi między kobietą i mężczyzną w poruszających słowach, wyzwala czułość w postawach obojga kochanków. Yi nawet nie stara się ukrywać wzruszenia, dyskretnie ociera łzy. Choć istotą relacji tych dwojga jest gra, to ukazana sytuacja ma nieodparty rys autentyczności. Tak to zagrał Leung, zgodnie z intencją reżysera, który też płakał w trakcie realizacji tej sceny.

Choć widz mniej dowiaduje się o uczuciach Jiazhi, to przecież ujawnia je ona w gwałtowny, emocjonalny sposób w rozmowie z Wu i Kuangiem Yuminem. Młodzi spodziewali się szybszego finału, lecz Wu i jego mocodawcy są zainteresowani przeciąganiem tej sytuacji, pozwala im to bowiem zdobywać cenne

informacje. Termin zamachu stale jest odwlekany. Kuang obawia się, że dziewczyna może nie wytrzymać napięcia wynikającego nie tylko z seksualnego związku, ale i faktu, że mieszka w domu państwa Yi. Każdy jej krok jest pod kontrolą. Wu pokłada jednak pełne zaufanie w umiejętnościach Jiazhi. Wprawdzie świetnie wyszkolone agentki zostały wcześniej zdemaskowane i rozstrzelane, ale Jiazhi radzi sobie doskonale. Ona podejmuje się kontynuować grę, ale pod presją sytuacji wybucha. Nie przebierając w drastycznych słowach, odsłania kulisy swojego związku w taki sposób, że nie jest pewne, czy mówi o seksie, czy o torturach. Jedno łączy się z drugim, Yi zadaje jej ból, ona krzyczy i krwawi. Poprzez gwałtowny seks mężczyzna próbuje zakraść się do jej serca, ale i ona walczy o to, by dotrzeć do jego serca. Wu próbuje ją uciszyć, ale gdy dziewczyna nie reaguje, mężczyzna po prostu wychodzi. Ten eksces, nieoczekiwany u Jiazhi, zawsze tak opanowanej i kontrolującej swoje zachowania, to nie tylko dowód przejściowego kryzysu, ale też świadectwo psychicznego i emocjonalnego zamętu. Performans Jiazhi jest doskonały, ale bohaterka zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, że angażuje się bardziej, niż by to wynikało z odgrywanej roli. Jest zdolna kontrolować nadal swoje zachowania, ale nie emocje, choć zapewne w danym momencie jeszcze nie umiałyby ich nazwać.

To, jak dalece rozwiązania, którymi posługuje się Lee, są różne od tego, co można wyczytać z kart powieści Chang, najlepiej uzmysławia porównanie finałów. Ten filmowy jest, nazwijmy go umownie, „zachodni”, a powieściowy – „chiński”. Odwracając zwyczajowy porządek, zacznę od filmu.

Po scenie nieudanego zamachu, kiedy to Yi zdołał uciec samochodem, a rikszę wiozącą Jiazhi zatrzymuje blokada, kamera przenosi się do biura bohatera. Yi jest poruszony, wstrząśnięty, niespokojny. Z trudem hamuje wzburzenie, gdy współpracownik informuje go, że wszyscy uczestnicy zamachu zostali złapani i przesłuchani. Zeznali wszystko, co policja chciała od nich uzyskać. Yi dowiaduje się, że siatka była cały czas pod kontrolą, a jego nie informowano z uwagi na kontakty z Wang Jiazhi. Dopiero teraz dowiaduje się, że rzekoma pani Mak jest studentką i aktorką. Jej nie przesłuchiowano w przeświadczeniu, że zechce to uczynić Yi osobiście. Bohater rezygnuje z konfrontacji. Skoro zeznania uczestników spisku są zgodne, nie widzi takiej potrzeby. Ale musi podjąć decyzję, co zrobić dalej. Nie waha się, wydając i podpisując rozkaz – sprawę wyciszyć, ze spiskowcami skończyć jak najszybciej. Komenda „do kamieniołomów” jest wyrokiem śmierci, także dla Jiazhi.

Yi zostaje sam, podwładny zostawił mu na biurku piękny pierścionek подарowany dziewczynie. Wpatruje się przez dłuższy czas w migocący diament – metonimiczne oznaczenie utraconej. Ją samą zobaczymy kłęczącą wraz z kolegami ciemną nocą w kamieniołomach, tuż przed egzekucją. Mężczyzna wraca do domu, gdzie panie jak zwykle grają w madzonga. Yi robi wrażenie śmiertelnie zmęczonego, kieruje się do pokoju, który wcześniej zajmowała Jiazhi. Na pytanie żony, co się dzieje, dlaczego zabrano rzeczy gościa, wydaje tylko polecenie, by na wszelkie pytania o Mak taitai odpowiadała, że ta musiała nagle wyjechać do Szanghaju.

Wybory w czasach reżimu

Gdy przyjdzie nam interpretować zachowanie bohatera, wypadnie wyznaczyć, że nie wiemy, jakie motywy nim kierowały, gdy skazywał Jiazhi na śmierć, i co teraz czuje. Niewątpliwie sytuacja go zaskoczyła. On, człowiek, który nie ufał i nie wierzył nikomu, został zmanipulowany przez młodą dziewczynę. Nie możemy być pewni, czy ją kochał i wierzył, że ona kochała jego, choć w świetle wcześniej przeanalizowanych scen mamy podstawy, by tak właśnie mniemać. A więc zraniona miłość, która nagle przeobraziła się w nienawiść? Pragnienie odwetu i zemsty? Racje innej natury, które możemy tylko próbować odgadnąć?

Chang opowie nam wszystko dokładnie, nie wyjawi natomiast, jak zginęła Wang Jiazhi. Gdy bohaterka opuszcza sklep jubilerski i szuka pojazdu, by się oddalić, obawia się nie Yi, lecz członków swojej grupy, którzy mogą ją podejrzewać o zdradę i nawet dokonać pospiesznej egzekucji. Podaje riksarzowi adres swojej szanghajskiej rodziny, o której istnieniu nikomu nie wspomniała. Chce sobie dać czas na ocenę sytuacji. Nie ma żadnej wzmianki świadczącej o tym, że dziewczyna przypuszcza, iż zagrożenie pojawi się ze strony Yi i policji. Być może jest przeświadczona, że skoro ona uratowała jego, on uratuje ją. Czytelnik rozstaje się z nią w momencie, gdy riksarz natyka się na blokadę.

Akcja przenosi się do domu państwa Yi, gdzie panie jak zwykle grają w madžonga, oburzone na Mak taitai, która miała zaprosić je na kolację, a nie pojawiła się w ogóle.

Końcowa partia książki jest poświęcona refleksjom Yi, które warto fragmentami przytoczyć *in extenso*:

To wszystko jej [żony – przyp. A.H.] wina, skutek braku ostrożności w dobie-raniu przyjaciół. Mimo wszystko zdumiewało go, jak pracowicie i długo – dwa lata – obmyślano całą tę misterną pułapkę. Przygotowano ją tak starannie, że uratowała go dopiero podjęta w ostatniej chwili decyzja jego *femme fatale*. Jednak naprawdę go kochała – jego pierwsza prawdziwa miłość. Cóż za uśmiech losu! (Chang 2008b: 86–87).

Pojawia się refleksja, że mógłby spotykać się z nią nadal. Niemniej wydał odpowiednie rozkazy i cała grupa została rozstrzelana. Dlaczego jej nie ratował? Z jednej strony miał związane ręce. Przez japońską policję wojskową, ale przede wszystkim przez konkurenta Zhou Fohaia, który prowadził własne tajne operacje i departament kierowany przez Yi uważał za zbędny. Obserwował go, szukając dowodów niekompetencji. Teraz Zhou nie mógł mu niczego zarzucić. Zarzut, że przedwcześnie zlikwidował zamachowców, był łatwy do odparcia. Byli to przecież

[...] tylko studenci, a nie doświadczeni szpiedzy, z których, za pomocą powolnych, przemyślanych tortur, można byłoby wycisnąć ważne informacje. A gdyby egzekucję odkładano, wieść o całej sprawie mogłaby się rozejść. Staliby się bohaterami narodowymi planującymi zabić zdrajcę narodu, wyrazicielami powszechnego niezadowolenia (Chang 2008b: 88).

Yi miał zatem pierwszorzędny motyw, by poświęcić Jiazhi dla ratowania własnej skóry. Ale jednak nie to przesądziło o losie „jego *femme fatale*”. Pewnie na koniec go znienawdziła. Ale prawdziwi mężczyźni muszą być bezwzględni. Nie pokochałaby go, gdyby uległ sentymentom (Chang 2008b: 88). To jest właśnie sedno chińskiej postawy. Ratując Jiazhi, „straciłby twarz”, a tym samym jej szacunek.

Yi zdołał ocalić własną skórę, ale przebieg wojny nie daje mu żadnej pewności co do tego, jaka czeka go przyszłość. Wydaje się nie dbać o to, jego życie spełniło się w innym wymiarze niż polityka, kariera, władza. Doznał miłości pięknej kobiety, teraz mógł zginąć szczęśliwy, bez żalu. Nieustannie czuł w pobliżu jej cień, który go pocieszał. Chociaż na koniec znienawdziła go, przynajmniej coś do niego czuła. A teraz posiadał ją w pełni, w prymitywny sposób, jak myśliwy zwierzynę, jak tygrys swoją zdobycz. Za życia należało do niego jej ciało, po śmierci – jej dusza (Chang 2008b: 89).

Jeśli połączymy lekturę powieści i filmu, otrzymamy pełny obraz „niebezpiecznego związku” kochanków-wrogów. W charakterystyczny sposób film wypełnia miejsce niedookreślenia w tekście literackim i *vice versa*, to, co w filmie nie zostaje zwerbalizowane, wyjaśnia nam powieść. Nie oznacza to, że uzyskujemy na tej drodze jednoznaczny przekaz. Ostatecznie nie wiemy, jak demoniczna, niesamowita siła pożądania zrodziła miłość i zatriumfowała nad wszystkimi innymi powinnościami, zobowiązaniami, poglądami i moralnością kobiety, której przeznaczenie spełniło się w śmierci.

Dociekanie szczegółowych różnic między wersją literacką i filmową w planie zdarzeniowym niczego istotnego już nie wnosi do ich interpretacji. Na przykład wprowadzenie wątku jubitera i pierścionka jest w obu wypadkach inne, ale nie ma to wpływu na film, ani też zmiana dokonana przez Lee nie przynosi nowych informacji o postaciach i motywach ich działań. Natomiast istota dokonanej przez reżysera „twórczej zdrady” polega na transformacji gatunkowej utworu, który traci swoją narodową tożsamość na rzecz międzynarodowego uniwersalizmu. Lee nie szczędził starań, by wiernie zobrazować na ekranie stary Szanghaj, ale uczynił to na użytek publiczności, która odczytuje jego poczynania w innym kodzie, wpisując świat przedstawiony i losy bohaterów w to, co znane, a nie wnikając w to, co nieznanne. Sprawiają to gatunkowe reguły gry pociągające za sobą falę konotacji, do których nie prowadziła Eileen Chang i być może niekoniecznie zmierzał w tę stronę także Ang Lee.

Tropy genologiczne i ideologiczne

Film *Ostrożnie, pożądanie* kwalifikowany jest najczęściej jako melodramat szpiegowski bądź romans, rzadziej dobywane są w jego interpretacjach aspekty polityczne. Dodajmy na marginesie dla dopełnienia obrazu, że Chang unikała w całej swojej twórczości politycznego zaangażowania, odrzekała się od polityki, także wówczas, gdy sytuacja wymagała od niej jednoznacznego opowiedzenia

się po jednej ze stron konfliktu. Ale pojawiły się też próby charakteryzowania *Ostrożnie, pożądanie* właśnie w kategoriach politycznych.

Komentując film w dodatkach do płyty DVD, wszyscy członkowie ekipy traktują ten utwór przede wszystkim jako historię miłosną i tak też próbują pokazać ją i zagrać. W tym duchu wypowiada się też Lee w wywiadach, gdy jest pytany, dlaczego wybrał tę właśnie powieść:

Byłem wówczas w takim nastroju, w tym okresie mojej kariery myślałem o miłości romantycznej. Przeszedłszy kryzys wieku średniego, myślałem o czymś, czego brakowało w moich poczynaniach czy też w mojej osobowości. Nie wiem dokładnie, co mnie tak fascynowało, ciągnęło do zrobienia takiego filmu. Miałem tu do czynienia z zakazaną romantyczną miłością, czymś, za czym się tęskni, czymś niemożliwym, co jest tak trudne do zobrazowania, ujęcia w słowach, zdefiniowania... (Stevens 2007).

Jeśli jednak chodzi o filmowe podejście, szczególnie znamienne wydaje mi się kolejne sformułowanie:

To jest staroświecki film *noir*, który zmierza do zakończenia w romantyczny i tajemniczy sposób, a w pewnych jego partiach gubimy się w zagadkach, sięgamy do jądra ciemności. Takie właśnie były te sprawy dla mnie, trudno to wyrazić słowami. To się po prostu tylko czuje, nie da się temu zaprzeczyć (Stevens 2007).

Interpretacja filmu Lee w kluczu *noir* jest opcją nader pociągającą, ale zaprowadziłaby nas zbyt daleko, odwołując od obu tekstów – literackiego i ekranowego, na rzecz analizy rozległego kontekstu. Pewne motywy są jednak szczególnie godne uwagi. Określenie *femme fatale* pada już w powieści Chang, nie posługuje się nim reżyser, ale ostatecznie tak właśnie modeluje postać bohaterki. *Femme fatale* to jedna z postaci centralnych filmów *noir*, poczynając od chwili powstania tego gatunku. Kobieta, która nieuchronnie przynosi zgubę mężczyźnie, a także sobie samej; nierządka partner w zbrodni, wytrawny gracz. Bohater, niezależnie od tego, czy jest nim gangster, czy dobry, amerykański chłopiec sprowadzony na złą drogę, gra w przeciwnej drużynie niż kobieta. Seks jest narzędziem podobnym do broni, ma obezwładnić, unieszkodliwić partnera/partnerkę – przeciwnika. Jeśli w tej grze, czy raczej w tych grach, pojawi się miłość, to niesie ze sobą perspektywę katastrofy. Być może partnerzy-wrogowie kochają się naprawdę, ale przecież nie ufają sobie.

Koniec, jaki spotyka Jiazhi, przywodzi na myśl finał *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona. Bohaterka, Brigid O'Shaughnessy, w rozgrywce, którą toczy z bandą gangsterów o zdobycie rzekomo bezcennej, mitycznej figurki sokoła, zwodzi, okłamuje i wykorzystuje detektywa, Sama Spade'a, w zgoła innych celach niż te ujawnione. Spade nie ma złudzeń, demaskuje jej kolejne oszustwa, ale jest nią zafascynowany, niewątpliwie z wzajemnością. Chroni ją i stara się wspomóc, ale tylko do momentu, w którym odkrywa, że to właśnie ona zabiła jego partnera i współnika. Nie waha się oddać ją w ręce sprawiedliwości, podczas gdy ona skłonna jest wierzyć, że skoro się kochają, Spade ją osłoni. On nie wypiera się tego, że kobieta nie jest mu obojętna. Padają znamienne słowa: „Być może ja kocham ciebie, a ty kochasz mnie”, ale to

niczego nie zmienia. Brigid musi ponieść karę za zbrodnię, ale nie tylko za to. Spade czuje się ośmieszony i poniżony, że dał się nabrać na jej chytre sztuczki. Nie potrafiłby jej zaufać ani na chwilę. Trzymaliby się nawzajem w szachu i prędzej czy później musiałyby się to źle skończyć.

W klimatach opowieści filmu Lee zasadnie moglibyśmy przypisać panu Yi rozumowanie i emocje Spade'a. Zasada pozostaje ta sama – transgresywne zachowania kobiety godzące w mężczyznę, bez względu na to, czy osiąga ona swój cel, czy też nie, nie mogą pozostać nieukarane. Bohaterki filmów *noir* najczęściej cel ten osiągają, niszcząc mężczyznę fizycznie lub moralnie (albo pod oboma względami), co nie znaczy, że mogą triumfować. Jeśli, to tylko przelotnie, bo kara spotyka je nieuchronnie. W tej grze nie ma zwycięzców, nikt nie wygrywa, chyba że wygraną przyznamy abstrakcyjnie pojętemu prawu mężczyzn.

Filmowi Lee patronował wszelako także melodramat szpiegowski, który w sferze relacji kobieta – mężczyzna zachowuje ten sam podstawowy schemat, niezależnie od czasów, w których został zrealizowany, by przypomnieć choćby takie filmy, jak: *Mata Hari* (1931, reż. George Fitzmaurice); *X-27 (Dishonored)*, 1931, reż. Joseph von Sternberg); *Tajemnice wywiadu (Le mystérieux Monsieur Sylvain)*, 1947, reż. Jean Stelli); *Kotka (La Chatte)*, 1958, reż. Henri Decoin); *Noc szpiegów (La nuit des espions)*, 1959, reż. Robert Hossein); *Mała doboszka (The Little Drummer Girl)*, 1984, reż. George Roy Hill). Tytuły można by mnożyć, rozważając też koncepty wariantowe. Punkt wyjścia jest nieodmiennie taki sam. Bohaterowie znajdują się po przeciwnych stronach barykady. Ich zadaniem jest przechytrzyć, pokonać bądź zniszczyć wroga. Bronią mężczyzny jest jego inteligencja i przebiegłość, bronią kobiety – uroda i seks. Fatalność losu (bądź konwencje gatunku albo jedno i drugie) sprawia, że więź seksualna, stanowiąca element prowadzonej przez kobietę gry, pociąga za sobą zaangażowanie uczuciowe. Fascynacja jest obustronna, ale tą, która kocha, najczęściej jest kobieta, a nawet gdy zakochani są oboje, to tylko kobieta skłonna jest działać w imię miłości, przedkładając uczucie ponad sprawę. Na przykład X-27, agentka niemieckiego wywiadu, organizuje ucieczkę agenta wywiadu rosyjskiego. Powoduje ją miłość, która prowadzi ją prosto pod kule plutonu egzekucyjnego. Chińska X-27 dokonuje identycznego wyboru. Ratuje kochanka, ale sama ginie.

Nawet seria filmów z agentem 007, Jamesem Bondem, choć daleka od romantycznych konwencji gatunku, odwołuje się do utrwalonego tradycją przeświadczenia, że w sytuacji konfliktu między uczuciem a obowiązkiem kobieta zawsze wybiera miłość. Aby normom tym stało się zadość, Bond ma nie tylko groźnych przeciwników wśród mężczyzn, ale musi także radzić sobie z kobietami, z reguły świetnie wyszkolonymi agentkami. Agent 007 ma na nie skuteczny i wypróbowany sposób – dokonuje seksualnego podboju i tym samym niedawny wróg staje się oddaną sojuszniczką. Tych kilka sugestii nie prowadzi oczywiście do dalekosiężnych wniosków, ale wskazuje drogi i sposoby, za pomocą których Lee zaszczerpia wzory zachodniej interpretacji na grunt chiński i wskazuje, jak – przy wszystkich różnicach kulturowych – są one komplementarne, gdy respektuje się podstawowe wzory gatunku.

Pozostaje jeszcze kontrowersyjny temat politycznego bądź apolitycznego charakteru prozy Chang i stosunku Lee do tego problemu. Gregory McCormick podziela wprawdzie powszechną opinię, że polityka odgrywa w twórczości autorki rolę marginalną, ale zarazem utrzymuje, że *Ostrożnie, pożądanie* jest w tej mierze wyjątkiem. Píše następująco:

Jeśli Chang unikała ideologii politycznych na korzyść małych opowieści z codziennego życia, to *Ostrożnie, pożądanie* – przynajmniej na powierzchni – wydaje się jednoznaczną odpowiedzią tym, którzy ją krytykowali za brak poważnego politycznego zaangażowania. Ale, jak to zwykle jest u Chang, nie interesuje jej polityczna intryga ani morderstwo. Znacznie bardziej pociąga ją główna metafora: procesy, poprzez które pożądanie, władza, niebezpieczeństwo i śmierć są tak silnie z sobą powiązane (McCormick 2017: 4).

W typowy dla siebie sposób – kontynuuje przywołany autor – Chang nie przypisuje sobie autorskiej wszechwiedzy. Rysuje politycznie określone sytuacje, kreuje postaci po obu stronach, uzyskując spójny i kompletny obraz za pomocą nielicznych, trafnie rozmieszczonych detali.

Rozkład racji politycznych jest w książce zaznaczony nader wyraziście, najprostsza kreską. Jiazhi i grupa studentów, z którą dziewczyna jest związana, to młodzi patrioci. Chcą aktywnie angażować się i działać na rzecz wyzwolenia Chin przeciw kolaboracyjnemu rządowi Wanga Jingweia i jego poplecznikom, do których należy szef policji Yi. Są nie tylko pełni zapału, ale też ofiarni, zdolni oddać życie za sprawę, której się poświęcili. Chang nie zajmuje się kolaborantami – poza tym, przeciw któremu zorganizowany zostaje spisek, szefem policji, Yi. Kobiety, które Jiazhi poznaje w domu państwa Yi, interesują się polityką tylko o tyle, o ile pociąga ona za sobą awanse ich mężów, a w konsekwencji dochody umożliwiające kosztowne zakupy na czarnym rynku. Jiazhi myśli o nich jako o „obwieszonych biżuterią jędzach”. O tym, kim jest Yi jako kolaborujący polityk, na czym polega jego praca, nie dowiadujemy się praktycznie niczego. Zostaje wybrany jako cel zamachu z prostego powodu – należy do ekipy twórcy kolaboracyjnego rządu, Wanga Jingweia, i ktoś z ekipy ma do rodziny Yi „dojście” umożliwiające realizację planu.

Natomiast Lee kreśli obraz Szanghaju pod okupacją japońską – już pierwszy kadr filmu ukazuje policjanta z psem. Jest tu zarówno pilnie strzeżona dzielnica japońska, jak i dzielnica zamieszkała przez kolaborujące z Japończykami władze. Obrazy z ulic miasta przypominają, że Szanghaj znajduje się pod okupacją. Są to krótkie migawki, nieprzykuwające uwagi widza zajętego śledzeniem fabuły, na tyle jednak sugestywne i rzeczywiste, by podkreślać klimat zagrożenia, niepewności, sugerować tę strefę mroku, w której pograżony jest Yi. Ta strefa nie jest nigdy ukazana, jedynie sugerowana, wystarczająco jednak, by widz zdawał sobie sprawę z jej istnienia.

Podsumowanie

Poza finałem nie widzimy Yi w miejscu pracy, jedynie wiemy, że się tam udaje, gdy wsiada do samochodu. Kilkakrotnie też oglądamy go, gdy miejsce to opuszcza. Sceny te są zawsze ukazywane bądź w deszczu, bądź nocą, nieodmiennie utrzymane w ciemnej tonacji. Nasuwa się porównanie z diabłem wynurzającym się z piekieł. Yi nigdy też nie rozmawia z Jiazhi o swojej pracy (z jednym wyjątkiem, o czym poniżej), ona też nie stawia pytań, obawiając się, że mogłaby się mimo woli zdemaskować. Ale uzyskuje obraz jego nieustannego zaangażowania – Yi jest pochłonięty tym, co robi. Znika na całe dni. Gdy umawia się z Jiazhi, ona czeka, czasem godzinami, w wynajętym pokoju bądź w samochodzie; kochanek bez wyjątku pojawia się spóźniony. Czasem pada jakieś lakoniczne wyjaśnienie, że przesłuchania się przeciągnęły bądź że właśnie ktoś został złapany.

O charakterze działań Yi dowiadujemy się z jego monologu w samochodzie, kiedy to bliskość dziewczyny, zapach jej ciała i perfum, perspektywa bliskiego intymnego kontaktu sprawia, że niesłychanie podniecony mężczyzna do pewnego stopnia traci kontrolę. Zdrada makabryczne szczegóły przesłuchania uwięzionych, a wspomnienie zadawanych tortur i śmierci ofiar zdaje się dodatkowo go ekscytować. Kontrast między tą odrażającą sytuacją a liryczną sceną w japońskim domu schadzek sugeruje złożoną osobowość bohatera, diabła, którego dotknęła łaska, światło, miłość. Nasuwa się wspomnienie pytania Leszka Kołakowskiego (2012) – czy diabeł może zostać zbawiony? Minipowieść Chang powiada, że tak, film Lee dowodzi, że nie. Przywołuję tę frazę jako metaforę, która nie ma żadnego religijnego znaczenia w kontekście obu dzieł. W powieści Yi zostaje ze wspomnieniem miłości, która przyniosła mu spełnienie tak doskonałe, że może już niczego od życia nie oczekiwać. W filmie pozostaje mu jedynie świadomość nieodwracalnej straty, poczucie totalnego absurdu istnienia.

Można liczyć na to, że czytelnicy powieści Eileen Chang obejrzeni film Anga Lee. Nie podejrzewam jednak, aby jego widzowie sięgnęli po książkę. Oczywiście, założenie, że doświadczenie odbioru ograniczyło się do jednego z dzieł, nie umniejsza spodziewanej satysfakcji czytelników i widzów. Ale obejrzenie filmu po lekturze tekstu Chang lub sięgnięcie po książkę, by dopełnić wrażenia wyniesionego z filmu przynosi doznanie zupełnie innego rzędu. W umyśle odbiorcy powstaje nowe dzieło, które materialnie nigdy nie zaistniało, nie zostało nigdzie zapisane, stanowi prywatną własność tego, czyja pamięć skojarzyła powieść Chang i film Lee w jednorazowym, niepowtarzalnym akcie odbioru książki bądź jej ekranowej adaptacji.

Bibliografia

- Chang, Eileen. 2008a. *Miłość jak pole bitwy*. W: Chang, Eileen. *Miłość jak pole bitwy*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2008b. *Ostrożnie, pożądanie*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

- Chang, Eileen. 2008c. Wielka szkoda. W: Chang, Eileen. *Miłość jak pole bitwy*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2008d. Wspomnienia zagubionych uczuć. W: Chang, Eileen. *Miłość jak pole bitwy*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2009a. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2009b. Kwiat osmanthusa gotowany na parze, czyli smutna jesień A Xiao. W: Chang, Eileen. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2009c. Złote kajdany. W: Chang, Eileen. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Jullien, François. 2006. *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*. Tłum. Beata Szymańska i Anna Śpiewak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kamrowska, Agnieszka. 2015. Ang Lee: tajwański twórca światowego kina. W: Kamrowska, Agnieszka (red.). *Autorzy kina azjatyckiego*. Kraków: Wyd. EKRAŃy, s. 361–404.
- Kingsbury, Karen S. 2009. Przedmowa. W: Chang, Eileen. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kołakowski, Leszek. 2012. *Czy diabeł może zostać zbawiony i 27 innych kazań*. Kraków: Znak.
- Ou-fan, Leo Lee. 1999. Eileen Chang and Cinema. *Journal of Modern Literature in Chinese*, 2, s. 37–60.
- Zhang, Yingjin. 2011. Gender, Genre, and Performance in Eileen Chang's Films: Equivocal Contrasts Across the Print-Screen Divide. W: Wang, Lingzhen (red.). *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*. New York: Columbia University Press, s. 255–273.

Netografia

- McCormick, Gregory. 2017. *The People's Writer: How Eileen Chang Remains Relevant by Not Writing Political Fiction*. [Online]. Dostęp: <http://quarterlyconversation.com/the-peoples-writer-how-eileen-chang-remains-relevant-by-not-writing-political-fiction> [16.06.2017].
- Stevens, Andrew. 26.10.2007. *Interview with Ang Lee*. [Online]. CNN.com/Asia. Dostęp: <http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/10/08/talkasia.anglee/> [16.06.2017].

Filmografia

- Czerwona narzeczona (Liuyue xinniang)*. 1960. Reż. Tang Huang.
- Czerwona róża, biała róża (Hong Meiqui Yu Bai Meiqui)*. 1994. Reż. Stanley Kwan.
- Kotka (La Chatte)*. 1958. Reż. Henri Decoin.
- Mała doboszka (The Little Drummer Girl)*. 1984. Reż. George Roy Hill.
- Mata Hari*. 1931. Reż. George Fitzmaurice.
- Miłość bez końca (Buliao qing)*. 1947. Reż. Sang Hu.
- Miłość jak pole bitwy (Qingchang ru zhangchang)*. 1957. Reż. Yue Feng.
- Miłość w upadłym mieście (Qing Cheng Zhi Lian)*. 1984. Reż. Ann Hui.
- Największa historia miłosna na ziemi (Nanbei xi xianfeng)*. 1962. Reż. Wang Tianlin.
- Najwspanialsze wesele na ziemi (Nanbei yijia qin)*. 1962. Reż. Wang Tianlin.
- Niech żyje żona (Taitai wansui)*. 1947. Reż. Sang Hu.
- Noc szpiegów (La nuit des espions)*. 1959. Reż. Robert Hossein.
- Ojciec się żeni (Xiao ernü)*. 1963. Reż. Wang Tianlin.
- Opowieść dwu żon (Rencai liangde)*. 1957. Reż. Yue Feng.
- Osiemnaście wiosen (Ban Sheng Yuan)*. 1997. Reż. Ann Hui.
- Ostrożnie, pożądanie (Lust, caution)*. 2007. Reż. Ang Lee.
- Proszę, pamiętaj o mnie (Yiqu nanwang)*. 1964. Reż. Zhong Qiwen.
- Sokół maltański (The Maltese Falcon)*. 1941. Reż. John Huston.
- Tajemnice wywiadu (Le mysterieux Monsieur Sylvain)*. 1947. Reż. Jean Stelli.
- The Wayward Husband (Taohua yun)*. 1958. Reż. Yue Feng.
- Troski i radości średniego wieku (Aile Zhongnian)*. 1949. Reż. Sang Hu.
- X-27 (Dishonored)*. 1931. Reż. Joseph von Sternberg.
- Yuan nu*. 1988. Reż. Fred Tan.

Streszczenie

Film Anga Lee *Ostrożnie, pożądanie* jest adaptacją mikropowieści Eileen Chang. Mimo że jest wierny literze oryginału, różni się odeń pod wieloma względami. Autorzy należą do innych pokoleń. Chang opisywała swoją współczesność, Lee realizował film historyczny. Fabułę opowiedzianą przez Chang, opartą na motywach autobiograficznych, ukształtował zgodnie z wymogami współczesnego kina, rozwijając wątki, których powieść ledwo pozwalała się domyślać, bądź dopisując to, czego w niej nie było. Jeśli połączymy lekturę powieści i filmu, otrzymamy kompletny obraz niebezpiecznego związku kochanków-wrogów. Film wypełnia miejsca niedookreślenia w tekście literackim, a to, co w filmie nie zostało zwerbalizowane, wyjaśnia powieść. Istota dokonanej przez reżysera „twórczej zdrady” polega na transformacji gatunkowej utworu, który traci swoją narodową tożsamość na rzecz międzynarodowego uniwersalizmu.

“Love as a Battlefield”: *Lust, Caution* by Eileen Chang and Ang Lee

Summary

Ang Lee's *Lust, Caution* is an adaptation of a very short novel by Eileen Chang. Despite being close to the original, we can observe several differences between the literature and film versions. Both authors belong to different generations. Chang was writing about her own times. Ang Lee made a historical drama and adjusted to the conventions of contemporary cinema. Some elements, only suggested in the novel, were further developed, others were added. Both versions give us a complete story about the dangerous relationship between lovers and enemies at the same time. The film version fills the gaps present in a novel which, in turn, explains some parts of Lee's movie. The director's "creative treason" is a generic transformation of a piece losing its national identity in favour of international universalism.

Joanna Aleksandrowicz

<https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Czerwień i chłód – Żony i konkubiny Su Tonga i Zawieście czerwone latarnie Zhanga Yimou

Słowa kluczowe: Zhang Yimou, Su Tong, kino chińskie, adaptacja filmowa

Key words: Zhang Yimou, Su Tong, Chinese cinema, film adaptation

Wstęp

Pisząc opowiadanie *Żony i konkubiny* (*Qīqiè Chéngqún*), niekiedy zwane krótką powieścią, Su Tong (1990) chciał wprowadzić do swojej twórczości nieporuszone w niej dotychczas tematy i rozwiązania stylistyczne. Odwołując się do rodzimej tradycji, sięgnął po klasyczny chiński motyw – życie żon i konkubin (Li 2011: 88). Już w rok po ukazaniu się opowiadania Zhang Yimou zrealizował jego filmową adaptację, zatytułowaną *Zawieście czerwone latarnie* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991). Choć zakazana w Chinach, na Zachodzie szybko zdobyła popularność oraz wiele prestiżowych nagród, takich jak Srebrny Lew na festiwalu w Wenecji czy Nagroda Brytyjskiej Akademii Filmowej dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Dzieło Zhanga Yimou było też nominowane do Oscara w kategorii najlepszego filmu zagranicznego¹. Na fali sukcesu adaptacji kolejne edycje i przekłady literackiego pierwowzoru wydawano w niektórych krajach pod tytułem filmowym², mimo że w noweli tytułowe czerwone latarnie pojawiają się jedynie epizodycznie, jako mało znaczący rekwizyt. W Polsce opowiadanie jest znane w dwóch różnych przekładach. Po raz pierwszy ukazało się pod oryginalnym tytułem *Żony i konkubiny* w tłumaczeniu z języka chińskiego Ireny Kałużyńskiej, w tomie wieloautorskim *Węzły duszy. Chrestomatia współczesnych opowiadań chińskich* (Tong 2005). Późniejszy przekład z angielskiego Danuty Sękalskiej został opublikowany jako *Zawieście czerwone latarnie* w zbiorze opowiadań Su Tonga pod tym samym tytułem (Tong 2008). Film stał się więc nie tylko punktem odniesienia dla samej noweli, ale i wręcz swoistą wizytówką twórczości pisarza.

¹ Umożliwiła to hongkońsko-tajwańska produkcja filmu (Zarębski 2003; Chen i Alcaine 1999: 157–158).

² Tytuł filmu stawał się w tym przypadku zarówno tytułem opowiadania, jak i zbioru, w którym je publikowano (zob. np. Tong 1992; Tong 1993).

W prezentowanym artykule wszystkie cytaty z opowiadania pochodzą z pierwszego polskiego wydania, które – jako bezpośrednie tłumaczenie z chińskiego – wydaje się bliższe oryginału. Konsekwentnie w odniesieniu do literackiego pierwowzoru będę się posługiwała tytułem *Żony i konkubiny*, dla odróżnienia od filmu *Zawieście czerwone latarnie*. Podobnie jak I. Kałużyńska oraz autorzy polskich napisów zachowują oryginalne brzmienie imion bohaterek, choć D. Sękalska, idąc za przekładem angielskim Michaela S. Duke'a, uznaje je za znaczące i tłumaczy na język polski. Co ciekawe, dotyczy to jedynie postaci kobiecych, podczas gdy mężczyźni zachowują imiona chińskie i wraz z nimi większą dla zachodniego czytelnika anonimowość. Główna bohaterka, Songlian, ma w tej wersji na imię Lotos, a jako czwarta z kolei wybranka Chena Zuoqiana nazywana jest też – w obu przekładach i w filmie – Czwartą Żoną³. Najstarsza i pierwsza w domowej hierarchii jest Yuru, co tłumaczka oddaje jako Radość. Przebiegła Druga Żona to Zhuoyun, czyli Chmura, a trzecia, kapryśna śpiewaczka operowa, nosi imię Meishan – Koral. Sękalska tłumaczy także imię podstępnej służącej, Yan'er, jako Jaskółka.

Adaptacje noweli Su Tonga – film i balet

Międzynarodowe uznanie dla filmu *Zawieście czerwone latarnie* przyczyniło się do powstania jego – tak samo zatytułowanej – wersji baletowej, której premiera, w wykonaniu Narodowego Baletu Chin, odbyła się w 2001 roku w Pekinie. Libretto autorstwa Zhanga Yimou jest wariacją na temat opowiadania Su Tonga, ujętego przez pryzmat wizualnych rozwiązań filmowej adaptacji. W tym kontekście zwraca uwagę zwłaszcza plastyczny efekt zapalanych i gaszonych latarni, które zostają zmnożone i wyolbrzymione na potrzeby scenicznego spektaklu. Towarzyszy im motyw muzyczny bez trudu rozpoznawalny dla publiczności znającej wersję kinową. Również tańcząca na początku przedstawienia młoda dziewczyna (Zhu Yan), w białej bluzce, czarnej spódnicy i z nieodłączną walizką w ręce, nasuwa nieodparte skojarzenia z sekwencją otwierającą film.

Filmowa adaptacja, przy całym swoim wyrafinowaniu formalnym, jest jednak w pełni realistyczna, a jej akcja toczy się linearnie. Na przykład dialog Songlian (Gong Li) z macochą oglądamy na samym początku, jako bezpośrednią przyczynę dalszych losów bohaterki, podczas gdy w noweli dowiadujemy się o tej rozmowie znacznie później. Brak retrospekcji podkreśla klaustrofobiczne zamknięcie – filmowa Songlian po przekroczeniu murów nowego domu nigdy go już nie opuści, nawet we własnych wspomnieniach. Wzmianki o wydarzeniach z przeszłości pojawiają się co prawda w dialogach, ale kamera zachowuje jedność miejsca akcji. W przedstawieniu natomiast oglądamy oniryczne sceny wspomnień, skądinąd współgrające ze strukturą opowiadania, w którą wplecione są retrospekcje, senne koszmary, fantastyczne wizje czy marzenia postaci.

³ Czwarta Żona jest jednocześnie Trzecią Konkubiną (zob. Hsiu-Chuang 2010: 39).

Konwencja przyjęta przez Su Tonga jest charakterystyczna dla chińskiej literatury awangardowej, w przypadku której:

[...] metodę prostego odzwierciedlenia realiów zastąpiono regułą tworzenia nowej rzeczywistości [...] kształtowanej pod wpływem wyobraźni, nie zawsze zgodnej z prawami logiki. Tak więc w miejsce tradycyjnego realizmu pojawił się realizm groteskowy oraz realizm magiczny, charakteryzujący się obecnością mitów i legend w realiach codzienności, łączeniem realistycznego opisu zdarzeń i postaci z elementami fantastyki, pochodzącymi ze snów, mitów i baśni. Dominacja żywiołu materialno-cieleśnego, zasadniczego dla realizmu groteskowego, przejawiała się w obrazach ciała, jedzenia, picia, defekacji, śmierci, narodzin i życia płciowego (Kasarełło 2005: 9).

W *Żonach i konkubinach* elementy groteskowe dotyczą zwłaszcza sposobu przedstawienia Chena Zuoqiana. Karykaturalne opisy jego wychudzonego ciała i nasilającej się impotencji nie znajdują jednak żadnego odpowiednika ani w filmie, ani w balecie. Zhang Yimou przedstawia mężczyznę jako surowego pana życia i śmierci, a rys groteskowy ustępuje w obu adaptacjach silnej estetyzacji. Wystarczy wspomnieć filmową Yan'er (Kong Lin), która za karę kłęczy wśród malowniczych płatków śniegu, podczas gdy ogień niszczy czerwone latarnie, bezprawnie przywłaszczone przez służącą. W literackim pierwowzorze dziewczyna, z powodu rzuconej na swą panią klątwy, zostaje zmuszona do zjedzenia wyłowionego z muszli papieru toaletowego i umiera na dur brzuszny, czemu towarzyszą opisy pożółkłych oczu i czaszki przeświecającej spod resztek włosów. Przykładem estetyzacji w balecie może być przemoc sprowadzona do barwnego teatru cieni czy egzekucja rozegrana poprzez symboliczne smugi czerwieni na białym płótnie.

W wersji baletowej interesującym przetworzeniem filmowego i literackiego motywu jest też czerwony ślubny palankin, w którym, według chińskiej tradycji, w otoczeniu muzykantów przenoszono panny młode (Pimpaneau 2001: 119). Po otwarciu drzwi znajdująca się w środku konkubina wygląda jak ciało pozbawione głowy. Możemy ją ujrzeć dopiero wtedy, gdy dziewczyna symbolicznie pochyli się przed zasadami swojego nowego domu. Anonimowość pozbawionej twarzy bohaterki sygnalizuje wątek zastępowalności każdej postaci i utraty wartości jednostki – niezwykle charakterystyczny także dla narracji filmowej. Inaczej jednak niż w noweli i balecie, w filmie Songlian przybywa do rezydencji na piechotę, ignorując wysłany po nią palankin, co podkreśla jej odmienność od pozostałych konkubin.

Mimo wątków fabularnych łączących obie adaptacje, takich jak kobieca rywalizacja czy flirt podczas gry w madzonga, w librecie nie sposób odnaleźć konsekwentnie skonstruowanych odpowiedniczek bohaterek filmu. W balecie mamy do czynienia z czymś na kształt roszady, w której losy poszczególnych postaci zostają ułożone na nowo z podobnych elementów. Na tej zasadzie najmłodsza konkubina, ubrana na początku przedstawienia jak filmowa Songlian, płaci śmiercią za zdradę, a Druga Żona (Meng Ningning) za naruszenie zasad – sama zapala sobie latarnie, gdy odtrąca ją pan domu (Yang Lei). W filmie

z kolei śmiercią zostaje ukarana Meishan (He Saifei) – przyłapaną w hotelu z kochankiem, a latarnie zapala Songlian po dokonanej przez służących egzekucji.

Najistotniejszą różnicą pomiędzy adaptacjami jest ich ostateczny wydzźwięk. Gorzki finał filmu, ukazujący system niszczący jednostkę, zderza się z baśniowym pojednaniem kurtyzan w obliczu śmierci oraz z idealizacją głównej bohaterki baletu, która zostaje pokazana jako niewinna ofiara, desperacko broniąca się przed swym losem i siłą zaciągana do łóżka. W odróżnieniu od niej filmowa Songlian sama decyduje się zostać konkubina bogacza i bierze udział w wyrachowanej grze o wpływy w siedzibie jego rodu. Natomiast kapryśna i nieokrzesana bohaterka noweli jest nie tylko doskonałą kochanką, ale i uosobieniem erotycznych pragnień, którym starzejący się pan Chen nie potrafi sprostać. Do tanecznego spektaklu zostaje też wprowadzony wątek romantycznej miłości – niewystępujący w filmie ani tym bardziej w dalekim od sentymentalizmu opowiadaniu Su Tonga. Dla podkreślenia egzotycznego kolorytu reżyser czyni ukochanego bohaterki aktorem opery pekińskiej (Sun Jie). W filmie i noweli wątek operowy pojawia się wprawdzie, ale jakże inaczej – Trzecia Żona, niegdyś znana artystka, porannymi śpiewami doprowadza do szału znieawidzone rywalki. Być może włączenie do widowiska barwnej tradycji opery pekińskiej wynikało z chęci stworzenia kulturowej mozaiki, której poszczególne elementy przyciągałyby zarówno rodzimego, jak i zachodniego widza. W ideę tę wpisuje się również muzyka skomponowana przez Chena Qiganga. Całość jest podporządkowana prawom spektaklu, związanym, jak się wydaje, nie tylko z samą naturą baletowego tworzywa, ale też ze zmianą, która w czasie dzielącym obie adaptacje zaszła w twórczości Zhanga Yimou.

Pustka wypełniona znaczeniami

Osiemnastowieczny malarz i literat Shen Fu pisał: „W tym, co wielkie, należy dostrzec to, co małe, w tym, co małe, dostrzec należy to, co wielkie; w pełni kryje się pustka, a w pustce pełnia; rzeczy kryją się lub ujawniają [...]. Nie wszystko można zamknąć w określeniach *krągły czy kręty*” (cyt. za: Zong 2007: 50–51). Pojęcia pustki i pełni są niezwykle ważnymi elementami chińskiej estetyki. Znajduje to odzwierciedlenie w malarstwie. Jak tłumaczy Zhang Shi:

Na papierze wielkości trzech stóp kwadratowych część malowana zajmuje jedynie jedną trzecią. Wydawałoby się, że na pozostałej części papieru nie ma żadnych obrazów, a jednak to tam są one najbardziej obecne. Pustka nie równa się nicości. Pustka jest obrazem (cyt. za: Cheng 2007: 282).

Paradoks ten można odnaleźć także w namalowanej uważnymi ruchami kamery adaptacji *Żon i konkubin*. To, co niepokazane, staje się tu istotną częścią opowieści. Reżyser nieustannie odwołuje się do wyobraźni widza i spleta ze sobą rozmaite perspektywy zgodnie z rodzimą tradycją, w której wierzone, że sztuka odzwierciedla świat pełen życia tylko dzięki połączeniu konkretnego z iluzją (por. Zong 2007: 38).

W filmowych obrazach Zhanga Yimou puste miejsca pojawiają się często w kluczowych momentach fabuły. Nieraz zostają wręcz ukryte te fragmenty, które mogłyby wydawać się najważniejsze. Reżyser starannie chroni je przed ciekawskim wzrokiem widza poprzez kompozycję kadru, elementy scenografii i zabiegi montażowe. Wszystkie okrucieństwa i skandale, mogące spowodować utratę honoru rodu Chen, dzieją się poza kadrem, a niekiedy i poza murami domu, jak hotelowa schadzka niewiernej żony czy pobyt w szpitalu chorej Yan'er, o której śmierci dowiadujemy się od innej służącej. Postacią odkrywającą mroczne sekrety rodziny jest Songlian. Gdy pochyla się po upuszczoną kostkę do gry w madzonga, z jej punktu widzenia zostają ukazane splecione pod stołem nogi Meishan i lekarza (Zhihgang Cui). Jednak w przypadku egzekucji nie widzimy tego wszystkiego, czego świadkiem staje się bohaterka. Prawdy możemy się jedynie domyślać, podobnie jak dziewczyna przeczuwa los straconych w dawnych czasach konkubin.

Ciekawym sposobem „ukrywania” przed widzem rozwoju poszczególnych wątków jest ograniczenie tego, co ujawnione, do informacji dostępnej jedynie za pomocą jednego zmysłu. Pijackie śpiewy i okrzyki Czwartej Żony słyszymy zza umieszczonej w drzwiach czarnej zasłony. Z dochodzących stamtąd odgłosów domyślamy się też przebiegu wydarzeń, gdy Pierwsza i Druga Żona usiłują bezskutecznie wlać do ust Songlian lekarstwo. Nie widzimy również cięcia nożycami, którymi bohaterka rani Zhuoyun (Cao Cuifen), a co za tym idzie, nie jesteśmy w stanie stwierdzić, na ile było to umyślne. W sekwencji tej słychać jedynie dobiegający spoza kadru krzyk, niosący się echem po pustym dziedzińcu. Na podobnej zasadzie rozegrana zostaje scena awantury, kiedy pan domu odkrywa oszustwo Songlian. Z kolei dialog Meishan z doktorem dotyczy przepisanych konkubinie leków i tylko odczytując to, co unosi się między słowami, możemy odgadnąć prawdziwe znaczenie tej rozmowy.

Fan Zhi twierdzi, że „[...] największe mistrzostwo polega na wprowadzeniu pustki w samo serce pełni, niezależnie od tego, czy w obrębie detalu, czy ogólnej kompozycji” (cyt. za: Cheng 2007: 282). Zhang Yimou wydaje się podążać tym tropem zarówno w sposobie przedstawiania filmowych wydarzeń, jak i poprzez konstrukcję niektórych postaci. Pozbawiając je twarzy, buduje szczególnego rodzaju społeczną metaforę. Macocha, która wybiera nowy dom dla Songlian, nigdy nie pojawia się na ekranie. Specyficznym jest także przedstawiana inna postać reprezentująca maszynierię społecznych norm – Chen Zuoqian (Ma Jingwu), rozumiany raczej jako „[...] część niespersonalizowanego systemu” (Lu 1997: 117)⁴ niż bohater z krwi i kości. Na ekranie widzimy go tylko w dalekich planach lub dużych zbliżeniach samych ramion. W wielu scenach kamera konsekwentnie omija postać pana Chena, choć z kontekstu wiadomo, że znajduje się on w danym pomieszczeniu. Bardzo często mężczyzna jest też nieobecny w domu, i to podczas ważnych wydarzeń.

⁴ Tu i dalej w tekście, jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie cytatów angielskojęzycznych moje – J.A.

Nowela dostarcza dużo bardziej zindywidualizowanego obrazu Chena Zuoqiana. Su Tong obnaża jego słabości i narastające zmęczenie intrygującymi przeciw sobie konkubinami, a jednocześnie ukazuje bezwzględność, ślepe przywiązanie do tradycji i despotyczne usposobienie. W opowiadaniu znacznie bogatsza jest również relacja mężczyzny z Songlian. Pan Chen spędza z nią nie tylko noce, ale też zabawia rozmową w ciągu dnia, zwierza się z kłopotów, zaprasza do restauracji, by mogli się poznać, zanim jeszcze zostanie jego konkubiną, a także towarzyszy nowo przybyłej podczas odwiedzin u pozostałych żon i oprowadza po rezydencji. Zhang Yimou ogranicza te kontakty do nocnych wizyt, obwarowanych w dodatku oficjalnym rytuałem zapalenia latarni przed domem wybranki, co pozbawia relację resztki spontaniczności i szansy na bliskość. Gdy filmowa Songlian przybywa do siedziby rodu Chen, o zasadach tam panujących informuje ją służący, on też zabiera ją na konwencjonalne audyencje u kobiet stojących wyżej w hierarchii. Zabiegi te odbierają indywidualne rysy Chenowi Zuoqianowi, podkreślając dojmującą samotność Czwartej Żony. Miejsce międzyludzkiego kontaktu zajmuje bezosobowy system. Dobrym tego przykładem jest scena, w której mężczyzna odkrywa udawaną ciążę Songlian. Robiąc awanturę, nie odwołuje się do relacji z konkubiną, lecz do obowiązującego od pokoleń kodeksu postępowania. Reżyser w jednym z wywiadów mówi, że niewidoczny pan domu „[...] reprezentuje system feudalny, niewidzialną siłę, która nas otacza, chociaż nigdy jej nie widzimy” (cyt. za: Berry 2005: 130). Jak się jednak przekonamy, nie jest to jedyna możliwa interpretacja.

Język niedopowiedzeń zastosowano również w literackim pierwowzorze, choć tam nie ma on związku z portretem pana Chena. Pisarz koncentruje się na detalach, poprzez które zostaje zapośredniczona opowieść. Jak zauważyła Lidia Kasarekło,

Wykreowany przez Su Tonga świat tylko pozornie wydaje się realny, w rzeczywistości jest raczej poetyckim zapisem obrazów przywoływanych z pamięci. Drobnny szczegół, symbol, jakiś deseń opisują świat z równą intensywnością, co sekwencje zdarzeń fabularnych. W pastelowym kolorycie jego opowiadań w zwolnionym tempie historii nawet śmierć staje się surrealistyczną grą (Kasarekło 2005: 10).

Symbolika przyrody, kody architektury

Zong Baihua (Zong 2007: 38) pisze, że trafną definicją połączenia pustki i pełni w sztuce jest „[...] przekształcenie pejzażu w myśli i uczucia”. W noweli Su Tonga dotyczy to ogrodu z opuszczoną studnią. Świat przyrody wydaje się tu organicznie wręcz związany z wewnętrznym życiem postaci, a ich emocje są ukazane za pomocą roślinnych metafor. W jednym z fragmentów bohaterka „[...] czuła się jak kwiat złamany podmuchem wiatru” (Tong 2005: 121), w innym obawia się, że jeśli nie zajdzie w ciążę, „[...] wieść będzie samotne życie jak dryfująca rżęsa wodna w stawie ogrodu rodziny Chen” (Tong 2005: 143).

Natura jest też źródłem symboli służących do opisu zewnętrznego wyglądu postaci. Twarz Songlian „[...] wygląda równie zwiędle jak liść glicynii” (Tong 2005: 122), „[...] poły jej sukni [powiewają] niczym skrzydła motyla” (Tong 2005: 113), a podczas jednego ze spacerów wiatr upodabnia dziewczynę do „ptaka w locie” (Tong 2005: 88). Szczególny rodzaj symbiozy z otoczeniem odnajdujemy w opisie konkubin, które przypominają „[...] dwa drzewa rosnące naprzeciw siebie, każde z własnymi problemami” (Tong 2005: 124).

Przyroda jest nie tylko odzwierciedleniem nastrojów, ale też siłą, która je wywołuje. Zapach gnijących roślin sprzyja poczuciu upadku i dekadencji. Nieustannie padający deszcz budzi w Songlian niezrozumiałe dla niej erotyczne pragnienia. „Poczucie samotności, królującej na zewnątrz” sączy się do serca bohaterki „[...] niczym krople wody spadające z kilku uschniętych liści, jakie jeszcze pozostały na drzewach” (Tong 2005: 120). Moc sprawcza przyrody łączy się również z jej personifikacją. Rośliny „pojąkują smutno” (Tong 2005: 120), a „[...] pergola z glicynią kołysaną przez wiatr wygląda jak człowiek” (Tong 2005: 103).

Chociaż w *Żonach i konkubinach* opisy przyrody często intensyfikują alienację postaci, w filmie nieobecność natury wręcz pogłębia poczucie osamotnienia. Brak tu ogrodu, gdzie bohaterka mogłaby wspominać dawne czasy pod pnączem glicynii czy spotkać duchy konkubin. Nie ma nawet domowych kotów, na których literacka Songlian wyładowuje swój gniew. Po przybyciu do rezydencji Czwarta Żona ogląda już tylko wierzchołki drzew podczas samotnych spacerów po dachach posiadłości. W wersji baletowej smugi światła tworzą klatki ograniczające ruchy uwięzionych w nich postaci. Tęsknota za wolnością i naturą pobrzmiewa też w filmie w recytowanym przez małego chłopca wierszu o zamkniętym w klatce ptaku, który pragnie wyfrunąć do lasu. Scenom kręconym na dachach i wewnętrznych dziedzińcach często towarzyszy dochodzący z oddali śpiew ptaków, ale nigdy nie widzimy ich samych. Pejzaże pojawiają się wyłącznie na malowanych tuszem obrazach zawieszonych w pokoju Songlian. Czarne plamy krajobrazu i wypełniająca go biel pustych miejsc tylko podkreślają brak prawdziwego żywiołu natury oraz całkowitą sztuczność systemu, w jakim żyją żony pana Chena. Rządzące w domu reguły tworzą sztywny gorset, w którym nie ma miejsca na dzikie pnącza czy niesforne harce perskich kotów. Trzeba jednak pamiętać, że filmowa sceneria różni się od literackiego pierwowzoru także z powodu przeniesienia akcji z południa na północ Chin, co reżyser uważa za najważniejszą zmianę względem adaptowanego utworu (Berry 2005: 129). Decyzja ta wiązała się nie tylko z inną architekturą. Wymagała też rezygnacji z wypełniającej opowiadanie deszczowej aury oraz ze wszechobecnej wilgoci i pleśni, które współtworzyły dekadentki klimat noweli.

Północna architektura, wykorzystana jako sceneria adaptacji, jest głównym elementem tak zwanych pustych ujęć – pozbawionych akcji, czysto kontemplacyjnych fragmentów, charakterystycznych dla twórczości wielu azjatyckich reżyserów. Statyczne kadry opustoszałych dziedzińców i dachów rezydencji powracają w filmie jak wizualny lejtmotyw. Kamera uważnie obserwuje zmiany światła o zmierzchu, czerwień zapalonych latarni, nadchodzący świt. W finale pustka

zyskuje dodatkowe bogactwo znaczeń. Tuż przed egzekucją kamera zatrzymuje się przed domem Trzeciej Żony, uważnie kontempluje miejsce, gdzie Meishan jeszcze nie tak dawno odgrywała swoje operowe spektakle dla niewidzialnej widowni i przekomarzała się z Songlian. Przeczucie nadchodzącej śmierci jest w tej sekwencji niemal namacalne, podobnie jak egzystencjalna pustka w ujęciu oszalałej Czwartej Żony na zaśnieżonym dziedzińcu. Życie konkubiny zostało już wcześniej pozbawione zajęć innych niż walka o względy mężczyzny, a narastająca w dziewczynie apatia i poczucie bezcelowości wynika zarówno z tego, co się wydarzyło, jak i z tego, co wydarzyć się nie mogło.

Oczywiście enigmatyczny język niedopowiedzeń to w tym przypadku nie tylko cecha chińskiej tradycji i kultury wysokiego kontekstu, ale też sposób filmowego opowiadania charakterystyczny dla Piątej Generacji, czyli twórców, którzy ukończyli studia w 1982 roku i osobiście doświadczyli traumy związanej z rewolucją kulturalną (1966–1969). Filmowcy ci, nie mogąc mówić wprost o chińskich realiach, wypracowali charakterystyczne strategie narracyjne, w których przeszłość była maską współczesności, a to, co niedookreślone, miało służyć aluzjom politycznym (zob.: Helman 2010: 112, 114; Zhang 1997: 215–231; Elley 1993: 38–47; Berry 1993: 74–83). Także film *Zawieście czerwone latarnie* wpisuje się doskonale w ten nurt, którego Zhang Yimou był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli. Jak podkreśla Hsiu-Chuang Deppman (2010: 35), w kwestii pokoleniowych doświadczeń reżyser miał też wiele wspólnego z Su Tongiem. Ich twórczość wyrosła z nurtów artystycznych lat osiemdziesiątych. Obaj, rozczarowani komunizmem, odrzucali realizm socjalistyczny i wykorzystywali zachodnie formuły narracyjne oraz techniki filmowe, poszukując w swoich dziełach rysów etnograficznych „prawdziwych Chin”.

Rytm trzech pór roku

Literacki ogród, poetycko namalowany przez Su Tonga, pozwala na wprowadzenie do opowiadania motywu pór roku – często spotykanego w sztuce chińskiej i japońskiej, gdzie wiąże się on z cyklicznością czasu i powracających w narracji wydarzeń. Zhang Yimou w rozmowie z Michaeliem Berrym zauważa inną jeszcze prawidłowość: „[...] w chińskim dramacie i literaturze mamy wiele przykładów używania pogody jako metafory uczuć postaci. W tradycji tej nagle zmiana pogody lub zmiana pory roku jest projekcją wewnętrznego świata emocji” (cyt. za: Berry 2005: 119). Su Tong drobniawo opisuje symptomy zmian zachodzących w przyrodzie: „Fiołkowo-różowe dzwonki kwiatów kołyszące się na jesiennym wietrze rzedną z dnia na dzień” (Tong 2005: 88). Bujna latem glicynia z czasem marnieje, a jesienią konkubiny palą jej liście, czym wywołują gniew Songlian. Gdy dziewczyna słucha gry na flecie, „[...] jej uczucia [są] poruszone – niczym zmarszczki powstające na powierzchni jesiennych wód” (Tong 2005: 105). W innym fragmencie melodia grana przez bohatera jest powiązana z porą roku poprzez tytuł: *Pieśń jesiennego żalu*. Jesień zmienia też

wygląd postaci: „Ogród pokrywał biały całun jesienno szronu opadłego nocą. Pod pergolą glicynii śpiewała i tańczyła kobieta [...]. W świetle poranka jej twarz i ubranie błyszcząły jak kryształ. Włosy upięte w węzeł pokrywał szron. Maszerowała tak przemoczona i tragiczna niczym roślina targana wiatrem” (Tong 2005: 98). Nadejście zimy towarzyszy śmierci Meishan i szaleństwu Czwartej Żony. Obumieranie przyrody i pełnych życia bohaterki stapia się w ten sposób w symboliczną całość.

Zhang Yimou, rezygnując z ogrodowych scenerii, dokonuje podziału fabuły według pór roku w sposób sztuczny, przynależny raczej do języka filmu niż do natury. Adaptacja jest podzielona na trzy części za pomocą plansz, na których czerwone chińskie znaki rozdzielają kolejno lato, jesień i zimę. Wraz z nadciągającym chłodem bohaterki noszą coraz cieplejsze ubrania, w niewielkich piecykach zostaje rozpalony ogień, a w kuchennym oknie pojawiają się inne warzywa. Z czasem dachy i dziedzińce rezydencji pokrywa śnieg. Te symptomy pór roku są jednak zaledwie symboliczne w porównaniu z żywiołem cyklicznie zmieniającej się przyrody w *Żonach i konkubinach*. Arbitralny podział filmu za pomocą plansz zbiega się natomiast z koncentracją na zamkniętym świecie norm i zakazów.

Co charakterystyczne i dla opowiadania, i dla jego adaptacji, choć cykl się zamyka, nie ma w nim miejsca dla wiosennego odrodzenia. W rodzinie pana Chena nie przychodzi na świat nowe życie – żadna z kobiet nie rodzi upragnionego kolejnego syna. Po pustce zimy nadchodzi pełnia lata. Młoda konkubina zostaje zastąpiona przez jeszcze młodszą. Weselny orszak, który w czołówce filmu wyrusza naprzeciw Songlian i rozmija się z samodzielną studentką, w finale powraca z Piątą Żoną o twarzy zakrytej czerwonym welonem, zgodnie z tradycją odrzuconą przez jej poprzedniczkę. W mikroświecie rezydencji wszystkie elementy są doskonale zastępowalne. Gdy umiera Yan'er, natychmiast na jej miejsce pojawia się inna służąca. Śmierć jednej konkubiny i szaleństwo drugiej są jedynie powodami przybycia kolejnej. Paradoksalnie nawet pan Chen okazuje się możliwy do zastąpienia. Kiedy jest nieobecny, na straży surowego prawa rodu stoi Pierwsza Żona (Jin Shuyuan). Filmowa Songlian w pełnej smutku zimowej aurze zauważa tę dojmującą znikomość jednostki, powtarzając niemal dosłownie za swym literackim pierwowzorem: „Ile warci są ludzie w tym domu? Znaczą tyle co koty, psy albo szczury. Nie liczą się jako osoby. Czy nie lepiej od razu powiesić się w swoim pokoju?”⁵

Koło wydarzeń zamyka się tak w filmie, jak i w opowiadaniu, na końcu nic jednak nie jest już dokładnie takie samo. Różnicę w powtórzeniu stanowi szaleństwo bohaterki. Songlian w zakończeniu filmu znów ubrana jest w białą bluzkę i czarną spódnicę, w których w pierwszej sekwencji przychodzi do nowego domu. Jednocześnie nie jest to już ta sama dziewczyna, a dramatyczne wydarzenia jesieni i zimy sprawiają, że lato nigdy nie będzie dla niej takie jak dawniej. Cykliczność w narracjach Wschodu niesie często rodzaj pocieszenia i spokojnego pogodzenia z przemijaniem oraz zmiennością losu, lecz w filmie

⁵ Cytaty z filmu przytaczam za polską wersją językową (por. Tong 2005: 125).

Zhanga Yimou ten rodzaj emocji wydaje się nieobecny. Przybycie kolejnej dziewczyny staje się raczej przygnębiającym symbolem systemu, w którym nikt nie jest niezastąpiony. Reżyser nie buduje w widzu dobrych przeczuć odnośnie dalszych losów Piątej Żony, prawdopodobnie następnej ofiary, którą, w taki czy inny sposób, zniszczą zasady domu. Powtarzalność zdarzeń i paralelność losów konkubin podkreślają też opowieści o kobietach, które zginęły kiedyś w miejscach domowych egzekucji. W noweli na pytanie Songlian, kto poniósł śmierć w studni, Meishan odpowiada: „Ty i ja” (Tong 2005: 139).

Uniwersum rytuałów

Poetyka powtórzenia i cykliczności zdarzeń w filmie zostaje przeniesiona ze sfery natury, która łączy się z losami bohaterek poprzez cykle pór roku, w świat ludzkich rytuałów, niemal nieobecny w literackim pierwowzorze. Chociaż rządzące tam prawa są równie surowe, a klasowe podziały i uwięzienie w społecznych rolach tak samo dotkliwe, zasady panujące w domu bardzo rzadko ulegają rytualizacji. Jej ślady możemy odnaleźć w opisach obchodzonych przez rodzinę uroczystości, w zwyczaju przewiązywania czerwoną wstążką prezentów czy układania pomyślnych znaków z chryzantem w Święto Podwójnej Dziewiątki. Jest to jednak zaledwie załączek potężnej maszyny rytualizacji, jaką spotykamy w filmie Zhanga Yimou, choć czerwone latarnie, będące jej głównym rekwizytem, wywiedzione są z prozy Su Tonga – w noweli zostają zawieszane przed bramą w pięćdziesiąte urodziny Chena Zuoqiana. Po zakończonych obchodach jubileuszu służące, zdejmując latarnie, plotkują o tym, do kogo tej nocy uda się pan domu i dochodzą do wniosku, że trudno to przewidzieć, wszystko zależy od jego nastroju. W filmie obrzęd codziennego zapalania i gaszenia latarni jest połączony z publicznym ogłoszeniem, z którą z kobiet mężczyzna będzie spał danej nocy. Powtarzający się motyw muzyczny i śpiewny okrzyk obwieszający decyzję pana, rzędy rozżarzonych czerwonych lampionów, odgłosy ich gaszenia i wynoszenia przez służących – wszystko to wyznacza rytm dnia, ale i cykle życia konkubin. Gdy przybywają do rezydencji jako nowy nabytek, latarnie przez dziewięć dni płoną przed ich domem. Następnie zaczyna się walka o względy mężczyzny i knucie intryg przeciw pozostałym żonom. Zapalenie latarni staje się oznaką statusu w domowej hierarchii. Awansować w niej można, zachodząc w ciążę – wtedy latarnie płoną nieprzerwanie aż do porodu, a kobieta cieszy się mnóstwem przywilejów. Wystarczy się jednak zestarzeć lub złamać zasady gry, by nigdy już nie wziąć udziału w rytuale. Pierwsza Żona może jedynie obserwować, którą z młodszych kobiet wybrał pan, a latarnie Songlian zakryte zostają czarnym płótnem, kiedy wychodzi na jaw jej udawana ciąża. „Zawieście latarnie, zgaście latarnie, zasłońcie latarnie” – powtarza apatycznie filmowa Czwarta Żona. Dochodzące spoza kadru słowa spletają się z widokiem dachów posiadłości i górującym nad nimi Domem Śmierci.

Drobiazgowo odtwarzane rytualne gesty wiążą się też z przygotowaniem wybranki na wizytę pana. Pobrzękujące młoteczki do masażu uderzają rytmicznie w stopy przez czerwoną tkaninę, podczas gdy służący zajmują się dekoracją sypialni. Rytualizacja jest tu wyrazem zamkniętego systemu zakazów i nakazów, które nie odnoszą się w żaden sposób do świata zewnętrznego czy rytmu przyrody. Cykliczność zostaje narzucona przez wspomniane na każdym kroku „zasady tego domu”, uzależniające nawet rodzaj spożywanego rano posiłku od tego, gdzie zawieszono zostały lampiony uprzedniej nocy.

Zhang Yimou mówi, że wykorzystał latarnie, „[...] aby nadać konkretną formę opresji” bohaterom, bo „[...] gdy tragedia ma estetyczną formę, staje się jeszcze bardziej przytłaczająca” (cyt. za: Yang 2001: 40). Zastanawia jednak użycie w tym celu takiego, a nie innego rekwizytu. W chińskiej tradycji latarnie wskazują drogę zmarłym, a w Święto Lampionów odprowadzają w zaświaty dusze, które przybyły odwiedzić krewnych z okazji Nowego Roku (Olszewski 2003: 123; Pimpaneau 2001: 148). Filmowe lampiony mogłyby mieć związek z duchami nawiedzającymi Songlian w *Żonach i konkubinach* oraz z przecuciem tragicznego losu dawnych mieszkanek posiadłości, niedającym spokoju bohaterce adaptacji. W tym kontekście warto przypomnieć, że zapalone przez Czwartą Żonę latarnie w domu zamordowanej Meishan są interpretowane przez przerażonych służących jako ingerencja duchów.

Latarnie są w Chinach także symbolem płodności i wyraźnie wpisują się w obsesję na punkcie urodzenia – najlepiej męskiego – potomka; to myśl wypełniająca życie konkubin. W niektórych prowincjach lampiony wieszają się w salach weselnych, w sypialni państwa młodych bądź nad łóżkiem kobiety w ciąży. Dziewczyny tradycyjnie przechadzały się pod latarniami w nadziei, że staną się płodne (Eberhard 2001: 128). Wolfram Eberhard (2001: 129) zauważa, że określenie „zapalić latarnię” (*diandeng*) może brzmieć tak, jakby znaczyło „dodać syna do już żyjących” (*dianding*).

Filmowe rytuały mają również inny jeszcze wymiar, związany z podtekstem natury politycznej. Jak wspomina Zhang Yimou,

Przez dziesięć lat rewolucji kulturalnej nasze życie było całkowicie podporządkowane ceremoniom odgrywanym w określonych scenografiach. Wczesne wstawanie, odmeldowywanie się przywódcom, deklaracje lojalności dla Przewodniczącego Mao – to niezmiennie rytuały, które rządziły naszym życiem. Wobec takich ceremonii i wymuszonych gestów jednostka jest bezsilna. Powtarzająca się w filmie praktyka zapalania i zdejmowania latarni reprezentuje ten typ codziennego rytuału (cyt. za: Berry 2005: 130).

Język kolorów

Filmy *Zawieście czerwone latarnie*, *Czerwone sorgo* (*Hong gao liang*, 1987) i *Judou* (1989) są określane mianem „czerwonej trylogii”, a sama czerwień jest uważana wręcz za „znak-podpis” Zhanga Yimou (Helman 2010: 58). Te trzy

niezależne opowieści o kobietach w chińskim systemie feudalnym wyraźnie wpisują się w specyficzną strategię estetyzacji (Niogret 2001: 62). W filmowej adaptacji *Żon i konkubin* kolory mają także związek z cyklem trzech pór roku. Dominujące na początku ostre czerwienie z nastaniem zimy są wygaszane przez chłodne fiolety i niebieskości, pojawia się biel śniegu i czerń spowijająca latarnie w domu Songlian. Kolejne lato przynosi znów inwazję czerwieni, choć jest też ona po prostu kolorem silnych emocji. Uwagę przykuwają zwłaszcza sceny, w których czerwień zapalonych lampionów zabarwia całą przestrzeń kadru. Z takim zabiegiem spotykamy się zarówno latem (w sypialni Songlian), jesienią (gdy Czwarta Żona odkrywa tajemnicę Yan'er), jak i zimą (w domu Meishan, tuż po jej śmierci). Na podobnej zasadzie reżyser używa zimnych kolorów – zalewając cały kadr, stapiają się z ubiorem postaci, z zasypaną śniegiem architekturą i z twarzami pobladłymi od złych wieści. W takim kolorystycznym zestawieniu Songlian dowiaduje się, że w pijackim bełkocie wydała niechcący Meishan na śmierć.

W filmie, oprócz użycia czerwieni bądź niebieskości jako barwy wiodącej, uderza niezwykle staranne rozłożenie kolorystycznych akcentów, które doskonale współgrają z całością kompozycji. Szczególnie charakterystyczne wydaje się zamiłowanie Zhanga Yimou do czerwonych detali. Rzędy jaskrawych lampionów, krwistoczerwony parasol w strugach deszczu, szkarłatny kupon jedwabiu czy karminowe usta Meishan stanowią zwykle kontrast dla innych, spokojniejszych barw. Wyjątkowo mocny kontrast uzyskuje reżyser, zestawiając szarość przestrzeni zewnętrznej z intensywną czerwienią pokoju symulującej ciężę Songlian. Ale nawet wygaszone kolory wnętrza, po popadnięciu Czwartej Żony w niełasę, są pełne subtelnie rozłożonych plam czerwieni, choć jej odcień jest już przytłumiony, niemal brunatny.

Silne kontrasty czerwieni, czerni i niebieskości spotykamy również w wersji baletowej. Barwny kod został tu zastosowany także w celu rozróżnienia bohaterów, każda z nich nosi bowiem suknie w innym kolorze. Takie zastosowanie barwy kusi, by dopatrywać się w niej funkcji symbolicznych, ale nie jest to proste. Na przykład symbolika tak lubianej przez reżysera czerwieni okazuje się złożona i niejednoznaczna. W Chinach czerwień ma konotacje pozytywne jako kolor życiodajny, związany z radością, świętami i bogactwem, dlatego jest tradycyjną barwą stroju panny młodej (Eberhard 2001: 46–47; Pimpaneau 2001: 119). Hsiu-Chuang Deppman (2010: 41) pisze jednak, że czerwień w filmie Zhanga Yimou powinna być rozumiana ironicznie – jako symbol klęski, a nie świętowania. Na rozbieżności w odczytywaniu kolorystycznego kodu zwraca też uwagę Tan Ye:

Niektórzy krytycy [...] uważają, że czerwone latarnie obrazują seksualną dominację patriarchalnego despoty, ale mogą one równie dobrze oznaczać spełnienie pragnień konkubiny. Czerwień Zhanga Yimou, jak inne używane przez niego symbole, opiera się ścisłym interpretacjom, ponieważ jest jednocześnie dziedzictwem i buntem przeciw tradycji. [...] Być może powinna być rozpatrywana jako nastrój (Ye 2001: 151).

Podobna myśl zawiera się w wypowiedzi samego reżysera: „[Czerwień – uzup. J.A.] była wykorzystywana jako kolor rewolucji, ale jak długo ona trwała? W liczącej pięć tysięcy lat kulturowej tradycji Chin kolor czerwony oznaczał po prostu gorące namiętności, zbliżanie się do słońca, płonący ogień, ciepłą krew. Myślę, że dla całej ludzkości czerwień wiąże się z intensywnością uczuć” (cyt. za: Jiao 2001: 6). W innym wywiadzie, dopytywany o znaczenia wykorzystywanych przez siebie barw, Zhang Yimou odpowiada:

Nie mam racjonalnego wytłumaczenia dla mojej fascynacji kolorami. Podejrzewam, że jest to raczej instynkt niż proces intelektualny. Być może ma to jakiś związek z czasem dorastania na północy Chin i z tradycyjną chińską kulturą ludową. [...] Zawsze pociągały mnie kolory podstawowe – czerwienie i niebieskości. [...] Po prostu je lubię (cyt. za: Berry 2005: 116).

Światy w ramach

Upodobanie do rozmaitych ram wewnątrz świata przedstawionego jest charakterystyczną cechą chińskiego i japońskiego drzeworytu, wykorzystywaną też w sztuce filmowej. Drzwi, okna, bramy czy korytarze stają się dodatkowym obramowaniem postaci i przedmiotów znajdujących się wewnątrz kadru, tworząc wyrafinowaną, plastyczną kompozycję. W szczególny sposób współgra z takim kadrowaniem konstrukcja tradycyjnego wschodniego domu – z szeregiem rozsuwanych drzwi, przemyślanym systemem elementów diagonalnych, okien i luster, które nieraz mają za zadanie dublować pejzaż za oknem i rozszerzać zamkniętą przestrzeń. Z powodzeniem jednak tego typu kompozycje wykorzystywano także w filmach ukazujących współczesne metropolie i architekturę inspirowaną myślą zachodnią, czego przykładem może być Hongkong z filmów Wonga Kar-waia (Aleksandrowicz 2008: 48–50).

Zhang Yimou poprzez zabieg podwojonych ram podkreśla klaustrofobiczną atmosferę adaptacji. W otoczeniu masywnych murów postacie wyglądają jak małe figurki. Architektura przesłania niebo, a wewnętrzne dziedzińce są zamknięte regularnymi krzywiznami dachów. Ograniczenie miejsca akcji do rezydencji rodu Chen wywiedzione zostało w filmie z opowiadania, ale reżyser multiplikuje efekt przestrzennego zamknięcia. I chociaż brak zakazu wychodzenia na zewnątrz, wszystko dzieje się za murami, a bohaterki, które w takich czy innych okolicznościach je opuszczają, spotyka śmierć. Zwiastują ją już same spotkania postaci w przestrzeni, która, choć znajduje się na terenie posiadłości, jest zewnętrzna wobec skąpanych w półmroku pomieszczeń. Mam tu na myśli ogród z opowiadania Su Tonga i dachy z filmowej adaptacji. Co ciekawe, na tych ostatnich Songlian spotyka się nie tylko z Trzecią Żoną, ale i z Feipu (Xiao Chu) – kolejną ofiarą domowych zasad.

Przestrzeń zamknięta w ramach może być odczytywana jako symbol panujących w domu żelaznych reguł. Często kompozycyjne ramy wpisują się w charakter ujętych w nie wydarzeń. Układ czterech par drzwi odsłania i zasłania

jednocześnie wewnątrz jadalni podczas konwencjonalnego posiłku, niezaburzonego jeszcze ekstrawagancjami zbuntowanej Songlian. Gdy kobiety nie potrafią dać sobie rady z pijaną Czwartą Żoną, w kadrze drzwi pojawia się jej cichy sprzymierzeniec Feipu, po chwili wahania cofa się jednak, nie mając odwagi przekroczyć ramy konwenansu. We wcześniejszej scenie bohaterowie, odchodząc, odwracają się w tym samym momencie, by spojrzeć na siebie raz jeszcze. Symetrię ruchu podkreśla plastyczne zamknięcie postaci w futrynach drzwi, umiejscowionych na przestrzał na krańcach prostokątnej sali. Rolę wizualnej ramy odgrywają też niekiedy filmowe rekwizyty. Uwagę zwracają na przykład ujęcia Czwartej Żony pomiędzy zapalonymi latarniami.

W finale okazuje się, że jedynym sposobem na przekroczenie ram jest szaleństwo. Songlian snuje się z błędnym wzrokiem z miejsca na miejsce, nieustannie wymykając się spomiędzy drewnianych krat w pokoju nowej konkubiny. Choć bohaterka wyzwała się ze społecznych norm, pozostaje uwięziona w murach rezydencji i własnego obłądu. W ostatniej scenie, w nakładających się na siebie ujęciach, dziewczyna krąży bez ustanku po zamkniętym ze wszystkich stron dziedzińcu.

Wizualne ramy współgrają z obsesją porządku, którą wyraża też oflankowany murami czworokąt rezydencji w prowincji Shanxi, gdzie nakręcono *Zawieście czerwone latarnie* (Yang 2001: 39). Naruszenie zasad obowiązujących w rodzinie powoduje zaburzenie harmonii w otaczającej bohaterkę przestrzeni i tym samym zachwianie statyczną, elegancką kompozycją kadrów. Porozrzucane beładnie, zdjęte bez pozwolenia pokrowce lampionów są plastycznym symbolem buntu.

Fragmentaryzacja świata w sztuce chińskiej wiąże się z brakiem jednej nadrzędnej perspektywy oraz przestrzennej głębi (Zong 2007: 46). Zong Baihua pisze, że wedle tradycji „[...] sztuka powinna łączyć elementy subiektywne i obiektywne, dopiero wtedy może wykreować piękne formy” (Zong 2007: 38). Ramy filmowych kadrów warunkują przyjęcie określonych punktów widzenia, które z kolei wpływają na interpretację opowieści. Songlian jest przede wszystkim piękną kobietą. Kamera koncentruje się na niej, jednocześnie pozbawiając ją własnego spojrzenia. W niektórych dialogach brak nawet kontrując – głos dochodzący z przestrzeni pozakadrowej nakłada się na widoczną na ekranie twarz konkubiny. Pierwszy raz podążamy za jej wzrokiem, gdy przygląda się sobie w lustrze, jakby zastanawiając się nad swoim przyszłym losem w rodzinie pana Chena. Klasyczny układ ujęć i kontrując z wyraźnym punktem widzenia Songlian pojawia się, gdy dziewczyna obserwuje grającego na flecie Feipu i nawiązuje z nim nic porozumienia. Kolejne spojrzenia bohaterki wiążą się już tylko z odkrywaniem mrocznych sekretów: flirtu pana ze służącą, romansu Trzeciej Żony z lekarzem, sznura i porzuconych w nieładzie, zakurzonych butów, widocznych po przyłożeniu oka do szpary w drzwiach Domu Śmierci. Bywa jednak i tak, że tego typu ujęcie okazuje się grą pozorów – jak wtedy, kiedy Czwarta Żona wchodzi do pokoju Yan'er. Nieruchome ujęcie zapalonych, połączonych przez służącą lampionów wydaje się oddawać punkt widzenia Songlian, lecz gdy kamera przesuwają się w lewo, odsłania bohaterkę stojącą w zupełnie innym miejscu, niż widz pierwotnie przypuszczał. Przekształcenie się Czwartej

Żony z obiektu spojrzeń w obserwujący podmiot dokonuje się w scenie zabójstwa, które niemal w całości oglądamy oczami Songlian. Szczególną uwagę zwraca najazd kamery prowadzonej z ręki, oddający subiektywne spojrzenie i emocje dziewczyny, gdy ta zbliża się do Domu Śmierci. W jednym z wcześniejszych ujęć bohaterka ukrywa się przed wzrokiem służących, a zza zaśnieżonego fragmentu dachu widać tylko jej wielkie, przerażone oczy. Dokonujące się tu przejście od oglądanego do oglądającego w interesujący sposób powraca w finale. Filmową zimę kończy najazd kamery na Songlian obramowaną framugą drzwi, siedzącą we wnętrzu domu. Z nadejściem lata identyczny ruch kamery ukazuje w ramie drzwi nową konkubinę. Przybyła dziewczyna pyta służącą: „Kto to jest?”, a ta odwraca się w stronę kamery i odpowiada: „To Czwarta Żona, postradała zmysły”.

Ramy zachowań wyznaczają również cudze spojrzenia, nieustannie szpiegujące bohaterkę. Przez futryny drzwi i prostokąty okien zagląda ciekawska kamera, ale też wścibscy służący i domownicy. Motyw ten spotykamy także w wersji baletowej oraz w samym opowiadaniu. Warto przypomnieć zwłaszcza literacką scenę podglądania podglądającego. Songlian uchyla zasłonę, by dyskretnie zajrzeć do pokoju Meishan, i staje oko w oko z obserwującą ją z ukrycia konkubina. Zarówno w noweli, jak i w filmie *Czwarta Żona* narzeka, że jest szpiegowana przez złośliwą służącą, Meishan zostaje nakryta z kochankiem przez śledzącą ich Zhuoyun, w scenie alkoholowej libacji przez bramę zagląda grupa gapiów, a podczas spotkania Songlian z Feipu, synem Pierwszej Żony, ta natychmiast przywołuje go do siebie, jest bowiem doskonale poinformowana o tym, co się dzieje w poszczególnych częściach domu. Nieustanne bycie przedmiotem obserwacji wymusza ściśle przestrzeganie ciągle przywoływanych zasad. Powodem wysłania chorej Yan'er do szpitala nie jest troska o dziewczynę, lecz obawa przed posądzeniem, że pan domu nie dba o swoich służących. Kiedy Songlian się upija, natychmiast zostaje oskarżona o uchybienie honorowi rodu i narażenie się na plotki. W literackim pierwowzorze są one nie tylko udziałem służby, która z zapałem omawia szczegóły z życia konkubin, ale i społeczności zewnętrznej. To ona ujmuje skandale w rodzinie pana Chena w ramy konwensu. Zamordowanie Meishan na rozkaz pana i wywołana tym reakcja Songlian są więc interpretowane następująco:

Trzecia Żona [...] rzuciła się do studni, by uniknąć hańby [...]. Uważano powszechnie, że śmierć Meishan jest słuszna i zrozumiała. Zawsze kobiety cudzołone śmiercią odkupywały swoją winę. Ale jak wyjaśnić, dlaczego młoda, piękna i wykształcona Czwarta Żona nagle postradała zmysły? [...] – To bardzo proste! Kiedy zając umiera, lis nie rozpacza! Współczuje się sobie podobnym! (Tong 2005: 163).

Twarze i maski

Zdrady żony nieraz karano w Chinach śmiercią, poza tym w dawnych czasach kobiety z zamożnych rodzin rzadko opuszczały dom. Nawet krewnych odwiedzały tylko z istotnych powodów – zwykle w lektykach, ze względu na zwyczaj

krępowania stóp i związane z nim kłopoty z poruszaniem się (Olszewski 2003: 80–81). W opowiadaniu i adaptacji akcja rozgrywa się na chińskiej prowincji lat trzydziestych XX wieku. Trudno jednak traktować film Zhanga Yimou jako odzwierciedlenie historycznych realiów, nawet jeśli narracja jest w nich w pewnym stopniu zakotwiczona. Poszczególne elementy przypominają teatralne maski, które nigdy nie odsłaniają skrywanych za nimi twarzy, pozostawiając szerokie pole do domysłów.

Motyw gry przeniesiony jest tu bezpośrednio z powieści dzięki postaci Meishan. Była śpiewaczka podczas odgrywanych co rano jednoosobowych spektakli uśmiecha się do wymagowanej publiczności na pustym dziedzińcu rezydencji. „To tylko teatr. Nie warto się smucić. Kiedy aktor dobrze gra swoją rolę, może oszukać innych. Kiedy gra słabo, zwodzi tylko siebie” (Tong 2005: 98) – mówi Meishan do Czwartej Żony. Jej uwaga dotyczy pozornie gry aktorskiej, ale przekłada się też na wyrafinowane strategie stosowane przez konkubiny w walce o możliwie najwyższą pozycję. Oszukiwanie samej siebie doskonale oddają również sceny, w których bohaterka, tęskniąc za masażem stóp, zamyka oczy i wyobraża go sobie, podczas gdy dźwięk młoteczków do masażu dobiega z domu Drugiej Żony. W tym samym czasie Yan'er siedzi ze stopami opartymi na stołeczku wśród połatanych lampionów i marzy o tym samym, co jej pani. Obydwie już niedługo okażą się wielkimi przegranymi w domowym spektaklu. Będzie nią także Meishan, choć podczas partii madžonga wydaje się mistrzynią gry, która wie, jak naginać reguły, by ostatecznie doprowadzić do wygranej.

Teatralne maski wiszące na ścianach pokoju Trzeciej Żony odzwierciedlają też społeczne role odgrywane przez postacie w teatrze codzienności. Niemal każdy udaje tutaj kogoś innego. Songlian wciela się w filmie w rolę przyszłej matki (w noweli ten kluczowy dla adaptacji wątek w ogóle się nie pojawia). Yan'er wyobraża sobie, że jest konkubiną. Zhuoyun udaje dobroduszną przyjaciółkę, miotając klątwy i knując spiski przeciw rywalkom – Trzecia Żona mówi o niej w adaptacji, że „[...] ma twarz Buddy i serce skorpiona”. W opowiadaniu pan komentuje poczynania Yuru jako bawienie się z nudów w buddystkę. Feipu odgrywa rolę najstarszego syna, ale nie czuje się w pełni mężczyzną, a kobiety – jak sam przyznaje – go przerażają.

Jak wspominałam, adaptacja Zhanga Yimou zwykle jest odczytywana jako zawołowana aluzja polityczna do okresu realizacji filmu. Reżyser podkreśla, że nakręcił go zaledwie dwa lata po wydarzeniach na placu Tiananmen i chciał złożyć w ten sposób rodzaj deklaracji (Berry 2005: 130). Film miał być refleksją nad naturą Chińczyków i wciąż odległą wizją demokracji w kraju, który ma długą tradycję w pogardzaniu jednostką (Yang 2001: 39). Przeszłość jest więc tu jedynie maską dla zatarcia paralelizmów z teraźniejszością. Araceli Rodríguez Mateos (2008: 20–21) pisze, że Zhang Yimou wybiera lata trzydzieste, by skrytykować tradycyjny chiński system oparty na zasadach konfucjanizmu, jednak zestawienie zniewalającego jednostkę feudalizmu z teoretycznie opozycyjnym doń socjalizmem nie umknęło uwagi cenzorów. Jak podsumowuje Alicja Helman (2012: 208), „[...] jeśli powiemy, że zamknięty dom to Chiny odizolowane od reszty świata, a zamknięta komnata to ich okrutne więzienia,

zabrzmie to zarazem przesadnie i prostacko. Ale tak właśnie czytała ów film cenzura ChRL, zakazując jego wyświetlania”.

Aluzje polityczne są w *Zawieście czerwone latarnie* nieraz trudno uchwytne, lecz gdy umieścimy film w określonym kontekście historycznym, niektóre elementy przykuwają szczególną uwagę – zwłaszcza w zestawieniu z literackim pierwowzorem. Zupełnie inaczej są rozłożone na przykład akcenty związane z przeszłością Songlian. Według Michaela Berry’ego (2008: 349) historia studentki, która buntuje się przeciw systemowi, sfilmowana dwa lata po krwawo stłumionych protestach studenckich, już sama w sobie jest znacząca. Warto dodać, że w filmie, inaczej niż w noweli, postacie nieustannie przypominają widzowi o przerwanych studiach bohaterki. Wątek ten zostaje mimochodem poruszony nawet przy grze w madżonga, a kiedy Druga Żona prosi Songlian, by obcięła jej włosy, argumentuje, że ta na pewno zrobi to lepiej niż inne kobiety, powołując się na jej wykształcenie – bynajmniej nie fryzjerskie.

Podsumowanie

Od światowej premiery filmu mija już prawie trzydzieści lat. Przyniosły one wiele zmian w twórczości reżysera i w sposobie postrzegania jej przez chińskie władze. W uznaniu dla jego kolejnych filmów z lat dziewięćdziesiątych cenzura zniosła zakaz wyświetlania adaptacji *Żon i konkubin*, a w ostatnim okresie Zhang Yimou stał się przede wszystkim rozpoznawalnym autorem wielkich narodowych widowisk – nie tylko zresztą filmowych, warto wspomnieć realizacje operowe czy ceremonię otwarcia oraz zamknięcia letnich igrzysk olimpijskich w Pekinie w 2008 roku.

Niezależnie od zmieniających się czasów oraz masek, które w 1991 roku zręcznie skrywały i sugerowały zarazem krytykę systemu, *Zawieście czerwone latarnie* pozostaje dziś filmem świeżym i aktualnym, w swoich niedopowiedzeniach otwartym na wielość odczytań. Sprzyja temu zamknięcie bohaterów w murach domu i brak odniesień do świata zewnętrznego, co rozmywa czasoprzestrzenne ramy opowieści. Ów brak konkretyzacji, który miał posłużyć poczynieniu aluzji do określonej władzy, dziś stwarza furtkę, by niezależnie od jego pierwotnych kontekstów interpretować film również w kategoriach uniwersalnych. Na przykład Elżbieta Durys (2001) traktuje dzieło Zhanga Yimou jako obraz zniewolenia i funkcjonowania jednostki w systemie totalitarnym. Jego represyjny charakter wpisuje się, zdaniem autorki, w refleksję Ervinga Goffmana na temat instytucji totalnej, a bohaterki reprezentują poszczególne sposoby przetrwania w realiach reżimu.

Niewątpliwie można także odnaleźć w filmie rodzaj społecznej diagnozy. W noweli Songlian wielokrotnie wspomina komentarz Feipu: „Jesteś inna” (Tong 2005: 132). Bohaterka czerpie pociechę z tych słów, mając nadzieję, że nigdy nie upodobni się do pozostałych kobiet pana Chena. Z czasem jednak staje się niemal taką samą bezduszną intrygantką. System deprawuje i zmienia charakter dziewczyny, ale też ona sama zaczyna ów system podtrzymywać.

W filmie niekiedy czyni to z premedytacją, na przykład domagając się surowej kary dla Yan'er, kiedy indziej zaś nieświadomie, jak wówczas, gdy doprowadza do śmierci Meishan (z którą w noweli nie ma nic wspólnego). Zhang Yimou w kontekście pozostałych filmów z „czerwonej” trylogii mówi, że to sami bohaterowie tworzą w nich własne tragedie, generując zasady gry, które prowadzą ich do klęski (za: Li 2001: 75). Wbrew pozorom z podobną sytuacją widz spotyka się w *Zawieście czerwone latarnie*.

Pisząc o różnicach w tej, w gruncie rzeczy bardzo wiernej wobec oryginału, adaptacji, nie sposób pominąć miejsca, w którym odbywają się domowe egzekucje. W opowiadaniu jest to ogrodowa studnia, wybrana zapewne nieprzypadkowo, gdyż w chińskiej tradycji była ona symbolem kobiet, które czerpały z niej wodę, ale podczas przechodzenia orszaków weselnych studnie zakrywano z powodu powszechnego przekonania, że wiele nieszczęśliwych żon popełnia w nich samobójstwa (Eberhard 2001: 242). W filmie Studnia Śmierci staje się Domem Śmierci, kobiety zaś nie są tam topione, lecz wieszane. Oba te miejsca znajdują się na dwóch przeciwstawnych biegunach. Wykopana w ziemi studnia, związana z żywiołem wody, kontrastuje z wznoszącym się na dachu budynkiem, gdzie dominuje żywioł powietrza. W noweli Meishan śpiewa co prawda pieśń zatytułowaną *Wisielczyni*, lecz w utworze literackim jest to jedyna wzmianka o tego rodzaju śmierci. Niewykluczone, że zmiana ta ma podłoże polityczne. Egzekucja poprzez powieszenie była przecież popularną formą kary śmierci w dwudziestowiecznych Chinach (Michalski 2012: 154).

Zdaniem Hsiu-Chuanga Deppmana (2010: 48) relokacja miejsca egzekucji jest kluczem do interpretacji filmu oraz odzwierciedleniem różnic filozoficznych i estetycznych dzielących pisarza i reżysera. Zgodnie z chińską kosmologią studnia łączy się ze światem podziemnym i z kobiecą energią (*yin qi*), a dom na dachu pozostaje w sferze nieba i słońca, które związane są z energią męską (*yang qi*). Z tego rozróżnienia autor wydobywa całą serię opozycji: ziemia i niebo, płynność i stabilność, głębokość i wysokość, kobiecość i męskość, niewidzialne i widzialne. Według wielu chińskich krytyków przeniesienie egzekucji na dach jest niezgodne z rodzimą tradycją, w której niebo jest święte. Hsiu-Chuang Deppman (2010: 58) twierdzi jednak, że artysta celowo podkreśla niewłaściwość tej sytuacji. To znaczące odwrócenie symboliki interpretowane jest też tutaj w kontekście tytułów obu utworów. Autor zauważa, że dosłownie przetłumaczony tytuł opowiadania brzmiałby *Żony i konkubiny z tłumu* (*Wives and Concubines From a Crowd*), co sugeruje podmiotowość żeńskich bohaterek i stworzoną przez nie społeczność, paradoksalnie podtrzymującą patriarchalny system. Tytuł filmu w dosłownym przekładzie brzmiałby natomiast *Wielka czerwona latarnia (latarnie) wisi wysoko* (*Big Red Lantern(s) Hang High*). Brakuje tu kobiecego podmiotu, a nacisk położony jest na symbol władzy niewidzialnego mężczyzny (Deppman 2010: 40).

Większość gier prowadzonych w rodzinie Chen dotyczy władzy i chęci zajęcia wyższego miejsca w domowej hierarchii. Obok rywalizacji konkubin pojawia się walka płci, w noweli znacznie bardziej wyrazista niż w filmie, choć w obu wersjach status kobiet jest podkreślony w ich staraniach o męskiego potomka.

Songlian, patrząc na niegrzecznego chłopca Trzeciej Żony, mówi: „Zawsze lepszy syn niż córka. To, że gryzie ludzi, nie ma znaczenia” (Tong 2005: 92). W opowiadaniu pan odbiera zachowania kapryśnej Meishan jako próbę przejęcia nad nim kontroli, jednocześnie zastrzegając, że „[...] nie ma mowy, by kiedykolwiek jakakolwiek kobieta zdominowała mężczyznę” (Tong 2005: 83). Sama Meishan natomiast zauważa: „[...] w tym domu dominuje pierwiastek żeński *yin*. To los zadecydował o osłabieniu męskiego pierwiastka *yang*” (Tong 2005: 140). Dominacja ta (rozumiana przez bohaterkę jako impotencja pana) oznacza jednak nieszczęście dla konkubin, którym brakuje towarzystwa w sypialni. Osłabienie pierwiastka *yang* wiąże się też z homoseksualizmem Feipu, zarysowanym w opowiadaniu dużo wyraźniej niż w filmie. W noweli charakterystyczne są również symbole buntu Songlian przeciw narzucanym jej ograniczeniom własnej płci. Bohaterka, inaczej niż jej filmowa odpowiedniczka, pali papierosy, mimo że pan napomina ją, iż „[...] pałace kobiety tracą swą kobiecość” (Tong 2005: 134). Czwarta Żona, słysząc te słowa, wkłada na głowę męski kapelusz. Bunt filmowej Songlian przyjmuje zupełnie inne oblicze. Chcąc zyskać uprzywilejowaną pozycję, symuluje ciążę, a więc tak naprawdę wpisuje się w rolę wyznaczoną jej przez patriarchalny układ. Jednocześnie w sposobie prowadzenia narracji zwykle odmawia się bohaterce podmiotowości. Nie widzimy spotkania Songlian z demaskującym jej grę lekarzem, lecz scenę przekazania informacji Chenowi Zuoqianowi. Nawet z pozoru mało istotne przeniesienie akcentu często łączy się z odmiennym ukazaniem świata mężczyzn i kobiet w obu utworach. W opowiadaniu Trzecia Żona odmawia panu Chenowi dalszego śpiewu właśnie wtedy, gdy jest proszona. W filmie scena ta rozgrywa się już nie we wnętrzu sypialni, lecz na dachu, a proszącą o śpiew jest Songlian – i to ona, a nie mężczyzna, zostaje upokorzona odmową. O dominacji męskiego pierwiastka i surowych zasadach domu przypominają także wiszące nad stołem w jadalni wielkie portrety mężczyzn z poprzednich pokoleń.

Niezależnie od interpretacji – społeczno-politycznych, uniwersalnych czy genderowych – film Zhanga Yimou zachwyca spójną artystyczną wizją, estetyką wysmakowanych kadrów, plastycznością detali. Mamy tu do czynienia z fascynującą grą przeciwieństw, gdzie spotykają się ze sobą pustka i pełnia, to, co pokazane, i to, co ukryte, dążenie do władzy i nieistotność postaci, ogień i śnieg, czerwień i chłód. Wizualne piękno wraz z poetyką konsekwentnych nie-dopowiedzeń wciąż intryguje i pobudza wyobraźnię. Dzięki autorskiej strategii przyjętej przez reżysera nieistniejący ogród i przejmująca pustka zaśniewionych dziedzińców może się znów zapełnić śladami nowych historii.

Bibliografia

- Aleksandrowicz, Joanna. 2008. *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia*. Kraków: Rabid.
- Berry, Chris. 1993. From Post-Colonialism to Post-Socialism: The Chinese Context of the 5th Generation. W: Eder, Klaus, i Rossell, Deac (red.). *New Chinese Cinema*. London: National Film Theatre, s. 74–83.

- Berry, Michael. 2005. Zhang Yimou: Flying Colours. W: Berry, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, s. 108–140.
- Berry, Michael. 2008. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Chen, Mei-Hsing, i Alcaine, Rafael. 1999. *Zhang Yimou*. Madrid: JC.
- Cheng, François. 2007. Pustka w chińskim malarstwie. W: Zemanek, Adina (red.). *Estetyka chińska. Antologia*. Tłum. Adina Zemanek. Kraków: Universitas, s. 265–288.
- Deppman, Hsiu-Chuang. 2010. Su Tong and Zhang Yimou: Women's Places in "Rise the Red Lantern". W: Deppman, Hsiu-Chuang. *Adapted for the Screen: The Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 34–60.
- Durys, Elżbieta. 2001. Małżeństwo jako instytucja totalna? „Zawieście czerwone latarnie” Zhanga Yimou. W: Oleksy, Elżbieta H., i Ostrowska, Elżbieta (red.). *Gender – film – media*. Kraków: Rabid, s. 93–100.
- Eberhard, Wolfram. 2001. *Symbole chińskie. Słownik*. Kraków: Universitas.
- Elley, Derek. 1993. Tiananmen and the 5th Generation. W: Eder, Klaus, i Rossell, Deac (red.). *New Chinese Cinema*. London: National Film Theatre, s. 38–47.
- Helman, Alicja. 2010. *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Helman, Alicja. 2012. Tajemnice i pułapki chińskiego domu. *Kwartalnik Filmowy*, 79, s. 201–217.
- Jiao, Xiongping. 2001. Discussing Red Sorghum. W: Gateward, Frances (red.). *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, s. 3–14.
- Kasarełło, Lidia. 2005. Wstęp. W: *Węzły duszy. Chrestomatia współczesnych opowiadań chińskich*. Wybór, wstęp i oprac. Lidia Kasarełło. Tłum. Irena Kałużyńska. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, s. 5–12.
- Li, Erwei. 2001. Paving Chinese Road to the World. W: Gateward, Frances (red.). *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, s. 74–98.
- Li, Hua. 2011. *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming on Age in Troubled Times*. Leiden – Boston: Brill.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng. 1997. National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 105–136.
- Mateos, Araceli Rodríguez. 2008. La China tradicional a través de „La linterna roja” de Zhang Yimou. W: Fernández, José María Tápiz (red.). *La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, s. 17–30.
- Michalski, Dawid Jacek. 2012. Kara śmierci w prawie karnym Chińskiej Republiki Ludowej – zarys instytucji. *Gdańskie Studia Azji Wschodniej*, 2, s. 150–158.
- Niogret, Hubert. 2001. Interview with Zhang Yimou. W: Gateward, Frances (red.). *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, s. 57–62.
- Olszewski, Wiesław. 2003. *Chiny. Zarys kultury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Pimpaneau, Jacques. 2001. *Chiny. Kultura i tradycja*. Tłum. Irena Kałużyńska. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Tong, Su. 1990. *Qiqiè Chéngqún*. Taipei: Yuan-Liou Publishing.
- Tong, Su. 1992. *Rote Laterne*. Dt. Stefan Linstern. München: Goldmann.
- Tong, Su. 1993. *Rise the Red Lantern*. Transl. Michael S. Duke. New York: Harper Collins Publishers Inc.
- Tong, Su. 2005. Żony i konkubiny. W: *Węzły duszy. Chrestomatia współczesnych opowiadań chińskich*. Wybór, wstęp i oprac. Lidia Kasarełło. Tłum. Irena Kałużyńska. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, s. 79–162.
- Tong, Su. 2008. Zawieście czerwone latarnie. Tłum. Danuta Sękalska. W: Tong, Su. *Zawieście czerwone latarnie*. Tłum. Danuta Sękalska i Janina Szydłowska. Warszawa: Wydawnictwo MG, s. 5–86.
- Yang, Mayfair Mei-Hui. 2001. Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou. W: Gateward, Frances (red.). *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, s. 35–49.

- Ye, Tan. 2001. From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou. W: Gateward, Frances (red.). *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, s. 151–165.
- Zarebski, Konrad. 2003. Artysta w kleszczach systemu. *Kino*, 6, s. 32–35.
- Zhang, Xudong. 1997. *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction and the New Chinese Cinema*. Durham – London: Duke University Press.
- Zong, Baihua. 2007. Wstępne rozważania na temat kluczowych pojęć historii estetyki chińskiej. W: Zemanek, Adina (red.). *Estetyka chińska. Antologia*. Tłum. Wisława Szkuclarczyk-Brkić. Kraków: Universitas, s. 33–51.

Filmografia

Filmy w reżyserii Zhanga Yimou

Czerwone sorgo (*Hong gao liang*). 1987.

Judou. 1989.

Zawieście czerwone latarnie (*Da hong deng long gao gao gua*). 1991.

Streszczenie

W artykule przedstawiono strategię adaptacyjną zastosowaną przez Zhanga Yimou w filmie *Zawieście czerwone latarnie* (1991), opartym na opowiadaniu Su Tonga *Żony i konkubiny*. Kluczową dla filmu grę pomiędzy tym, co pokazane, a tym, co ukryte autorka analizuje w kontekście pojęcia pustki w estetyce Wschodu oraz kompozycyjnej ramy wykorzystanej w scenografii i w strukturach narracyjnych. Specyficzną ramę tworzy także rytmizacja fabuły poprzez cykl pór roku oraz codzienne rytuały wypełniające życie bohaterów. Rytualizacja łączy się z motywem gry, pojawiającym się zarówno w filmie, jak i w noweli. Celem analizy jest ukazanie, w jaki sposób, dzięki niewielkiemu przeniesieniu akcentów, ta – w gruncie rzeczy bardzo wierna wobec pierwowzoru – adaptacja nabiera nowych znaczeń i otwiera się na odmienne interpretacje. Mimo konkretnych aluzji politycznych wpisanych w dzieło Zhanga Yimou pełna niedopowiedzeń narracja umożliwia też odczytywanie filmu w kategoriach uniwersalnych.

Red and Coldness: *Wives and Concubines* by Su Tong and Zhang Yimou's *Raise the Red Lantern*

Summary

In this article, adaptive strategies in Zhang Yimou's film *Raise the Red Lantern* (1991), based on Su Tong's story *Wives and Concubines* are depicted. A game between what is shown and what is hidden is analysed in the context of the concept of void in oriental aesthetics and the compositional frame in scenography and in narration. The film follows the rhythms of seasons and rituals in the lives of the protagonists. This ritualization is connected with the motive of a game, which also appears in both the film and the story. The analysis proves that slight changes in this faithful adaptation open the possibility of different interpretations. Despite the political allusions in the work of Zhang Yimou, the specific style of narration allows interpreting the film in universal categories.

Krzysztof Loska

<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Żegnaj, moja konkubino - film operowy jako alegoria polityczna

Słowa kluczowe: kino chińskie, film operowy, sztuka i polityka, alegoria, Chen Kaige
Key words: Chinese cinema, operatic film, art and politics, allegory, Chen Kaige

Wstęp

Kinematografia chińska od pierwszych lat swojego istnienia była związana z przedstawieniami opery pekińskiej, nawet w mrocznych czasach Rewolucji Kulturalnej (1966–1976) powstawały filmy łączące widowiska operowe z bohaterскими narracjami socjalistycznymi. Dopiero po śmierci Mao Zedonga (1893–1976), przewodniczącego Komitetu Politycznego Komunistycznej Partii Chin, gatunek ten na pewien czas zniknął z ekranów, po części dlatego, że reżyserzy postanowili zerwać wszelkie związki z teatrem (Silvio 2002: 177). Tym większym zaskoczeniem wydawała się decyzja, którą podjął Chen Kaige, jeden z najwybitniejszych reprezentantów Piątej Generacji – pokolenia twórców, którzy w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku przyczynili się do artystycznego odrodzenia kina chińskiego¹. Postanowił on przenieść na ekran powieść hongkońskiej pisarki Lilian Lee (właśc. Li Pi-hua), której akcja rozgrywała się w środowisku aktorów operowych.

Brak polskich przekładów nie oznacza bynajmniej, że Lilian Lee jest postacią nieznaną, wręcz przeciwnie, jej powieści cieszyły się dużym powodzeniem i były wielokrotnie adaptowane na potrzeby kina, między innymi przez Stanleya Kwana, Tsui Harka oraz Clarę Law². Scenariusz filmu *Żegnaj, moja konkubino* (*Bawang bieji*, 1993) powstał we współpracy z autorką pierwowzoru, choć reżyser dokonał kilku istotnych zmian w warstwie fabularnej. Tak mówił o tym w jednym z wywiadów:

¹ Określenie „Piąta Generacja” odnosi się do reżyserów, którzy na początku lat osiemdziesiątych XX wieku ukończyli Pekińską Akademię Filmową. Wśród nich znaleźli się m.in.: Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Huang Jianxin, Hu Mei, Wu Ziniu i Chen Kaige, którego debiut fabularny, *Żółta ziemia* (*Huang tudi*, 1984), uznaje się za symboliczny początek Nowego Kina Chińskiego.

² Do najciekawszych adaptacji filmowych utworów Lilian Lee należą filmy: *Czerwony* (*Yin ji kah*, 1988, reż. Stanley Kwan); *Terakotowy wojownik* (*Qin yang*, 1989, reż. Ching Siu-tung); *Kuszenie mnicha* (*You seng*, 1993, reż. Clara Law); *Zielony wąż* (*Ching se*, 1993, reż. Tsui Hark).

Perspektywa, którą przyjąłem, jest inna niż ta, którą wybrała Lilian Lee. Jej powieść nie kończy się samobójstwem Chenga Dieyi; daje ona finał w stylu rodem z Hongkongu. Jedną ze specyficznych cech mieszkańców Hongkongu jest ich zdolność do adaptacji, filozofia, w myśl której bez względu na to, co się wydarza, ludzie muszą żyć dalej. Ale czułem, że potrzebuję czegoś innego (cyt. za: Helman 2002: 152).

Nieco odmienny wydaje się również stosunek reżysera do historii, przede wszystkim ze względu na jego osobiste uwikłanie w wydarzenia polityczne, które rozgrywały się pod koniec lat sześćdziesiątych. W przywołanym powyżej wywiadzie Chen Kaige wskazał na znaczenie tego okresu w jego życiu:

Lilian Lee nie miała jasnego obrazu sytuacji w Chinach ani też sytuacji opery pekińskiej. Nie miała również osobistego stosunku do Rewolucji Kulturalnej, z najprostszego powodu – nie było jej wówczas w Chinach. Ponadto wchodziła w grę kwestia języka – ukazuje on postawę pisarza, który na wydarzenia w kraju patrzy z zewnątrz (cyt. za: Helman 2002: 152).

Alegoria polityczna, nostalgia i pamięć traumatyczna

Filmowa adaptacja powieści nie miała być utworem rozrywkowym, ale swoistym rozliczeniem z przeszłością, alegorią polityczną, w której osobiste przeżycia wiązały się z traumami narodowymi. Filmoznawczyni E. Ann Kaplan (1997: 273), posługując się teorią psychoanalityczną, odczytywała film Chena Kaige jako dzieło artystyczne, które pokazuje „[...] silną więź łączącą jednostkowe neurozy z tym, co publiczne, czyli sferą polityczną i historyczną”³. Nie zamierzam jednak posługiwać się kluczem autobiograficznym, nawet jeśli ten trop interpretacyjny podsuwa sam reżyser. Chciałbym raczej, po pierwsze, pokazać związek między traumą osobistą a zbiorową, po drugie przyjrzeć się sposobom włączania historycznych wydarzeń i postaci w fikcyjną opowieść o dwóch aktorach opery pekińskiej, a po trzecie poruszyć zagadnienie funkcjonowania dzieła filmowego jako alegorii.

„Alegoria oznacza otwarcie tekstu na wielość znaczeń, możliwość jego przepisywania i nadpisywania [...], co z kolei generuje szereg możliwych interpretacji” (Jameson 1983: 14). Tworzenie alegorii politycznej zakłada nić porozumienia między autorem i odbiorcą, czyli wspólną wiedzę i pamięć kulturową, dzięki której zakodowane znaki mogą zostać odczytane, dlatego przywołanie tych kontekstów jest konieczne (por. Astell 1999: 23).

Niektórzy krytycy zarzucali reżyserowi, że przemiany polityczne są wyłącznie pretekstem do zawłaszczenia przeszłości i przekształcenia jej w spektakl atrakcyjny dla zachodniej publiczności kinowej, rodzaj fantazji na temat możliwej do zachowania czystej kultury, którą w filmie symbolizuje tradycyjna sztuka operowa, traktowana jako egzotyczny obiekt muzealny (Larson 1997: 333–334).

³ Tłumaczenie tekstów angielskojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, moje – K.L.

Do pewnego stopnia można zgodzić się z tymi zarzutami, gdyż na pozór wydaje się, że wydarzenia historyczne stanowią jedynie tło melodramatycznej opowieści, są ledwie naszkicowane, ale to one bezpośrednio wpływają na życie pary bohaterów.

Fabula filmowa rozpoczyna się w 1924 roku, kilkanaście lat po obaleniu cesarza i ustanowieniu Republiki Chińskiej, w okresie zamieszek i niepokoїв, nieustannych walk między rywalizującymi o władzę ugrupowaniami. To wtedy rozpoczęła się pierwsza wojna domowa, a liderzy Kuomintangu nawiązali współpracę z komunistami i doprowadzili do powstania Armii Narodowo-rewolucyjnej pod dowództwem Czang Kaj-szeka (1887–1975), z powodzeniem walczącej z przeważającymi siłami wroga. Wydarzenia fabularne rozgrywają się jednak w innym świecie – w świecie opery.

Chenga Dieyi (Leslie Cheung) i Duana Xiaolou (Zhang Fengyi) poznajemy w wieku dziecięcym, jako uczniów szkoły aktorskiej dla przyszłych solistów opery pekińskiej; wówczas noszą jeszcze inne imiona, Xiao Douzi i Xiao Shitou. Młodszy z nich jest dziewięcioletnim chłopcem, wrażliwym i nieśmiałym, porzuconym przez matkę prostytutkę, która nie radziła sobie z wychowaniem dziecka, a starszy wydaje się typem silnego przywódcy, cieszy się szacunkiem wśród rówieśników⁴.

Bezwzględna dyscyplina, surowe kary i wielogodzinne ćwiczenia wypełniają codzienne życie chłopców, którzy przechodzą wyczerpujący trening aktorski w szkole prowadzonej przez mistrza Guana (Lu Qi). Wyrafinowane praktyki dyscyplinujące w połączeniu z przemocą fizyczną i psychiczną nie służą bynajmniej estetyzacji cierpienia, jak sugerowali to niektórzy krytycy, ale wprowadzają jeden z podstawowych tematów filmu, mianowicie opresję systemu politycznego. System ten podporządkowuje jednostkę surowemu prawu, egzekwowanemu przez wszystkich, którzy posiadają władzę: najpierw nauczycieli, później japońskich okupantów (na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych), a wreszcie komunistów, zwłaszcza członków Czerwonej Gwardii (w czasach Rewolucji Kulturalnej).

Od początku historia osobista spleta się z polityczną, ponieważ traumie jednostkowej towarzyszy trauma zbiorowa. Życie młodszego z chłopców, Chenga Dieyi (wówczas jeszcze Xiao Douzi), naznaczone jest stratą i bólem. W jednej z pierwszych scen filmu matka dokonuje okaleczenia syna – obcina mu szósty palec u dłoni, „drobną” skazę uniemożliwiającą przyjęcie do szkoły aktorskiej, a potem oddaje go na wychowanie mistrzowi Guanowi. Oba te bolesne przeżycia stanowią rodzaj traumy fundującej. W ten sposób symboliczna kastracja i opuszczenie sprawiają, że dorosłe życie mężczyzny zostanie określone przez wydarzenia z dzieciństwa. *Żegnaj, moja konkubino*, podobnie jak wcześniejsze filmy Chena Kaige, problematyzuje temat straty na poziomie męskiej podmiotowości i sugeruje, że motyw kastracji wiąże się z tęsknotą za tym, co utracone.

Jak zauważył Dominick LaCapra (2009: 76), w pamięci traumatycznej, podobnie jak w nostalgii, przeszłość nie jest czasem zamkniętym, jako że

⁴ W rolach dziecięcych wystąpili Ma Mingwei (Douzi) i Fei Yang (Shitou).

„[...] przenosi ze sobą do terażniejszości doświadczenia, w ramach których wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a terażniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”. Nostalgia jest tęsknotą za ciągłością w pokawałkowanym czasie, trauma zaś burzy tę ciągłość, rozrywa doświadczenie człowieka „[...] rozumiane jako zintegrowane lub przynajmniej dające się wyartykułować życie, a nawet grozi jego zniszczeniem. W pewnym sensie trauma stanowi doświadczenie spoza kontekstu, zawodzące oczekiwania i zaburzające samo rozumienie istniejących kontekstów” (LaCapra 2009: 153).

Osobowość głównego bohatera i jego tożsamość seksualna są skutkiem traumy, która nigdy nie została przepracowana, lecz jest wciąż rozgrywana w działaniu, prowadząc w późniejszym życiu do zatarcia granicy między rolą sceniczną a prawdziwym „ja”. Całkowite i bezwarunkowe oddanie się sztuce jest dla niego sposobem na funkcjonowanie w świecie zewnętrznym i uporanie się z cierpieniem. Obsesyjne utożsamianie się z postacią Yu Ji, królewskiej konkubiny, która po klęsce władcy popełnia samobójstwo, podcinając sobie gardło mieczem ukochanego, ma dla niego tragiczne konsekwencje. Sztuka i rzeczywistość łączą się w finałowej scenie na deskach teatralnych, ponad pięćdziesiąt lat po pierwszym spotkaniu bohaterów, tworząc rodzaj klamry kompozycyjnej i fabularnej.

Chińscy krytycy zarzucali reżyserowi, że odszedł od realistycznego stylu, wypracowanego w debiutanckiej *Żółtej ziemi* (1984), na rzecz widowiskowego dramatu epickiego, czerpiącego inspirację z tradycji teatralnej; jak już wspomniano, także przedstawiciele Piątej Generacji odnosili się do tej tradycji negatywnie (por. Silvio 2002: 179). Można zgodzić się z opinią niektórych badaczy, że historia służy w tym filmie ewokowaniu nostalgicznego uczucia, ale należy zaznaczyć, że nostalgia jest reakcją na transformację polityczną i modernizację kraju. „Nostalgia nieuchronnie odradza się jako system obrony w czasach przyspieszonego rytmu życia oraz historycznych wstrząsów” – stwierdza Svetlana Boym (2002: 274).

Nostalgia, wskazująca na związek między terażniejszością i przeszłością, łączy się z doświadczeniem traumatycznym, jako że tęsknota za tym, co utracone – tradycją, dziedzictwem kulturowym, klasycznymi formami artystycznymi – wynika z niemożności pogodzenia się z zaistniałą sytuacją, czasem z nieudanych prób wyparcia przykrych wspomnień lub przepracowania urazów. W pewnym sensie nostalgia i teatr działają na podobnej zasadzie: przeciwstawienia dwóch światów, rzeczywistego i wyobrażonego.

Opowieści i mity opery pekińskiej

Fabuły spektakli operowych wystawianych w operze pekińskiej są zawsze osadzone w odległej przeszłości. Nie inaczej jest w przypadku sztuki *Król Hege-mon żegna swoją konkubinę* (tak jest tłumaczony oryginalny tytuł *Bawang bieji*).

Inspiracją dla jej twórców były historyczne wydarzenia z czasów panowania dynastii Qin (221–207 p.n.e.), kiedy to powstała słynna terakotowa armia strzegąca cesarskiego grobowca. Główny bohater dramatu to Xiang Yu, wielki wojownik i władca królestwa Chu, którego armia zostaje pokonana przez wojska Liu Banga, przyszłego założyciela dynastii Han (206 p.n.e – 220 n.e.). W ostatniej bitwie towarzyszy mu konkubina Yu Ji, która po klęsce ukochanego odbiera sobie życie.

Opowieść o bezgranicznym oddaniu pojawiła się jako jeden z epizodów pięćdziesięcioaktowej sztuki *Tysiąc sztuk złota*, napisanej w XVI wieku przez Sena Caia (por. Li 2003: 72–73)⁵. W kolejnych stuleciach fragmenty przedstawiające przygotowania do ostatniej bitwy króla i pożegnanie z ukochaną kobietą wykonywane były samodzielnie. Zgodnie z zasadami obowiązującymi w operze pekińskiej od czasów dynastii Qing (1644–1911) główne role konkubiny i wojownika odtwarzali mężczyźni (podobnie jak w japońskim teatrze *kabuki*). Jeden z nich, określany jako *dan*, występował w przebraniu kobiecym i śpiewał falsetem, drugi zaś, nazywany *sheng*, wcielał się w rolę silnego władcy. Obie postacie reprezentowały dwa pierwiastki – męski i żeński – jednak nie na zasadzie przeciwstawienia, lecz dopełnienia całości⁶.

W tym kształcie sztuka *Bawang bieji* przetrwała do XX wieku. W 1921 roku Mei Lanfang (1894–1961), najwybitniejszy aktor teatralny ubiegłego stulecia, przypomniał ją publiczności chińskiej, dokonując w niej istotnych zmian i opracowując nową choreografię. Dzięki niemu to na postaci kobiecej skupiła się uwaga publiczności, zaś taniec z mieczem stał się popisowym numerem⁷. We współczesnych wyobrażeniach właśnie ta ostatnia wersja sztuki kojarzona jest z operą pekińską, a finałową scenę utożsamia się z jej kwintesencją – choć przecież samo pożegnanie zajmuje zaledwie kilka wersów w pierwotnym tekście z epoki Ming (1368–1644), natomiast postać konkubiny pojawia się ledwie w dwóch aktach.

Chen Kaige nie ukrywał, że wzorował postać filmowego Chenga Dieyi na Mei Lanfangu. Wykorzystał również zmienioną wersję sztuki, tę, w której inicjatywa należy do postaci kobiecej, podczas gdy Król jest jedynie wzorem męstwa i szlachetności (jego uczucie do Yu jest czyste i bezinteresowne). W ostatnim monologu konkubina próbuje przekonać mężczyznę, by pozwolił jej popełnić samobójstwo, a gdy to się nie udaje, podstępem odbiera mu miecz i podcina sobie gardło. Gotowość do poświęcenia stanie się jedną z cnót przypisywanych kobiecie, ale romantyczny ideał kobiecości stworzony przez operę

⁵ *Król Hegemon żegna swoją konkubinę* jest operą wywodzącą się z tradycji *kunqu*, jednej z najstarszych form muzycznych w operze chińskiej, która szczegółowym powodzeniem cieszyła się od XVII do XIX wieku, za czasów panowania dynastii Qing (1644–1911).

⁶ Praktyki transgenderowe mają wielowiekową tradycję w operze pekińskiej, podobnie jak prostytutka wśród aktorów odtwarzających role żeńskie (*dan*). Nie tylko mężczyźni zakładali kobiece stroje na scenie, ale i kobiety występowały w rolach męskich. W 1772 roku wprowadzono zakaz publicznych występów dla kobiet, które nie mogły również zasiadać na widowni.

⁷ Hou Yushen, jeden z najsłynniejszych aktorów odtwarzających rolę króla, w swoich pamiętnikach pisał ironicznie, że wersja przygotowana przez Mei Lanfanga powinna nosić tytuł *Konkubina żegna swojego króla* (za: Li 2003: 77).

pekińską jest w istocie składnikiem dyskursu patriarchalnego, wytworem męskich wyobrażeń i sceniczną kreacją aktora odtwarzającego rolę żeńskie, nadającego im fantazmatyczny charakter⁸.

Cheng Dieyi, podobnie jak Mei Lanfang, rozpoczął naukę aktorstwa w wieku ośmiu lub dziewięciu lat. Całe dzieciństwo wypełniały mu ćwiczenia przerywane posiłkami i snem, a surowej dyscyplinie towarzyszył system kar cielesnych. Młodych adeptów sztuki operowej zmuszano do wielokrotnego powtarzania tych samych ruchów i gestów, szkolono w sztukach walki, uczono prawidłowej emisji głosu i techniki śpiewu oraz wymagano od nich umiejętności akrobatycznych. Późniejsze losy obu postaci, fikcyjnej i rzeczywistej, różnią się jednak od siebie. Na początku lat trzydziestych, po zajęciu Mandżurii przez wojska japońskie, Mei wyjechał do Szanghaju, podróżował po Europie i Stanach Zjednoczonych i nigdy nie zgodził się na występy przed okupantami. Po wojnie został dyrektorem Chińskiego Instytutu Teatralnego, dzięki czemu udało mu się ocalić wiele elementów tradycyjnej sztuki operowej w okresie głębokich reform przeprowadzanych przez władze komunistyczne⁹.

Zupełnie inaczej potoczyły się losy głównego bohatera filmu, o czym przekonują sekwencje rozgrywające się w 1939 roku, po zajęciu Pekinu przez armię japońską, oraz w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, w okresie Rewolucji Kulturalnej. Oba wątki pokazują uwikłanie sztuki w kontekst polityczny, podporządkowanie jej dominującej ideologii, ale równocześnie obnażają pewną słabość Chenga Dieyi, który pozostawał obojętny na wydarzenia historyczne, całkowicie oddany sztuce. „Teatr był światem iluzorycznym, ale jedynym, jaki znał – pisze Lilian Lee – wszystko inne wydawało się poza nim, jakby mniej rzeczywiste niż marzenie senne” (Lee 1994: 116). Kiedy w przededniu wybuchu drugiej wojny światowej tłumy na ulicach wykrzykiwały hasła antyjapońskie, a mieszkańcy Pekinu bojkotowali sklepy sprzedające towary pochodzące z Kraju Kwitnącej Wiśni, bohater występował na scenie operowej przed japońskimi oficerami. W cytowanej książce można przeczytać takie jego słowa: „Będę śpiewał dla każdego, kto potrafi to docenić. Sztuka nie zna granic narodowych” (Lee 1994: 159).

Cheng Dieyi nie przyjmuje do wiadomości żadnych zmian w świecie zewnętrznym, próbuje zachować niezależność, podtrzymać iluzję, w której żyje, odgrywając rolę konkubiny nie tylko na scenie, ale również w rzeczywistości. Jego związek z Yuanem (Ge You), zamożnym protektorem i wielbicielem opery

⁸ Leslie Cheung, przygotowując się do roli Dieyi, oglądał zachowane materiały filmowe z udziałem Mei Lanfanga. Pierwotnie w głównej roli miał wystąpić John Lone, aktor wyszkolony w operze pekińskiej, znany z filmu *Ostatni cesarz* (*The Last Emperor*, 1987, reż. Bernardo Bertolucci). Wcześniej jednak przyjął on propozycję ze strony Davida Cronenberga i zagrał w jego filmie *M. Butterfly* (1993).

⁹ Więcej na temat działalności Mei Lanfanga oraz jego kariery scenicznej można znaleźć w książce *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej* (Guderian-Czaplińska i Ziółkowski 2005). Chen Kaige wrócił do tematyki operowej w filmie biograficznym zatytułowanym *Mei Lanfang* (2008). Ten film szczegółowo omawia Alicja Helman w cytowanej powyżej monografii reżysera (Helman 2012: 185–204).

pekińskiej, jest możliwy wyłącznie dlatego, że ten drugi mężczyzna wciela się w rolę Króla Hegemona, zakłada kostium i bierze udział w maskaradzie.

Koniec wojny oznaczał dla bohatera początek prawdziwych problemów, gdyż władze komunistyczne widziały w nim zdrajcę i kolaboranta. W kolejnych dekadach zmusiły go do rezygnacji z występów. Okres Rewolucji Kulturalnej został pokazany w sposób bardziej wielowymiarowy niż kwestia okupacji japońskiej, przede wszystkim dlatego, że jej świadkiem i uczestnikiem był sam reżyser, który wcześniej mierzył się z bolesnymi doświadczeniami w *Żółtej ziemi* i *Królu dzieci* (*Haizi wang*, 1988). Chen Kaige z goryczą wspominał swój udział w prześladowaniach, członkostwo w Czerwonej Gwardii, a wreszcie zadenuncjowanie własnego ojca. Motyw zdrady, jeden z centralnych tematów w filmie, powraca wielokrotnie, począwszy od porzucenia bohatera przez matkę, przez zdradę przyjaciela (Xiaolou żeni się z piękną kurtyzaną), po najbardziej wyrazistą w swej wymowie zdradę, jakiej dopuścił się Xiao Si (Lei Han), podopieczny Chenga Dieyi, przygarnięty przez niego w dzieciństwie. Przyłączył się on do rewolucjonistów, głoszących potrzebę gruntownej zmiany w teatrze, stając się uosobieniem potworności maoizmu. W *Żegnaj, moja konkubino* Chen Kaige

[...] wyraźnie sugeruje podobieństwo między społeczno-politycznym światem współczesnych Chin i kulturowo-historycznym spektaklem operowym. [...] Z jednej strony pokazuje skorumpowane i bezwartościowe państwo, którego ucieleśnieniem jest Yuan, z drugiej natomiast naiwny, słaby, ale uczciwy naród, którego symbolem jest postać Duana Xiaolou (Larson 1997: 341, 342).

Odtwórca roli Króla Hegemona nie jest jednak zdolny do tego, by ochronić przyjaciela i scenicznego partnera przed zemstą polityczną. Bohaterowie *Żegnaj, moja konkubino*, jako ucieleśnienie tradycyjnej sztuki dworskiej, padli ofiarą systemu politycznego, który pragnął narzucić wzorce estetyczne zgodne z ideologią partii komunistycznej:

Największą konsekwencją Rewolucji Kulturalnej w teatrze chińskim było jednak nie tyle samo pojawienie się nowych sztuk i podporządkowanie tekstów i sposobów obrazowania obowiązkowi ideologicznemu, ile systematyczne i zdradzieckie niszczenie tradycji teatralnych niezwykle ostrymi atakami ze strony „czerwonej gwardii”. [...] Aktorzy musieli spełniać każde nakazane zalecenie nowej władzy, a jednocześnie podlegali surowym represjom za każdy zwrot w stronę przeszłości – a przecież ich sztuka była głęboko zakorzeniona w tradycji. Zabroniono wystawiania wszystkich przedstawień tradycyjnej opery pekińskiej, aktorzy i twórcy librett zostali pozbawieni najbardziej podstawowych praw, często byli zmuszani do upokarzających rytuałów samokrytyk (Savarese 2005: 81).

Scena przemian, scena iluzji

Można zgodzić się z opinią Jenny Kwok Wah Lau (1995: 23–24), że w filmie Chena Kaige występują dwie pierwszoplanowe postacie kobiece. Jedna z nich jest rzeczywista (Juxian), druga (Dieyi) fantazmatyczna. Pierwsza jest najpiękniejszą

kurtyzaną z Domu Kwiatów, a więc przedmiotem pożądania, choć równocześnie ucieleśnieniem silnej kobiety, druga jest projekcją wyobrażeń stworzonych przez system patriarchalny, według których tylko mężczyzna jest w stanie pokazać „istotę” kobiecości bez odwoływania się do „naturalnych” atrybutów wykorzystywanych przez aktorki. Znakomicie uchwyciła to autorka pierwowzoru literackiego, pisząc: „*Dan* powinien być bardziej kobiecy niż rzeczywista kobieta. W prawdziwym życiu naturalny urok wystarcza, ale na scenie potrzebne jest coś więcej. *Dan* musi posiadać nieuchwytność właściwości oraz umiejętność wcielenia się w odtwarzaną postać, zatopienia się w niej” (Lee 1994: 118).

Obie filmowe bohaterki potrafią stworzyć przekonującą iluzję, grają określone role, podkreślając w ten sposób performatywny wymiar tożsamości, która jest nie tylko zdeterminowana biologicznie, ale posiada wymiar kulturowy i społeczny. W *Żegnaj, moja konkubino*, podobnie jak we wcześniejszych filmach Chena Kaige, kobiecość jest narzędziem pozwalającym męskim bohaterom uświadomić sobie pewne ograniczenia, niemożność zapanowania nad własnym losem, przede wszystkim ze względu na uwarunkowania polityczne.

Feministycznie zorientowani krytycy podkreślają, że w filmie przeważa męska perspektywa, nierzadko prowadząca do uprzedmiotowienia kobiety, ponieważ obie postaci kobiece są prostytutkami, zarówno matka głównego bohatera, która pojawia się jedynie w pierwszych scenach filmu, jak i żona Xiaolou. Obie naruszają więc normy społeczne, choć druga z nich próbuje znaleźć miejsce w świecie poza domem publicznym i zyskać szacunek poprzez małżeństwo. Rozpaczliwe próby wyrwania się spod ograniczeń narzucanych przez rolę społeczną kończą się jednak niepowodzeniem. W świecie przedstawionym analizowanego filmu kobiety służą nie tylko do zaspokajania męskiego pożądania, ale również przyjemności wizualnej. W tym aspekcie nie do przecenienia jest gra największej gwiazdy kina chińskiego, czyli Gong Li, odtwórczyni roli Juxian.

Film Chena Kaige można potraktować nie tylko jako alegorię polityczną, ale również jako opowieść o stawaniu się kobietą, co sugeruje Hsu Jen-Hao. Widoczne jest to zwłaszcza w przypadku głównego bohatera, który jako dziecko został zmuszony do identyfikacji z płcią przeciwną wskutek symbolicznego gwałtu dokonanego za pomocą fajki do opium włożonej mu do ust przez najbliższego przyjaciela i późniejszego partnera scenicznego. Wówczas to, po raz pierwszy, prawidłowo zaśpiewał dwa wersy z opery: „Jestem tylko delikatną dziewczyną / A nie przystojnym młodzieńcem”. Przyjmując rolę wyznaczoną mu przez system szkolenia, a tym samym akceptując swoje przeznaczenie, utożsamił się z kobiecością i z jej podstawowymi własnościami, czyli wiernością, oddaniem oraz gotowością do poświęcenia w imię miłości (Hsu 2012: 7–8).

Przemiana biologicznego ciała męskiego w kulturowe ciało kobiece jest związana z trzema procesami: symboliczną kastracją, systemem dyscypliny i maskaradą. Obcięcie szóstego palca okazuje się narzędziem socjalizacji dziecka, włączeniem go w struktury społeczne, a zarazem potwierdzeniem prymatu aspektu kulturowego nad biologicznym. Wiąże się z oddzieleniem od matki i przekazaniem chłopca symbolicznemu ojcu, czyli mistrzowi Guanowi ze szkoły aktorskiej (Cui 2003: 153). Chiński znak określający „nauczanie” składa się

z dwóch komponentów: ręki trzymającej kij (*pu*) oraz części fonetycznej (*xiao*), wskazującej na związek pokrewieństwa, jaki istnieje między ojcem i synem, czyli relację zależności opartej na autorytecie (Cui 2003: 155). Sposobem sprawowania władzy ojcowskiej (podobnie jak państwowej) jest system przemocy oparty na bezwzględnym posłuszeństwie i surowych karach. „Bicie pomaga pamięci” – mówi nauczyciel do uczniów. Podporządkowanie się jest warunkiem koniecznym powstania podmiotu użytecznego z perspektywy ludzi posiadających władzę, a ból jest ceną, jaką trzeba zapłacić za zdobycie pozycji społecznej i zawodowej.

Motyw maskarady wskazuje na znaczenie wymiaru performatywnego – zarówno na poziomie sztuki, jak i życia – nie sprowadza się przy tym do wyglądu zewnętrznego, ale wnika w głąb osobowości. Od pewnego momentu twarz i maska stają się jednym, mianowicie symbolem prawdziwej tożsamości. Jak zauważa Cui Shuqin,

Tylko w kobiecym przebraniu i charakteryzacji Dieyi może urzeczywistnić cnotę kardynalną, czyli wierność wobec sztuki i przyjaciół. Odgrywając role żeńskie, jest gwiazdą operową i może uwodzić innych mężczyzn. Sukces sprawia, że w kobiecości odnajduje schronienie przed brutalną rzeczywistością (Cui Shuqin 2003: 158).

W istocie poza sceną jest wyłącznie obiektem pożądania, najpierw – jeszcze jako dziecko – starego eunucha, do którego zostaje wysłany po zakończeniu przedstawienia, potem Yuana, patrona i kochanka¹⁰.

Podsumowanie

Wbrew pozorom *Żegnaj, moja konkubino* nie opowiada o pogodzeniu się z homoseksualnymi skłonnościami, jako że bohater pozostaje artystą udreżczonym, wewnętrznie rozdartym, nieustannie mieszającym fikcję z rzeczywistością, bezskutecznie usiłując połączyć życie i sztukę w jedną całość. Kaplan, odwołując się do pojęcia alegorii w rozumieniu Fredrica Jamesona, widzi w cierpieniu aktora odzwierciedlenie cierpienia całego narodu chińskiego (ale równocześnie zauważa, że pomija się milczeniem tragedię bohaterki). Seria traumatycznych przeżyć, jakich doświadcza Dieyi, znajduje odzwierciedlenie w wydarzeniach historycznych prowadzących do utraty dziedzictwa kulturowego (Kaplan 1997: 273).

Feminizacja postaci głównego bohatera może być odczytywana w kontekście alegorycznym jako zapowiedź upadku i osłabienia sił żywotnych narodu lub poddania się obcym wpływom (okupacja japońska). „W ostatecznym rozrachunku zarówno kobieta, jak i sfeminizowany mężczyzna muszą umrzeć, usuwając dzięki temu ze świata zepsucie i degenerację, podczas gdy przy życiu

¹⁰ W teatrze chińskim nie tylko mężczyźni wcielali się w role żeńskie, ale również kobiety występowały w partiach męskich. Były zatrudniane między innymi w małych trupach teatralnych w czasach dynastii Ming (1368–1644) oraz we wczesnym okresie panowania dynastii Qing (por. Li 2003: 2).

pozostaje jedynie człowiek pobity i złamany” (Zheng 1997: 357). Okazuje się, że tradycyjne formy doświadczenia kulturowego mogą przetrwać wyłącznie na poziomie fantazmatycznym.

Wątek homoseksualny pełni również funkcję alegoryczną, gdyż pozwala na pokazanie stosunku państwa do wszelkiej odmienności, nie tylko płciowej. Chen Kaige zwraca uwagę na sytuację artystów i intelektualistów w państwie, w którym wszystko podlega kontroli, gdzie mężczyźni podporządkowani władzy ulegają postępującej feminizacji. „Kobiecość jest metaforycznym przedstawieniem podmiotu zmarginalizowanego i jego stosunku do państwa” (Lim 2006: 72). W ten sposób reżyser raz jeszcze przypomina o skomplikowanej naturze związków łączących sferę prywatną i publiczną, pokazuje przenikanie się traumatycznych doświadczeń jednostki i całego narodu.

Bibliografia

- Astell, Ann W. 1999. *Political Allegory in Late-Medieval England*. Ithaca: Cornell University Press.
- Boym, Svetlana. 2002. Nostalgia i postkomunistyczna pamięć. Tłum. Lidia Stefanowska. W: Modrzejewski, Filip, i Sznajderman, Monika (red.). *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Wyd. Czarne, s. 270–301.
- Cui, Shuqin. 2003. *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, i Ziółkowski, Grzegorz (red.). 2005. *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Helman, Alicja. 2012. *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Hsu, Jen-Hao. 2012. Queering Chineseness: The Queer Sphere of Feelings in “Farewell My Concubine” and “Green Snake”. *Asian Studies Review*, 36, s. 1–8.
- Jameson, Fredric. 1983. *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London – New York: Cornell University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1997. Reading Formations and Chen Kaige’s “Farewell My Concubine”. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood and Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 265–278.
- LaCapra, Dominick. 2009. *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas.
- Larson, Wendy. 1997. The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige’s “Farewell My Concubine”. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood and Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 331–346.
- Lau, Jenny K.W. 1995. “Farewell My Concubine”: History, Melodrama and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema. *Film Quarterly*, 1 (49), s. 17–27.
- Lee, Lilian. 1994. *Farewell My Concubine*. Transl. Andrea Lingenfelter. New York: William Morrow and Company.
- Li, Siu Leung. 2003. *Cross-Dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lim, Song H. 2006. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Savarese, Nicola. 2005. Mei Lanfang i dwudziestowieczny teatr chiński. W: Guderian-Czaplińska, Ewa, i Ziółkowski, Grzegorz (red.). *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, s. 53–88.
- Silvio, Teri. 2002. Chinese Opera, Global Cinema, and the Ontology of the Person: Chen Kaige’s “Farewell My Concubine”. W: Jeongwon, Joe, i Rose, Theresa (red.). *Between Opera and Cinema*. New York – London: Routledge, s. 177–197.

Zheng, Yi. 1997. Narrative Images of the Historical Pasion: Those Other Women – On the Alterity in the New Wave of Chinese Cinema. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood and Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 347–360.

Filmografia

Czerwony (Yin ji kah). 1988. Reż. Stanley Kwan.
Król dzieci (Haizi wang). 1988. Reż. Chen Kaige.
Kuszenie mnicha (You seng). 1993. Reż. Clara Law.
M. Butterfly. 1993. Reż. David Cronenberg.
Mei Lanfang. 2008. Reż. Chen Kaige.
Ostatni cesarz (The Last Emperor). 1987. Reż. Bernardo Bertolucci.
Terakotowy wojownik (Qin yang). 1989. Reż. Ching Siu-tung.
Zielony wąż (Ching se). 1993. Reż. Tsui Hark.
Żegnaj, moja konkubino (Bawang bieji). 1993. Reż. Chen Kaige.
Żółta ziemia (Huang tudi). 1984. Reż. Chen Kaige.

Streszczenie

Punktem wyjścia niniejszych rozważań jest koncepcja alegorii politycznej w ujęciu Ann W. Astell. Przywołana badaczka twierdzi, że podstawą utworzenia alegorii politycznej jest nawiązanie porozumienia między autorem i odbiorcą, czyli obecność wspólnej wiedzy oraz pamięci kulturowej, pozwalającej odczytać zakodowane w tekście znaki. Celem zaprezentowanej interpretacji filmu *Żegnaj, moja konkubino* Chena Kaige jest pokazanie, po pierwsze, związku między traumą osobistą a zbiorową, po drugie przyjrzenie się sposobom włączania historycznych wydarzeń i postaci w fikcyjną opowieść o dwóch aktorach opery pekińskiej, a po trzecie zastanowienie się nad funkcjonowaniem dzieła filmowego jako alegorii.

Farewell My Concubine: Operatic Film as a Political Allegory

Summary

The starting point of the presented deliberations is the concept of political allegory in the work of Ann W. Astell. This researcher assumes that the basic element in creating a political allegory is to establish an agreement between an author and a recipient, or the presence of shared knowledge and cultural memory allowing the signs encoded in the text to be read. The aims of the present interpretation of *Farewell My Concubine* by Chen Kaige are, firstly, to show the relationship between personal and collective trauma and, secondly, to analyse how historical events and figures are integrated in a fictional story about two actors of the Beijing Opera. Finally, the interpretation focuses on the functioning of a film as an allegory.

**Szkice z poetyki historycznej
i antropologii filmu: od obrazowej
stylizacji do myślenia obrazem**

Maciej Sztąberek

<https://orcid.org/0000-0003-2185-5246>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Jean-Pierre Melville - zapomniany stylistą kina gangsterskiego

Słowa kluczowe: Jean-Pierre Melville, kryminał, thriller, film *noir*, *policier*, film gangsterski, *heist movie*

Key words: Jean-Pierre Melville, detective film, thriller, film noir, policier, gangster film, heist movie

Wstęp

Nosił kapelusz typu Stetson, przeciwsłoneczne okulary i jasny trencz niczym bohaterowie jego gangsterskich filmów. Choć był Francuzem, jedną z jego największych miłości stanowiła kultura Stanów Zjednoczonych, a zwłaszcza filmy, z których czerpał pełnymi garściami. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, jego dzieła nie były jednak ani amerykańskie, ani francuskie z ducha. Były po prostu jego.

Jean-Pierre Melville, bo o nim mowa, tak naprawdę nazywał się Jean-Pierre Grumbach. Pochodził z żydowskiej rodziny mieszkającej w Alzacji. Skąd więc przydomek „Melville”? Jak na amerykanofila przystało, nazwisko przybrał na cześć pisarza Hermana Melville’a. Paradoksalnie jednak ma ono brzmienie i pochodzenie raczej francuskie niż anglosaskie.

W trakcie II wojny światowej Melville walczył przez krótki czas na froncie, a potem w ruchu oporu. To właśnie konspiracyjna działalność wywarła ogromny wpływ na jego twórczość i sprawiła, że jego filmy wyróżniały się na tle innych. Jednak to nie dzieła o wojnie przyniosły mu największą sławę, lecz kryminały. Melville wyreżyserował ich łącznie aż osiem, podczas gdy tematyce wojennej poświęcił tylko trzy utwory. Jego kryminały, a dokładniej filmy gangsterskie – zwłaszcza *Szpicel* (*Le doulos*, 1962), *Drugi oddech* (*Le deuxième souffle*, 1966), *Samuraj* (*Le Samourai*, 1967) czy *W kręgu zła* (*Le cercle rouge*, 1970) – stanowiły mieszankę różnych rozwiązań i motywów zaczerpniętych zarówno z dzieł amerykańskich, francuskich, a nawet, w przypadku ostatnich dwóch, azjatyckich. Melville był więc twórcą selektywnym, wykorzystywał bowiem wyłącznie te elementy z danego kręgu kulturowego, które pasowały do jego koncepcji, ignorując pozostałe.

Filmy Melville'a stanowiły niecodzienne i zupełnie nieoczywiste połączenie wielu, wydawałoby się, sprzecznych motywów i elementów. Co ważne, każdorazowo były one powtarzane, lecz w nieco innej konfiguracji. W tym kontekście warto przywołać słowa Alicji Helman, która w swojej książce poświęconej kinu gangsterskiemu stwierdziła, że kluczem do zrozumienia filmów Melville'a jest pojęcie „kreacja” (Helman 1990: 177). W rozumieniu reżysera polega ona na stworzeniu modelu, który odbiorca zdoła rozpoznać we wszystkich filmach artysty. Jeśli ten zmienia nagle styl, to zdaniem Melville'a uznaje, że jedna z jego opcji była fałszywa (nie zawsze wcześniejsza) i prowadziła do powstania utworów chybionych (Helman 1990: 177).

Integralny element kariery Melville'a stanowił także jego wizerunek. Reżyser, tak jak bohaterowie jego filmów, był typem samotnika – wiadomo tylko, że mieszkał z żoną o imieniu Florence i trzema kotami, które zresztą zagrały w jednym z jego filmów – *W kręgu zła* (Helman 1990: 186). Był skryty, więc niechętnie mówił o swoim życiu osobistym, za to chętnie opowiadał o swoich filmach, wokół których tworzył różne legendy. Jako przykład niech posłuży podawanie mylnych informacji o miejscu kręcenia scen do *Młodszego Ferchau* (*L'ainé des Ferchoux*, 1963). Zrealizowano je rzekomo w całości w Ameryce, podczas gdy w rzeczywistości część z nich nakręcono we Francji (Svetov 2011: 2, 7). Zdaniem Pierre'a Grassetta, aktora, który zagrał w *Dwóch mężczyznach na Manhattanie* (*Deux hommes dans Manhattan*, 1959), Melville świadomie kreował swój wizerunek, gdyż zdawał sobie sprawę, że ma to ogromny wpływ na media, a w konsekwencji – na zainteresowanie jego filmami (Włodek 2008: 59). Podobno reżyser powiedział kiedyś do Grassetta: „Wiesz, pracuję nad swoim typem aktorstwa. Jestem bardzo złym aktorem, ale dla mediów jestem wystarczająco dobry...” (Włodek 2008: 59). Melville był więc artystą, dla którego enigmatyczność stanowiła nie tylko element autorskiej poetyki, ale także strategii autokreacji. Choć niechętnie wyjawiał szczegóły ze swojego życia prywatnego i negował, jakoby wpłynęło ono na jego twórczość, to jednak jego filmy naznaczone są tą samą tajemnicą co jego życie.

Powinowactwa gatunkowe i bohaterowie filmów Melville'a

Pierwszą bardzo ważną kategorią, która determinuje kształt utworów Melville'a, jest film gangsterski, stanowiący część zjawiska, jakim jest kino gatunków (Helman 1990: 5). Taki sposób postrzegania kinematografii jest fenomenem typowo amerykańskim, choć oczywiście gatunki filmowe występują także na rynku europejskim (Helman 1990: 5). Kino gatunków natomiast wynika przede wszystkim z kształtu systemu kinematografii amerykańskiej, którą cechuje przemysłowy charakter produkcji, określanej za pomocą praw rynku oraz polityki gwiazd (Helman 1990: 5).

Gatunki są więc postrzegane jako zbiory neutralnych konwencji, które reżyser może zaktualizować, przekroczyć bądź nawet złamać (Helman 1990: 5).

Jest to dobrze widoczne w filmach Melville'a, który wybiórczo stosuje tylko wybrane elementy filmu gangsterskiego, modyfikując je wedle własnego uznania. Jak pisze Alicja Helman w swojej książce poświęconej kinu gangsterskiemu: „W myśl tej tendencji gatunki charakteryzuje przede wszystkim temat oraz repertuar ikonograficzny, a w ujęciach bardziej szczegółowych – czas i miejsce zdarzeń, rodzaj postaci i związków między nimi, wzory prowadzenia akcji, czy stosunek do rzeczywistości przedstawionej” (Helman 1990: 5).

W myśl wyznaczników definiujących gatunek zaproponowanych przez Alicję Helman można stwierdzić, że film gangsterski jest określany przede wszystkim poprzez tematykę kryminalną. Jego bohaterami są więc przestępcy dopuszczający się przemocy i działający w sposób mniej lub bardziej zorganizowany (Helman 1990: 12). Akcja tych utworów toczy się najczęściej w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia w Stanach Zjednoczonych, w okresie prohibicji, gdyż mniej więcej w tym okresie filmy te zaczęły powstawać, co wynikało ze społecznej aktualności przedstawianych w nich wydarzeń. Z czasem jednak czas i miejsce akcji ulegały kolejnym aktualizacjom, zgodnym z duchem danych epok.

Do repertuaru ikonograficznego filmów gangsterskich należy natomiast wielkie miasto – będące metaforą uwięzienia, zepsucia i zamknięcia. Eksponowane są więc slumsy, a także oświetlone neonami ulice. Miejscami akcji stają się zaś kasyna, szulernie czy nocne kuby, w których grana jest jazzowa muzyka, a samochód stanowi nieodłączny element świata przedstawianego. Bohaterowie uczestniczą we wszelkiego rodzaju pościgach, którym towarzyszą piski opon czy dźwięki pękających od kul szyb. Twórcy tych filmów najczęściej unikają wiejskich krajobrazów, noszących znamiona bezpiecznej przystani. Jeśli bohater chce uniknąć nieprzychylnego losu, musi uciec z miasta. Często zdarza się jednak, że w sytuacji, kiedy już niewiele brakuje, aby dotarł do bezpiecznego schronienia na łonie natury, i tak dopada go tam przeznaczenie.

Do ikonografii należą także charakterystyczne stroje – eleganckie garnitury, prochowce i kapelusze typu fedora, które z czasem zostały zaadaptowane przez czarne kryminały. Znaczącym elementem ikonograficznym jest też broń w postaci między innymi pistoletu samopowtarzalnego Colt M1911 czy pistoletu maszynowego Thompson z bębnowym magazynkiem. Broń stanowiła dominujący składnik życia bohaterów, którzy wydawali się z nią zrastać do tego stopnia, że sami stawali się żywą bronią (Helman 1990: 20).

Warto także wspomnieć, że filmy gangsterskie wytworzyły swoisty model postaci. Posiadały one własny kodeks zasad, będący zaprzeczeniem reguł uznawanych za moralne (Helman 1990: 10). Bohaterowie ci jednak bardzo dobrze wpisywali się w mit amerykańskiego snu (Helman 1990: 11), mit, w którym na piedestale stawiano sukces i zysk, co uczyniło z nich swego rodzaju wypaczone odbicie rzutkiego, jankeskiego przedsiębiorcy. Można bowiem zauważyć, że do wielu życiorysów królów podziemia pasuje fraza „od pucybuta do milionera”. Ponadto postaci te sprzeciwiały się władzy, która stała się w owym czasie bardzo niepopularna za sprawą wprowadzenia prohibicji; tę ustawę uważano za godzącą w prawo do tak bardzo cenionej przez Amerykanów wolności.

Twórcy filmowi nie musieli się więc wiele starać przy wymyślaniu fabuł swoich utworów. Wystarczyło przeczytać informacje w prasie. Co ważne, bohaterowie dopuszczający się zbrodni zawsze w finale musieli przegrać, najczęściej ginąc w myśl zasady, że „zbrodnia nigdy nie popłaca”. Widzowie mogli więc wyładować własną agresję, czerpiąc przyjemność z oglądania bohaterów dopuszczających się aktów przemocy, o których sami mogli sobie tylko pomarzyć, a jednocześnie mieć w pewien sposób czyste sumienie, gdyż przecież to nie oni dokonali zbrodni, która w dodatku została ukarana (Helman 1990: 10).

Drugą ważną kategorią w kontekście filmów Melville'a o tematyce kryminalnej jest kino *noir*, które ma bardzo wiele wspólnego z opisywanym wcześniej filmem gangsterskim. Jak zauważył Sławomir Bobowski (2010: 6), „[...] czarna seria wywodziła się wprost z filmu gangsterskiego, więc miała główne jego cechy: zbrodnie w centrum, temat przestępczości zorganizowanej, gangów, miasta jako symbolu zepsucia, mizoginii”. Należy jednak zauważyć, że filmy *noir* były w swej budowie dużo bardziej skomplikowane i niejasne w porównaniu ze swoimi gangsterskimi pierwowzorami.

Podczas gdy światem przedstawionym w filmach gangsterskich rządziła logika i porządek (Bobowski 2010: 6), a filmy te kończyły się jednoznaczną oceną działań bohatera, to w filmach *noir* dominował fatalizm, wieloznaczność, zaś granice między stronami konfliktu były dużo bardziej zatarte. W filmach *noir* nie ma kultury przeciwstawianej kontrkulturze (Bobowski 2010: 6), jak ma to miejsce w filmach gangsterskich, trudno jest bowiem odróżnić od siebie strony konfliktu, gdyż w gruncie rzeczy są one podobne. Bohaterowie są bardziej złożeni, zbrodni często dokonują zwyczajni ludzie (Bobowski 2010: 6), którzy są do tego zmuszeni przez otoczenie lub chcą zmienić swoją dotychczasową, fatalną sytuację. Ponadto, aby zwyciężyć i zaprowadzić chwilową sprawiedliwość, postaci te muszą sięgnąć po metody swoich przeciwników, stając się równie bezwzględni. Świat przedstawiony jest więc definiowany przez brutalność, nieskuteczne prawo, a także pełnych sprzeczności bohaterów działających na granicy dobra i zła. W rezultacie filmy te kończą się najczęściej tragicznie. To właśnie ową ambiwalentną atmosferą *noir* zafascynował się Melville i wykorzystał ją przy tworzeniu własnych filmów.

Warto też podkreślić, że film *noir* stał się swego rodzaju zwierciadłem kulturowych, politycznych i społecznych procesów zachodzących w świecie, z których kinematografia czerpała. Czarne kryminały ujawniały bowiem ówczesne lęki, proponując dla nich atrakcyjną metaforę. Można więc zauważyć, że w filmach tych obraz przedstawianego społeczeństwa jest dużo bardziej krytyczny i głębszy (Bobowski 2010: 7), gdyż eksponuje w większym stopniu psychologię zbrodni.

Wielu autorów zajmujących się kinem *noir* nie jest jednak zgodnych co do tego, czym ono dokładnie jest. Jedni twierdzą, że jest to odrębny gatunek (Bobowski 2010: 6), drudzy nazywają je subgatunkiem (Syska 2010: 24) lub tonalnością (Syska 2010: 24), jeszcze inni osobnym nurtem filmowym, porównując je do ekspresjonizmu niemieckiego (Bobowski 2010: 7). Obecnie wielu badaczy skłania się ku opinii, że jest to określenie stylistyki amerykańskich filmów

o tematyce kryminalnej głównie z lat czterdziestych, co ma o tyle istotny sens, że najbardziej charakterystycznym i rozpoznawalnym elementem czarnych kryminałów jest właśnie specyficzny audiowizualny styl. Sprowadza się on do szeregu rozwiązań wizualno-formalnych, które wyróżniają tego rodzaju dzieła spośród innych. Bobowski wskazuje szereg wyznaczników estetycznych filmów *noir* (Bobowski 2010: 7–8). Wszystkie te wyznaczniki nie zawsze muszą występować razem w pojedynczym dziele, jest to raczej ogólna lista najczęściej wybieranych rozwiązań, które stosowano w klasycznych filmach *noir*. Na podstawie ich liczby w danym filmie można więc w pewien sposób ocenić, w jakim stopniu dany utwór jest dziełem inspirowanym kinem *noir*, co również jest pomocne w kontekście dzieł Melville’a.

Co ciekawe, wielu badaczy uważa, że określenie „film *noir*” dotyczy wyłącznie amerykańskich utworów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Późniejsze dzieła są najczęściej określane mianem *neo-noir* lub *post-noir* (Bobowski 2010: 19). Dotyczy to przede wszystkim filmów zagranicznych, które po przeminieciu fascynacji kinem *noir* w Stanach Zjednoczonych przejęły stylistykę amerykańskich filmów i dopasowały ją do własnych realiów. Najlepszym przykładem jest właśnie Francja, w której określenie „film *noir*” powstało. W tym sensie dotyczy to więc także filmów Jeana-Pierre’a Melville’a, którego twórczość nie była czysto *noir*owa, gdyż łączyła z „czarną” stylistyką realizm poetycki, a także elementy kultury Dalekiego Wschodu, co będzie szerzej wyjaśnione w dalszej części artykułu. Świadczą także o tym słowa Maureen Turim (2014: 61): „Poczynając od filmów Jeana-Pierre’a Melville’a, francuski *policier* i film gangsterski skłaniają się w stronę samoświadomego przerabiania amerykańskich filmów *noir*; to właśnie to samoświadome przetwarzanie może posłużyć jako definicja *neo-noir*”¹.

Wypadałoby jednak zauważyć, że określenie „*neo-noir*” ma sens tylko w przypadku uznania czarnych kryminałów za nurt filmowy. Jeśli jednak założymy, że kino *noir* oznacza pewien charakterystyczny styl o rozpoznawalnej ikonografii, wówczas dzielenie filmów na *noir*owe i *neonoir*owe traci rację bytu. Jako że opisywane w tym artykule dzieła Melville’a będą analizowane przede wszystkim pod względem zastosowanej stylistyki, to w dalszej jego części będę stosował wyłącznie nazwę „*noir*”.

Z kinem *noir* we Francji łączy się zatem kolejne ważne zjawisko, polegające na wykształceniu się podgatunku, jakim jest francuski *policier*. Jak zauważyła wspomniana wcześniej autorka: „[...] francuski termin *policier* [...] odpowiada z jednej strony amerykańskiemu policyjnemu »proceduralowi«, a z drugiej strony filmom gangsterskim” (Turim 2014: 61).

Gangsterskie obrazy Melville’a należą właśnie do francuskiego podgatunku *policier*. Jego popularność była pokłosiem gwałtownego napływu do Francji amerykańskich filmów *noir* i kina gangsterskiego, po uchyleniu zakazu ich sprowadzania nałożonego w czasie II wojny światowej (Vincendeau 2001: 95). Amerykańskie thrillery i czarne kryminały odcisnęły wyraźne piętno przede

¹ Tłumaczenie tekstów angielskojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, moje – M.S.

wszystkim na budowie *policier*. Wpływy filmów gangsterskich i kina *noir* można dostrzec na poziomie ikonografii, która z kina czarnego przejęła charakterystyczne trencze, kapelusze, broń czy motyw mrocznego miasta. Wbrew pozorom głównymi bohaterami *policier* są nie tylko policjanci, ale także gangsterzy. W przeciwieństwie do kina policyjnego w tym przypadku nie jest jednak ważne śledztwo, lecz pojedynki między równymi sobie przeciwnikami, policjantem i przestępcą – obaj są niebezpiecznymi samotnikami (Durys 2013: 11).

Melville w swoich filmach korzystał z wielu cech *policier*, lecz jednocześnie modyfikował gatunek, uzupełniając go o elementy różnych kinematografii. Widać to już chociażby w samych konstrukcjach fabuły. Tematami filmów Melville'a są najczęściej napady, które, pomimo początkowego sukcesu, w rezultacie są fatalne w skutkach (chronologicznie filmy: *Rzykant*, *Szpicel*, *Drugi oddech*, *W kręgu zła*). Utwory te zazwyczaj mają strukturę *heist film*, w której Melville z czasem się wyspecjalizował. Drugim tematem są zabójstwa na zlecenie (*Szpicel*, *Samuraj*). Bohaterowie albo sami ich dokonują, albo są ścigani przez płatnych morderców. We wszystkich jego filmach pojawia się także wątek wierności i zdrady między przyjaciółmi, współnikami, jak i w relacjach damsko-męskich, a także swego rodzaju fatalizm.

Interesująca jest też konstrukcja samych bohaterów Melville'a. Protagonisci w jego utworach łączą w sobie cechy zachowania amerykańskich „samotnych jeźdźców”, postępujących według własnych zasad, ze wspomnianym już fatalizmem towarzyszącym ich działaniom, co jest z kolei charakterystyczne dla filmów francuskich, a zwłaszcza dzieł spod znaku realizmu poetyckiego. Dlatego też protagonisci Melville'a to najczęściej wyrzutki społeczne o niebываłych umiejętnościach i samodyscyplinie, w wielu przypadkach bardziej honorowi od „polujących” na nich przedstawiciele organów ścigania. Wyjątkiem jest film *Glina* (*Un Flic*, 1972), w którym głównym bohaterem jest policjant. Melvillowscy protagonisci to bez wyjątku jednostki zagubione, tajemnicze i skazane na porażkę, ale w wielkim stylu.

Rola rekwizytów i odwołań scenograficznych

Poza charakterystyczną stylistyką kina *noir* nawiązania do kultury amerykańskiej są widoczne przede wszystkim w ikonografii, zwłaszcza za sprawą starannie dobranej scenografii. Melville bowiem umieszczał wiele rekwizytów czy przestrzeni typowych dla rzeczywistości Stanów Zjednoczonych we francuskiej scenerii. Na przykład w *Szpiclu* pojawiają się amerykańskie samochody i telefony – czy zamiast typowych francuskich kawiarni bary skopiowane z filmów gangsterskich. Nawet tancerki paradujące po ladzie baru oraz przygotowane dla nich charakterystyczne podwyższenia nasuwają skojarzenia z Ameryką. Amerykańskie są także metalowe żaluzje w oknach, które zastąpiły francuskie okiennice (Vincendeau 2003: 145). Komisariat, w którym przesłuchiwanie są Silien i Maurice, oraz ten z *Samuraja*, z charakterystycznymi szklanymi

przegrodami, przypominają wyglądem posterunki policji z klasycznych filmów *noir*. Melville bardzo często starał się dokładnie kopiować scenografię konkretnych filmów. Jak zauważył dawny asystent Melville'a, Bertrand Tavernier, reżyser skopiował nawet tapetę ścienną z filmu Roberta Wise'a *Odds Against Tomorrow* (1959), którą widać w mieszkaniu Jeana w *Szpiclu*, a także w kilku innych filmach Melville'a (Wideo 1).

Tavernier wspomniał także, że Melville, tworząc *Szpicla*, zapożyczał zachowania postaci z innych filmów, czego dowodem jest chociażby komisarz, który w trakcie przesłuchiwania Siliena żuje wykałaczkę (Wideo 1). W *Crime Wave* (1954, reż. Andre De Toth), jednym z ulubionych filmów reżysera, grający komisarza Sterling Hayden również żuł wykałaczkę, gdyż nie mógł palić papierosów. Obserwując kreacje Haydena, można zauważyć podobieństwo między jego sposobem gry a grą aktorów wcielających się w główne postacie w filmach Melville'a. Innym charakterystycznym amerykańskim elementem, pojawiającym się zarówno w *Szpiclu*, jak i w kolejnych dziełach Melville'a, jest jazzowa muzyka grana głównie w barach, które odwiedzają bohaterowie, lub nadawana przez radio, co wzmacnia wykreowaną przez reżysera atmosferę amerykańskości. Jest to także odstępstwem od klasycznych czarnych kryminałów, w których główną rolę odgrywała orkiestrowa muzyka niediegetyczna.

Melville, w swojej fascynacji filmami i stylistyką *noir*, nie zapożyczał jednak wyłącznie ikonografii czy konstrukcji bohatera, ale korzystał także z rozwiązań technicznych używanych w czarnych kryminałach. Stosował zarówno niski klucz oświetleniowy, ciemną kolorystykę, silne kontrasty bieli i czerni, głębię ostrości pozwalającą zabudowywać kadry w głąb i nadawać przestrzeni niepokojący charakter, jak i ujęcia z perspektywy żabiej, które nadawały obrazowi monumentalny charakter (Bobowski 2010: 7–8). Ponadto zawikłana, niejednoznaczna fabuła również została zaczerpnięta z filmów *noir*. Szerokokątnych obiektywów Melville używał jednak w nieco innym celu, niż czyniono to w klasycznych czarnych kryminałach. Tam bowiem stosowano je w pomieszczeniach, aby osiągnąć klaustrofobiczny efekt, zaś Melville wykorzystywał je, aby lepiej pokazać plany ogólne, których w klasycznych filmach *noir* starano się unikać (Bobowski 2010: 7–8). Wszystkie te zabiegi zostały wykorzystane w taki sposób, aby z jednej strony naśladować amerykańskie czarne kryminały, a z drugiej strony stworzyć na ich podstawie coś nowego i niepowtarzalnego.

Od realizmu poetyckiego do samotności samuraja

Kolejnym ważnym nurtem mającym wpływ na twórczość Melville'a jest wspomniany już francuski realizm poetycki, którego cechy zostały skumulowane przede wszystkim w *Samuraju*. Filmy tworzone w duchu realizmu poetyckiego cechował fatalizm i atmosfera bezgranicznego smutku. Bohaterami byli zwyczajni ludzie, często proletariackiego pochodzenia, którzy musieli mierzyć się z przygnębiającymi realiami codziennego życia. Realizm dotyczył

jednak tylko kwestii „zewnętrznych” i był raczej pozorny. Życie wewnętrzne postaci było bowiem podporządkowane uniwersalnym problemom i związanym z nimi tragediom ludzkiego losu. Bohaterowie pełnili funkcję żywych symboli, których życiem rządziło przeznaczenie. Podobnie sytuacja wygląda w *Samuraju*. Po pierwsze widz ma tu do czynienia z fatalizmem, który osiąga punkt kulminacyjny w zakończeniu filmu. Utwór przenika ponura, depresyjna atmosfera, uwidaczniająca się przede wszystkim poprzez zgaszone kolory. Płatny zabójca Jeff Costello, mimo że z pozoru działa i to do niego należy inicjatywa, w rzeczywistości nieuchronnie dąży do samounicestwienia. Staje się ponadto symbolem samotności oraz bezgranicznego wręcz przywiązania do pewnego kodeksu postępowania, co czyni go podobnym do samurajów. Oprócz tego jest w pewien sposób zrezygnowany, zamiast wybrać życie i uciec z Jane, odrzuca jej propozycję pomocy. Wbrew zdrowemu rozsądkowi kroczy drogą do zatracenia. Przekonany o nieuchronności swej przegranej, wybiera jej najbardziej dla siebie dogodny, honorowy wariant. Samurajowi bowiem nie wolno odczuwać lęku przed śmiercią ani się poddawać, zakazuje tego honor właśnie. Ponadto w filmie występuje zgaszona motoryka, która objawia się poprzez pewnego rodzaju monumentalizm. Bohater przypomina bowiem bardziej poruszający się z gracją, lecz pozbawiony emocji pomnik niż żywego człowieka.

Następnym niecodziennym urozmaiceniem filmów Melville’a było inkrustowanie ich motywami dalekowschodnimi. W *Samuraju* taki zabieg awizuje już sam tytuł. Drugim bardzo ważnym nawiązaniem jest cytat otwierający dzieło i pochodzący rzekomo z Bushido – kodeksu samurajów: „Nie ma większej samotności niż samotność samuraja – może poza samotnością tygrysa w dżungli”. Cytat ten – choć brzmi bardzo wiarygodnie – został zmyślony przez reżysera, co było oczywiście żartem. Przywołane motto stanowi podsumowanie całego filmu, przedstawiającego gangsterów jako samurajów. Reprezentanci obydwu „zawodów” są samotni, zdani wyłącznie na siebie za sprawą charakteru swojej profesji i skazani na zagładę.

W filmie *W kręgu zła* motywy dalekowschodnie ponownie odgrywają bardzo ważną funkcję. Rola przeznaczenia i związanego z nim fatalizmu jest akcentowana od samego początku. Świadczy o tym chociażby cytat otwierający film, po raz kolejny zmyślony przez Melville’a: „Budda narysował krąg czerwoną kredą i rzekł: Gdy mężczyźni nawet nieświadomie spotkają się pewnego dnia, cokolwiek się im przytrafi, jakkolwiek przetną się ich ścieżki, to we wspomnianym dniu wkroczą razem nieuchronnie do czerwonego kręgu”. Słowa te narzucają interpretację oglądanych wydarzeń. Niemalże od samego początku, zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej, ukazywana jest zbieżność losów Coreya i Vogela, a łącząca ich więź wydaje się być przeznaczeniem. Po pierwsze obaj mężczyźni uzyskują wolność tego samego dnia, choć w nieco odmienny sposób. Po drugie na końcu i początku sąsiednich scen bohaterowie są ukazywani w podobnej sytuacji, a nawet ich sylwetki zostają pokazane w podobnej pozycji, czego przykładem jest moment, gdy kamera pokazuje leżącego w pociągu Vogela, aby za chwilę ukazać również leżącego, tyle że w więzieniu, Coreya.

Po trzecie owa zbieżność losów została podkreślona za pomocą podobnego kadrowania oraz montażu równoległego, zestawiającego ze sobą zbliżone zdarzenia spotykające bohaterów.

Kreacja męskości i marginalizacja kobiecości

Charakterystycznym elementem filmów Melville'a jest także kreacja mitu męskości. Protagonisci jego utworów to wzorcowi mężczyźni, mający kilka stałych cech, takich jak małomówność, opanowanie, inteligencja, aktywność, bezwzględność czy zasadniczość, które zwłaszcza w kulturze anglosaskiej są bardzo cenione. Na przykład w *Szpiclu*, mimo że to Faugel wydaje się być głównym bohaterem tego filmu, to jednak dużo bardziej intrygującą postacią, do której zresztą należy inicjatywa, jest Silien. Przewyższa on Faugela umiejętnościami praktycznie pod każdym względem. Widać to chociażby w scenach egzekucji na początku i końcu obrazu. Faugel zabija niczego niespodziewającego się przyjaciela z jego własnej broni, którą przed momentem od niego pożyczył, a następnie go okrada, podczas gdy Silien układa skomplikowany plan, aby zlikwidować groźnych gangsterów, którzy są gotowi wykorzystać każdy jego błąd. Plan jest dopracowany w najdrobniejszych szczegółach i nie pozostawia niczego przypadkowi. Nie mówiąc już o tym, że Silien likwiduje aż dwóch gangsterów na raz.

Kreacja, jakiej podlega męskość, jest także wyraźnie widoczna w filmie *Samuraj*. Melville fascynował się „śmiertelną” i „wojowniczą” zarazem elegancją samurajów (Wideo 2). Wymienione wcześniej cechy protagonistów są obecne w każdym filmie, lecz swoją kulminację osiągnęły właśnie w filmie *Samuraj*. Jego główny bohater, Jeff Costello, nie okazuje żadnych emocji, gdyż ich okazywanie uważa za słabość. Alain Delon, wcielający się w postać Jeffa, okazał się idealnie pasować do tej roli. Jego chłodny temperament, obojętne spojrzenie oraz młody wygląd (miał wówczas 32 lata) wzmocniły tylko koncepcję reżysera. Ponadto protagonisci są postaciami inteligentnymi, więc to do nich należy inicjatywa. Ich silne przywiązanie do zasad oraz honorowe zachowanie również zbliżają ich do tytułowych japońskich wojowników.

Inny przykład kreacji męskości można znaleźć w przedostatnim filmie Melville'a – *W kręgu zła*. Tym razem zostaje ona pogłębiona poprzez podkreślanie profesjonalizmu bohaterów. Cecha ta staje się dodatkowym skutecznym orężem w procesie kreowania wzorca męskości. Profesjonalizm mężczyzn zostaje subtelnie podkreślony i zwielokrotniony za sprawą wykorzystania schematu filmu określonego mianem *heist movie*, który z zasady pokazuje specjalistów mających dokonać skoku graniczącego z cudem. W rezultacie bohaterowie *W kręgu zła* są depozytariuszami wszystkich pożądanых w naszej kulturze cech. Ponadto zostają one skontrastowane z nieprzychylnym wizerunkiem kobiet. Panie nie mają dostępu do świata mężczyzn. Są wyłącznie dodatkami, które

nie wpływają na rozwój wydarzeń, gdyż nie zostały dopuszczone do sekretów protagonistów. Rola kobiet ogranicza się zatem do dotrzymywania towarzystwa mężczyznom, gdy ci tego potrzebują.

Z kreacją męskości w filmach Melville'a wiąże się więc zjawisko stopniowego unieważniania roli kobiet. W jego pierwszych kryminałach, w tym między innymi w *Rzykancie* czy *Szpiclu*, pełniły one funkcję atrakcyjnych ozdób. W *Rzykancie* (*Bob le flambeur*, 1956) Bob przekazuje niczym prezent dopiero co poznaną Annę swojemu podopiecznemu – Paolo. Zdaje się zupełnie nie liczyć z tym, że dziewczyna jest bardziej zainteresowana jego osobą. W *Szpiclu* natomiast zarówno Therese, jak i Fabienne pełnią wyłącznie rolę elementów potrzebnych do zawiązania intrygi. Nie mają jednak mocy inicjowania wydarzeń. To Silien kontroluje sytuację i wykorzystuje obydwie bohaterki do swoich celów. Fabienne jest mu potrzebna do tego, by złożyć fałszywe zeznania, które mogłyby oczyścić Faugela przed policją, Therese natomiast pełni funkcję kozła ofiarnego. Silien prawdopodobnie pozoruje, że to ona jest policyjnym kapusiem, a następnie morduje, by samemu oczyścić się z zarzutów. Duża liczba możliwych interpretacji tego filmu oraz skomplikowana fabuła uniemożliwiają jednak całkowite ustalenie jego motywacji.

Z prawie każdym kolejnym filmem Melville'a, bo z pewnymi wyjątkami, rola kobiet stawała się coraz mniejsza. Największą ich marginalizację można zauważyć w przedostatnim dziele reżysera – *W kręgu zła*. Tym, co najbardziej rzuca się w oczy, jest fakt, że kobiety w tym filmie są pozbawione tożsamości i sprowadzone do bezimiennych, zalotnych obiektów. Najczęściej widz obserwuje je w barze, na scenie, gdzie tańczą. Wszystkie ubrane są w ten sam strój i noszą podobne fryzury. Badająca twórczość Melville'a Ginnette Vincendeau (2003: 197) oskarżyła go o seksistowskie podejście. Zauważyła także, że w tym filmie „[...] tak jak w poprzednich thrillerach Melville'a styl i elegancja są domeną mężczyzn, podczas gdy kobiety mają wygląd matczyzny lub karykaturalnie seksowny” (Vincendeau 2003: 197). Co znamienne, nawet imię byłej partnerki protagonisty *W kręgu zła* jest nieznane. Sam reżyser przyznał się do różnego traktowania przez siebie postaci kobiecych, mówiąc, że: „[...] większość czasu ubieraniu aktorek poświęcają moi asystenci. To interesuje mnie znacznie mniej [niż stroje aktorów]” (Vincendeau 2003: 197). Melville usprawiedliwiał marginalizację roli kobiet tym, że opowiada *stricte* męską historię, w której jest aż czterech głównych bohaterów.

Niektórzy badacze sugerują, że marginalizacja kobiet może mieć podteksty homoseksualne. Vincendeau (2003: 196) z kolei sądzi, że „[...] ucieczka od kobiet jest ucieczką od nowoczesności, wynikającą z nostalgicznej tęsknoty za czasami przed dostępem kobiet do sfery publicznej oraz niechęci wobec feminizacji codziennego życia”. Niewątpliwie reżyser manifestuje w swoich filmach swoistą „antykobiecość”, jednak trudno jest jednoznacznie ustalić, co tak naprawdę nim kierowało. Zwłaszcza że był bardziej skupiony na kreacji własnego wizerunku niż na ujawnianiu swych prywatnych poglądów. Nie jest jednak wykluczone, że „antykobiecość” była tylko celowym zabiegiem uniezwykłym jego filmy i kreującym ich zagadkowość, i nie była wynikiem żadnych głębszych motywacji.

Chwyty niezwykające

Tym, co sprawiło, że filmy Melville'a intrygują, jest stosowanie przez reżysera różnego rodzaju chwytów niezwykających². Najbardziej charakterystyczne w tym względzie jest kreowanie świata przedstawionego w taki sposób, aby był on niejasny i wieloznaczny. Reżyser zastosował ten chwyt po raz pierwszy w *Szpiclu*. Widz ma tu do czynienia z brakiem wyraźnego zarysowania motywacji bohaterów, a zwłaszcza Siliena. Może jedynie przypuszczać, jakie pobudki nim kierują. Dzięki temu zarówno postać, jak i cały film budzi większe zaciekawienie odbiorcy. Ponadto bohaterowie często postępują w sposób nieprzewidywalny, a nawet nielogiczny. Dobrym przykładem jest nagła napaść Siliena na Therese; o przyczynie ataku widz dowiaduje się dopiero pod koniec filmu. Innym absurdalnym zachowaniem Siliena jest ciągle chodzenie w kapeluszu i płaszczu – bohater nie zdejmuje ich nawet w mieszkaniu Faugela. Równie groteskowe wydaje się ujęcie pokazujące Therese. Kobieta, sama w mieszkaniu, leży na sofie w szpilkach, w wyzywającej pozie, i czyta gazetę. Motywacja postaci ma bowiem w dużej mierze charakter estetyczny, a styl jest dla autora filmu dużo ważniejszy od motywacji realistycznej.

W *Samuraju* Melville wykorzystał większość swoich ulubionych chwytów. Skumulowane, budują wyjątkowo sugestywne wrażenie nierzeczywistości i wyróżniają ten film spośród innych utworów o podobnej tematyce. Dobrym przykładem chwytu niezwykającego jest w tym przypadku liczba dialogów oraz ich forma. Główny bohater wypowiada się bowiem rzadko, a wypowiedzi te są lakoniczne oraz dotyczą wyłącznie spraw bieżących. Małej liczby dialogów nie da się w pełni usprawiedliwić małomównością głównego bohatera. Zdarzają się bowiem sytuacje, w których brak wypowiedzi wydaje się nielogiczny i nieadekwatny. W scenie, w której Jeff Costello kupuje gazetę na stacji metra, nie wypowiada ani słowa. Podaje tylko pieniądze kobiecie w okienku, odbiera swój towar i odchodzi. Co szczególne, dopiero po pierwszych dziesięciu minutach filmu pojawia się pierwsza, krótka rozmowa. Anegdota głosi, że to właśnie doprowadziło do nawiązania współpracy Delona z Melvillem. Aktor preferował styl gry oparty na minimalizmie mimiki i gestów, więc niewielka liczba dialogów pozwoliłaby mu rozwinąć skrzydła. Reżyser, urzeczony perfekcjonizmem aktora, stworzył scenariusz specjalnie pod jego umiejętności (Helman 1990: 186). Umówił się na spotkanie z Delonem w jego mieszkaniu, aby przeczytać mu scenariusz. Aktor słuchał uważnie Melville'a przez jakiś czas, po czym przerwał i rzekł: „Czyta Pan scenariusz już siedem i pół minuty i jeszcze nie padła ani jedna kwestia. To mi wystarcza” (Nogueira 1971: 59, za: Włodek 2008: 66). Potem Delon zapytał Melville'a o tytuł filmu. Gdy usłyszał, że brzmi on *Samuraj*, zaprowadził

² Uniezwyklenie – „Termin wprowadzony przez W. Szklowskiego (»ostraniénije«), dotyczący opisu czegoś lub kogoś w taki sposób, który nie jest zgodny z potocznym lub ugruntowanym w przyzwyczajeniu oglądem świata. W teorii rosyjskiej szkoły formalnej (→ formalizm rosyjski) był traktowany jako → chwyt artystyczny. Uniezwyklenie spotykamy np. w *Panu Tadeuszu*, gdy Hrabia – na widok Zosi – wykrzykuje: »Bóstwem jesteś czy nimfą, duchem czy widzeniem!« (ks. III, w. 114). JP” (*Uniezwyklenie* 2019).

reżysera do swojej sypialni. Okazało się, że jest ona urządzona w ascetycznym, japońskim stylu, a nad łóżkiem wisiała samurajska katana...

W *kręgu zła* zawiera wiele innych chwytów uniezwykłych, lecz szczególnie wyróżnia się zabieg zastosowany tylko w dwóch scenach filmu. Polega on na ukazaniu nowego elementu w kadrze tak, że zostaje złamana jego dotychczasowa harmonia, a widz ulega dezorientacji, gdyż nie wie, kto jest odpowiedzialny za zakłócenie istniejącego stanu. Warto podkreślić, że sceny te są budowane za pomocą długich ujęć, w których kadrowanie jest zdecydowanie statyczne. Pojawiający się nagle element wprowadza więc dynamikę, co wraz z kontekstem sytuacyjnym ma za zadanie wywołać napięcie i zaciekać widzów. Zabieg taki pojawia się na przykład w scenie, w której Corey postanawia zagrać samotnie w bilard. Po kilku wstępnych uderzeniach zostaje zastosowane ujęcie z góry, które pokazuje stół i nachylającego się nad nim Coreya. Nagle w kadrze pojawia się drugi kij i trzymające go dłonie nieznanego osobnika. W następnym ujęciu okazuje się, że jest to gangster nasłany przez byłego współnika Coreya.

Celebracja czynności

Istotną cechą filmów Melville'a jest także celebrowanie czynności. Reżyser uwielbiał pokazywać działania bohaterów od początku do końca ich trwania. Nie były one najczęściej w żaden sposób ani skracane, ani przyspieszane, co pogłębiało realizm filmu. Dobrym przykładem jest scena, w której Silien metodycznie krępuje kończyny Therese, knebluje ją, a następnie przywiązuje do grzejnika i cuci. Widoczne jest to także w scenach zakopywania i wykopywania skradzionej przez Faugela biżuterii. Widz jest świadkiem powiększania się dołu, który wykopują bohaterowie, co również wzmacnia realizm przekazu, gdyż w ten sposób zyskujemy pewność, że dziura w ziemi została w rzeczywistości wykopana. Pod tym względem utwory Melville'a przypominają filmy Jacques'a Beckera, takie jak *Nie tykać łupu* (*Touchez pas au grisbi*, 1954) czy *Dziura* (*Le trou*, 1960). W obu poprzedzających *Szpicla* obrazach widać wspomniane już celebrowanie czynności. Zwłaszcza *Dziura* mogła stać się inspiracją do nakręcenia sceny zakopywania i odkopywania łupu schowanego przez Faugela. W filmie Beckera widzowie są świadkami wszystkich etapów drażenia dziury w podłodze, od usuwania desek aż po odłupywanie kolejnych kawałków betonu.

Celebrowanie czynności w filmach Melville'a objawia się także poprzez operowanie długimi, a zarazem monotonnymi ujęciami, obrazującymi przemieszczanie się bohaterów z jednego miejsca do drugiego, co można nazwać „poetyką chodzenia”. *Samuraj* zawiera mnóstwo takich monottonnych ujęć, obrazujących przemieszczanie się bohatera po ulicach Paryża. Czasami trwają one nawet od pięciu do dziesięciu minut. Występuje w tym przypadku bardzo mała liczba cięć montażowych. Nawet kiedy bohater przechodzi przez most lub przemierza klatkę schodową, kamera pokazuje niemalże całą jego drogę. Tego typu rozwiązania pogłębiają realizm filmu, ponieważ pokazują, że życie

gangstera wcale nie jest przepełnione strzelaninami i pościgami, lecz pełno w nim monotonii, oczekiwania, planowania i przemieszczania się z miejsca na miejsce. Wolne tempo filmu sprzyja także pokazywaniu wielu szczegółów. Oprócz „poetyki chodzenia” we *W kręgu zła* pojawia się także „poetyka jeżdżenia”. Przez niemalże pół filmu Corey podróżuje pomiędzy Marsylią a Paryżem, co umożliwia reżyserowi dokładne oraz wielokrotne prezentowanie wybranego przez bohatera samochodu o uderzająco amerykańskiej karoserii.

Podsumowanie

Jean-Pierre Melville był stylistą i pedantem. Największą wagę przywiązywał do warstwy wizualnej swoich filmów. Dzięki temu stały się one intrygujące i niezwykle, a w rezultacie – trudne do zakwalifikowania. Niecodzienne wybory i połączenia, które stosował Melville, świadczą o profesjonalizmie i oryginalności jego warsztatu – reżyser świadomie stosował wybrane zabiegi, aby uzyskać zamierzony i niepowtarzalny efekt. Dlatego też Melville wielokrotnie denerwował się, gdy twierdzono, że robi „amerykańskie” filmy, o czym świadczą słowa: „[...] nic bardziej mylnego. Moje filmy są typowo francuskie. Najlepszym dowodem na to, że nie są amerykańskie, jest fakt, że Amerykanie ich nie chcą. Oni nie rozumieją moich filmów ani motywacji moich bohaterów” (cyt. za: Vincendeau 2003: 218). Filmy Melville’a nie są zatem kopią utworów innych reżyserów, lecz stanowią autorskie dzieła, powstałe w wyniku twórczej modyfikacji istniejących rozwiązań. Choć współcześnie Melville jest już twórcą nieco zapomnianym, to napisał dość istotny rozdział w historii kina światowego. Jego filmy były tak ważne dla rozwoju thrillerów i kryminałów, że czerpali z nich pomysły i natchnienie współcześni twórcy, tacy jak Quentin Tarantino (*Random Quotes...* 2019), John Woo (2019), bracia Coen czy Luc Besson (Vincendeau 2003: 220) – oddając tym samym należny hołd jego sztuce filmowej.

Bibliografia

- Bobowski, Sławomir. 2010. Film noir – repetytorium (zamiast wstępu). *Studia Filmoznawcze*, 31, s. 5–20.
- Durys, Elżbieta. 2013. *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Helman, Alicja. 1990. *Film gangsterski*. Warszawa: WAiF.
- Nogueira, Rui (red.). 1971. *Melville on Melville*. London: Seeker and Warburg.
- Syska, Rafał. 2010. Panorama kontekstów amerykańskiego noir. *Studia Filmoznawcze*, 31, s. 23–51.
- Turim, Maureen. 2014. *French Neo-noir: An Aesthetic for the Policier: “International Noir”*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vincendeau, Ginnette. 2001. Francja w latach 1945–1965 i Hollywood: *Policier* jako tekst międzynarodowy. W: Sitarski, Piotr (red.). *Kino Europy*. Tłum. Artur Piskorz. Kraków: Rabid, s. 73–107.
- Vincendeau, Ginnette. 2003. *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*. London: British Film Institute.

Włodek, Patrycja. 2008. Jean-Pierre Melville: piękno kłeski. W: Helman, Alicja (red.). *Autorzy kina europejskiego IV*. Kraków: Rabid, s. 59–86.

Netografia

Random Quotes about His Favorite Directors. 2019. [Online]. The Quentin Tarantino Archives. Dostęp: http://wiki.tarantino.info/index.php/Tarantino%27s_favorite_films [24.02.2019].

Svetov, Mark. 2011. *Jean-Pierre Melville: Film Noir 2.0*. [Online]. Dostęp: <http://www.filmnoirfoundation.org/sentinel-article/Melville.pdf> [24.02.2019].

Uniezwyklenie [hasło]. 2019. [Online]. Edupedia.pl. Dostęp: http://www.edupedia.pl/words/index/show/528454_sownik_wiedzy_o_literaturze-uniezwyklenie.html [24.02.2019].

Woo, John. *The Melville Style*. 2019. [Online]. A Bitter-Sweet Life. Dostęp: <http://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/3006052147/the-melville-style-by-john-woo> [24.02.2019].

Filmografia przedmiotu

Wideo 1. Tavernier, Bertrand. Interviews. W: *Kapuś* [inny tytuł: *Szpicel*]. 1963. Reż. Jean-Pierre Melville. DVD. Dystrybucja The Criterion Collection (b.r.w.). [00:02:00 – 00:02:30; 00:02:30 – 00:03:08].

Wideo 2. Vincendeau, Ginette. Authors on Melville. W: *Samuraj*. 1966. Reż. Jean-Pierre Melville. DVD. Dystrybucja The Criterion Collection (b.r.w.). [00:07:50 – 00:09:00].

Filmografia podmiotu

Filmy w reżyserii Jeana-Pierre'a Melville'a

Drugi oddech (Le deuxième souffle). 1966.

Dwaj mężczyźni na Manhattanie (Deux hommes dans Manhattan). 1959.

Glina (Un Flic). 1972.

Młodszy Ferchau (L'ainé des Ferchaux). 1963.

Rzykant (Bob le flambeur). 1956.

Samuraj (Le Samourai). 1967.

Szpicel (Le doulos). 1962.

W kręgu zła (Le cercle rouge). 1970.

Filmy innych reżyserów

Crime Wave. 1954. Reż. Andre De Toth.

Dziura (Le trou). 1960. Reż. Jacques Becker.

Nie tykać łupu (Touchez pas au grisbi). 1954. Reż. Jacques Becker.

Odds Against Tomorrow. 1959. Reż. Robert Wise.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony stylistyce kryminałów wyreżyserowanych przez Jeana-Pierre'a Melville'a. Głównym celem autora opracowania jest przybliżenie najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych elementów filmów reżysera, które sprawiły, że dzieła te wyróżniały się spośród innych utworów tego gatunku. Analiza dotyczy wykorzystywanych przez Melville'a gatunków i nurtów filmowych, w tym: filmów gangsterskich, kina *noir* oraz *policier*. Autor zwraca również uwagę na poruszaną w omawianych filmach tematykę, konstrukcję bohaterów, a także stosowane przez Melville'a chwytły, które miały za zadanie uniezwyklic jego dzieła. Szczególną uwagę poświęca kreacji mitu męskości, marginalizacji kobiecości, a także różnego rodzaju rozwiązaniom technicznym i estetycznym, które mogły przyczynić się do wykształcenia stylu tego twórcy.

Jean-Pierre Melville: The Forgotten Stylist of Gangster Films

S u m m a r y

This article is devoted to the stylistics of detective films directed by Jean-Pierre Melville. The main point of the paper is an approximation of the most important and recognizable elements of his films, which stand out among other works of this genre. The analysis will concern the genres and trends of film used by the director, including gangster films, noir cinema and policier. The author will also analyse the subject matter discussed in his films, the construction of their characters, as well as the tricks used by Melville, which were intended to make his films exceptional. The article focuses on the creation of the myth of masculinity, the marginalization of femininity, as well as various technical and aesthetic solutions that may have contributed to the development of the artist's style.

Jacek Ostaszewski

<https://orcid.org/0000-0003-1160-4021>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Konstruowanie postaci filmowej za pomocą chwytów dramaturgicznych

Słowa kluczowe: opowiadanie, narracja, postać filmowa, dwuwątkowa fabuła, przedakcja, narracja niewiarygodna

Key words: story, narrative, film character, two plot lines, backstory, unreliable narration

Wstęp

Tragedia jest [...] naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia [...]. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu. [...] Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów (Arystoteles 1983: 19).

Zgodnie z przywołanym powyżej poglądem Arystotelesa, zawartym w *Poetyce*, w tradycji narratologicznej uwagę skupiano na fabule, dynamice akcji i procesie opowiadania, marginalizując rolę postaci fikcyjnej. Wraz z nowożytnym rozwojem indywidualizmu można było się spotkać z poglądem odmiennym, jak chociażby w *Dramaturgii hamburskiej* Gottholda Ephraïma Lessinga, gdzie można znaleźć antytezę myśli Arystotelesa: „Zdarzenie może być przypadkowe, jedno i to samo może przytrafić się wielu osobom, natomiast charaktery są istotne i oryginalne” (Lessing 1956: 216).

Nadal jednakże dominowała poarystotelesowska tradycja dramaturgii, dla której normatywnym zwieńczeniem była XIX-wieczna „szkoła dobrej kompozycji”, skodyfikowana przez Eugène’a Scribe’a i Victora Sardou. Celem dramatyzacji uczyniono wprawdzie śledzenie losów postaci, ale tylko tych zaangażowanych w intrygę. Podkreślano znaczenie logicznego następstwa zdarzeń oraz jedności i „skończoności” akcji, w ramach której napięcie stopniowo rośnie aż do osiągnięcia punktu kulminacyjnego jej rozwoju – tak zwanego klimaksu. W finale napięcie dramatyczne powinno znaleźć swoje rozładowanie w katastrofie tragicznej lub w komediowym rozwiązaniu utworu. Konflikt, będący zarzewiem rozwoju akcji i motorem działań postaci, w klimaksie uzyskuje rozwiązanie, pełniące jeśli nie funkcję katartyczną – poprzez, jak chciał Arystoteles (1983: 17), wzbudzenie litości i trwogi, a następnie oczyszczenie tych uczuć – to przynajmniej satysfakcjonujące z punktu widzenia poznawczych i estetycznych oczekiwań

widzów. Zainteresowanie wywołane w zawiązaniu akcji zostaje zaspokojone wraz z rozstrzygnięciem konfliktu, będącego zarazem rozwiązaniem problemu. Forma przedstawiania, składająca się z początku, środka i zakończenia, stała się kompletna.

Radykalną zmianę przyniósł ze sobą modernistyczny zwrot w literaturze. Paul Ricoeur zauważył, że:

O ile Arystoteles podporządkowywał charaktery intrydze, uznawanej za pojęcie nadrzędne w stosunku do zdarzeń, charakterów i myśli, o tyle zauważyć można, że wraz z nowoczesną powieścią pojęcie charakteru uniezależnia się od pojęcia intrygi, następnie staje się względem niego konkurencyjne, a nawet całkowicie je przesłania (Ricoeur 2008: 20).

Tym samym punkt ciężkości w konstrukcji dramaturgicznej został przeniesiony z zagadki akcji na zagadkę postaci. Wyraźnym tego sygnałem było oddramatyzowanie akcji w sztukach Henryka Ibsena, Antoniego Czechowa, Augusta Strindberga czy Maurice'a Maeterlincka. W ich dziełach zauważalne jest zainteresowanie dylematami psychologicznymi ujawnianymi przez postacie w sytuacjach o pozornie małym potencjale dramatycznym. Pogłębieniu psychologii postaci towarzyszyło nowe rozumienie realizmu. W *Wiśniowym sadzie* (1904) i *Trzech siostrach* (1901) Czechowa akcja z jednej strony jest minimalizowana, z drugiej zaś – co zakrawa na swoisty paradoks – staje się niezwykle złożona. Wynika to z przeciwstawiania odmiennych stanowisk reprezentowanych przez postacie, które jednakże nie wchodzą w sytuacje konfliktowe, lecz każda z nich pozostaje zatopiona we własnych rozmyślaniach. Jak podkreśla Peter Szondi (1976: 32): „Słowa wypowiedane są w towarzystwie, nie na osobności. One same jednak izolują tego, kto je wypowiada. Niemal niepostrzeżenie nieistotny dialog przechodzi w ten sposób w istotne rozmowy z samym sobą”.

Postać w filmie

Kino, po pierwszej fazie fascynacji widzialnością ruchu (fascynacja ta znalazła pełny wyraz w kinie atrakcji, jak nazwał to zjawisko Tom Gunning), przejęła melodramatyczne wzory opowiadań z literatury popularnej i z teatru. Doskonałą emanacją tego trybu opowiadania w kinie są filmy Davida Warka Griffitha, by przywołać chociażby *Złamaną lilię* (1919). Jak jednak zauważa Robert Heilman w studium porównawczym tragedii i melodramatu, ta pierwsza, czyli tragedia, przedstawia konflikt bohatera z samym sobą. Jest on „polipatyczny” (ang. *polypathic*) w tym sensie, że złożona osobowość w ramach akcji dramatu ujawnia skłonność zarówno do dobra, jak i do zła. Miarą wielkości protagonisty w tragedii są wewnętrzne sprzeczności i jego zdolność do introspekcji, a siła tragizmu wynika z samowiedzy w obliczu często nierozstrzygalnych dylematów i konieczności podjęcia decyzji. W melodramacie natomiast bohater jest „monopatyczny” (ang. *monopathic*). Psychologiczna prostota w konstrukcji postaci uwalnia ją od dylematów wewnętrznych, zaś jedyny konflikt, na który

jest ona narażona, polega na konfrontacji z siłami zewnętrznymi, niezależnie od tego, czy są nimi społeczeństwo, los czy opatrność. Jeśli zatem osiągnięciem jest samoudręka protagonisty, w którym rozgrywa się walka między dobrem a złem, to w melodramacie jest nią podział świata na ludzi dobrych i złych, na ofiary i oprawców, nie pozostawiając miejsca na jakąkolwiek ambiwalencję czy dwuznaczność (Heilman 1968: 89–90; por. Heilman 1959: 360). W melodramacie patos i akcja każą nam sekundować cnotliwym, acz często bezradnym bohaterom czy bohaterkom wystawianym na próbę przez siły zła.

Kino klasyczne przejęło z narracji melodramatycznej predykcję do dynamicznej akcji, której nośnikiem był protagonista. W odróżnieniu od bohaterów i heroin z opowiadań melodramatycznych cechowała go aktywność i dążenie do osiągnięcia celów wyznaczonych w zawiązaniu akcji w pierwszym akcie, w ramach trójaktowej kompozycji. Dobrym przykładem są tytułowe postacie kreowane przez Douglasa Fairbanka w takich filmach, jak: *Znak Zorro* (1920, reż. Fred Niblo), *Robin Hood* (1922, reż. Allan Dwan) czy *Złodziej z Bagdadu* (1924, reż. Raoul Walsh). Każdorazowo akcję napędzają pragnienia protagonisty. Zanim osiągnie on zamierzony cel, przechodzi przez wiele prób, które dowodzą jego aktywności i niezłomności, by w finale mogło wybrzmieć motto pojawiające się w ramie kompozycyjnej *Złodzieja z Bagdadu*: „Happiness must be earned” – na szczęście trzeba zasłużyć. Efektowna inscenizacja i spektakularne działania maskują fakt, że bohaterowie tych filmów to jednowymiarowi aktanci, pozbawieni głębi psychologicznej i na swój sposób niedojrzali emocjonalnie.

Podobną wadliwość takiego jednowymiarowego modelowania postaci można spotkać we współczesnym kinie akcji. W *Komandzie* (1985, reż. Marc Lester) Arnold Schwarzenegger, grający Johna Matrixa, ociera się o pastisz czy wręcz autoparodię postaci wykreowanej rok wcześniej w *Terminatorze* (1984, reż. James Cameron). Ten klasyk gatunku kina akcji jest filmem o tyle niezbyt udanym, że momentami wygląda na niezamierzoną autoparodię. W ekspozycji filmu, w rustykalnej scenerii chaty położonej gdzieś w górach, John Matrix spokojnie spędza czas ze swoją 11-letnią córką Jenny. Idylliczne wręcz obrazy łowienia ryb w górskim potoku, zabaw w przydomowym basenie, żartobliwego mazania się lodami w restauracji czy wspólnego karmienia sarenki na łonie natury miały nadać motywację poczynaniom protagonisty. Szantażyści, którzy porywają ukochaną córkę, żądają od niego przeprowadzenia zamachu stanu w fikcyjnej republice Val Verde. Więż emocjonalna bohatera z córką (*nota bene* przedstawiona w sposób, na który parę lat później, wobec fali oskarżeń o molestowanie seksualne małych dzieci, prawdopodobnie nie zdecydowałyby się już żaden amerykański producent) miała psychologicznie uzasadnić podjęcie przez protagonistę akcji odwetowo-ratunkowej. W jej trakcie uśmierca on osobiście ponad 80 przeciwników, jak wyliczali recenzenci. Poza przeciwnikami i nieporadnymi policjantami pojawia się też w historii atrakcyjna stewardesa Cindy (Rae Dawn Chong). Rozjuszony ojciec, znajdujący się na tropie porwawczy córki, traktuje ją jednak co najwyżej jako asystentkę i pomocniczkę – scenarzyści nie dali szansy aktorce na zaistnienie przy boku wielkiego Arnolda jako partnerki

wątku miłosnego. Podobnie prostą, jednowątkową fabułę miał zresztą film z Sylwestrem Stallone *Rambo II* (1985, reż. George P. Cosmatos), na który odpowiedzią miało być właśnie *Komando*.

Dwuwątkowość fabuły

Murray Smith (1995: 28) przypomina, że postacie filmowe są odpowiednikami ludzi, kształtowanymi przez konwencje przedstawiania wspierającymi analogię między tymi postaciami a ludźmi. Podstawową strategią pogłębienia psychologii postaci w kinie klasycznym stała się zasada, że w filmie jest opowiedziana jedna historia, ale z dwoma wątkami. Wątek główny dotyczy problemu przedstawionego w zawiązaniu akcji. Zazwyczaj też jego charakter jest określany już na wstępie przez rozpoznawaną konwencję gatunku, do którego film należy – w kryminale będzie to wyjaśnienie zagadki zbrodni, a w westernie zasiedlanie przez osadników Dzikiego Zachodu czy wprowadzanie przez samotnego „jeźdźca znikąd” prawa i porządku w miasteczku na pograniczu. Wątek poboczny w kinie klasycznym, jak zauważa David Bordwell (2008: 157), prawie zawsze sprowadza się do „romansu pary heteroseksualnej”. Hierarchia tych wątków ulega odwróceniu jedynie w melodramatach. W każdym wątku – rozumianym jako przyczynowo powiązany ciąg zdarzeń, stanowiący wyraźną linię akcji – wyznaczony jest cel akcji, perypetie w ramach rozwoju intrygi i punkt kulminacyjny. O ile jednak w wątku głównym akcja wykazuje dużą dynamikę, a zdarzenia są często niezwykle spektakularne, o tyle wątek poboczny przeważnie pojawia się później, punkt kulminacyjny osiągany jest szybciej, jest on mniej wyeksponowany wizualnie i skupia się na przedstawianiu relacji międzyludzkich (por. Eder 1999: 48–51). Z interesującego nas punktu widzenia, a więc dramaturgicznego konstruowania postaci fikcyjnych, głównym celem wprowadzania dodatkowej linii akcji, trwale splecionej z wątkiem głównym, jest osiągnięcie wrażenia głębi przedstawianego świata oraz złożoności motywacji psychologicznej protagonisty – okazuje się on być zdolnym nie tylko do zdecydowanych działań i konfrontacji, nierzadko fizycznej, lecz także do reakcji emocjonalnych i subtelnych uczuć.

Edward Branigan zwraca uwagę na jeszcze inną funkcję wątku pobocznego w opowiadaniu:

Splecenie dwóch historii dostarcza widzowi większych możliwości przedstawiania sobie związków przyczynowych i sposobności do posuwania się do przodu w ramach całej historii. [...] Podwójna motywacja powstrzymuje widza przed dokonywaniem dokładnej analizy psychologicznej, ponieważ jeden motyw może działać niezależnie od drugiego lub, jeśli muszą funkcjonować oba, widz nie zna ich względnego wkładu. Ponadto układ ten pozwala przemawiać drugiemu motywowi do jednostki w sytuacji, gdy okazuje się ona niepodatna na oddziaływanie pierwszego motywu (Branigan 1999: 143).

Nie zmienia to faktu, że splecenie ze sobą dwóch wątków w przyczynowym i chronologicznym następstwie zdarzeń zapewnia z jednej strony klarowność i dynamikę zdarzeń, z drugiej zaś jednowymiarowość wątku głównego przekształca w dwuwymiarowy świat, dając możliwość intensyfikowania bądź spowolnienia tempa rozwoju akcji.

Prosty i mało wyrefinowany przykład wątku melodramatycznego w kinie akcji można znaleźć w postklasycznym filmie *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994, reż. Jan De Bont). Film przedstawia historię walki policjanta z oddziału SWAT, Jacka Travena (Keanu Reeves) z „Bomberem” – Howardem Paynem (Dennis Hopper). Podział na trzy akty polega na konfrontacji bohaterów w trzech lokalizacjach: pierwszy akt rozgrywa się w windzie, drugi w autobusie, a trzeci w metrze. Za każdym razem konfrontacji towarzyszy problem zapanowania nad prędkością środka komunikacji znanego każdemu z codziennego życia. W tym filmie kluczowy okazuje się drugi akt, rozegrany w autobusie, w którym Jack Traven spotyka Annie Porter (Sandra Bullock). W punkcie zwrotnym, następującym w drugim akcie, zostaje ujawniona tożsamość „Bombera”; w tej samej części filmu sążnisty pocałunek Jacka i Annie spełnia oczekiwania widzów co do zamknięcia wątku miłosnego – już wiemy, że będą razem. Braki dramaturgiczne kompozycji nie stoją na przeszkodzie wyjątkowej czytelności konstrukcji. Z moich obserwacji związanych z „odpamiętywaniem” fabuły filmu wynika, że widzowie, jako jej „istotę”, identyfikują drugi akt, z zawiązaniem i kulminacją wątku melodramatycznego, często pomijając nie tylko fazę ekspozycji w windzie, ale także walkę Jacka z „Bomberem” w metrze o ocalenie życia Annie (te wydarzenia, jak wspomniano, rozgrywają się odpowiednio w akcie pierwszym i drugim).

Dwuwątkowa konstrukcja historii może przybierać różną postać i służyć realizacji odmiennych celów dramaturgicznych, przy zasadzie pogłębiania motywu o rozbudowywanie psychologii postaci. Obrazuje to na przykład film zupełnie innego kalibru niż przywołany przed chwilą *Speed: Niebezpieczna prędkość*. W *Idzie* (2013, reż. Paweł Pawlikowski) nowicjuszka Anna (Agata Trzebuchowska), zgodnie z poleceniem matki przełożonej, opuszcza klasztor przed złożeniem ślubów zakonnych, by poznać świat. W wątku głównym jej partnerką – a zarazem antagonistką, chociażby z racji złej sławy „krwawej Wandy”, sędziny z czasów stalinowskich – jest ciotka, Wanda Gruz (Agata Kulesza). Z jej pomocą młoda kobieta odkrywa swoje korzenie – dowiaduje się, że naprawdę nazywa się Ida Lebenstein. Jej rodzice, a także synek Wandy, zostali zamordowani podczas II wojny światowej przez ukrywającą ich rodzinę polskich rolników. W wątku pobocznym partnerem Idy jest przypadkowo poznany saksofonista, Lis (Dawid Ogrodnik). Zanim bohaterka złoży śluby wieczyste, realizuje sugestię ciotki, by spróbowała tego, z czego ma bezpowrotnie zrezygnować – spędza z muzykiem noc, która kończy się propozycją wspólnego wyjazdu nad morze. Ida pyta: – A potem? W odpowiedzi słyszy: – Ślub, dzieci. Ponownie pyta: – A potem? I otrzymuje odpowiedź: – A potem będą kłopoty. W reakcji na te słowa przywdziewa habit i wychodzi. Tym samym widz dowiaduje się, jak poznała swoją tożsamość i jakich dokonała wyborów.

Przedakcja

Drugim chwytem dramaturgicznym w konstruowaniu postaci fikcyjnej – obok zasady dwuwątkowości fabuły – jest posłużenie się przedakcją. Akcja rozwija się poprzez działanie postaci, ale nie jest tak, by protagonistę można było sprowadzić jedynie do czynnika sprawczego w przyczynowym łańcuchu zdarzeń. Syd Field w poradniku dla początkujących scenarzystów zaleca rozpisanie życiorysu kluczowych postaci od ich narodzin do momentu, w którym rozpoczyna się historia. Dzięki tym biogramom postaci powinny mieć wyrazisty charakter, osobowość i pragnienia (Field 2005: 21–27). Przedakcja – termin ten jest obecny już w *Poetyce* Arystotelesa (1983: 54) – obejmuje zdarzenia sprzed ekspozycji, które dla protagonisty są doświadczeniami „formacyjnymi”. To one określają jego pragnienia i determinację w dążeniu do ich realizacji. Doskonale objaśnienie funkcji przedakcji można znaleźć w amerykańskim serialu *Westworld* (pierwszy jego sezon został wyemitowany przez HBO w 2016 roku). Serial ten, zainspirowany filmem *Świat Dzikiego Zachodu* (1973, reż. Michael Crichton), przedstawia akcję rozgrywającą się w futurystycznym parku rozrywki zaludnionym przez hosty, istoty przypominające replikantów z *Łowcy androidów* (1982, reż. Ridley Scott), wyposażone w sztuczną inteligencję i kontrolowane przez obsługę parku. Intrygę osnuto wokół problemu wynikającego ze zdolności hostów do uczenia się i zyskiwania samoświadomości. W miarę rozwoju komplikacji okazuje się, że część załogi zarządzającej parkiem to także hosty. Wszystkie te istoty nie wiedzą o tym, że są hostami, ponieważ obdarzono je... przedakcją. W ostatnim odcinku pierwszego sezonu (*The Bicameral Mind*) dr Robert Ford (Anthony Hopkins) wyjaśnia Bernardowi Lowe (Jeffrey Wright), który właśnie dowiedział się, że jest hostem skonstruowanym na bazie Arnolda, twórcy parku: „Wiesz, dlaczego w twojej przedakcji umieściłem syna? To było najważniejsze odkrycie Arnolda. Kluczem do przebudzenia hosta jest cierpienie. Z powodu tego, że świat nie jest taki, jak byśmy chcieli”.

Na takie objaśnienie funkcji przedakcji niewątpliwie mogłaby przystać Michaela Krützen (2006: 25–62), która prawdopodobnie jako pierwsza posłużyła się w filmoznawstwie terminem „backstory”, czyli przedakcja, by wyjaśnić, w jaki sposób w filmach hollywoodzkich wprowadzane jest psychologiczne uzasadnienie poczynań protagonisty.

Funkcja „rany” bądź „blizny” z przedakcji

Do przedakcji należą zdarzenia, które rozegrały się przed ekspozycją, czyli przed początkiem historii przedstawianej w filmie. Jej istotą jest trauma związana z przeżyciami w rodzaju: śmierć bliskiej osoby, rozstanie z ukochaną osobą, bycie ofiarą przemocy, w tym gwałtu bądź molestowania, fiasko życiowe lub niepowodzenie zawodowe. To traumatyczne przeżycie, określane przez Krützen mianem „rany z przedakcji” (ang. *backstory wound*), motywuje bohatera

do działania i umożliwia zrozumienie jego zachowań, nierzadko też jest kanwą przepracowania traumy w toku przedstawianej historii. Na marginesie warto odnotować, że autorka uznaje, iż trauma dotyczy wyłącznie realnych ludzi, mających za sobą traumatyczne przeżycia, natomiast rana z przedakcji pełni jedynie funkcję narracyjną, markującą w obrębie fikcji istnienie postaci przed związaniem akcji, co nie może być porównywane z realnymi przeżyciami istot żywych (Krützen 2006: 35).

W filmie przygodowym *Tylko aniołowie mają skrzydła* (1939, reż. Howard Hawks), w którym opowiedziano historię prywatnej poczty lotniczej działającej gdzieś w Ameryce Południowej, dochodzi do podwojenia par bohaterów. W każdej z nich mężczyzna naznaczony jest traumą – raną z przedakcji. Protagonista Jeff Carter (Cary Grant), po zawodzie miłosnym z Judith (Rita Hayworth), ma problem z nawiązaniem relacji z Bonnie Lee (Jean Arthur). Tymczasem w bazie zjawia się Judith ze swoim mężem, Batem McPhersonem (Richard Barthelmess), całkowicie nieświadoma, że ciąży na nim jako pilocie odpowiedzialność za śmierć drugiego pilota. Bat wie, że popełnił błąd; dostaje szansę i sprawdza się, wykonując najtrudniejsze misje, nie poświęcając – tym razem – życia swojego partnera, Kida (Thomas Mitchell), *nota bene* brata pilota, który zginął w kompromitującym go wypadku. Także Jeff jest w stanie przezwyciężyć traumę uprzednich doświadczeń i nawiązać relację z Bonnie (por. Ostaszewski 2006: 172–174).

Na przykładzie *Casablanki* (1942, reż. Michael Curtiz) i *Obywatela Kane* (1941, reż. Orson Welles) Krützen (2006: 50–56) wskazuje na dwie skrajnie odmienne realizacje chwytu przedakcji w kinie klasycznym. W melodramacie *Casablanca* Rick (Humphrey Bogart) kończy spotkanie – w ramach ekspozycji – z kapitanem Renault (Claude Rains) i majorem Strasserem (Conrad Veidt) słowami: „Panowie wybaczą. Wy zajmujecie się polityką, ja prowadzę lokal”, co sygnalizuje jego rozgoryczenie, ale i cynizm. Akcja rozgrywa się wszak w miejscu, przez które przebiega droga ucieczki z okupowanej Europy. Zaskakujące pojawienie się Ilsy (Ingrid Bergman) z Victorem Laszlo (Paul Henreid) ujawnia, że oportunistyczna postawa Ricka ma swe źródło w przeszłości, w domniemanej zdradzie Ilsy, której ta miała się dopuścić w Paryżu. Sygnałem rany z przedakcji jest piosenka *As Time Goes By*. Teraz jednak, gdy Rick poznaje rzeczywiste powody nagłego zniknięcia Ilsy w Paryżu i zaczyna rozumieć jej sytuację, udziela pomocy jej oraz jej cudownie ocalałemu mężowi i może się z nią pożegnać na lotnisku słowami: „Zawsze będziemy mieli Paryż”. Krützen zauważa (2006: 53): „*Casablanca* opowiada o tym, jak mężczyzna ujawnia ranę swojej przedakcji i jak ją przezwycięża”.

Z kolei w *Obywatelu Kane* wypowiedziane przez Charlesa Kane’a (Orson Welles) na chwilę przed śmiercią słowo „różyczka”, czego świadkami w scenie otwarcia są jedynie widzowie, daje asumpt reporterowi Thompsonowi (William Alland) do wyruszenia w przeszłość, by uporządkować kolejne losy potentata prasowego w serii retrospekcji. Ostatecznie jednak słowo „różyczka”, zapraszając do różnych interpretacji, nie spełnia funkcji klucza do osobowości protagonisty.

W ostatnim ujęciu na ekranie pojawia się wprawdzie to, czego Thompson nie zauważył – saneczki z dzieciństwa Charlesa z rzezonym napisem, ale czy przywołane wspomnienie beztróskiego dzieciństwa wyjaśnia niezdolność Kane'a do doprowadzenia do końca któregośkolwiek z przedsięwzięć? Dlatego Jorge Luis Borges mógł powiedzieć o tym filmie, że jest labiryntem bez wyjścia, mimo że sam Orson Welles nie zgadzał się z tą opinią (Piepenbring 2014). W przypadku tego dzieła przedakcja – związana z krążeniem wokół sensu słowa „różyczka” – jest obecna na zasadzie czystej hipotezy, która zamiast cokolwiek wyjaśnić czy uzasadnić, okazuje się być wyłącznie *decorum*, elementem skrywającym prawdę świata przedstawionego, protagonisty i jego twórcy.

W klasycznym westernie *Miasto bezprawia* (1946, reż. John Ford) sytuacja jest o tyle nietypowa, że Wyatt Earp, jako protagonista, nie ma właściwie swojej przedakcji. Markuje ją jedynie budząca powszechny respekt wzmianka o tym, że był szeryfem w Dodge City, co pozwala domyślać się czynów na miarę żywej legendy Dzikiego Zachodu. Natomiast przedakcją jest obdarzona postać drugoplanowa, „Doc” Holliday. W pierwszym akcie pojawia się informacja, że w Tombstone „Doc” Holliday kontroluje hazard. Niejasny jest natomiast powód, dla którego rewolwerowiec i hazardzista, z wyraźnymi oznakami gruźlicy, ma przydomek „Doc”, czyli „doktorek”. W drugim akcie do Tombstone przyjeżdża Clementine Carter (Cathy Downs). Trafia tam, podążając za Hollidayem, z którym była związana w Bostonie. Okazuje się, że Holliday był wcześniej znanym chirurgiem, zaliczanym do bostońskiej elity. Wyjaśnia to jego zamiłowanie do szampana i monologów szekspirowskich, nadaje także dramatyczny ton jego egzystencji „upadłego anioła” w małym miasteczku.

Z typową przedakcją mamy też do czynienia w *Salcie* (1965, reż. Tadeusz Konwicki). Kowalski-Malinowski (Zbigniew Cybulski) na początku filmu wyskakuje z jadącego pociągu, by w zakończeniu wskoczyć do kolejnego. Jak sam deklaruje, ucieka przed pościgiem, a jego zachowanie zdaje się to potwierdzać. Sposób, w jaki aktor kreuje postać protagonisty, nawiązuje w ironiczny sposób do mitu Maćka Chełmickiego z *Popiołu i diamentu* (1958, reż. Andrzej Wajda). W subiektywnych wizjach nawiedzają go obrazy plutonów egzekucyjnych, przychodzących po niego kolejno żołnierzy w mundurach partyzanckich, hitlerowskich i Wojska Polskiego. Jego trauma zdaje się usprawiedliwiać mylenie w trakcie pobytu w miasteczku osoby Helenki z jej matką, którą miał rzekomo znać w przeszłości. Celebrowanie rany z przeszłości traci na wiarygodności z chwilą, gdy w miasteczku zjawia się żona Kowalskiego-Malinowskiego z dwójką dzieci, dekonspirując go jako „dziwkarza, łgarza i łazęę”. Od właściwej akcji ważniejsza okazuje się być postawa bohatera, który wybierając ucieczkę, nie potrafi wyrwać się z kręgu mitologizowania przeszłości.

W *Szczękach* (1975, reż. Steven Spielberg) sytuacja jest o tyle niezwykła, że w przedakcji bliźni z przeszłości nie są rozumiane metaforycznie, jako traumy, lecz są nimi naznaczone ciała postaci. Zanim dojdzie do finałowej konfrontacji, w wybrzmieniu aktu drugiego, przy wieczornym posiłku na łodzi, spotyka się trzech mężczyzn, którzy wyruszyli w pościg za rekinem ludobójcą. Powoli docierają się zespół złożony z szeryfa Martina Brody'ego (Roy Scheider), oceanograf

Martina Hoopera (Richard Dreyfuss) i rybaka Quinta (Robert Shaw) znajduje porozumienie przy demonstrowaniu „śladów na ciele”, jak to określa Hooper. Policjant ma tylko bliźnę po ranie postrzałowej, którą się zresztą nie chwali, natomiast ludzie morza są naznaczeni przez swoje konfrontacje z murenami, żarłaczami tępogłowymi i kosogonami. Ale poważnie robi się, kiedy Quint się przyznaje, że był na USS Indianapolis, na statku, który transportował bombę atomową zrzuconą potem na Hiroszimę. W drodze powrotnej z wyspy Tinian statek został zatopiony przez japońską łódź podwodną, a ponieważ misja była tajna, rejs nie był rejestrowany i dopiero po pięciu dniach dryfujący rozbitkowie zostali przypadkowo odnalezieni. W czasie rozpaczliwej walki o życie większość z tych, którzy przeżyli, pożarły rekiny. I właściwie nie jest istotne to, że nie do końca tak było – faktem bezspornym jest, że właśnie wtedy Marynarka Wojenna USA odnotowała największe straty w ludziach po zatonięciu jednostki pływającej. Ważne natomiast, że scena ta dostarcza wyjaśnienia, dlaczego Quint tak bardzo nienawidzi rekinów. Wprowadza też istotne zmiany w relacjach między bohaterami, których nie było w powieści Petera Benchleya. Ten element dodano w adaptacji filmowej (por. Jameson 1979: 143).

Charakter bliźny z przedakcji ma także retrospekcja opowiadana przez Verbała Kinta (Kevin Spacey) w *Podejrzanych* (1995, reż. Brian Singer). Bohater przedstawia legendę Keysera Soze. Jak wyjaśnia David Bordwell, po węgiersku „Soze” to tyle co po angielsku „Verbal”, co zrećźnie oddał polski tłumacz za pomocą ksywki „Pleciuch”. Ostatecznie okazuje się, że demoniczny Keyser Soze i ułomny Verbal Kint to jedna i ta sama osoba.

W *Festen* (1998, reż. Thomas Vinterberg) celebrowane są sześćdziesiąte urodziny Helgego Klingefelda (Henning Moritzen). Na zasadzie Szekspirowskiego *Hamleta* na uroczystości zjawia się syn jubilata, Christian (Ulrich Thomsen), by przy okazji wygłaszania toastu jubileuszowego oskarżyć ojca o molestowanie seksualne, wywołując tym konsternację rodziny i gości. Trauma z dzieciństwa nie zostaje jednak przepracowana w ramach właściwej akcji filmu. Stanowi jedynie alibi dla aktu zemsty za samobójczą śmierć siostry bliźniaczki Christiana, Lindy, która w liście pożegnalnym, ujawnionym w punkcie kulminacyjnym akcji, wyznaje, że nigdy nie poradziła sobie z tym, co zrobił im ojciec. Można jednak przyjąć, że typowy dla Dogmy krytycyzm wobec społeczeństwa późnego kapitalizmu przejawia się właśnie w tym, że rodzina i przyjaciele – jako społeczność – zamiast prawdy wybierają milczenie (*Festen* jest pierwszym filmem, któremu twórcy Manifestu Dogma 95, Lars von Trier i Thomas Vinterberg, przyznali „certyfikat” zgodności z Manifestem).

Wyjątkowo wdzięcznym przykładem przedakcji jest postklasyczny film *Milczenie owiec* (1991, reż. Jonathan Demme). Pierwsze sygnały przedakcji pojawiają się w pierwszym akcie, kiedy Clarice Starling (Judie Foster) opuszcza szpitalne więzienie po pierwszym spotkaniu z Hannibalem Lecterem (Anthony Hopkins). Młoda stażystka FBI ma skłonić wyrafinowanego psychopatę do pomocy w określeniu profilu osobowościowego i znalezieniu seryjnego mordercy zwanego „Buffalo Bill”, którym ostatecznie okazuje się być Jame Gumb (Ted Levine). W chwilę po niezwykle stresującej pierwszej konfrontacji z Hannibalem

powracają do niej obrazy z dzieciństwa, gdy beztrąsko witała ojca powracającego ze służby policyjnej. Następną reminiscencją obrazową pojawia się, kiedy w domu pogrzebowym czeka na obdukcję kolejnej ofiary „Buffalo Billa”. Tym razem są to obrazy z pogrzebu ojca. W trakcie trzeciego spotkania Hannibal Lecter proponuje swoiste – jak sam to określa – *qui pro quo*, informację za informację. Interesuje go najgorsze wspomnienie Clarice z dzieciństwa. Jest nim śmierć ojca – został zastrzelony przez bandytów w trakcie interwencji policyjnej. Podczas ostatniego, czwartego spotkania z Lecterem widz poznaje głęboką i „produktywną” część traumy Clarice. Po śmierci ojca dziesięcioletka trafiła na ranczo kuzynki w Montanie. Tam, przypadkowo, była świadkiem uboju jagniąt, które – w jej wspomnieniu – „krzyczały”. Próbowwała je uwolnić, ale była bezradna wobec ich dezorientacji. Zabrała więc ze stodoły, miejsca ich kaźni, jedno z nich i próbowała uciec, by – jak mówi – owce umilkły. Jest to klasyczny przypadek nieprzepracowanej traumy z przeszłości protagonistki, traumy określającej jej osobowość i motywację. „Krzyk” owiec jako trauma dziesięcioletniej Clarice pełni funkcję narracyjną – kobieta, zraniona w przedakcji, próbuje rozwiązać ten problem w historii „właściwej”, jako adeptka FBI na tropie seryjnego zabójcy. Symboliczność tej historii uprzedniej polega na tym, że w filmie nie widzimy ani jednej owcy, ani „krzyczącej”, ani milczącej. Widzimy natomiast ambiwalencję relacji Hannibala Lectera z Clarice, która szuka wskazówek, by ocalić Catherine Martin (Brooke Smith), kolejną ofiarę „Buffalo Billa”. Uratowanie Catherine jest właśnie tym momentem, w którym owce milkną. Clarice odnosi sukces, a potwierdzeniem tego są słowa jej szefa z FBI, Jacka Crawforda (Scott Glenn), po uroczystości ukończenia Akademii FBI: „Ojciec byłby dziś z ciebie dumny”. Ciekawy wydaje się dramaturgiczny mechanizm fikcji. Trauma została przepracowana i łańcuch motywacji wydaje się kompletny, mimo że z filmu widz nie dowiaduje się niczego o zainteresowaniach Clarice, o jej dzieciństwie, o relacji z matką, z nauczycielami czy rówieśnikami (por. Thompson 1999: 119–121; Krützen 2006: 57–62).

W *Milczeniu owiec* motywacja postaci i złożona relacja emocjonalna między Clarice Starling a Hannibalem Lecterem – pełniąca w tym filmie funkcję wątku melodramatycznego – jest rozłożona na cztery spotkania z seryjnym mordercą kanibalem i właściwie stanowi oś konstrukcyjną drugiego aktu. Siła przeszłości, ujawniona w podszytych perwersyjną intymnością rozmowach, buduje także atmosferę poprzez symboliczny tytuł i rezygnację z dosłowności, czyli przedstawienia przedakcji w serii retrospekcji.

„Haczyk” – sposób na zaintrygowanie widza

Kino postklasyczne charakteryzuje się emocjonalnym wciąganiem widza w akcję filmu za pomocą „haczyka” (ang. *hook*). W epoce emisji produkcji fabularnych w telewizji sekwencje otwarcia mają formę trailera. Wobec praktyki zappingu, czyli przerzucania kanałów za pomocą pilota w poszukiwaniu

interesującego przekazu w wielokanałowej ofercie telewizyjnej, „haczyk” jest próbą „złowienia” widza, przykucia jego uwagi, a także zasygnalizowania konwencji gatunkowej, która może utrafić w preferencje odbiorcze. Poprzedza ekspozycję właściwej akcji i jest sekwencją autonomiczną, która – trochę na zasadzie „montażu atrakcji” – ma za zadanie silnie oddziaływać na wyobraźnię i emocje widza. Jest też dosłownym spełnieniem słynnego *bon motu* Alfreda Hitchcocka, że film powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, potem zaś napięcie ma nieprzerwanie rosnać. Co ciekawe, w kinie mainstreamowym taką funkcję „haczyka” pełni często przedakcja. Widać to w filmach katastroficznych, takich jak *Ognisty podmuch* (1991, reż. Ron Howard) czy *Twister* (1996, reż. Jan De Bont), a także w melodramatyzującym filmie akcji *Osaczony* (2005, reż. Florent-Emilio Siri).

Film strażacki *Ognisty podmuch* zaczyna się od spektakularnej sceny pożaru. W trakcie akcji gaśniczej ginie jeden ze strażaków, a świadkiem tego zdarzenia jest jego syn, mały Brian. Właściwa akcja rusza, kiedy Brian McCaffrey (William Baldwin) jest już dorosły. Idąc w ślady ojca, zostaje strażakiem. W *Twisterze* z kolei sekwencja otwierająca przedstawia przejście najgwałtowniejszego tornada o sile F5. Ojciec, matka i dziewczynka z psem ukrywają się wprawdzie w przydomowym schronie, ale ojciec małej Jo zostaje porwany przez tornado i ponosi śmierć. We właściwej akcji, rozgrywającej się prawie trzydzieści lat później, Jo kieruje zespołem tak zwanych łowców burz. Cel ich badań to stworzenie systemu ostrzegania przed tornadami. W obu przypadkach sekwencje otwierające pełnią funkcję wstępnej ekspozycji – ujawniają niszczące siły natury, z którymi przyjdzie się mierzyć pierwszoplanowym postaciom. Ich motywacja do działania ma swe źródło w uprzedniej historii, zaś finałowa konfrontacja przynosi nie tylko rozwiązanie problemu ujawnionego w zawiązaniu akcji, lecz także przepracowanie traumy z dzieciństwa (por. Krützen 2006: 27–28; Eder 1999: 55–58). Podobnie jest w *Osaczonym*. Doświadczony negocjator policyjny Talley (Bruce Willis) ponosi w prologu spektakularną porażkę – nie udaje mu się uratować zakładników, jego żona i syn giną zastrzeleni przez zdesperowanego ojca. We właściwej akcji Talley, szantażowany przez mafię wprowadzeniem żony i córki, ma silną osobistą motywację, by uratować kolejnych zakładników, Jennifer i Tommy’ego. Co ciekawe, wszystkie te filmy mają podobną konstrukcję dramaturgiczną – po „haczyku”, przedstawiającym *de facto* jedyne wydarzenie formacyjne, jeśli chodzi o postać centralną, następuje elipsa. Łączy ona przedakcję ze współczesnością. Od tego momentu akcja jest przedstawiana w sposób linearny. Oprócz traumy związanej z dzieciństwem bądź z pracą zawodową widz nie zna żadnych więcej faktów z przeszłości postaci. Natomiast wie dostatecznie dużo, by rozumieć ich postawę i odczuwać empatię wobec ich prób uczynienia świata bezpieczniejszym i lepszym. Stała jest też proporcja – przedakcja zajmuje nie więcej niż 5% czasu akcji filmu.

Warto też przywołać zauważalną ewolucję w filmach o Agencie 007. Kolejne „Bondy” otwierają „sekwencje haczyki”. Zanim pojawią się napisy czołowe, widz w pigułce otrzymuje przedsmak całego widowiska, jak na przykład w filmie *Jutro nie umiera nigdy* (1997, reż. Roger Spottiswoode) – James Bond

(Pierce Brosnan) likwiduje jarmark broni dla terrorystów na granicy rosyjskiej i na zasadzie ocalenia w ostatniej chwili, na moment przed uderzeniem rakiety Tomahawk, wymyka się, skradzionym zresztą handlarzom, samolotem szturmowym, uzbrojonym w torpedy atomowe. Jednak już w *Skyfall* (2012, reż. Sam Mendes) „haczyk” okazuje się być historią uprzednią, zawierającą elementy przedakcji – postrzelenie Bonda (Daniel Craig) przez jego partnerkę, Eve (Naomie Harris), w trakcie walki z najemnikiem nazywającym się Patrice (Ola Rapace) prowadzi do kryzysu w pierwszym akcie. Bond, po przywróceniu do służby, wyrusza tropem Patrice’a do Szanghaju, gdzie odnosi nad nim pyrusowe zwycięstwo – Patrice ginie, ale nie ujawnia informacji o swoim mocodawcy. Ma to dalsze konsekwencje dla intrygi, co jest o tyle znamienne, że we wcześniejszych „Bondach” „haczyki” miały charakter zwiastuna i prezentowały bohatera jako macho, w tonacji lekko kabotyńskiej. Natomiast ostatnie „Bondy” za pomocą przedakcji nie tylko zapewniają szybkie objaśnienie charakteru i możliwości postaci, lecz także dramatyzują sytuację bohatera.

Czas zsubiektywizowany

W okresie ostatnich dwudziestu lat audiowizualność charakteryzuje eksperymentowanie z formami opowiadania za pomocą trzech technik, a właściwie taktyk: niewiarygodności, epizodyczności i alinearności. Alinearność, a więc odejście od chronologicznej prezentacji zdarzeń, z jednej strony może oznaczać strukturalne uprawomocnienie przedakcji w podanym tutaj rozumieniu, z drugiej zaś prowadzi do zmiany jej znaczenia w strukturze kompozycyjnej. Przywoływanie przeszłości bohatera sprzed zawiązania akcji nadal pełni funkcję przedstawienia zdarzenia formacyjnego i ujawnienia traumy do przepracowania, nie ma już jednak cech epizodycznych czy marginalnych, lecz rozrasta się do rozmiaru odrębnej płaszczyzny czasowej, konkurującej z czasem teraźniejszym właściwej akcji. Wydaje się to współgrać z kojarzonym z estetyką modernistyczną przeniesieniem punktu ciężkości z zagadki akcji na zagadkę postaci. Teraz wyjaśnienia zamierzeń i motywacji protagonisty widz szuka nie w rozwoju akcji, lecz w przeszłych zdarzeniach. Potwierdzają to popularne w ostatnim roku seriale telewizyjne, w których przedakcja jest płaszczyzną równoległą wobec akcji właściwej: *Opowieść podręcznej* (MGM Television, pierwszy sezon – 2017; drugi sezon – koniec kwietnia 2018), *Gwiazda szeryfa* (HBO, 2017) czy argentyński serial *El Marginal: syndykat zbrodni* (Argentyńska TV Publiczna, 2016). Do listy tej dodać należy właśnie emitowany przez Canal Plus serial w reżyserii Macieja Pieprzycy *Kruk: Szepty słycać po zmroku* (2018). Komisarz Adam Kruk (Michał Żurawski) powraca na Podlasie po trzydziestu latach, by przepracować traumę wyniesioną z domu dziecka w Białymstoku. Przekonującą plejadę postaci uzupełniają Sławek (Cezary Łukaszewicz), przyjaciel z domu dziecka, wprowadzony w pierwszym odcinku, który w kolejnych odcinkach okazuje się być fantazmatem, a właściwie traumą protagonisty – przemoc

i molestowanie seksualne doprowadziły do samobójczej śmierci Sławka. Niewiarygodność fokalizatora – komisarza Kruka – ma swoje źródła w przeszłości¹.

Osobne miejsce zajmuje serial *Zagubieni* (2004–2010, sześć sezonów), w którym, w trzech pierwszych sezonach, w każdym odcinku spleciona jest płaszczyzna teraźniejszości rozbitek samolotu linii Oceanic Airlines, uwięzionych gdzieś na wyspie na Pacyfiku, z płaszczyzną przeszłości, przedstawiającą w retrospekcjach losy kolejnych postaci. Za każdym razem splot przeszłości z teraźniejszością, chociażby na zasadzie ironii sytuacyjnej, ukazuje inny wymiar zagubienia postaci, nie tylko w przestrzeni, ale i we własnym życiu – emocjonalnym, psychicznym, rodzinnym czy zawodowym. Od czwartego sezonu zostaje włączona prospektywna płaszczyzna życia rozbitek po opuszczeniu wyspy – wymieszanie płaszczyzn przeszłości, teraźniejszości i przyszłości dodaje wymiar zagubienia w czasie. Dodatkowym zawirowaniem jest niewiarygodność narracyjna, wprowadzona bodajże w finale czwartego sezonu wraz z informacją, że nikt nie przeżył katastrofy samolotu rejsu 815 z Sydney do Los Angeles.

Jeśli zaś chodzi o filmy pełnometrażowe, to jednym z ciekawszych dokonań zdaje się być film *Zwierzęta nocy* (2016, reż. Tom Ford). Prologiem do filmu jest performance w duchu sztuki konceptualnej towarzyszący otwarciu wernisażu w galerii sztuki prowadzonej przez Susan Morrow (Amy Adams). Napisom czołowym towarzyszą wizerunki nagich, przeważnie wiekowych kobiet, w większości chorobliwie otyłych, z widocznymi bliznami. Ta scena dostarcza uczucia dyskomfortu, który będzie widzom towarzyszył przez cały film.

Susan mieszka w luksusowej rezydencji w Beverly Hills i odnosi sukcesy jako marszandka, ale sama mówi o poczuciu niespełnienia, braku satysfakcji. Obserwacje relacji ze znajomymi, a przede wszystkim z mężem, Huttonem (Armie Hammer), dopełniają obrazu jej dojmującej samotności. Poprawna, acz chłodna relacja małżonków staje się zrozumiała, gdy Susan orientuje się, że biznes, w sprawie którego Hutton poleciał w sobotę do Nowego Jorku, *de facto* jest wyjazdem z kochanką, czym nie wydaje się być do końca zaskoczona. Właściwą akcję inicjuje przesyłka od byłego męża, Edwarda Sheffielda (Jake Gyllenhaal), zawierająca manuskrypt jego najnowszej powieści, z dedykacją dla niej na stronie tytułowej. Od tego momentu w wątku teraźniejszej egzystencji Susan, dzielącej czas między pracę w galerii, zdawkowe rozmowy z pozornie bliskimi jej ludźmi i czytanie nocami książki, osadzony zostaje wątek powieści *Zwierzęta nocy*. Jest on przedstawiany na zasadzie filmu w filmie, ale wprowadzenie tego metapoziomu jest znamienne z punktu widzenia logiki narracji. O ile w wątku teraźniejszym Susan jest fokalizatorem, to w wątku powieściowym mamy do czynienia z lekturą Susan – widzimy, jak Susan dokonuje odbiorczej konkretyzacji powieści, jak ująłby to Roman Ingarden. Zatem opowieść snuta przez Edwarda w powieści zostaje poddana wizualizacji za pośrednictwem wyobrażeń Susan. Pod wpływem lektury brutalnej powieści o zbrodni dokonanej na teksańskiej pustyni, a następnie o zemście za nią, do Susan powraca

¹ Sposób, w jaki wprowadzono niewiarygodność w pierwszym odcinku, nawiązuje do *Podziemnego kręgu* (1999, reż. David Fincher) i *Szóstego zmysłu* (1999, reż. M. Night Shyamalan).

w retrospekcjach, a właściwie w reminiscencjach, przeszłość sprzed dwudziestu lat. Byli wtedy parą z Edwardem. Wbrew ostrzeżeniom matki Susan wyszła za niego, a następnie go porzuciła. Te trzy wątki, a zarazem płaszczyzny opowiadania są naznaczone narastającym poziomem subiektywizacji, razem zaś stanowią swoisty wariant ekranu mentalnego, opisywanego przez Bruce'a Kawina na przykładzie filmów Ingmara Bergmana i Alaina Resnais'go (por. Kawin 1978). Stopniowo przeszłość zaczyna przejmować władzę nad terażniejszością – najpierw w postaci traumy Edwarda przetworzonej w fikcję, a potem w formie wspomnień Susan o błędzie, który zaważył na jej życiu. Te trzy płaszczyzny stopniowo się synchronizują, doprowadzając do wzajemnej infiltracji. Motywy i rekwizyty krążą między powieścią, terażniejszością Susan i przeszłością reminiscencji – emocje przepływają między powieściowym Tonym a Susan jako czytelniczką, zaś Jake Gyllenhaal jest zarazem Edwardem, jak i powieściowym Tonym. Tony jeździ autem Edwarda, teksańscy bandyci poruszają się tym samym sportowym autem, przy którym kiedyś Susan pozbawiła złudzeń Edwarda co do perspektyw ich związku, a żona (Laura) i córka Tony'ego (India) zostają znalezione martwe na czerwonej pluszowej kanapie; na takiej samej kanapie leżała niegdyś Susan, poddając w wątpliwość talent pisarski Edwarda – to wtedy *de facto* uśmierciła swoją rodzinę. Jeśli jednak traktować retrospekcje Susan jako przedakcję, to po pierwsze przedakcja ta jest bardzo rozbudowana, a po drugie to w niej został zlokalizowany punkt kulminacyjny – aborcja dziecka jej i Edwarda. I ten właśnie fakt jest źródłem produktywnej traumy Edwarda, przepracowanej w powieści *Zwierzęta nocy*, on też jest przyczyną stanu Susan, jej permanentnego kryzysu. Przedakcja przestaje być zablizowaną przeszłością, przeobrażając się w terażniejszość naznaczoną samotnością i cierpieniem. (Rozmowa telefoniczna z córką, która jest wytworem jej wyobraźni, uświadamia, jakie wyrzuty sumienia dręczą Susan, czyniąc z niej zarazem fokalizatorkę niewiarygodną). Przeszłość sprzed ekspozycji właściwej akcji przestaje pełnić funkcję przedakcji, lecz staje się odrębną, wręcz dominującą płaszczyzną czasową, wobec której terażniejszość zdaje się być jedynie rozpadającą się w pył konsekwencją minionych decyzji.

Podsumowanie

Środki wykorzystywane w celu konstruowania postaci bohatera czy bohaterki filmowej fikcji rzecz jasna nie kończą się na przedstawionym powyżej repertuarze chwytów dramaturgicznych. Pominięto chociażby – jako najbardziej oczywiste – możliwości związane z przedstawianiem postaci poprzez ich zaangażowanie w akcję, czyli na przykład zdolność do działania w specyficzny sposób, oraz w relacje z innymi postaciami. Dwuwątkowość fabuły, posłużenie się przedakcją bądź „haczykiem”, a zwłaszcza możliwość rozwarstwienia czasu na zsubiektywizowane płaszczyzny przeszłości, terażniejszości i przyszłości posiadają olbrzymi potencjał kształtowania wielowymiarowego świata przed-

stawionego z labiryntową konstrukcją akcji. Potwierdza to z jednej strony kino modernistyczne, z filmami Alaina Resnais'go (*Hiroszima, moja miłość*, 1959, czy *Zeszłego roku w Marienbadzie*, 1961) i Michelangelo Antonioniego (*Noc*, 1961, czy *Zaćmienie*, 1962), z drugiej zaś współczesne kino gier umysłowych, z filmami Davida Lyncha (*Zagubiona autostrada*, 1997, czy *Mulholland Drive*, 2001) i Christophera Nolana (*Memento*, 2000, czy *Incepcja*, 2010).

Kreatywny potencjał wymienionych powyżej rozwiązań ma jednakże drugą stronę, związaną z żywiołem negacji i... destrukcji. Ostatnio mówi się na przykład o blokowaniu możliwości wywoływania empatii u widzów oglądających filmy należące do tradycji kina modernistycznego (filmy nowofalowe czy *słow cinema*). Efekt ten jest osiągany za pomocą środków filmowych związanych między innymi z oddramatyzowaniem akcji, wyciszonym stylem gry aktorskiej, ograniczonym wglądem w subiektywność czy brakiem muzyki pozadiegetycznej (Vaage 2010: 172–176; Heidbrink 2014: 75). Przy innej okazji wskazywałem (Ostaszewski 2017: 276), że techniki subiektywizacji, które z założenia powinny prowadzić do pogłębienia psychologii postaci i – tym samym – do wzmocnienia mechanizmu identyfikacji i empatii u widza, we współczesnych filmach najczęściej służą do ujawnienia stanu opresji i alienacji postaci filmowych, jak choćby w *Requiem dla snu* (2000, reż. Darren Aronofsky) czy w *Synu Szawła* (2015, reż. László Nemes).

Wydaje się, że dobrym punktem wyjścia do dalszych rozważań na temat dekonstruowania fikcji filmowej jest diagnoza postawiona przez Artura Sandauera. Omawiając przemiany literatury XIX i XX wieku, wskazał on, że reakcją na pełne uformowanie się realizmu iluzyjnego w prozie XIX wieku była ironia romantyczna. Ona to, na zasadzie „złego sumienia”, ujawniała sprzeczność pomiędzy fikcyjnym charakterem anegdoty i realistyczną techniką opowiadania (Sandauer 1985a: 460, 481). Dało to początek dwudziestowiecznej poetyce negatywnej, w której „[...] afirmacja kryje cząstkową negację” (Sandauer 1985b: 494). Poetyka negatywna kina to już jednak temat na odrębną rozprawę.

Bibliografia

- Arystoteles. 1983. *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Bordwell, David. 2008. *Narration in the Fiction Film*. London – New York: Routledge.
- Branigan, Edward. 1999. Schemat fabularny. Tłum. Jacek Ostaszewski. W: Ostaszewski, Jacek (red.). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, s. 112–154.
- Eder, Jens. 1999. *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: LIT.
- Field, Syd. 2005. Drehbuch. W: Field, Syd, i in., *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. Berlin: Ullstein, s. 11–120.
- Heidbrink, Henriette. 2014. To Die Right: The Impact of Ludic Forms on the Engagement with Characters. *Projections*, 8 (1), s. 61–82.
- Heilman, Robert B. 1959. Fashions in Melodrama. *AAUP Bulletin*, 45 (3), s. 360–373.
- Heilman, Robert B. 1968. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle – London: University of Washington Press.
- Jameson, Fredric. 1979. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1, s. 130–148.

- Kawin, Bruce F. 1978. *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Krützen, Michaela. 2006. *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1956. *Dramaturgia hamburska: wybór*. Tłum. Olga Dobijanka. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Ostaszewski, Jacek. 2006. Howard Hawks – prostota i profesjonalizm. W: Plesnar, Łukasz A., i Syska, Rafał (red.). *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*. Kraków: Rabid, s. 153–178.
- Ostaszewski, Jacek. 2017. Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym. *Kwartalnik Filmowy*, 97–98, s. 263–277.
- Ricoeur, Paul. 2008. *Czas i opowieść. T. 2: Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. Tłum. Jarosław Jakubowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sandauer, Artur. 1985a. O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku. W: Sandauer, Artur. *Pisma zebrane. T. 2*. Warszawa: PIW, s. 455–470.
- Sandauer, Artur. 1985b. Samobójstwo Mitrydatesa. W: Sandauer, Artur. *Pisma zebrane. T. 2*. Warszawa: PIW, s. 471–518.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Szondi, Peter. 1976. *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Tłum. Edmund Misiólek. Warszawa: PIW.
- Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vaage, Margrethe Bruun. 2010. Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement. *Midwest Studies in Philosophy*, 34 (1), s. 158–179.

Netografia

- Piepenbring, Dan. 2014. Sartre and Borges on Welles. *The Paris Review*. [Online]. The Paris Review. Dostęp: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/08/12/sartre-and-borges-on-welles/> [30.10.2017].

Filmografia

- Casablanca*. 1942. Reż. Michael Curtiz.
- Festen*. 1998. Reż. Thomas Vinterberg.
- Hiroszima, moja miłość (Hiroshima, mon amour)*. 1959. Reż. Alain Resnais.
- Ida*. 2013. Reż. Paweł Pawlikowski.
- Incepcja (Inception)*. 2010. Reż. Christopher Nolan.
- Jutro nie umiera nigdy (Tomorrow Never Dies)*. 1997. Reż. Roger Spottiswoode.
- Komando (Commando)*. 1985. Reż. Marc Lester.
- Łowca androidów (Blade Runner)*. 1982. Reż. Ridley Scott.
- Memento*. 2000. Reż. Christopher Nolan.
- Miasto bezprawia (My Darling Clementine)*. 1946. Reż. John Ford.
- Milczenie owiec (The Silence of the Lambs)*. 1991. Reż. Jonathan Demme.
- Mulholland Drive (Mulholland Dr.)*. 2001. Reż. David Lynch.
- Niebezpieczna prędkość (Speed)*. 1994. Reż. Jan De Bont.
- Noc (La Notte)*. 1961. Reż. Michelangelo Antonioni.
- Obywatel Kane (Citizen Kane)*. 1941. Reż. Orson Welles.
- Ognisty podmuch (Backdraft)*. 1991. Reż. Ron Howard.
- Oszczone (Hostage)*. 2005. Reż. Florent-Emilio Siri.
- Podjeźdźcy (Usual Suspects)*. 1995. Reż. Brian Singer.
- Podziemny krąg (Fight Club)*. 1999. Reż. David Fincher.
- Popiół i diament*. 1958. Reż. Andrzej Wajda.
- Rambo II (Rambo: First Blood Part II)*. 1985. Reż. George P. Cosmatos.
- Requiem dla snu (Requiem for a Dream)*. 2000. Reż. Darren Aronofsky.
- Robin Hood*. 1922. Reż. Allan Dwan.
- Salto*. 1965. Reż. Tadeusz Konwicki.
- Skyfall*. 2012. Reż. Sam Mendes.
- Syn Szawła (Saul fia)*. 2015. Reż. László Nemes.

- Szczęki (Jaws)*. 1975. Reż. Steven Spielberg.
Szósty zmysł (The Sixth Sense). 1999. Reż. M. Night Shymalan.
Świat Dzikiego Zachodu (Westworld). 1973. Reż. Michael Crichton.
Terminator (The Terminator). 1984. Reż. James Cameron.
Twister. 1996. Reż. Jan De Bont.
Tylko aniołowie mają skrzydła (Only Angels Have Wings). 1939. Reż. Howard Hawks.
Zaćmienie (L'eclisse). 1962. Reż. Michelangelo Antonioni.
Zagubiona autostrada (Lost Highway). 1997. Reż. David Lynch.
Zeszłego roku w Marienbadzie (L'année dernière à Marienbad). 1961. Reż. Alain Resnais.
Złamana lilia (Broken Blossoms, or The Yellow Man and the Girl). 1919. Reż. David Wark Griffith.
Złodziej z Bagdadu (The Thief of Bagdad). 1924. Reż. Raoul Walsh.
Znak Zorro (The Mark of Zorro). 1920. Reż. Fred Niblo.
Zwierzęta nocy (Nocturnal Animals). 2016. Reż. Tom Ford.

Streszczenie

Autor omawia konstruowanie postaci filmowych oraz nadawanie im motywacji psychologicznej za pomocą środków dramaturgicznych. Pierwszym chwytem formalnym jest wprowadzanie do opowiadania dwóch wątków, w które zaangażowany jest bohater. Dodanie do wątku głównego, opartego na akcji, wątku pobocznego, opartego na uczuciach, pogłębia psychologię postaci. Drugim chwytem jest wprowadzenie przedakcji, w której protagonista doświadcza traumy. Ta rana z przeszłości daje postaci motywację do działania we właściwej akcji, co często umożliwia przepracowanie traumy z przedakcji. Dzięki wymienionym środkom postać jest bardziej złożona, jej motywacja zyskuje w działaniu realistyczne uzasadnienie, a rozwiązanie problemu z przeszłości, czyli z przedakcji, daje poczucie realizacji celów postaci i kompletności fabuły.

Constructing a Film Character Through Dramaturgical Devices

Summary

The author discusses the process of constructing film characters and equipping them with psychological motivations through dramaturgical means. The first formal device is introducing two narrative lines to the story in which the hero is involved. Adding a second narrative line, based on the protagonist's emotions, to the main, action-based line, deepens the psychology of the character. The second device is adding a backstory in which the protagonist experiences trauma. This wound from the past motivates the character to act in the main thread, which often makes it possible to work through the trauma from the backstory. Thanks to these measures, the character is more complex, and his or her motivations in the main story gain a realistic justification, and the solution to a problem from the past, i.e. from the backstory, gives a sense of achieving the character's goals and the completeness of the plot.

Adam Błaszczok

<https://orcid.org/0000-0001-9874-6983>

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Dramat Imrego Madácha *Tragedia człowieka* w animowanej adaptacji Marcella Jankovicsa – próba analizy formalnej

Słowa kluczowe: *Tragedia człowieka*, animacja, adaptacja, Imre Madách, Marcell Jankovics

Key words: *The Tragedy of Man*, animation, adaptation, Imre Madách, Marcell Jankovics

Wstęp

Powstały w 1862 roku dramat Imrego Madácha *Tragedia człowieka* (węg. *Az ember tragédiája*) uznaje się za jedno z najważniejszych dzieł literatury węgierskiej (Igliński 2014: 29–47). Autor starał się odpowiedzieć w nim na pytania natury egzystencjalnej – o sens istnienia człowieka i jego rolę w świecie, zaś tłem akcji uczynił przełomowe wydarzenia historyczne. Dzięki uniwersalności tematu oraz wielkiemu potencjałowi artystycznemu i filozoficznemu utwór stał się niezwykle popularny w kraju twórcy, a także poza nim. Przetłumaczono go na 18 języków, co pozwoliło czytelnikom i krytykom z całego świata docenić literacki kunszt pisarza i skłonić odbiorcę do poszukiwania prawdy w jego artystycznej wizji.

Śledząc losy bohaterów dramatu: Adama, Ewy¹, Lucyfera i Boga, czytelnik bądź widz w teatrze zdaje sobie sprawę, że Madách wykreował świat przedstawiony dzieła z epickim rozmachem, a jedynym ograniczeniem jego pracy pisarskiej była wyobraźnia. Akcja utworu rozgrywa się bowiem w wielu egzotycznych miejscach, istotnych z punktu widzenia historii człowieka, oddzielonych od siebie nie tylko wielkimi odległościami geograficznymi, ale również tysiącami lat. Autor nie przewidział jednak, że jego nieskrępowana inwencja przysporzy wielu kłopotów twórcom próbującym dokonać adaptacji jego dzieła. O ile teatr, miejsce, w którym słowo jest podstawowym tworzywem w pracy aktorów i reżyserów, był w stanie przyswoić wizję pisarza, to film, sztuka oparta głównie na percepcji wizualnej, długo musiał szukać na to sposobu. Istniała przecież konieczność stworzenia obrazu odnoszącego się do treści. Trzeba przy tym pamiętać, że film nie jest wyłącznie sztuką, ale również wielkim przedsięwzięciem organizacyjnym o dużej złożoności, angażującym wielu specjalistów o określonych kwalifikacjach, których

¹ W dramacie Madácha Adam i Ewa często noszą inne imiona, adekwatne do epoki historycznej lub sytuacji. Także Lucyfer przyjmuje różne wcielenia.

praca, choć trudna i formalnie kwalifikowana jako działania artystyczne, nie zawsze nosi znamiona sztuki, lecz trudnego, wymagającego rzemiosła. Jest także zamierzeniem kosztownym i zmuszającym twórców do racjonalnych rozwiązań już na etapie opracowań literackich i tworzenia scenariusza. W przypadku *Tragedii człowieka* trudno wskazać jakiegokolwiek racjonalne rozwiązania, jeżeli chodzi o koszty produkcji filmowej. Już mnogość lokalizacji – Egipt, Ateny, Rzym, Bizancjum, Praga, a wreszcie przestrzeń kosmiczna – sprawia, że w warunkach regionalnych, środkowoeuropejskich budżetów filmowych prawdopodobieństwo powstania filmu tego rodzaju jest znikome. Niemniej *Tragedię człowieka* przeniesiono na ekran, i to trzykrotnie.

Siegfried Kracauer (2008: 281) przedsięwzięcia tego rodzaju nazwał adaptacjami o charakterze niefilmowym. Zadał też pytanie, jak wykonawcom tychże zamierzeń artystycznych udaje się zaradzić wszystkim trudnościom, które ich zwykle spotykają podczas produkcji. I sam sobie odpowiedział: „Prawie zawsze »rozwiązaniem«, jakie znajdują, jest adaptacja o charakterze teatralnym” (Kracauer 2008: 281). Przywołane spostrzeżenie Kracauera potwierdza przykład pierwszej adaptacji *Tragedii człowieka* (*Az ember tragédiája* 1969). Jej autorem był Miklós Szinetár. To dzięki niemu w 1969 roku powstał film telewizyjny, w którym reżyser, prawdopodobnie również ze względów realizacyjnych, zastosował bardzo wyraźną, wręcz nachalną konwencję teatralną. Choć dzieło formalnie zaklasyfikowano jako film telewizyjny, to bardziej może się kojarzyć z teatrem telewizyjnym.

W 1984 roku z utworem Madácha z sukcesem zmierzył się András Jeles. On również ratował się konwencją, lecz odmienną od swojego poprzednika. Do ról bohaterów i postaci drugoplanowych zaangażował dzieci, co pozwoliło na ukazanie tematu z nowej perspektywy. Pomysł Jelesa okazał się ciekawym i praktycznym rozwiązaniem, ponieważ dał pretekst do zaniechania budowy profesjonalnej i kosztownej scenografii, a ponadto spodobał się krytykom i publiczności. Obraz *Angyali üdvözlet* (1984) został nominowany do głównej nagrody 41. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji – Złotego Lwa².

Do realizacji filmu na podstawie tekstu węgierskiego dramaturga przystąpił także Marcell Jankovics (*Az ember tragédiája* 2011). Również on musiał znaleźć sposób, aby sprostać wybitnemu pierwowzorowi. Uznał animację za idealne medium dla sztuki o tak niezwykle szerokim zasięgu interpretacyjnym. Ponadto, wybierając animację, uniknął wielu problemów technicznych i ekonomicznych, które niósł ze sobą skomplikowany pod względem produkcyjnym utwór. Być może pomysł na realizację *Tragedii człowieka* Jankovics zaczerpnął od Ralphi Bakshiego, który stanął przed podobnymi wyzwaniem, tworząc animowaną wersję *Władcy Pierścieni* w 1978 roku. Trylogii Tolkiena w owym czasie nie można było zrealizować w inny sposób (Orliński 2012). Dopiero rozwój technik komputerowych umożliwił Peterowi Jacksonowi wyprodukowanie pierwszej części trylogii Tolkiena w 2001 roku. Zarówno w przypadku *Tragedii człowieka*,

² Nagrodę tę zdobył wówczas film Krzysztofa Zanussiego *Rok spokojnego słońca* (Venice Film Festival 2019).

jak i *Władcy Pierścieni* animacja pozwoliła ich twórcom na uniknięcie ograniczeń wynikających, w pierwszym przypadku, z możliwości ekonomicznych, a w drugim – z trudności technicznych. Tytaniczna praca Jankovicsa – pracował nad filmem sukcesywnie prawie 20 lat (tab. 1) – sprawiła, że dzieło Madácha mogło nareszcie doczekać się poważnej adaptacji.

Niniejsze opracowanie zawiera próbę analizy formalnej filmu Marcella Jankovicsa w odniesieniu do dramatu Imrego Madácha *Tragedia człowieka* w przekładzie Bohdana Zadury (Madách 2014). Oba utwory porównuję pod względem zawartości merytorycznej i rozwiązań inscenizacyjnych. Wskazuję na zastosowane przez reżysera nowe pomysły na przedstawienie scen i sekwencji oraz użyte przez niego w tym celu techniki montażowe oraz inne środki służące sprawnemu przełożeniu dzieła pisarza na nowe medium. Proponowane postępowanie analityczne służy ocenie skuteczności opisywanej adaptacji. Według Marka Hendrykowskiego adaptacja filmowa jest „[...] transpozycją utworu literackiego, scenicznego itp. dokonaną dla potrzeb filmu, zabiegiem [...] ponownego wykonania danego dzieła w tworzywie i języku filmu [...]; dostosowaniem adaptowanego utworu do wymogów nowego medium, odmiennego tworzywa i potrzeb nowych odbiorców” (Hendrykowski 1994: 12). Celem moim nie jest rozstrzygnięcie o wyższości jednego dzieła nad drugim. Objętość prezentowanego artykułu nie pozwala także na podjęcie polemiki z zawartymi w obu utworach ideami.

Tekst, który posłużył do przeprowadzenia analizy, powstały w drugiej połowie XIX wieku, wydano w 2014 roku nakładem Biura Literackiego (Madách 2014). Na 261 stronicach znajduje się 15 rozdziałów, nazwanych scenami, zgodnie z delimitacją utworu przynależącego do rodzaju literackiego, jakim jest dramat, i ponumerowanych cyframi rzymskimi. W trakcie równoległej pracy porównawczej nad książką i filmem problemem okazało się nazewnictwo kolejnych części obu utworów. Dlatego, aby uniknąć niejasności i błędów w nazewnictwie jednostek dramaturgicznych, przyjmuję porządek stosowany w filmoznawstwie dla języka filmu (Płażewski 2008). Sceny wyodrębnione w dramacie Madácha nazywam rozdziałami, ponieważ w odniesieniu do filmu odpowiadają one sekwencji, a nie scenie. Polskie wydanie z 2014 roku w przekładzie Bohdana Zadury, w przeciwieństwie do wydania z 1960 roku w tłumaczeniu Lwa Kaltenbergha, nie zawiera tytułowanych rozdziałów. Na utwór Madácha składa się 4265 wersów, a także liczne wskazówki sceniczne umieszczone głównie na początku rozdziałów.

Film Jankovicsa powstał w 2011 roku. Trwa 160 minut. Pod względem gatunkowym jest klasyfikowany jako dramat filmowy (Przylipiak 1994), natomiast pod względem rodzaju genologicznego – jako animacja. Do analizy użyłem kopii przekazanej mi przez Węgierski Instytut Kultury. Zawiera ona oryginalną ścieżkę dźwiękową oraz napisy w języku polskim opracowane przez Ejsak Company. Rzeczywista długość filmu różni się nieco od danych wymienionych w specyfikacji technicznej i wynosi 159 minut i 31 sekund.

Zważywszy na wspomnianą już znaczną autonomię poszczególnych sekwencji, poniżej pokrótce podaję opis poszczególnych części filmu³.

³ Obok numeru sekwencji podano jej tytuł oryginalny przetłumaczony na język polski.

Tabela 1

Porównanie filmu Marcella Jankovicsa *Tragedia człowieka* oraz książki pod tym samym tytułem Imrego Madácha

Nazwa sekwencji	Tytuł sekwencji w języku polskim	Film				Książka				
		Tytuł oryginalny	Rok powstania sekwencji	Długość sekwencji [min.]	Nazwa rozdziału	Liczba wersów w rozdziale	Liczba wersów wykorzystanych w sekwencji	Wersy pominięte w sekwencji	Udział wersów wykorzystanych w sekwencji [%]	
Napisy początkowe	–	–	–	1,34	–	–	–	–	–	
Sekwencja 1	<i>Tworzenie</i>	<i>Teremtés</i>	1997	3,54	Scena 1	154	40	114	25,97	
Sekwencja 2	<i>Rajski ogród</i>	<i>Édenkert</i>	1999	6,54	Scena 2	201	97	104	48,25	
Sekwencja 3	<i>Epoka lodowcowa</i>	<i>Jégkorszak</i>	1997	5,53	Scena 3	217	64	153	29,49	
Sekwencja 4	<i>Kamień i piasek</i>	<i>Kő és homok</i>	1992	12,12	Scena 4	270	149	121	55,18	
Sekwencja 5	<i>Demokracja</i>	<i>Démokrácia</i>	2003	12,58	Scena 5	297	139	158	46,80	
Sekwencja 6	<i>Hercules na drodze</i>	<i>Hercules a válszáton</i>	2000	11,13	Scena 6	312	110	202	35,25	
Sekwencja 7	<i>Nie jesteście chwiłą</i>	<i>Egy jottányit sem!</i>	2006	15,10	Scena 7	548	234	314	42,70	
Sekwencja 8	<i>Wszystko jest tak ciemne</i>	<i>Minden oly sötét</i>	1996	8,05	Scena 8	249	97 (+4)*	152	38,95	
Sekwencja 9	<i>Revolucja</i>	<i>A forradalom</i>	1991	9,48	Scena 9	261	111 (+2)*	150	42,52	
Sekwencja 10	<i>Więcej światła</i>	<i>Több fényt</i>	1996	4,25	Scena 10	183	63	120	34,42	
Sekwencja 11	<i>Och, fortuna!</i>	<i>Oh, fortuna!</i>	2009	27,40	Scena 11	620	283 (+3)*	337	45,64	
Sekwencja 12	<i>Falanster</i>	<i>Falanszter</i>	1993	16,47	Scena 12	413	220	193	53,26	
Sekwencja 13	<i>Kosmos</i>	<i>Az ur</i>	1990	6,50	Scena 13	155	93	62	60,00	
Sekwencja 14	<i>Cisza, śnieg, śmierć</i>	<i>Csend, hó, halál</i>	1993	5,43	Scena 14	182	84	98	46,15	
Sekwencja 15	<i>Przebudzenie</i>	<i>Ébredés</i>	1998	7,24	Scena 15	203	93 (+2)*	110	45,81	
Napisy końcowe	–	–	–	3,00	–	–	–	–	–	
Łącznie	–	–	–	160,00	–	4265	1877	2388	–	

* Wersy dodane przez Jankovicsa.

Źródło: opracowanie własne.

Napisy początkowe

Film Jankovicsa otwiera seria ujęć przedstawiających twory kosmiczne – galaktyki, mgławice i inne ciała niebieskie. Jest to także część zawierająca napisy początkowe – tytuł dzieła filmowego, nazwisko reżysera, informację o adaptacji utworu literackiego i o twórcy dramatu. Zawartość merytoryczna tej części filmu odpowiada informacji ujętej w wypowiedzi Chóru aniołów w pierwszej strofie pierwszego rozdziału dramatu literackiego. W filmie nie zostaje ona przekazana w sposób werbalny, lecz jest ukazana za pomocą zdjęć. Jankovics przyjmuje tę metodę postępowania w całym filmie.

Sekwencja pierwsza – *Tworzenie*

Sekwencja pierwsza, zatytułowana w oryginale *Teremtés*, w tłumaczeniu na język polski *Tworzenie*, powstała w 1997 roku (Jankovics 2011). Odpowiada pierwszemu rozdziałowi sztuki i rozpoczyna się od kwestii Pana: „[...] wielkie dzieło już skończone” (Madách 2014). W filmie pominięty zatem zostaje Chór, w sztuce pełniący funkcję komentującą i przybliżającą okoliczności przebiegu zdarzeń. Jankovics zastępuje go różnymi rozwiązaniami wizualnymi animacji. Pomija także postacie drugoplanowe: Archaniola Gabriela, Archaniola Michała i Archaniola Rafała, które wraz z Chórem stanowią w dramacie tło wypowiedzi dla postaci głównych, czyli Pana i Lucyfera. Reżyser dokonuje także znacznych ingerencji w objętość dialogów, dokonując skrótów poszczególnych wypowiedzi. Z ogólnej liczby 154 wersów Jankovics pozostawia zaledwie 40 wersów. Pomimo tak drastycznego skrócenia przekazu werbalnego sens merytoryczny sekwencji nie ulega zasadniczej zmianie i dość ściśle odzwierciedla zawartość utworu Madácha. Jednak Jankovics zmienia nieco interpretację utworu, rezygnując z równowagi emocjonalnej pomiędzy postaciami Pana i Lucyfera na rzecz dominacji tego drugiego. Przesunięcie punktu ciężkości najbardziej widoczne jest pod koniec sekwencji, kiedy Lucyfer pozwala sobie na pokrzykiwanie na Pana, czego nie sposób odczuć w takiej skali w utworze Madácha. Lucyfer podnosi głos bezkarnie, nie natrafia na reprimendę, jak to jest w pierwowzorze literackim. Wersy, w których Pan strofuje Lucyfera – kwestia Pana od słów „Precz, precz stąd [...]” (Madách 2014: 18) oraz kwestia Chóru kończąca rozdział, powtarzająca w zasadzie wypowiedź Pana – zostały przez Jankovicsa całkowicie usunięte. Animacje ukazywane podczas dialogu głównych postaci wzbogacają przekaz o treści współczesne. Pojawia się wśród nich obraz eksplozji nuklearnej.

Sekwencja druga – *Rajski ogród*

Sekwencja druga powstała w 1999 roku, jako jedenasta z kolei. Jankovics nadał jej tytuł *Édenkert*, czyli *Rajski ogród* (Jankovics 2011). Odnosi się ona do drugiego rozdziału książki. Reżyser rozpoczyna od animacji ukazującej wyobrażenie raju i dosyć wiernie czerpie ze wskazówek scenicznych zamieszczonych przez Madácha:

W raju. Pośrodku drzewo wiedzy i drzewo nieśmiertelności. Nadchodzą Adam i Ewa, otoczeni przeróżnymi zwierzętami, okazującymi im łagodną ufność. Przez otwartą bramę niebios promieniuje gloria i słychać cichą harmonię anielskich chórów. Słoneczny dzień.

(Madách 2014: 21)

Rzeczywiście wszystkie te elementy pojawiają się w interpretacji Jankovicsa – drzewa, zwierzęta, Adam, Ewa i Lucyfer. Reżyser pomija pięć pierwszych strof dramatu, stanowiących konwersację Adama i Ewy, mających zdecydowanie opisowy charakter, lecz ich sens zawiera w początkowych ujęciach analizowanej sekwencji. Jako pierwszy głos słychać słowa Pana, nawiązujące do czynności wykonywanych przez Adama i Ewę: „Stój, stój, omijaj te drzewa dwa” (*Az ember tragédiája* 2011). Madách rozpoczął strofę nieco inaczej:

Stój, stój Adamie, dam ci całą ziemię,
Tylko omijaj, omijaj te drzewa
Dwa [...].

(Madách 2014: 21)

Skrócenie przez reżysera wypowiedzi Pana, pozbawienie jej obietnicy tak hojnego wynagrodzenia pierwszych ludzi w przypadku okazania przez nich posłuszeństwa powoduje, że sprawia ona wrażenie kategoriycznej czy nawet autorytarnej. Decyzja Jankovicsa o rozpoczęciu dialogu od szóstej strofy nie tylko nie zmniejsza wyrazistości przekazu merytorycznego sekwencji, lecz pozwala także uniknąć powielenia treści wizualnej i werbalnej, co byłoby niezgodne z zasadami sztuki filmowej. Podobny zabieg reżyser stosuje po wypowiedzi Pana, kiedy następuje wymiana zdań pomiędzy Adamem i Ewą. Ich konwersacja ukazana przez Jankovicsa odpowiada strofom od siódmej do dziewiątej w dramacie Madácha. Następną część dialogu Adama i Ewy, zawarta w tekście literackim pomiędzy dziesiątą a piętnastą strofą, zostaje pominięta, choć jej przekaz merytoryczny pozostaje zachowany w obrazie. Zabieg ten Jankovics stosuje bardzo często. W sekwencji tej, odpowiadającej 201 wersom dramatu, reżyser rezygnuje z przełożenia na język animacji aż 104 linijek tekstu. Także całkowicie usuwa wypowiedzi Chóru. Nawiązuje w niej do części filmu powstałych wcześniej, lecz chronologicznie umiejscowionych po sekwencji drugiej. Formalnie rzecz biorąc, wykorzystuje figurę stylistyczną zwaną uprzedzeniem. Jest to znacząca różnica w stosunku do dramatu, gdzie Madách nie mógł skutecznie stosować tego typu zabiegów.

Sekwencja trzecia – *Epoka lodowcowa*

Trzecią scenę *Tragedii człowieka* Madách rozpoczyna od wskazówki scenicznej o następującej treści:

Krajobraz z palmami poza Edenem. Mała chata z surowego drewna. Adam robi ogrodzenie z palików. Ewa buduje altankę. Lucyfer.

(Madách 2014: 33)

Jankovics nie kopiuje rozwiązań wskazanych przez pisarza, lecz stosuje własne pomysły wizualne, całkowicie różniące się od pierwowzoru. W powstałej w 1997 roku trzeciej sekwencji filmu, zatytułowanej *Jéghorszak* (Jankovics 2011) – w tłumaczeniu na język polski *Epoka lodowcowa* – osadza początki dziejów ludzkości w czasach znacznie wcześniejszych niż pisarz, bo jeszcze w paleolitycznej jaskini. Adam i Ewa, odziani w skóry, oddają się czynnościom znanym zapewne wielu z nas z plansz poglądowych dotyczących tego okresu – podczas malowania rysunków naskalnych, garbowania skór, wokół ogniska. Rysunki zwierząt ożywają, przedstawiając polowanie, świat z tamtych czasów. Nawet postać Lucyfera została przystosowana do wizji artysty, który pokazuje go pod postacią udomowionego wilka towarzyszącego Adamowi. Siłą rzeczy dwie pierwsze strofy stanowiące wypowiedź Adama i Ewy, jako opisujące nieaktualne w filmie rozwiązania wizualne, zostają opuszczone, a dialog rozpoczyna się od słów Lucyfera:

[...] Własność i rodzina.
To będzie owa podwójna sprężyna,
Co każdą rozkosz i ból będzie rodić.

(Madách 2014: 33)

Po kwestii Adama reżyser usuwa trzy kolejne strofy, na które składają się wypowiedzi Lucyfera i Ewy, by ponownie przytoczyć słowa mężczyzny. W sekwencji interpretowanej przez Jankovicsa prawie wszystkie kwestie Ewy, poza jedną, wypowiedzianą jednocześnie z Adamem, zostają pominięte. Postać kobiety zostaje niemal całkowicie przesłonięta przez pozostałych bohaterów, bo choć pokazywana jest w kilku ujęciach, to jej wypowiedzi stanowią jedynie tło ich działań. Sekwencja zawiera bardzo dużo skrótów. Na 217 wersów reżyser usuwa aż 153 wersy. Przyczyną tego zabiegu jest całkowita przebudowa koncepcji pierwowzoru. Choć twórca animowanej adaptacji zachowuje strukturę i temat tekstu literackiego, rezygnuje z niemal wszystkich wersów mających związek z rozwiązaniami inscenizacyjnymi proponowanymi przez Madácha. Jedynym wyjątkiem jest fragment związany z Duchem Ziemi, który Jankovics dość wiernie przekłada na język właściwy swojemu dziełu. Reżyser ponownie wykorzystuje zabieg uprzedzenia, ponieważ w sekwencji trzeciej nawiązuje do sekwencji czternastej, zatytułowanej *Cisza, śnieg, śmierć*. Nawiązanie to jest podane w warstwie wizualnej i trwa zaledwie 6 sekund. Autor przy słowach: „I pożeracze własnych dzieci” przedstawia ujęcie Eskimosa i Ewy jedzących mięso.

Sekwencja czwarta – *Kamień i piasek*

Przejście z sekwencji trzeciej do czwartej w utworze Jankovicsa następuje płynnie. Twarze Adama i Ewy, odbijające światło ogniska, ulegają transformacji i stopniowo zaczynają przypominać charakterystyczne egipskie posągi. Madách natomiast rozpoczyna rozdział w następujący sposób:

W Egipcie. Na pierwszym planie perystyl. Adam jako młody faraon siedzi na tronie. Lucyfer jest jego ministrem. W pewnej odległości – oznaczającej respekt – wspaniała świta. W tle niewolnicy budują piramidę. Pilnują ich nadzorczy z batogami. Słoneczny dzień.

(Madách 2014: 45)

Chronologicznie, biorąc pod uwagę datę powstania tej sekwencji, jest ona jedną z pierwszych części dzieła stworzonego przez reżysera. Powstała w 1992 roku i została zatytułowana *Kő és homok – Kamień i piasek* (Jankovics 2011). W jej przypadku artysta zdaje się ściślej trzymać pierwowzoru niż w następnych częściach filmu. Wiernie odwzorowuje wskazówki sceniczne zaproponowane przez Madácha. Stosuje skróty, ale ich skala jest wyczuwalnie mniejsza w porównaniu do później powstałych sekwencji. Na 270 wersów pomija 121, czyli mniej niż połowę. To znacząca różnica w stosunku do poprzedniej sekwencji – *Epoki lodowcowej* z 1997 roku – w przypadku której Jankovics wyciął ponad 60% wersów, czy następnej z kolei, *Demokracji*, z 2003 roku, gdzie zrezygnuje z ponad połowy wypowiedzi bohaterów. Jedyną zauważalną różnicą pomiędzy dramatem Madácha a filmem w omawianym rozdziale jest funkcja Lucyfera. W filmie Jankovicsa postać ta nie jest ministrem, tylko jednym z egipskich bogów – Anubisem. Pomimo wprowadzonej innowacji warstwa merytoryczna filmu pozostaje bez zmian w stosunku do dzieła Madácha.

Sekwencja piąta – *Demokracja*

Akcja piątego rozdziału dramatu ma miejsce w starożytnej Grecji, gdzie Adam pod postacią Miltiadesa, wodza ateńskiego, powraca z wojny do domu. Niewdzięczny lud fałszywie oskarża go o zdradę i skazuje na śmierć. Ewa, jako Luda, żona Miltiadesa, jest świadkiem zajścia. Lucyfer komentuje sytuację i szydzi z Adama. Sekwencja filmu zatytułowana *Démokrácia* jako jedna z trzech powstała już w XXI wieku (Jankovics 2011). W animacji reżyser nawiązuje do malarstwa wazowego, tworząc postacie i ich sylwetki zgodnie z kanonem greckim. W kolorystyce na przemian nawiązuje do stylu czarno- i czerwonofigurowego. Podobnie jak w poprzednich sekwencjach dokonuje odważnych skrótów. Także tu eliminuje zbędne, niewiele wnoszące do rozwoju akcji postacie oraz ich kwestie. Pomija Erosa, Grację i Służebnice, a więc postacie pełniące funkcje komentujące. Z 297 wersów utworu Madácha aktorzy czytają 139 linii tekstu. Jankovics dokonuje też zamiany kolejności niektórych wersów w końcowej części sekwencji, co nie wpływa jednak na przebieg wątku fabularnego, lecz sprawia,

że jest on bardziej płynny. Wszelkie zabiegi zastosowane przez twórcę w tej części filmu nie zmieniają ani nie zniekształcają odbioru dzieła jako całości.

Sekwencja szósta – *Herkules na rozdrożu*

Sekwencja szósta, której akcja toczy się w Rzymie, nosząca tytuł *Hercules a válaszúton*, w polskim przekładzie *Herkules na rozdrożu*, powstała w 2000 roku (Jankovics 2011). Podczas uczty Adam (pod postacią Sergiolusa), Lucyfer (jako Milo), Ewa (jako Julia), a ponadto Katullus, Hippia i kurtyzany obserwują pojedynek gladiatorów, podekscytowani rozlaną krwią walczących i tragedią niektórych z nich. Jankovics wiernie, choć nie bezkrytycznie odtwarza propozycje Madácha. Ponownie pojawiają się znaczące pominięcia wersów – z 312 linijek dramatu aż 202 zostają wycięte. W końcowej części analizowanej sekwencji następuje znacząca modyfikacja w stosunku do tekstu: postacie Apostoła Piotra i Chrystusa przenikają się i wypowiedź rozpoczęta przez Apostoła Piotra zostaje dokończona przez Chrystusa przybitego do krzyża. Nie zmienia to sensu, lecz kontekst padających z ekranu słów. Jankovics ponownie zamienia kolejność strof, sprawiając, że wypowiedź Lucyfera od słów: „Chodzą po plecach mi ciarki od tego” (Madách 2014: 94) została użyta na końcu sekwencji w zupełnie innym kontekście. W sztuce Madácha Lucyferem wstrząsa „krzyż ognisty i pobożna pieśń”, w filmie Jankovicsa jest to deklaracja Adama:

A więc do walki, z zapalem, do dzieła,
Za nową wiarę,
By stworzyć świat nowy,
Którego będzie ozdobą rycerska cnota.
(*Az ember tragédiája* 2011)

Sekwencja siódma – *Nie jesteście chwilą!*

Madách rozpoczyna rozdział siódmy dramatu następującymi wskazówkami scenicznymi:

Konstantynopol. Po placu wałęsa się kilku obywateli. Pośrodku pałac Patriarchy, po prawej stronie klasztor żeński, po lewej lasek. Adam jako Tankred w sile wieku pojawia się na czele rycerzy powracających z wyprawy krzyżowej z Azji; powiewają sztandary, słysząc bicie w bębny. Lucyfer jako giermek Adama. Wieczór, potem noc.

(Madách 2014: 99)

Jankovics natomiast sekwencję zatytułowaną *Egy jottányit sem!* – w przekładzie na język polski *Nie jesteście chwilą!* – rozpoczyna od ukazania szerszej, geograficznej i politycznej perspektywy teatru wydarzeń. W ekspozycji tej sekwencji widz ogląda tereny objęte krucjatami – także zdobywanie miast, palenie wsi, mordowanie ludzi. Takie rozwiązanie znacząco poszerza pole

interpretacji utworu w stosunku do dzieła Madácha. Dopiero po rozbudowanym w ten sposób wstępie reżyser decyduje się na podanie dialogu prowadzonego przez bohaterów, zgodnie z pierwowzorem. Wartość merytoryczną wypowiedzi postaci oddaje dosyć wiernie, choć swobodnie traktuje kolejność poszczególnych kwestii. W końcowej części sekwencji wykorzystuje dialog niczym montażysta, dostosowując słowa postaci do własnych potrzeb, aby uzyskać bardziej pożądaną rytm. Z wielu wersów i tym razem rezygnuje – pomija 314 z 548 linijek tekstu. W animacji nawiązuje do stylistyki malarstwa ikonowego, przywołując wizerunki świętych w postaci ikon. Głęboka symbolika ikony sprawia, że stosuje montaż skojarzeniowy, sugerując w ten sposób nowe treści, których w utworze literackim nie ma. Przykładem takiego zabiegu jest wykorzystanie twarzy Izaury⁴, postaci, w którą wciela się Ewa, w witrażu przedstawiającym Maryję. Połączenie w ten sposób obu postaci niesie skojarzenie, jakoby Izaura (Ewa) powinna być w jakiś sposób utożsamiana z Matką Boską. Natomiast w dramacie Madácha Matka Boska zostaje wspomniana w rozmowie Izaury z Tankredem (Ewy z Adamem), ale w zupełnie innej sytuacji. Izaura tłumaczy Tankredowi powody, dla których wstępuje do zakonu (tę wypowiedź Jankovics, skracając dialog, pomija):

[...] Mój ojciec też był obrońcą świętego Grobu. Gdy pewnej nocy dziki wróg na jego obóz z wrzaskiem, z ogniem, z mieczem napadł, nie było szansy na ucieczkę, i przyrzeczenie ojciec Matce Boskiej dał, że jej odda mnie, co jeszcze dzieckiem byłam, jeżeli tylko ocaleje.

(Madách 2014: 117)

Innym przykładem jest bardzo wyraźna ekspozycja miecza jako broni i łączenie jego kształtu z chrześcijańskim krzyżem, co Jankovics dodatkowo podkreśla poprzez wielokrotne stosowanie tego detalu. Podobnie czyni z hełmem noszonym przez Adama, gdyż eksponuje jego przednią część w kształcie krzyża. Motyw krzyża pokazuje głównie w negatywnym kontekście: krzyż – broń, krzyż – cierpienie ludzi.

Sekwencja ósma – *Wszystko jest tak ciemne*

W Pradze. Ogród carskiego pałacu. Po prawej lasek, po lewej wieża astronoma, przed nią przestronny taras z biurkiem Keplera, krzesłem, przyrządami astronomicznymi.

Na tarasie Lucyfer – jako famulus⁵ Keplera. Po ogrodzie spacerują grupkami dworzanie i damy, wśród nich również Ewa jako Barbara, żona Keplera. Cesarz Rudolf [...].

(Madách 2014: 129)

⁴ W rozdziale dramatu będącym pierwowzorem sekwencji siódmej animowanej adaptacji Ewa występuje jako Izaura, a Adam jako Tankred – bohaterowie dramatu Woltera oraz opery Gioacchino Rossiniego z librettem Gaetano Rossiego pod tym samym tytułem.

⁵ Famulus – tu: zaufany sługa lub asystent (*Famulus* [hasło] 2019).

To wizja Madácha opisująca scenę wizyty Adama i Lucyfera w Pradze. W sekwencji ósmej, stworzonej w 1996 roku (Jankovics 2011) i zatytułowanej *Minden oly sőtét – Wszystko jest tak ciemne* – reżyser znajduje bardziej brawurowy sposób na jej rozpoczęcie. Umieszcza wszystkie wymienione powyżej postacie we wnętrzu praskiego zegara Orloj jako mechanicznie poruszane figury, które, kręcąc się w jego wnętrzu, prowadzą konwersację. Pomysł jest zaskakujący i niezwykle efektowny, jako środek wyrazu artystycznego adekwatny do medium wybranego przez artystę. Animacja bowiem jest w stanie unieść tego typu zabiegi bez szkody dla całości dzieła. Zapewne twórca filmu wiedział, że nie może kontynuować tego pomysłu w nieskończoność. Kończąc scenę, wraca do bardziej realistycznej wizji Madácha. W tej sekwencji dość odważnie odchodzi od pierwowzoru. Pozwala sobie na wprowadzenie kilku wersów własnego autorstwa, stylizowanych na Madácha, które są mu potrzebne do zrealizowania swoich założeń artystycznych. Choć co prawda cztery wersy nie wnoszą istotnych zmian merytorycznych do przekazu Madácha, to ingerencja Jankovicsa jest jednak faktem wartym zauważenia:

Wina!
Drzę strasznie,
Świat taki zimny, trzeba się rozgrzać,
W tych ciężkich czasach to jedyny sposób.
(*Az ember tragédiája* 2011)

Autor animacji wykorzystuje powyższy tekst, aby przygotować scenę do montażu równoległego, którego wcześniej nie stosuje w swoim filmie i którego nie proponuje również Madách. Fragment z pijącym Keplerem zostaje podzielony na krótkie ujęcia, a następnie zmontowany synchronicznie z igraszkami jego żony w ogrodzie. Zabieg, moim zdaniem, okazuje się udany, ponieważ podnosi dynamikę sceny, co, biorąc pod uwagę zasady sztuki filmowej, jest zabiegiem pożądanym. Sekwencja trwa niewiele ponad 8 minut. Także rozdział Madácha nie należy do najobszerniejszych – zawiera 249 wersów, z których Jankovics wykorzystał zaledwie 97.

Sekwencja dziewiąta – *Rewolucja*

Sceneria zmienia się nagle na plac de la Grève w Paryżu. Taras staje się szafotem, biurko gilotyną, obok niej stoi Lucyfer jako kat. Adam jako Danton przemawia z podestu do tłumu.

(Madách 2014: 143)

Jankovics rozpoczyna sekwencję zatytułowaną *A forradalom – Rewolucja* – od szerszego ukazania wydarzeń historycznych niż to czyni Madách, po czym przechodzi do dosyć wiernego odtwarzania tekstu pisarza. W 30-sekundowej ekspozycji pokazuje tłum zdobywający Bastylię. Ten kolorowy fragment różni się wyraźnie od dalszej części sekwencji, w której znikają kolory. Można zauważyć, że w ten sposób reżyser podkreśla upadek ideałów rewolucyjnych i kładzie

akcent na ponurą rzeczywistość tamtych czasów. W dalszej części tej niedługiej sekwencji, nieco ponad dziewięćminutowej, dokonuje wielu skrótów, co jednak nie wpływa na przekaz merytoryczny. Z 261 wersów usuwa 150 linijek tekstu. Niektóre z nich zastępuje swoimi. Tak się dzieje w przypadku kwestii Adama: „Tak twarde słowa z ust tak delikatnych” (*Az ember tragédiája* 2011) oraz Ewy: „Te delikatne klóca się z szafotem” (*Az ember tragédiája* 2011). Opisywana sekwencja nie zaskakuje, tak jak inne fragmenty filmu, oryginalnością rozwiązań wizualnych i pomysłowością autora. Być może powodem tego jest data powstania fragmentu – 1991 rok (Jankovics 2011), czyli okres, w którym reżyser podchodzi do dzieła literackiego jeszcze z pewną rezerwą.

Analizowana sekwencja jest rysowana techniką kreskowania krzyżowego⁶, podobnie jak powstała później, w 1996 roku, sekwencja ją poprzedzająca, ósma (*Wszystko jest tak ciemne*), oraz następująca po niej, dziesiąta (*Więcej światła*). Razem tworzą zwięzłą stylistycznie część animowanej adaptacji składającą się z trzech kolejnych sekwencji (ósmej, dziewiątej i dziesiątej), trwających łącznie 22 minuty. Widoczna jest jednak różnica w podejściu Jankovicsa do dzieła wielkiego pisarza w sekwencji dziewiątej w stosunku do graniczących z nią częściami filmu. Reżyser jest tu dużo bardziej ostrożny w proponowaniu własnych pomysłów.

Sekwencja dziesiąta – *Więcej światła*

Sceneria zmienia się nagle na tę ze sceny VIII. Adam, znów jako Kepler, siedzi pochylony nad biurkiem. Lucyfer jako famulus stoi obok niego i klepie go po ramieniu.

(Madách 2014: 159)

Tymi słowami rozpoczyna rozdział książki Madách. Intencja dramaturga jest jasna, chce on stworzyć pewnego rodzaju przywołanie ósmego rozdziału, jednak rozgraniczenie rozdziałów poprzez ich wyodrębnienie i przedzielenie stosunkowo długim rozdziałem dziewiątym niweczy oczekiwane wrażenie. Jankovics, naśladując strukturę stworzoną przez pisarza, nie ustrzeża się podobnego skutku. Choć widz domyśla się, że następuje powrót z Paryża do komnaty Keplera w Pradze, to jednak efekt nie w pełni zadowala. Sekwencja dziesiąta filmu pod względem zastosowanych rozwiązań nie różni się znacząco od sekwencji ósmej i dziewiątej. Stylistycznie jest ich kontynuacją. Reżyser ponownie wycina olbrzymie partie tekstu – ze 183 pozostawia jedynie 63 wersy. Przetawia kolejność tych, które wybiera, wykorzystuje je niczym klocki, zmieniając nieznacznie kontekst wypowiedzi. Nowym, niespotykanym wcześniej elementem jest pojawienie się motywu odnoszącego się do XX wieku, a więc do okresu wykraczającego poza ramy życia Madácha (dramaturg zmarł w 1864 roku). Palenie książek przez mężczyznę w mundurze bojownika Odziałów Szturmowych NSDAP (hitlerowskiej Narodowosocjalistycznej Niemiec-

⁶ Kreskowanie (szrafura) – seria przecinających się zestawów równoległych kresek, stosowana w rysunku do oddania cienia lub objętości (Edwards 2015).

kiej Partii Robotników) nawiązuje do wydarzeń z lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Rola Lucyfera, przez Madácha w tym rozdziale ograniczona, zostaje nieznacznie przez Jankovicsa wzmocniona w warstwie wizualnej. Lucyfer – pod postacią famulusa – towarzyszy bowiem Adamowi i Uczniowi nie tylko w pierwszej połowie sekwencji, jak to jest u Madácha, ale także do samego jej końca, jako pies podążający za nimi i podsłuchujący ich rozmowy. Już w poprzednich częściach filmu reżyser dość swobodnie dopasowywał wcielenia Lucyfera do potrzeb wynikających z przebiegu akcji danej części, co stanowi odstępstwo od pierwowzoru. W *Epoce lodowcowej* Lucyfer występuje także pod postacią psa, w *Kamieniu i piasku* – Anubisa, bóstwa o głowie psa. Wybór psa, zwierzęcia przebywającego stale blisko człowieka, jako stworzenia mającego symbolizować Lucyfera wydaje się trafny. Stosując tę metaforę, reżyser podkreśla skłonność człowieka do zła, wynikającą z dwoistości jego natury.

Opisywana sekwencja, nosząca tytuł *Több fényt – Więcej światła* – nawiązuje do ostatnich słów Goethego wypowiedzianych przed śmiercią (*Johann Wolfgang Goethe* [hasło] 2019). Nie jest to tytuł rozdziału utworu Madácha, lecz tytuł autonomicznego filmu Jankovicsa, powstałego w 1996 roku (Jankovics 2011), który wszedł w skład animowanego dzieła reżysera *Tragedia człowieka*. Jest to jedna z najkrótszych sekwencji w filmie, trwa 4 minuty 25 sekund. Reżyser stosuje własne pomysły i znacząco skraca tę część filmu w stosunku do dramatu (por. tab. 1), nie zmieniając przy tym przesłania pisarza. Można zaryzykować tezę, że sekwencja dziesiąta jest dowodem na to, że z czasem Jankovics staje się coraz sprawniejszym interpretatorem utworu wielkiego pisarza.

Sekwencja jedenasta – *Och, fortuna!*

Chronologicznie sekwencja jedenasta powstała jako ostatnia, w 2009 roku (Jankovics 2011). W oryginale nosi tytuł *Oh, fortuna!* Jest też najobszerniejsza – trwa ponad 27 minut. Pod względem wizualnym różni się od pozostałych części filmu przede wszystkim dynamiką akcji. Reżyser dzieli tę część adaptacji na wiele scen i wykorzystuje różnorodne style animacji. Łączy je ze sobą, czego w tak szerokim zakresie nie robił w poprzednich częściach filmu. Przykładem może być fragment, w którym Dziewczynka idzie z kwiatami. Ujęcia z kolorowych stają się czarno-białe, ale barwa kwiatów pozostaje nadal intensywna. Być może Jankovics inspirował się w tym przypadku analogicznym sposobem wyróżnienia fragmentu kadru ze sceny z *Listy Schindlera* Stevena Spielberga 1993 roku (rys. 1).

Montaż analizowanej sekwencji w porównaniu do montażu pozostałych części filmu jest dużo bardziej dynamiczny, częściej następują zmiany planów. Można także zaobserwować różnicę w ruchu postaci. Znacznie częściej jest stosowany montaż wewnątrzkadrowy. Jankovics dał wyraz bogactwu swojej wyobraźni, stosując pomysłowe rozwiązania plastyczne. Wiele kadrów nawiązuje do arcydzieł mistrzów malarstwa przedstawianej epoki, między innymi do impresjonizmu i kubizmu, ale też do wcześniejszych twórców (rys. 2).



Rys. 1. Zestawienie kadrów: *a* – z filmu *Lista Schindlera* Stevena Spielberga z 1993 roku, oraz *b* – z filmu *Tragedia człowieka* Marcella Jankovicsa z 2011 roku
 Źródło: *a* – Steven Spielberg, *Lista Schindlera* (*Schindler's List* 1993);
b – Marcell Jankovics, *Tragedia człowieka* (*Az ember tragédiája* 2011).



Rys. 2. Zestawienie: *a* – obrazu Vincenta van Gogha *Jedzący kartofle* z 1885 roku, oraz *b* – kadru z filmu *Tragedia człowieka* Marcella Jankovicsa z 2011 roku
Źródło: *a* – Vincent van Gogh, *Jedzący kartofle* (*The Potato Eaters* 2019);
b – Marcell Jankovics, *Tragedia człowieka* (*Az ember tragédiája* 2011).

Reżyser nawiązuje także do poprzednich rozdziałów poprzez przywoływanie bohaterów utworu w nich występujących. Pojawiają się także osoby, o których istnieniu Madách nie mógł wiedzieć. Po raz kolejny Jankovics kilkakrotnie wprowadza postacie drugoplanowe, których w dramacie nie ma, i używa ich do budowy tła głównego wątku, wzbogacając w ten sposób świat przedstawiony animowanej opowieści. Jest to zabieg świadczący o dojrzałości warsztatowej twórcy filmu jako scenarzysty i reżysera. Metoda ta nie była przez niego stosowana we wcześniejszych sekwencjach, co dowodzi zmiany stylu opowiadania w opisywanej sekwencji na bardziej swobodny. Dotyczy to między innymi postaci Dziewczynki, Jubilera i Żebraka, które co prawda pojawiają się wyłącznie w dialogu podawanym spoza kadru, ale przez powtórzenie charakterystycznych dla nich wypowiedzi są łatwe do zidentyfikowania. Madách nie wprowadza do swojego dramatu tego typu zabiegów. Jankovics stosuje także inne środki wyrazu mające na celu zwiększenie tempa opowiadania i usprawnienie toku narracji. Dzieli wypowiedzi bohaterów na krótsze frazy, co pozwala mu na ograniczenie długości poszczególnych ujęć – dotyczy to między innymi kwestii Kukielkarza. Poza tym wypowiedzi innych postaci umieszcza w filmie niezgodnie z chronologią zaproponowaną przez Madácha, na przykład kwestie Szarlatana wplata w słowa Adama i Lucyfera. Pomija też bohaterów drugoplanowych nieprzystających do jego wizji, ale również mało istotnych w utworze Madácha (dotyczy to postaci Matki), a inne, jak w przypadku Ładacznicy, pozbawia głosu.

O ile w poprzednich sekwencjach Jankovicsowi zdarza się zmienianie kolejności wypowiedzi bohaterów (dotyczy to zazwyczaj przeniesienia poszczególnych wersów lub strof w stosunku do utworu Madácha), to w omawianej części filmu tendencja ta bardzo się nasiliła. Reżyser dokonuje przesunięć całych scen w obrębie sekwencji, na przykład scena z żebrakami zostaje przeniesiona o dwie sceny dalej i umiejscowiona po kwestii Adama, który zwraca się do Grajka: „Czy to, co grasz tu, sprawia ci przyjemność?” (Madách 2014: 179). W tym przypadku następuje też zmiana zakończenia wątku. U Madácha Drugi Żebrak odchodzi chyłkiem, wówczas Pierwszy Żebrak zajmuje jego miejsce. U Jankovicsa Drugi Żebrak zostaje zrzucony z mostu przez Pierwszego Żebraka. Powodem tak znacznej ingerencji reżysera w dzieło pisarza mogła być chęć podniesienia dynamiki konkretnych scen, a także uporządkowania wątków w obrębie sekwencji.

Sekwencja dwunasta – *Falanster*

W 1993 roku powstaje kolejna część *Tragedii człowieka* (Jankovics 2011), w oryginale zatytułowana *Falanszter*. Adam i Lucyfer odwiedzają tak nazwaną futurystyczną krainę rządzoną przez technokratów, w której wyznacznikiem wszelkich poczynąń jest nauka. Dla Madácha to kraina przyszłości, dla Jankovicsa to już teraźniejszość. Dla współczesnego odbiorcy natomiast dwunasty rozdział dramatu staje się ciekawym eksperymentem, polegającym na możliwo-

ści zaobserwowania, jak zderza się wizja pisarza dotycząca przyszłości z tym, co ta przyszłość rzeczywiście przynosi. Zdawać by się mogło, że Jankovics będzie miał dużo pracy z przeniesieniem treści zawartej w literackim pierwowzorze na taśmę filmową. Jednak refleksje po seansie nie potwierdzają tych przewidywań. Animowany świat Falansteru wygląda na wskroś nowoczesnie. Jest to zdecydowanie wizja XX, nie XIX wieku. Postacie noszą XX-wieczne stroje, lokacje przypominają modernistyczne budowle, tak powszechne w minionym stuleciu, natomiast treść sekwencji dwunastej, jej warstwa merytoryczna, jest niezwykle aktualna, i to przede wszystkim dzisiaj. Można przecież odnaleźć w czasach współczesnych problemy nakreślone przez Madácha – katastrofę ekologiczną, globalizm, inżynierię socjologiczną, upadek religii i rodziny, uprzedmiotowienie człowieka. Jankovics te problemy skrętnie eksponuje, a niedociągnięcia związane z różnicą w poziomie wiedzy naukowej i technologicznej równoważą wykreowaną przez siebie warstwą wizualną i dźwiękową filmu. Widz ogląda zatem nowoczesne laboratoria wypełnione specjalistyczną aparaturą. Nie brakuje nawet kamery z czerwonym światłem, obserwującej bohaterów, wyposażonej w odhumanizowany głos, niczym z *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka (1968). Natomiast treści nieaktualne z perspektywy dzisiejszej wiedzy naukowej reżyser pomija. Tak dzieje się na przykład z fragmentem wypowiedzi Uczonego, w której Jankovics zrezygnował z poniższych wersów:

Słońce wystygnie za cztery tysiące lat [...]. Cztery tysiące lat więc mamy na to, by się nauczyć, jak zastąpić słońce. To starczy, sądzę, naszym naukowcom. Do ogrzewania posłuży nam woda, jest tlen w niej, a to najlepsze paliwo [...].

(Madách 2014: 215)

Jankovics pomija również, podobnie jak w poprzednich sekwencjach, niektóre wersy, strofy, a nawet całe strony tekstu, przykładowo od 207. do 209. strony. W całej sekwencji opuszcza 193 wersy z 413 wersów znajdujących się w dziele Madácha. Zabiegi te nie zmieniają jednak przesłania zawartego w dramacie. Opiswana sekwencja jest drugą najdłuższą sekwencją w całym filmie. Trwa 16 minut i 47 sekund, co odzwierciedla objętość rozdziału w utworze Madácha, w którym również jest to drugi najobszerniejszy rozdział. Można więc wnioskować, że obydwa utwory mają zbliżoną zawartość znaczeniową, a ingerencja Jankovicsa polega jedynie na dostosowaniu i uaktualnieniu niektórych detali, co skutkuje niewielkimi, w porównaniu do innych części filmu, cięciami oryginalnego tekstu. Reżyser nie zmienia dynamiki sekwencji w stosunku do pierwowzoru.

Sekwencja trzynasta – *Kosmos*

Trzynastą część filmu, zatytułowaną *Az ur – Kosmos* – Jankovics realizuje jako pierwszą, w 1990 roku (Jankovics 2011). Jest to zarazem jedna z najmniej obszernych sekwencji – trwa niecałych 7 minut.

Przestrzeń kosmiczna. W oddali widać skrawek Ziemi, zmniejszający się aż do rozmiarów gwiazdy, jednej z wielu. Na początku na scenie panuje półmrok, powoli się ściemnia, aż zapada czarna noc. Adam jako starzec leci z Lucyferem.
(Madách 2014: 231)

Wyobrażenie przestrzeni międzygwiazdnej zaproponowane przez Madácha, który – jak wiemy – nie mógł w swoich czasach posiłkować się obrazami transmitowanymi z kosmosu i wykorzystywać ich w celu kreślenia poetyckich wizji, jest całkiem trafne. Jankovics czerpie z pomysłu dramaturga, jednak dokonuje pewnych modyfikacji, co wydaje się logiczne, biorąc pod uwagę upływ czasu i zupełnie inny stan wiedzy o świecie obu twórców. W ramach zastosowanej konwencji autor filmu unowocześnia nieco dzieło literackie, dodając nowe pomysły wizualne, jak choćby statki kosmiczne. Pomija też informacje nieaktualne. Wypowiedź Lucyfera nawiązująca do poprzedniej sekwencji i wypowiedzi Uczzonego o końcu świata za cztery tysiące lat zostają usunięte. Ciekawym pomysłem jest przedstawienie Lucyfera jako robota stylizowanego na postać Dartha Vadera z *Gwiezdnych wojen*. Jednak pod względem merytorycznym Jankovics ściśle trzyma się wytyczonej przez pisarza ścieżki fabularnej. Ze 155 zaproponowanych przez niego wersów pomija jedynie 62, a więc znacznie mniej niż połowę. Pod tym względem omawiana sekwencja wyraźnie różni się na tle innych, w przypadku których pominięto znacznie więcej materiału.

Sekwencja czternasta – *Cisza, śnieg, śmierć*

Powstała w 1993 roku sekwencja zatytułowana *Csend, hó, halál*, w tłumaczeniu na język polski *Cisza, śnieg, śmierć* (*Az ember tragédiája* 2011), jest jedną z krótszych części filmu stworzonego przez Jankovicsa. Trwa jedynie 343 sekundy, co jednak odpowiada niewielkiej objętości opisywanego rozdziału w tekście Madácha (182 wersy). Opowiada o powrocie Adama i Lucyfera na ziemię. Bohaterowie dramatu zastają planetę pogrążoną w śniegu. Żyjący na niej ludzie, Eskimos i Ewa, to byty upadłe i prymitywne. Omawiana część filmu odpowiada czternastemu rozdziałowi w utworze Madácha. Reżyser wiernie kopiuje pomysły inscenizacyjne pisarza już od samego początku:

Górzysta okolica bez drzew, pokryta śniegiem i lodem. Między strzępami chmur słońce w postaci krwistoczerwonej kuli pozbawionej promieni.
(Madách 2014: 251)

W warstwie merytorycznej informacje przekazywane przez Jankovicsa także nie odbiegają od pierwowzoru. Zachowana jest kolejność strof i wersów w strofach. Pomijane są natomiast niektóre strofy i wersy mające charakter opisujący scenografię lub dopełniające wypowiedzi bohaterów. Na 182 wersy występujące w sztuce Madácha bohaterowie Jankovicsa wypowiadają 98 linii tekstu.

Sekwencja piętnasta – *Przebudzenie*

W 1998 roku powstaje sekwencja zatytułowana *Ébredés, Przebudzenie* (*Az ember tragédiája* 2011). Rozdział piętnasty dramatu, nawiązując do rozdziału trzeciego, niczym klamra spina dzieło Madácha. Adam i Lucyfer trafiają w to samo miejsce, z którego wyruszyli w podróż, czyli do najodleglejszej dla człowieka w czasie przeszłości, aby tu ostatecznie otrzymać odpowiedzi na dręczące Adama pytania. Dramatopisarz ów początek i koniec zarazem umiejscawia w czasach pierwszych drewnianych chałup poza Edenem, zaś dla reżysera adaptacji są to czasy jeszcze odleglejsze, bo osadzone w jaskini. Rzeczą naturalną wydaje się zatem, że obie części filmu, *Przebudzenie* oraz *Epoka lodowcowa*, wykazują wiele podobieństw, zarówno pod względem plastycznym, jak też pod względem rozłożenia akcentów na ekspozycję poszczególnych postaci. W *Przebudzeniu* Jankovics ponownie znacząco ogranicza dialogi Ewy. Nawiązuje też do *Epoki lodowcowej* pod względem plastycznym. Sekwencja piętnasta to ostatnia część filmu. Dobiaża kresu podróż Adama i Lucyfera oraz dochodzi do decydującej konwersacji z Bogiem. Siłą rzeczy sekwencja ta nawiązuje także do części pierwszej i drugiej filmu, także pod względem rozwiązań wizualnych.

Tragedia człowieka Marcella Jankovicsa jako utwór integralny

Na film Jankovicsa składa się piętnaście sekwencji odpowiadających tematycznie piętnastu rozdziałom dramatu, których kolejność została zachowana, oraz dwie dodatkowe – napisy początkowe i końcowe. Wątki fabularne na ogół rozgrywają się w tych samych lokalizacjach, które wskazuje Madách. Wyjątek stanowi sekwencja trzecia i piętnasta. Najważniejsze postacie dramatu pojawiają się w poszczególnych częściach filmu zgodnie z kolejnością podaną w sztuce Madácha. Sekwencje są oddzielone od siebie za pomocą czerni, bieli, przenikania lub przechodzą w płynne animacje inspirowane tematycznie wskazówkami scenicznymi umieszczonymi głównie na początku każdego rozdziału lub w innych miejscach rozdziałów. Następuje wtedy dłuższa przerwa w podawaniu dialogu, wypełniona motywem muzycznym, montowanym na tak zwaną zakładkę. Zabiegi te pozwalają widzowi zauważyć zmianę tematu i są na tyle czytelne, że reżyser nie musi stosować innych sposobów rozdzielenia sekwencji filmu, na przykład poprzez użycie napisów z tytułami rozdziałów.

Ważnym problemem, przed którym stajemy, próbując ocenić dzieło Jankovicsa jako filmową adaptację dramatu Madácha, jest pytanie, czy film, złożony z parunastu sekwencji, z których część stanowi autonomiczne, wcześniej wyświetlane publiczności utwory filmowe, jest dziełem integralnym⁷. Można bowiem wskazać znaczące różnice pomiędzy sekwencjami zarówno pod względem wykorzystanych przez reżysera technik plastycznych, jak też kształtowania

⁷ Niektóre sekwencje stworzone przez Jankovicsa prezentowano publiczności telewizyjnej i festiwalowej jeszcze przed ukończeniem całego dzieła jako autonomiczne utwory filmowe.

warstwy merytorycznej filmu. W jej przypadku Jankovics w różnym natężeniu czerpie z pomysłów Madácha, wiernie je kopiując lub zastępując własnymi, śmiałymi rozwiązaniami. Nie bez znaczenia jest też bardzo długi okres tworzenia dzieła. Co więcej, kolejność powstawania sekwencji jest inna niż wynikałoby to z ich numeracji. Jako pierwsza, w 1990 roku, powstała sekwencja trzynasta, ta umiejscowiona w kosmosie, która odpowiada trzynastemu rozdziałowi w sztuce Madácha, a ostatnia sekwencja, jedenasta, ukazująca Londyn, zatytułowana *Och, fortuna!*, została ukończona w 2009 roku (por. tab. 1).

Gdyby przecież oceniać poszczególne sekwencje osobno, okazałoby się, że niektóre z nich można by – jak chcą literaturoznawcy – formalnie zakwalifikować jako ekranizacje, czyli utwory wiernie przeniesione do nowego medium (Głowiński 1976: 11), a inne jako adaptacje, czyli utwory dostosowane i już przerobione na potrzeby nowego odbiorcy (Hendrykowski 2014: 94). I tak do pierwszej grupy najbliższej części, której akcja dzieje się w Egipcie, nazwanej *Kamień i piasek*, do drugiej – sekwencji umiejscowionej w Londynie, zatytułowanej *Och, fortuna*. Najważniejszym spoiwem poszczególnych sekwencji jest, oczywiście, przewodni wątek fabularny narzucony przez Madácha, czyli podróż Adama i Lucyfera w czasie i przestrzeni, w celu odnalezienia sensu istnienia człowieka. Ten temat najskuteczniej łączy analizowane tu poszczególne animacje Jankovicsa w całość. Jednak reżyser zdawał sobie sprawę z faktu, że poleganie wyłącznie na głównej osi akcji nie zapewni całemu utworowi pełnego zespolenia. Dlatego też dołożył wielu starań, aby zażegnać ten problem. Nie wiadomo, które zabiegi były planowane już na etapie powstawania scenariusza, a które zostały wprowadzone w postprodukcji, niemniej jednak można ocenić ich skuteczność.

Jeden z pomysłów reżysera to zastosowanie swego rodzaju retrospekcji i przywołań odnoszących się do innych części filmu poprzez wprowadzenie, czy może raczej przypomnienie, postaci w nich się pojawiających. Zabieg ten polega na pokazaniu postaci występujących w innych sekwencjach przez kilka sekund, jako pojedynczych ujęć, wmontowanych w scenę – przebitek. Ujęcia te nie są nowe ani stylizowane na poprzednie, tylko wycięte z innych sekwencji – wcześniejszych lub późniejszych. Nie tworzą także nowych epizodów w sekwencjach, w które Jankovics je wmontował. Moim zdaniem zabieg ten należy uznać za nie zawsze uzasadniony, a niekiedy niezrozumiały.

Innym sposobem wykorzystanym do połączenia filmu w spójną narracyjną całość jest muzyka. O ile utwory Madácha i Jankovicsa można bez większego problemu porównywać ze sobą, uwzględniając sferę wizualną (wskazówki sceniczne i obraz filmowy) oraz literacką (tekst i dialog), to w sferze dźwięku wydaje się to niemal niemożliwe. Dramatopisarz zawarł co prawda nieliczne pomysły dotyczące oprawy dźwiękowej swojego dramatu we wskazówkach scenicznych oraz w tekście głównym, ale reżyser prawdopodobnie nie był do nich przekonany, ponieważ z nielicznymi wyjątkami nie stosuje się do nich. Istotne jest także rozróżnienie pojęcia dźwięku jako efektu dźwiękowego oraz dźwięku w znaczeniu szerszym – ścieżki dźwiękowej zawierającej także muzykę, do której Madách nie mógł przywiązywać wagi ze względu na medium, którym się posługiwał (tekst literacki). Dla Jankovicsa muzyka musi być jednak bardzo istotna, ponieważ

dzięki niej ma szansę dodatkowo zespolić piętnaście swoich tak różnych etiud w całość. Wykorzystuje do tego utwór Wolfganga Amadeusza Mozarta *Requiem d-moll* KV 626 (msza żałobna), powstały w 1791 roku, na którym opiera podstawę brzmienia muzyki w filmie, budującej w znacznym stopniu atmosferę dzieła.

Długi okres pracy niewątpliwie odcisnął się na wielu cechach filmu, w tym na stylu i technice wykonanych rysunków. Warstwa wizualna filmu, w omawianym przypadku – animacje, jest najważniejszym, najbardziej pracochłonnym i najkosztowniejszym elementem produkcji. W największym stopniu wpływa też na percepcję dzieła. To w tym aspekcie różnice pomiędzy sekwencjami wydają się najbardziej jaskrawe. Jankovics jako główną technikę stosuje animację 2D, z elementami krajobrazu generowanymi jako 3D i spłaszczanymi. Tworzy także wycinankę dla uproszczenia animacji. W kilku miejscach posługuje się rotoskopowaniem⁸, głównie w scenach bardziej realistycznych. Stara się dostosowywać stylistykę do okresu historycznego, o którym opowiada, i adekwatnie do tego zamierzenia zmienia technologię. Widać to zwłaszcza w sekwencjach znacząco różniących się od pozostałych (Praga, Paryż i Londyn), gdzie stosuje styl kreskowania krzyżowego.

Podsumowanie

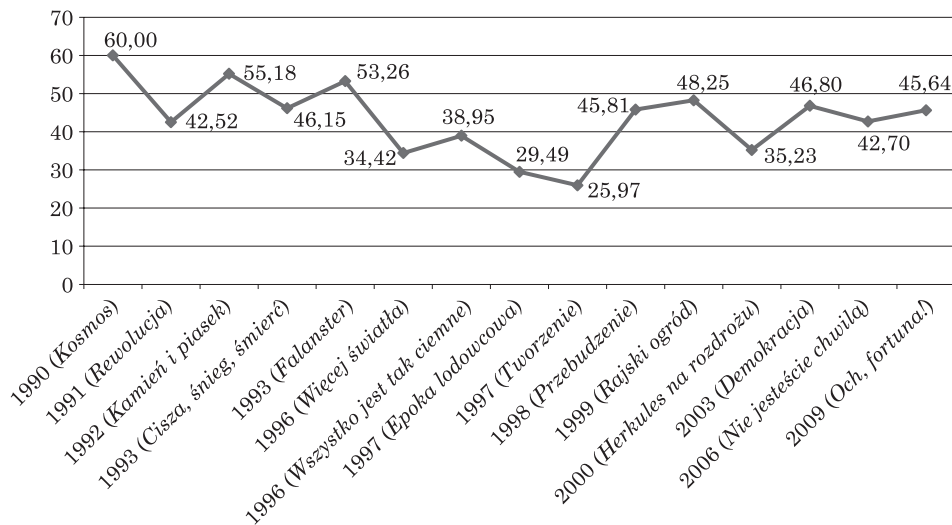
Marcell Jankovics podjął się wielkiego zadania przeniesienia na ekran, a więc wizualizacji, tekstu literackiego – transformacji narracji werbalnej na narrację obrazową. Stworzył utwór spójny i jednocześnie różnorodny stylistycznie. Dokonując adaptacji dramatu Imrego Madácha, musiał przede wszystkim wykonać gigantyczną pracę redakcyjną. Decydował, które fragmenty odrzucić, które zachować i co dodać, aby utrzymać spójność narracyjną i nie zmienić przesłania oryginału. W stworzonym przez siebie dziele, trwającym blisko 160 minut, wykorzystał niemal połowę wersów zawartych w pierwowzorze. Słusznie uczynił, ograniczając dialogi tak drastycznie, gdyż sztuka teatralna, z natury swojej oparta na słowie, choć właściwa dla teatru, nie może pełnić funkcji scenariusza filmowego, któremu nadmiar słowa zdecydowanie nie służy. Nietrudno też obliczyć, że wykorzystanie wszystkich dialogów wypowiedzianych przez postacie dramatu spowodowałoby wydłużenie filmu prawdopodobnie dwukrotnie, do prawie pięciu godzin. Istnieją co prawda w kinematografii przykłady tak długich i zarazem udanych produkcji, jak choćby *Wiek XX* Bernardo Bertolucciego (wł. *Novecento*), który trwa pięć godzin i 18 minut (*Wiek XX* 1976), jednak trudno sobie wyobrazić takie rozwiązanie w przypadku filmu Jankovicsa.

Przeanalizowanie budowy poszczególnych sekwencji filmu z uwzględnieniem chronologii ich powstawania pozwoliło zwrócić uwagę na sposób podejścia reżysera do dzieła Madácha. Jankovics, adaptując kolejne rozdziały dramatu, zdaje

⁸ Jak pisze Mike Wellins, „Rotoskopia jest formą animacji, w której zdjęcia aktorów z żywego planu są poklatkowo przerysowywane na taśmę, dzięki czemu ruch jest przenoszony do obrazu animacji 2D” (Wellins 2015: 362).

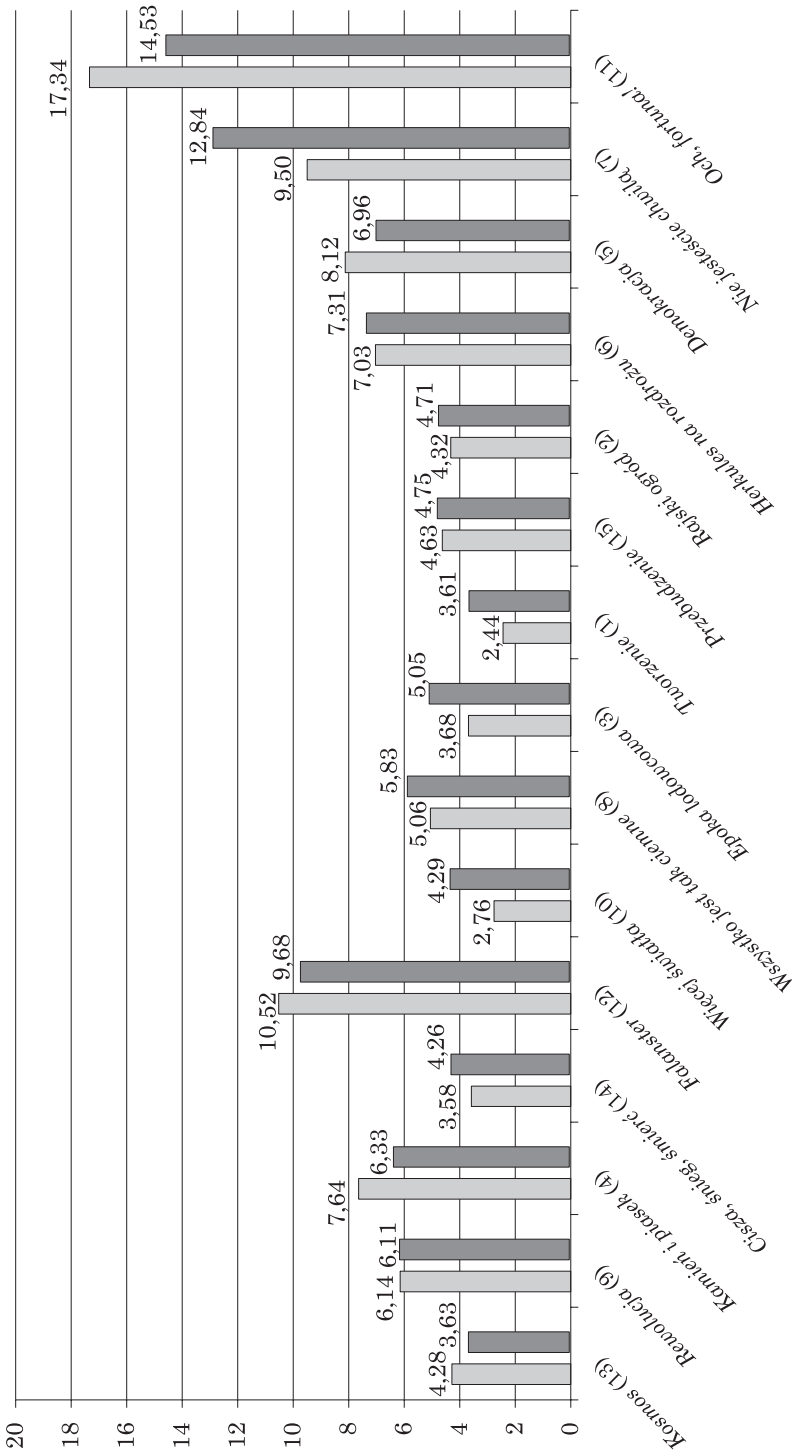
się interpretować je coraz swobodniej przede wszystkim w warstwie wizualnej. Stosuje także bardziej brawurowy montaż, wzbogaca utwór w dodatkowe treści. Dialogi są bardziej płynne i szybsze. Tendencja ta najbardziej uwidacznia się na skrajnym przykładzie – zestawieniu pierwszej sekwencji, powstałej w 1990 roku i zatytułowanej *Kosmos*, oraz ostatniej, z 2009 roku – *Och, fortuna!* Z czasem sekwencje coraz bardziej różnicują się w stosunku do literackiego pierwowzoru (rys. 3 i 4). Na podstawie wykresu zaprezentowanego na rysunku 3 można zauważyć tendencję spadkową w procentowym udziale wykorzystywanych przez Jankovicsa wersów. Jednak nie oznacza to, że reżyser coraz bardziej skraca poszczególne partie tekstu. W większym stopniu wykorzystuje inne środki oddziaływania na widza, głównie wizualne, o czym można się przekonać, analizując rysunek 4. Ten z kolei wykres wskazuje na to, że później powstałe sekwencje wykazują znacznie większe różnice, jeżeli chodzi o ich objętość, w stosunku do dramatu Madácha niż te powstałe wcześniej. Świadczy to o zwiększającej się z czasem swobodzie twórczej reżysera w odniesieniu do adaptowanego dzieła.

Porównując rysunki 3 i 4, można zauważyć, że ograniczenie liczby wykorzystanych przez Jankovicsa wersów (*Herkules na rozdrożu* – zaledwie 35,23% w stosunku do dramatu) nie musi oznaczać skrócenia sekwencji w stosunku do całości dzieła (w obu utworach stanowią one około 7% ich ogólnej zawartości).



Rys. 3. Procentowy udział wersów dramatu Imrego Madácha *Tragedia człowieka* wykorzystanych przez Marcella Jankovicsa w poszczególnych sekwencjach filmu o tym samym tytule

Źródło: opracowanie własne.



■ procentowy udział poszczególnych sekwencji w filmie Jankovicsa ■ procentowy udział poszczególnych rozdziałów w dramacie Madácha

Rys. 4. Sekwencje w filmie Marcella Jankovicsa i rozdziały w dramacie Imrego Madácha – porównanie procentowego udziału danej części w stosunku do całości każdego z dzieł. Liczby w nawiasach obok tytułów sekwencji filmu odpowiadają numerom rozdziałów w dramacie. Sekwencje ujęto zgodnie z chronologią ich powstania – od najwcześniejszej powstającej

Źródło: opracowanie własne.

Dramat Madácha kończy się przesłaniem wypowiedzianym przez Boga:

Rzekłem, człowieku, walcz i wierz głęboko.
(Madách 2014: 259)

W filmie Jankovicsa również odnajdziemy tę kwestię, ale zaraz po niej reżyser oddaje jeszcze ostatnie słowo Adamowi:

Celem jest śmierć, życie jest walką,
Celem człowieka jest właśnie zmaganie.
(*Az ember tragédiája* 2011)

Te dwa dodatkowe wersy nie zmieniają myśli zawartej w utworze Madácha. Jednak Jankovics nie waha się zmienić tak ważnego elementu, jakim jest zakończenie, część utworu mogąca mieć wpływ na ostateczny odbiór dzieła. Być może reżyser sądzi, że „[...] człowieka nie interesuje abstrakcyjna harmonia wszechświata”, jak twierdzi jugosłowiański reżyser i scenarzysta Nono Dragovic (2013: 170), lecz że jest „[...] egocentrycznie ukierunkowany na siebie i swoje problemy” i dlatego ostatnie słowa w filmie wypowiada człowiek, a nie Bóg. Czy należy zatem postawić pytanie: czy dla współczesnego odbiorcy sposób przedstawienia tematu zaprezentowany przez Jankovicsa jest bardziej przekonujący od tego zawartego w utworze pisarza? Moim zdaniem samo porównanie pod tym względem utworu literackiego, jakim jest dramat literacki, który może być wystawiany na scenie, i filmu animowanego, angażującego przede wszystkim zmysł wzroku, wydaje się pozbawione sensu, gdyż, cytując Dragovica (2013: 174), „[...] każda ekspresja jest uwarunkowana przez medium, w którym się wyraża”. Nie można zatem porównać pod tym względem dzieł tak różnych, w założeniu odbieranych przez zupełnie inne zmysły. Film jest przecież medium, w którym dominuje obraz i ruch, zaś nadmiar słowa zaburza jego odbiór. Reżyser musi więc często poruszać się w obrębie symbolu, niedopowiedzeń, skojarzeń, niczym w utworze lirycznym. Tak też często czyni Jankovics w swojej adaptacji dzieła Madácha. Obrazem zastępuje słowa, lecz wizualny przekaz nie jest przez to tak precyzyjny jak tekst literacki sławnego pisarza. Mimo to wizja reżysera może wydawać się współczesnemu odbiorcy, przyzwyczajonemu do percepcji utworów audiowizualnych, bardziej aktualna niż wizja pisarza. Przemawia za tym także fakt, że utwór Jankovicsa powstał później o ponad sto lat od dramatu. W ciągu tego czasu przeminęło przecież kilka pokoleń. Świat się zmienił, a z nim również ludzie, ich postrzeganie siebie we wszechświecie, stosunek do religii. Celem niniejszej pracy nie jest jednak rozsądzanie, który z utworów jest lepszy, bardziej atrakcyjny. Jest to przecież uzależnione od subiektywnej oceny każdego odbiorcy oraz od jego indywidualnych upodobań.

Uwzględniając też fakt, że filmowa adaptacja powstawała tak długo, trudno jednoznacznie przesądzać o powodzie podejmowania konkretnych decyzji adaptacyjnych przez reżysera. Prawdopodobnie przy tworzeniu pierwszych sekwencji chciał on trzymać się bliżej pierwowzoru, natomiast z czasem zdał sobie sprawę, że dostosowanie narracji do wyobrażeń oraz stanu świadomości zbiorowej człowieka II połowy XX wieku przynosi jednak pozytywne rezultaty. Być może te powody zachęciły go do słusznej, moim zdaniem, śmielszej koncepcji adaptacyjnej.

Bibliografia

- Dragovic, Nono. 2013. *Poetyka reżyserii filmowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Edwards, Betty. 2015. *Rysunek. Odkryj talent dzięki prawej półkuli mózgu*. Tłum. Dariusz Rosowski. Łódź: JK.
- Głowiński, Michał. 1976. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum.
- Hendrykowski, Marek. 1994. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova.
- Hendrykowski, Marek. 2014. *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe.
- Igliński, Grzegorz. 2014. Piekło XIX wieku. Diagnostyka porządku świata w dramacie Imre Madácha „Tragedia człowieka”. *Prace Literaturoznawcze*, 2, s. 29–47.
- Kracauer, Siegfried. 2008. *Teoria filmu*. Tłum. Wanda Wertenstein. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Madách, Imre. 1960. *Tragedia człowieka*. Tłum. Lew Kaltenbergh. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Madách, Imre. 2014. *Tragedia człowieka*. Tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.
- Plaźewski, Jerzy. 2008. *Język filmu*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Przylipiak, Mirosław. 1994. *Kino stylu zerowego*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Wellins, Mike. 2015. *Mysleć animacją*. Tłum. Andrzej Wojnach. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Netografia

- Famulus* [hasło]. 2019. [Online]. Słownik języka polskiego PWN. Dostęp: <https://sjp.pwn.pl>sjp>famulus> [19.03.2019].
- Jankovics, Marcell. 2011. *Jankovics Marcell életrajza*. 2011. [Online]. MERVE Egyesület. Dostęp: <http://lakhely.hu/eloadoink/178-jankovics-marcell-eletrajza> [18.03.2019].
- Johann Wolfgang Goethe* [hasło]. 2019. [Online]. Encyklopedia teatru polskiego. Dostęp: <http://encyklopediateatru.pl/> [19.03.2019].
- Orliński, Wojciech. 2012. *Jak Tolkien sprzedał „Hobbita”, żeby zapłacić podatki*. [Online]. Wyborcza.pl. Dostęp: http://wyborcza.pl/piatekekstra/1,129155,13111324,Jak_Tolkien_sprzedal__Hobbita__zeby_zaplacic_podatki.html [5.03.2019].
- The Potato Eaters*. 2019. [Online]. The Vincent van Gogh Gallery. Dostęp: http://www.vggallery.com/painting/p_0082.htm [19.03.2019].
- Venice Film Festival. 2019. *Venice Film Festival. History 1932–2018*. [Online]. Biennale Cinema 2019. 76th Venice International Film Festival. Dostęp: <https://www.labiennale.org/en/cinema/2019> [13.02.2019].

Filmografia

- 2001: Odyseja kosmiczna (2001: A Space Odyssey)*. 1968. Reż. Stanley Kubrick.
- Angyali üdvözlet* (ang. *The Annunciation*, pol. *Zwiastowanie*). 1984. Reż. András Jeles.
- Az ember tragédiája*. 1969. Reż. Miklós Szinetár. [Online]. Internet Movie Database. Dostęp: https://www.imdb.com/title/tt0292500/?ref_=nm_filmg_dr_23 [13.02.2019].
- Az ember tragédiája*. 2011. Reż. i scenariusz Marcell Jankovics. Napisy polskie Ejsak Company. [Online]. Internet Movie Database. Dostęp: <https://www.imdb.com/title/tt0176694/> [13.02.2019].
- Lista Schindlera (Schindler's List)*. 1993. Reż. Steven Spielberg.
- Rok spokojnego słońca*. 1984. Reż. Krzysztof Zanussi.
- Wiek XX (Novecento)*. 1976. Reż. Bernardo Bertolucci. [Online]. Internet Movie Database. Dostęp: <https://www.imdb.com/title/tt0074084/> [13.02.2019].
- Władca Pierścieni (The Lord of the Rings)*. 1978. Reż. Ralph Bakshi.

Streszczenie

Celem autora artykułu jest analiza filmu Marcella Jankovicsa *Tragedia człowieka* w odniesieniu do dramatu Imrego Madácha w przekładzie Bohdana Zadury pod tym samym tytułem. Autor porównuje oba utwory pod względem zawartości merytorycznej i rozwiązań inscenizacyjnych. Wskazuje na zastosowane przez reżysera nowe pomysły na przedstawienie scen i sekwencji oraz użyte przez niego w tym celu techniki montażowe oraz inne środki, służące sprawnemu przełożeniu dzieła pisarza na nowe medium, jakim w tym przypadku jest film animowany. Autor artykułu nie rozstrzyga o wyższości jednego utworu nad drugim, nie próbuje też polemizować z zawartymi w nich ideami. Stawia natomiast pytanie o integralność poszczególnych sekwencji filmu stworzonych przez Jankovicsa, powstałych w ciągu 19 lat, a składających się na analizowany film. Zdaniem autora próba zmierzenia się Jankovicsa z dziełem wielkiego pisarza zakończyła się artystycznym sukcesem.

**Drama by Imre Madách *The Tragedy of Man* (Az ember tragédiája)
in the Animated Adaptation of Marcell Jankovics**

Summary

The purpose of this article is to analyse the film by Marcell Jankovics *The Tragedy of Man* in reference to the drama by Imre Madách translated by Bohdan Zadura under the same title. The author compares both works in terms of substantive content and staging solutions. He describes the new ideas used by the director to present scenes and sequences, as well as the editing techniques he used for this purpose and other means to efficiently translate the writer's work into a new medium which, in this case, is an animated film. The author does not decide on the superiority of one song over another, nor does he try to argue with the ideas contained in the songs. This poses a question about the integrity of individual film sequences created by Jankovics, created over the 19 years that make up the film. According to the author, Jankovics was artistically successful in the film adaptation of the work of the great writer.

Hanna Kowalska

<https://orcid.org/0000-0002-5104-7947>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Wrocławski

Symboliczny obraz depresji w filmie *Melancholia* Larsa von Triera

Słowa kluczowe: depresja, melancholia, obraz, symbol, *Melancholia*, Lars von Trier

Key words: depression, melancholy, image, symbol, *Melancholia*, Lars von Trier

Wstęp. Ukryte znaczenia melancholii

- Co to znaczy być dobrym człowiekiem? [pyta Nils Thorsen Larsa von Triera – uzup. H.K.].
- To znaczy nie stawiać własnych potrzeb na pierwszym miejscu. W każdym razie nie zawsze, tylko czasem myśleć też o innych.
- Czyli bezinteresowność stanowi jądro dobroci?
- Tak uważam.
- Ale kiedy uderzy w nas *Melancholia* i wszystko w jednej chwili zniknie, to to, czy ktoś żył bezinteresownie czy nie, będzie bez znaczenia.
- Oczywiście. Myślę jednak, że nawet jeśli miałyby to być dwie sekundy szlachetności przed samą zagładą, to należy się nad tym zastanowić. Według mojej teorii bezinteresowność jest częścią człowieka. To ona sprawia, że potrafimy tworzyć wspólnoty, w ramach których pomagamy innym, niczego w zamian nie otrzymując (Thorsen 2016: 435).

W przytoczonym fragmencie rozmowy, poza odpowiedzią na pytanie o źródło ludzkiej szlachetności, można odnaleźć także wyjaśnienie tego, jak Lars von Trier postrzega Justine, główną bohaterkę *Melancholii* (2011) – kobietę, która pomimo swojej depresji w sposób oczywisty okazuje się być dobrym i przede wszystkim empatycznym człowiekiem. Ważną wskazówką pozostaje scena zamykająca film von Triera, w której Justine ochrania swojego siostrzeńca, osłaniając kilkuletniego chłopca magicznym namiotem (grota) z patyków, minuty przed zderzeniem *Melancholii* z Ziemią. I choć prowizoryczny namiot finalnie nie ratuje życia Leo, jego mamy ani samej Justine, to pozwala zmniejszyć strach i poczuć się bezpiecznie.

W sensie metaforycznym przywołana powyżej scena stanowi swoiste odwzorowanie słów reżysera zacytowanych w pierwszym akapicie niniejszego artykułu, będąc ostatecznym potwierdzeniem i zarazem bezspornym symbolem dobroci i siły Justine. Warto także zauważyć, że mały Leo kilkakrotnie zwraca się do swojej cici „Auntie Steelbreaker”, jak na przykład w scenie wspólnej kolacji;

ta scena pochodzi z drugiej części filmu, zatytułowanej *Claire*. Cała rodzina (Claire, jej siostra, syn oraz mąż) spożywają pieczeń przy elegancko zastawionym stole. Justine nie jest w stanie zjeść nawet kęsa, gdyż mięso „smakuje jak popiół” (*Melancholia* 2011). Wydawać by się mogło, że pseudonim Justine, który można przetłumaczyć jako „stalowa ciocia” lub precyzyjniej „ciocia – stalowa niszczycielka”, nie pasuje do kogoś, kto nie potrafi wykonać podstawowej czynności; przecież w każdej z zaproponowanych wersji jego tłumaczenia jest to przydomek zwiastujący nieprzećiętność, a nawet „superbohaterskość”. Wraz z rozwojem fabuły można się jednak przekonać, jak dobrze pseudonim ten oddaje charakter głównej postaci. Znaczący pozostaje fakt, że to właśnie mały chłopiec rozpoznaje w swojej cioci jakąś formę niezwykłości, zauważa to, co ukryte. Wydaje się, że von Trier nie tyle zwiastuje tu dojrzałość chłopca, co stara się podkreślić dziecięcą wrażliwość Justine, jej umiejętność negocjowania schematu i niedbanie o konwenanse właściwe małym dzieciom. Dopiero bowiem kilkulatek dostrzega w niej cechy niezauważalne dla dorosłych, a widzi je być może dlatego, że jemu samemu są one bliskie.

Przytoczony na początku tekstu cytat obrazuje, jak twórca *Melancholii* postrzega depresję, będącą zasadniczym tematem jego filmu. Depresja nie jest dla reżysera czymś przerażającym i demonicznym czy też, co szczególnie istotne w kontekście dalszych rozważań, nie jest czymś, co bezceremonialnie odziera człowieka z jego natury czy charakteru. *Melancholia* jest stanem, który w pewnych aspektach wzbogaca, a nie zabiera. Jak sam stwierdza:

Melancholicy są większymi realistami w sytuacji zagrożenia, to prawda. W dawnych czasach przypisywano im mądrość, której inni nie posiadali. Bo wiedzieli więcej, rozumieli coś, czego zwyczajni ludzie nie byli w stanie sobie wyobrazić (von Trier, cyt. za: Wróblewski 2011).

Pojęcia melancholii i depresji nie podlegają jednoznaczniemu rozgraniczeniu, oba zamykają się w definicji nieustępującej samoistnie choroby psychicznej, która łączy się z nieprzerwanym podążaniem w stronę nieszczęścia i której mogą przeciwdziałać tylko leki antydepresyjne (Kristeva 2007: 11). Co więcej, von Trier, celowo – jak się wydaje – nie precyzuje czasu akcji *Melancholii*, odnosząc ją jedynie bezpośrednio do bohaterów dramatu. Zabieg ten pozwala odczuć, że depresja, choroba, z którą zmagają się główna bohaterka, materializuje się nie tyle w czasie czy miejscu, ale w pewnym mechanizmie lęku i poczucia niemożności, a wywodząca się z niej trauma funkcjonuje jako punkt zawarty gdzieś pomiędzy zbiorowością a tym, co jednostkowe, i w konsekwencji między sferą publiczną a niepubliczną (Seltzer 2015: 315). Tym, co reżyser silnie akcentuje, jest próba pokazania, że melancholia i depresja są czymś, co paraliżuje ciało, jednocześnie odbierając umiejętność werbalnego protestu. *Melancholia* nie zniewala przy tym całkowicie umysłu. Chcąc wzmocnić poczucie, że werbalna artykulacja dławiących Justine emocji jest niemożliwa, von Trier nierzadko posługuje się monumentalnymi, statycznymi symbolicznymi obrazami, zamkniętymi w ramie kadru. Ten specyficzny wybór trafnie uzasadnia stwierdzenie Anandy K. Coomaraswamy’ego (cyt. za: Cirlot 2007: 31), że „[...] symbolizowanie

to sztuka myślenia obrazami”. W ramach uszczegółowienia warto dodać, że symbole pozwalają na poruszanie się po zróżnicowanych płaszczyznach (Cirlot 2007: 33), nie niwelując znaczeń pierwotnych, wzbogacają je o wartości dodatkowe, które naturalnie poszerzają rezerwuar ich zasadniczych sensów. Dlatego też symbole posiadają walory dydaktyczne, jako te, które scalają w sobie charakter odmiennych wariantów znaczeń, zarówno na poziomie kulturowym, jak i jednostkowym (Cirlot 2007: 15, 31). Paul Diel uwypukla dualizm symbolu,

[...] uważając symbol za wyrazistą „kondensację”, odpowiadającą istotowo światu wewnętrznemu [...], w przeciwstawieniu do zewnętrznego [...] zgadza się z Goethem, który twierdził: „w symbolu poszczególnosc reprezentuje ogólnosc, nie na podobieństwo snu ani cienia, lecz jako żywe i monumentalne objawienie tego, co niezgłębione” (Diel, cyt. za: Cirlot 2007: 31).

Marc Saunier (za: Diel 1952: 31) nadmienia natomiast, że symbole kondensują w sobie wiedzę o rzeczach powszechnie zapomnianych. Jak podkreśla René Guénon,

Prawdziwym fundamentem dla symboliki jest [...] sieć odpowiedzialności, wiążąca między sobą wszystkie porządki rzeczywistości; siłą rzeczy rozciąga się ona od porządku naturalnego w jego całości aż do porządku nadprzyrodzonego [...] mocą tej korespondencji cała natura jest jedynie symbolem, tzn. cały swój sens uzyskuje ona jedynie, gdy traktowana jest jako podpora pomagająca nam wznosić się do poznania prawd nadprzyrodzonych bądź metafizycznych; na tym właśnie polega zasadnicza funkcja symbolizowania. [...] Symbol musi być zawsze czymś niższym od rzeczy, która to okoliczność unieważnia wszelkie naturalistyczne koncepcje symbolu (Guénon, cyt. za: Diel 1952: 33).

Należy jednak pamiętać, że symbol nie stanowi tylko struktury odwołującej się do historycznej przeszłości, pozwalającej uporządkować przestrzeń kulturową. Znaczenie symbolu nie wyczerpuje się w swoistym systematyzowaniu, ale pozwala kształtować myśli i poprzez swoją kompozycję dynamizować procesy poznawcze (Buczyńska, za: Hamela-Dudek 2012: 104, 105).

Poprzez tak odczytaną i ukierunkowaną symbolikę *Melancholia* opowiada depresję jako rodzaj bardzo osobistego i indywidualnego doświadczenia rozpostartego na granicy imaginacji oraz dojmującego realizmu, który materializuje się w otaczającej bohaterów rzeczywistości. Jak stwierdza Wiesław Godzic,

Rzeczywistość naśladowana przez kino jest przede wszystkim rzeczywistością „ja”. Ponieważ jednak odzwierciedlany obraz nie jest rzeczywistością materialną, lecz rzeczywistością świata danego jako znaczenie, dlatego wyróżnić możemy dwa rodzaje identyfikacji. Pierwsza przywiązana jest do samego obrazu, wynika z bohatera portretowanego jako centrum drugiej identyfikacji, niosąc identyczność, która stale musi być chwyтана i ustanawiana na nowo. Drugi poziom umożliwia pojawienie się i uruchomienie pierwszego – to transcendentálny podmiot, którego miejsce zajmuje kamera, który ustanawia i rządzi przedmiotami w tym świecie (Godzic 1991: 68).

Powyższy cytat trafnie opisuje, w jaki sposób symbol jest absorbowany przez język filmu, asymiluje z nim, tworząc wspomagający rezerwuuar znaczeń oraz ubogacając fabułę.

Obraz jako forma komunikacji

Współczesna kultura w znacznym stopniu wykorzystuje obraz jako formę komunikacji i kształtowania znaczeń. Katarzyna Citko zwraca uwagę na wielopłaszczyznowość obrazu, który swoje znaczenie komunikuje nie tylko na poziomie formalnym, lecz także dzięki relacjom z odbiorcą oraz dzięki temu, w jaki sposób obraz podlega wyjaśnieniu i zrozumieniu. Antropologiczne podejście pozwala przyjrzeć się owej relacji, gdyż w tej metodologii elementem istotnym jest człowiek oraz jego perspektywa. Tam natomiast, gdzie antropologia łączy się z hermeneutyką, pojawia się wymiar historyczny obu metod, przy czym hermeneutyka, choć świadoma istotności historycznych uwarunkowań w procesie poznawczym, wyraźnie je uwspółcześnia (Citko 2014: 32–33). Badaczka zaznacza, że antropologia pozwala doszukiwać się w obrazie nie tylko tematu badawczego, ale i sposobu jego badania. Podkreśla przy tym, że osadzenie symbolu w płaszczyźnie kulturowej „[...] pozwala wytwarzać znaczenia” (Citko 2014: 33). W swoich badaniach uwypukla związek pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co stanowi płaszczyznę analizy:

[...] studia nad obrazem, badania z zakresu kultury wizualnej skupiają się zatem i na samym akcie widzenia, i na jego rozumieniu; stanowią wytwór ścierania się zewnętrznych obrazów z ich wewnętrzną absorpcją. Konstytuują przestrzeń badawczą, w której ważne są rozważania dotyczące istoty obrazu (tego, co widzialne), podmiotu percypującego i rozumiejącego, wzajemnych relacji między widzeniem, wiedzą i władzą (Citko 2014: 32).

Analiza *Melancholii* przez pryzmat „tego, co widzialne” (Citko 2014: 32) pozwala uchwycić pełnię reżyserskiej metafory odnoszącej się do depresji. Jak zauważa Julia Kristeva,

[...] jeśli podmiot – przynajmniej w kulturze Zachodu – staje się podmiotem jedynie dzięki sile negacji utraty, to melancholia jest negacją negacji: utratą wiary w język, a tym samym w to, co jest poza nim, czyli transcendencji [...] melancholia to stan czystej immanencji, zamknięcia drogi między podmiotem a światem. Czy cywilizacja, która porzuciła znaczenie Absolutu, nie jest z konieczności cywilizacją, która musi zmierzyć się z depresją? (Kristeva 2007: 29).

Autorka *Czarnego słońca* podsumowuje następnie swoje rozważania na temat sztuki, eksponując komunikacyjną sprzeczność między sztuką a melancholią:

[...] czym jest więc sztuka? Sztuka tworzy symboliczny dystans wobec nienazywalnego i w tym sensie jest odwrotnością melancholii/depresji, która przywiera do nienazywalnego i przy nim – przy Rzeczy – trwa bez końca (Kristeva 2007: 29).

Ten rodzaj specyficznej separacji świata od podmiotu czy też, jak w przypadku filmu von Triera, głównej bohaterki od rodziny, przyjaciół i od świata przyrody, jest w *Melancholii* wyraźnie zauważalny. Osobliwa forma samotności ujawnia się choćby w jednej z ostatnich scen składających się na pierwszą część filmu, zatytułowaną *Justine*. W scenie tej można zaobserwować, jak goście opuszczają zamek – miejsce wesela oraz niedoszłe miejsce przemiany Justine. Grupowy *exodus* następuje, ponieważ główna bohaterka nie poddaje się rygorowi sytuacji, nie dostraja się. Odjeżdżają goście, odjeżdża mąż, kobieta zostaje sama:

- Mogło być inaczej.
- Tak, mogło, ale czego się spodziewałeś?
- Masz rację.

(*Melancholia* 2011)

Przywołany dialog pomiędzy parą małżonków z jednej strony anonsuje oczywisty dystans i wzajemne niezrozumienie własnych potrzeb, w dalszej konsekwencji zaś sugeruje, w jakiej sytuacji znajdowała się Justine na początku weselnego przyjęcia. Była tą, która miała dostroić się do starannie zaaranżowanego przedstawienia, zmienić się tak, by nie wyróżniać się wśród gości, a w szerszym kontekście – wśród całego społeczeństwa. Warto zwrócić uwagę, że podczas tej rozmowy Justine i Michael pojawiają się w półzblizeniu (wspólnie) w kadrze tylko raz, przy samym jej zwińczeniu. Następuje tu intencjonalne wykorzystanie zbliżeń i zmiana perspektywy, w jakiej ujęte zostały postacie w celu podkreślenia braku porozumienia między nimi i uwiarygodnienia emocjonalnej separacji. W scenie wcześniejszej, jeszcze podczas przyjęcia weselnego, widać, jak mąż Justine próbuje rozpiąć i zdjąć z niej suknię ślubną. Biała sukienka jest tu symbolem – z jednej strony inicjacji i nowego początku, z drugiej strony pełni funkcję oczywistego kostiumu współkreującego grę pozorów. Kobieta nie wychodzi z roli panny młodej, nie porzuca stroju, który ją „kreuje”, pomaga w ukryciu szarpiącego smutku, a więc w symulacji prawdy. By precyzyjniej nakreślić kontekst przywołanej sceny, należy odwołać się do słów Jeana Baudrillarda (2005: 8), który zaznacza istotną różnicę pomiędzy dysymulacją i symulacją. Pierwsze pojęcie bazuje na ukrywaniu i fabrykowaniu faktów na przykład w sytuacji, w której nie posiadamy czegoś, co w istocie do nas należy, drugie z pojęć zamyka się w ukrywaniu, że posiadamy coś, czego nie jesteśmy właścicielami. Dysymulacja nie narusza faktury rzeczywistości, gdyż zaczyna się i kończy na półprawdzie. Inaczej niż w przypadku symulacji, która zdaniem autora „[...] podważa różnicę pomiędzy tym, co »prawdziwe«, i tym, co »fałszywe«; tym, co »rzeczywiste«, i tym, co »wyobrażone»” (Baudrillard 2005: 8). Można zatem stwierdzić, że rzeczywistość *Melancholii* przynajmniej na początku jest ukonstytuowana na symulacji i potrzebie zatracenia w fałszu. Ostatecznie jednak taka wizja ulega systematycznej dekonstrukcji, a nawet zostaje poddana całkowitej degradacji w drugiej części filmu. Świat ułudy i ukrywania emocji zostaje nie tyle zdławiony, co zniszczony, tak jak wszystko to, co z nim powiązane, tak jak otaczająca bohaterów rzeczywistość.

Symbol w sztuce

Jednym z cenniejszych aspektów sztuki pozostaje jej funkcja komunikacyjna, funkcja symboliczna oraz funkcja inicjacji doświadczenia. W ten układ jest wpisana precyzja i swoista skuteczność, o której Claude Lévi-Strauss tak pisał w odniesieniu do symbolu:

[...] skuteczność symboliczna polegałaby właśnie na tej „zdolności pobudzenia”, którą posiadałyby względem siebie nawzajem struktury formalnie homologiczne, wznoszone z różnych materiałów, na różnych piętrach żywego organizmu: procesów organicznych, nieświadomej aktywności psychicznej, myśli refleksyjnej (Lévi-Strauss 1970: 181).

Swoiste preludium do *Melancholii* składa się z serii majestatycznych ujęć, które zdradzają najistotniejsze fragmenty fabuły. Wyświetlane w zwolnionym tempie sceny przypominają raczej pasmo apokaliptycznych obrazów aniżeli wyjętych z dzieła filmowego kadrów, które przemawiają do widza językiem symbolicznym. Jeden z nich uwiecznia Justine, gdy ta próbuje biec, pomimo pętającej jej nogi szarej włóknistej przędzy, która w swej zbitej strukturze przypomina korzenie drzew. Samo przędzenie odsyła do symboliki tworzenia i podtrzymywania życia (Cirlot 2007: 338). Ten moment można zinterpretować jako metaforę podjętej przez bohaterkę walki o samą siebie, nie tyle wolną od depresji, co od konieczności przybierania społecznie aprobowanych i gratyfikowanych póz. Kobieta jest ubrana w suknię ślubną. Jak stwierdzono powyżej, jest to kostium mający podkreślić narzucony jej konwenans, inaczej niż w scenie późniejszej, gdy bohaterka leży zanurzona w wodzie niczym Ofelia z obrazu Johna Everetta Millais'a. Malarz uchwycił moment agonii tytułowej Ofelii, nie wywołując przy tym uczucia lęku.

Elaine Showalter (1997: 158) w eseju poświęconym sposobom portretowania Ofelii w kulturze z perspektywy krytyki feministycznej stwierdza, że Millais pozostał ostentacyjnie obojętny na śmierć kobiety, sprowadzając ją do roli przedmiotu. Wykorzystując tę myśl – jeśli przyjąć za autorką, że artysta chciał oddać obojętność wobec śmierci Ofelii – można założyć, że podobnie von Trier, poprzez nawiązanie symboliczne, zaakcentował zgodę Justine na nadchodzącą melancholię, przyzwolenie, które jest bliskie obojętności. Melancholię, zarówno na obrazie malarskim, jak i w dziele filmowym w przywoływanym ujęciu, uosabia woda, w której zanurzona jest postać. Woda, jako nieskończona i nieśmiertelna, ucieleśnia początek oraz koniec wszechrzeczy; pierwotnie kojarzona była z mądrością, przede wszystkim tą łączoną z intuicją (Cirlot 2007: 457). Tym samym reżyser, poprzez nawiązanie, implikuje cechy niezwykle istotne dla zrozumienia zachowań bohaterki. Wyróżnia ją za pomocą wizualnego znaku i tak też kreśli jej charakter.

Ten sposób obrazowania jest zgodny z podejściem do sztuki Ernsta Cassirera. Zakładał on, że sztuka w swojej formie symbolicznej jest określonym sposobem postrzegania rzeczywistości (Cassirer, za: Raube 2015: 105), sposobem właściwym jedynie człowiekowi, takim, który nie byłby osiągalny bez symbolicznego

naddatku (Cassirer 1977: 97). Jak zauważa Hanna Buczyńska, „[...] przez formę symboliczną rozumiał Cassirer aprioryczną strukturę integrującą doświadczenie. Różne formy to różne typy całości syntetyzujących doświadczenie” (Buczyńska, cyt. za: Raube 2015).

Przestrzeń symboliczna stanowi więc płaszczyznę, która formuje się poprzez procesy myślowe i pozostaje przestrzenią abstrakcji. Symboliczny świat von Triera odwzorowuje tę myśl, animizuje bowiem rzeczywistość, której reguł Justine nie rozumie. To rzeczywistość odległa od jej doświadczeń i myśli, w pewnym sensie więc pozostająca w sferze abstrakcyjnej. Dlatego, po rozmowie z siostrą, podczas której bohaterka nie potrafi nazwać towarzyszących jej emocji, zostając przy tym oskarżona o kłamstwo, rozkłada w jednym z pokoi albumy z obrazami. Ogląda *Myśliwych na śniegu* i *Kraję szczęśliwości* Pietera Bruegla, *Dawida z głową Goliata* Caravaggia i *Murzyna powieszonoego na szubienicy żywcem za żebra* Williama Blake’a – wszystkie te dzieła emanują niepokojem i lękiem, każde z nich uwiecznia osobową destrukcję, grozę, ale i samotność, która jest Justine tak bliska. Bohaterka rozkłada wspomniane obrazy w miejsce prac autorstwa Kazimierza Malewicza. Ów kontrast form i znaczeń wydaje się wyjątkowo ciekawy. O ile bowiem obrazy Bruegla czy Blake’a odwzorowują określone fragmenty rzeczywistości, nawet jeśli wyszczególniają z nich charakterystyczną grozę, o tyle dzieła Malewicza dalece wykraczają poza potrzebę uwieczniania jakichś form rzeczywistości. Suprematyzm, którego Malewicz był twórcą, odwołuje się bowiem do potrzeby wyrażania czystych idei, wyobrażeń oraz form obecnych w umyśle i nigdzie poza nim. Tym samym próbuje uchwycić coś, czego nie widzimy, gdy koncentrujemy się tylko na obserwacji otoczenia, nie uciekając w kierunku jawnego wyobrażenia. Przez symbolikę obrazów wyraża się to, co w jakiejś mierze okazuje się niewyraźne dla głównej bohaterki na płaszczyźnie werbalnej. Obrazy zastępują słowa, odwzorowują uczucia, ponieważ z racji swojej struktury pozwalają na wnikliwą obserwację i przyglądanie się nieoczywistemu znaczeniu. Rozkładając je, Justine na krótką chwilę pozwala przyjrzeć się dławiącym ją emocjom, wykorzystuje wspomniane dzieła do odwzorowania stanu emocjonalnego, także jako narzędzie niewerbalnej artykulacji. Obraz staje się więc naturalnym dopowiedzeniem, formą komunikacji bohaterki ze sobą i narratora filmu z widzem.

Melancholia w zrytualizowanym świecie

Pierwsza część filmu, następująca po prologu i przedstawiająca wesele, obrazuje rytuał, o którym Mary Douglas (2007: 130) pisze, że w swojej istocie „[...] uznaje potęgę nieładu”. Poszukuje znaczeń poza umysłem, który nie jest w stanie dojść do prawdy poprzez świadomie podjęty wysiłek poznawczy (Douglas 2007: 130). Podczas pierwszej części filmu widz obserwuje gości weselnych, którzy wcielają się w role wcześniej rozpisane przez siostrę głównej bohaterki – Claire. Jednocześnie Justine, pomimo początkowych prób, nie potrafi dopasować się

do rozplanowanego skrupulatnie rygoru wydarzenia. Jak sama stwierdza w rozmowie z siostrą – tej samej rozmowie, po której rozkłada na półkach albumy z obrazami – „uśmieciam się i uśmieciam”, w odpowiedzi zaś słyszy oskarżycielskie: „okłamujesz nas” (*Melancholia* 2011). Według słów reżysera Justine podejmuje wysiłek, by żyć według społecznych pryncypiów:

Sprawdza kierunek, w jakim jej życie się toczy. Chce być normalna, chce cieszyć się małżeństwem, korzystać z dobrej pracy, przeżywać świat, jak inni. Wierzy, że jeśli wejdzie na tę ścieżkę, uda jej się pokonać niemoc i poczucie nicości. Lecz kiedy one ją dopadają, nie potrafi walczyć, jest jeszcze bardziej nieszczęśliwa (von Trier, cyt. za: Wróblewski 2011).

Ostatecznie w akcie sprzeciwu zdradza swojego dopiero co poślubionego męża z jednym z gości weselnych. Swoisty akt nieposłuszeństwa ma miejsce na polu golfowym, na którym, co ważne, znajduje się dziewiętnaście, nie zaś osiemnaście dołków. Ten nadmiar determinuje sztuczność otoczenia, osobniczą kreację rzeczywistości. Sygnalizuje, że porządek, w który uwikłani są bohaterowie dramatu, okazuje się niczym więcej niż fantasmagorią, której nie warto ufać. Rytuał weselny ma także, a może przede wszystkim, uchwycić społeczną aberrację i niezrozumienie dla depresji, która jest istotą reżyserskiej metafory. Wesele może również symbolizować nowy początek, chęć rozpoczęcia następnego rozdziału życia. Okazuje się być jednak tylko rodzajem maskarady zafałszowującej rzeczywisty obraz, próbą bez powodzenia. Próba, gdyż *Melancholia* demaskuje ten rodzaj fałszerstwa już na początku, na poziomie fabularnej ekspozycji zawartej w prologu. W ujęciu otwierającym pojawia się w zbliżeniu twarz Justine. Planeta o nazwie Melancholia pojawia się w lewej części kadru, dokładnie tam, gdzie wcześniej widniała blada twarz Justine – von Trier buduje więc wizualny, symboliczny związek między planetą a bohaterką, podkreśla, że to właśnie Justine jest Melancholią. Od początku zatem odbiorca wie, jak zakończy się cała historia: Justine nie przetrwa, Ziemia ulegnie zagładzie. Tak komentuje swoją koncepcję von Trier (cyt. za: Wróblewski 2011): „[...] chciałem w prologu zawrzeć skrót tego, co później zobaczymy w wersji rozszerzonej na ekranie. Jest to sen bohaterki, która wszystko przewidziała. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego”.

Chcąc dookreślić tę myśl, trzeba dodać, że sen z jednej strony zasada się na bezradności wobec tego, co inicjuje się poza świadomością śniącego, z drugiej daje poczucie nieograniczenia, w którym jednostkowe odczucie tożsamości pozostaje jedynym, do którego można się odwołać (Fromm 1951: 19). Niejako w myśl powyższych słów Justine kreuje we śnie świat wolny od ułudy, choć znajdujący się na krawędzi rozpadu. Sen przydaje także nie tyle całkowitej nierealności, co pewnej imaginacji, która odwołuje do ukrytych potrzeb, odsłania mrok, a jednocześnie zamyka go w bezpiecznych poznawczo ramach wspomnianej imaginacji.

W ujęciu von Triera ostateczna zagłada jest odpowiedzią na wcześniej-szy koniec, ten znacznie bardziej osobisty, intymny i motywowany chorobą. Na podobny szczegół zwraca uwagę Tadeusz Sobolewski (2011) w recenzji

filmu zatytułowanej *Katastrofa jako lekarstwo*, pisząc: „[...] depresja [Justine – uzup. H.K.] sprawia, że na długo przedtem przeżyła swój koniec świata, swoją »melancholię«. Nie potrzebowała do tego kosmicznej katastrofy, żeby życzyć światu zniknięcia”.

Kolejną sceną o dużym znaczeniu symbolicznym jest ta, w której Justine wraz z siostrą odbywa konną przejażdżkę. Gdy obie próbują przegalopować przez most, Abraham – koń Justine – zatrzymuje się, nie reaguje na komendy, nie chce biec dalej. (Zwierzę również nie przebiega przez most we wcześniejszej scenie, w której na przejażdżce bohaterce także towarzyszy siostra, z tą różnicą, że zachowanie wierzchowca nie wywołuje w Justine agresji). Scena ta, w której natura nie godzi się zostać ujarzmiona, sytuując się niejako wbrew człowiekowi i jego woli, gdyż wyczuwa zagrożenie, ma wskazać, że główna bohaterka nie ma możliwości ucieczki ani zmiany doczesnej sytuacji. Kiedy zaczyna chłostać niepokorne zwierzę, trudno nie odnieść wrażenia, że jej agresja wymierzona jest w nią samą i jej niemożność przezwyciężenia choroby. Nie bez znaczenia jest także symbolika mostu, przez który kobieta próbuje przeprowadzić Abrahama – most „[...] symbolizuje przejście z jednego stanu w drugi na rozmaitych poziomach [gdzie – uzup. H.K.] wszelako »drugim brzegiem« jest [...] śmierć” (Cirlot 2007: 260). Odwołując się do tych słów, można odczytać zachowanie Abrahama jako niezgodę na zbliżającą się zagładę, natomiast reakcja Justine ma zaakcentować towarzyszącą jej potrzebę śmierci.

Na pełniejsze zrozumienie analizowanej sceny pozwoli przywołanie symboliki konia. Koń jest „[...] zwierzęciem chtoniczno-funeralnym” (Cirlot 2007: 193), niosącym skojarzenia ze śmiercią i wyniszczeniem. W bajkach i legendach zwierzęta te często posiadały też zdolność przewidywania przyszłych wydarzeń i przestrzegania przed zagrożeniem (Eliade 1966: 194). Symboliczna forma kapitulacji ogiera jest wyrazem oportunistycznego otoczenia (natury) wobec nadchodzącego końca, wybrzmiewa w kontraście do postawy Justine, która – akceptując swoją sytuację (chorobę) – pragnie poddać się jej regułom. Nie podejmuje walki o zmianę, nie chce zdrowieć, ponieważ nie przezwyciężyła to otaczającej ją destrukcji, być może tylko owe procesy spowolni, ale ich z całą pewnością nie zatrzyma. William Styron w swoim słynnym *Eseju o depresji* zauważa, że:

[...] depresja jest zaburzeniem afektywnym, tak tajemniczo bolesnym oraz w tak nieuchwytny sposób objawiającym się jaźni – intelektowi, który pełni funkcję mediatora – że opisanie jej słowami graniczy z niemożliwością. Dlatego jest ona niemal całkowicie nie do pojęcia dla kogoś, kto nigdy sam nie doświadczył jej w ekstremalnym wymiarze, mimo że przygnębienie czy podły nastrój, w jakie czasem wpadamy i wiążemy je z ogólnymi kłopotami życia codziennego, są tak powszechne, że większości z nas dają niejaki wyobrażenie o depresji w jej skrajnej postaci (Styron 2012: 9).

Jakby w odpowiedzi na tę osobiwą nieświadomość *Melancholia* pozwala przyglądać się cierpieniu, jak również zauważyć siłę i mądrość głównej bohaterki dramatu. W filmie sportretowano Justine nie tylko jako ofiarę choroby, ale także ofiarę okoliczności, które ją ukształtowały. Nakreślono mechanizm społecznego wykluczenia i niezrozumienia ze strony matki, którą można scharakteryzować

jako apodyktyczną, z drugiej jednak strony zdradzającą, podobnie jak jej córka, dystans do społecznych mechanizmów. Odsłania się on choćby w scenie rozmowy z córką, gdy ta pragnie zwierzyć się matce z towarzyszących jej lęków:

- Co tu robisz? Nie masz tu czego szukać. Ja też nie. Twoja siostra dała się temu wszystkiemu zaczarować.
- Mamo... Trochę się boję.
- Trochę? Na twoim miejscu byłabym przerażona.
- Nie, chodzi o coś innego... Ja się boję, mamo. Z trudem chodzę.
- Jakos się toczysz, jak widzę. Więc się stąd wytocz. Przestań marzyć, Justine.
- Boję się.
- Jak my wszyscy. Daruj sobie.

(*Melancholia* 2011)

By podkreślić samotność Justine, uchwycono ją w kadrze tak, by spotęgować poczucie, że bohaterka jest w nim sama. Reżyser osiąga taki efekt poprzez zbliżenia i półzbliżenia. W ten sposób wizualnie izoluje Justine od matki. Córka i matka, choć rozmawiają i choć łączy je obszar jednego pokoju, zdają się przebywać w różnych przestrzeniach. Także ojciec bohaterki, choć wydaje się przeciwieństwem matki, jest bowiem pogodny, otwarty i troskliwy wobec córki, ostatecznie odchodzi od niej, pozostawiając zdawkowy list pożegnalny. Gdy Justine, po wielu próbach, nie potrafi przejść przemiany, porzuca ją także mąż. Bohaterka poddaje się temu wykluczeniu, ponieważ, jak się wydaje, dostrzega sztuczność otoczenia, jego potrzebę blichtru i ciągłej autoprezentacji. Kobieta czuje się swobodnie w momencie, gdy naga leży w lesie w świetle *Melancholii*. Las według Carla Gustava Junga (za: Cirlot 2007: 260) poprzez swoją grozę symbolizuje skłonność nieświadomości do przesłaniania rozumu i jest ściśle powiązany z niebezpieczeństwem. Powyższa konotacja pozwala spojrzeć na *Melancholię* jako na oczywiste zagrożenie, wobec którego Justine nie tylko jest uległa i nie odczuwa strachu, ale poprzez swoją nagość manifestuje pełne nieskrępowanie i wolność, których nie odczuwała w sytuacjach wcześniejszych. Scena ta symbolizuje silną więź, której brakuje w relacjach Justine z rodziną, więź wynikłą przede wszystkim z akceptacji tego, co niesie ze sobą *Melancholia*. Należy też podkreślić kontrast pomiędzy powyższą sceną a sceną już w tym artykule omówioną – w której Justine nie pozwala zdjąć z siebie sukni ślubnej. Sceny te układają się w specyficzną konfrontację postaw i znaczeń. Zestawiają ze sobą przymus i wybór, niemoc i swobodę, próbę konsensusu oraz poczucie wolności. Stanowią więc niejako uzupełnienie słów Cassirera o istocie kultury jako systemu kształtującego społeczne i zarazem jednostkowe poczucie wolności. Cassirer stwierdza, że:

[...] tym, co kultura obiecuje człowiekowi, i tym, co może mu jedynie dać, nie jest szczęśliwość, lecz bycie godnym szczęścia. Jej celem nie jest urzeczywistnianie szczęścia na ziemi, lecz urzeczywistnianie wolności, prawdziwej autonomii, która nie oznacza technicznego panowania człowieka nad przyrodą, lecz moralne panowanie nad samym sobą (Cassirer, cyt. za: Hamela-Dudek 2012: 106).

Symbolika koloru, symbolika zmiany

Pierwsza część *Melancholii* jest utrzymana w żółto-złotej tonacji. Żółty odcień dominuje w całej sekwencji wesela, przejawia się w wybranych elementach świata przedstawianego, na przykład podpalonych żółtym płomieniem lampionach, wypuszczonych przez weselnym gości do nieba jako zwiastun szczęścia i przyszłej pomyślności młodej pary. Cała zabawa odbywa się nocą w zamkowym ogrodzie. Czerń nocy tylko podsyca jasność lampionów. W scenie tej reżyser koncentruje uwagę na detalach, na przykład przygląda się życzeniom i hasłom, które wypisane przez rodzinę i znajomych na płonących światłach lampionach wznoszą się powoli ku ciemności. Zaznacza w ten sposób ich nietrwałość oraz symboliczny naddatek sensu. Płomień i światło, jak pisze Cirlot (2007: 320), „[...] mają pewne znaczące punkty stykowe. Według Bachelarda płomień symbolizuje transcendencję samą w sobie, światło zaś jej oddziaływanie na sferę dookólną”. Dla Junga (za: Cirlot 2007: 183) żółty to „[...] kolor słońca, które wyłania się z mroku, by jednak, co istotne, znów zniknąć w ciemności”, a ponadto „[...] żółć pozostaje kolorem intuicji, która wskazuje początki oraz kierunki wydarzeń”. I rzeczywiście, utrzymana w żółtej kolorystyce pierwsza część filmu portretuje próbę odszukania przez Justine nowej drogi życiowej, swoistego przejścia, ale także, jak się w końcu okazuje, stanowi zapowiedź ostatecznego rozpadu relacji zarówno rodzinnych, jak i społecznych. Według Junga (za: Cirlot 2007: 183) żółty kolor wprowadzie kojarzy się ze światłem, iluminacją, ale także z rozproszeniem oraz zbiorczą generalizacją. W tym kontekście nie sposób nie przywołać symboliki lampionu, który, jak podkreśla Cirlot (2007: 221), „[...] jak wszelkie »światło« uniezależnione od światła, tj. oderwane, symbolizuje życie jednostkowe wobec egzystencji kosmosu, przejściowość wobec wieczności, »rozproszenie« wobec esencji”. Jeśli więc lampiony są metaforą jednostkowego życia, to fabuła filmu wyraźnie uwypukla jego fatalizm. Lampiony z życzeniami przynoszą gościom weselnym radość, ale nie trwa ona dłużej niż sam ceremoniał. Świecąc przez chwilę jasnym światłem, wypuszczone do nieba w jakimś wspólnym zbiorze, ostatecznie dryfują samodzielnie, do chwili, aż całkowicie się wypalą i znikną z pola widzenia. Zarówno opisana scena, jak i całe wesele odbywa się nocą, w porze dnia związanej z bierną, żeńską zasadą organizującą uniwersum, będącą uprzedniością zwiastującą dzień, czyli zmianę (Cirlot 2017: 272). I choć rytuał weselny ukrywał u swych podstaw konieczność zdyscyplinowania Justine, rewolucja, która ostatecznie się dokonała, miała wyraźnie inny kształt, niż życzyłaby sobie tego rodzina panny młodej.

Przywołane powyżej symboliczne znaczenia pomagają nakreślić obraz zaproszonych na wesele gości, którzy jako grupa społeczna tworzą osobny zbiór, stając się tym samym swoistą figurą uosabiającą społeczne mechanizmy i konwenanse, niespójne, którym bohaterowie ulegają nieświadomie, odruchowo. Przede wszystkim są one krzywdzące wobec potrzeb wybranej (cierpiącej na depresję) jednostki. Jak podkreśla Kristeva,

[...] nieświadomość jako ciało mówiące to jedno z największych odkryć w kulturze nowożytnej. Freud chce nam powiedzieć, że to, co umyka rozumowi, samo posiada własną dyskursywność, że to, co pozornie nierozumne, także posiada język, że to, co pozornie chaotyczne, poddane jest prawom struktury. Ma to niebagatelne znaczenie zarówno dla koncepcji podmiotu, jak koncepcji języka. [...] gdyby tak było, popędy jako mroczne siły biologiczne nigdy nie mogłyby zostać uświadomione, czyli nigdy nie mogłyby stać się sensowne. Tym, co spełnia tu rolę pośredniczącą, jest język. Jak powiada hermeneutyka, to tylko ma sens w naszych oczach, co już miało ów sens w sposób utajony. Jak zauważa Lacan, „nieświadomość ustrukturowana jest jak [lub w innych wariantach: poprzez] język”, co oznacza, że podmiot staje się podmiotem dopiero wtedy, gdy wkracza w porządek symboliczny. Dla Freuda, do którego Lacan nieustannie powraca, popędy są nośnikami znaczeń, których odczytywaniem zajmuje się psychoanaliza (Kristeva 2007: 10, 11).

Tym samym, wyróżniając nieświadomość jako jedno ze źródeł poznania, można przyjąć, że poprzez język rozumiany jako narzędzie komunikacji pozwala ona dotrzeć do znaczeń wcześniej nieobecnych. Dodatkowo niezależnie od języka odpowiedzialnego za kategoryzację pojęć funkcjonuje język odwołujący się tylko do sfery emocjonalnej (Cassirer 1977: 81). Niejako dopełniając narrację, w drugiej części filmu – często używając błękitnej tonacji – von Trier na pierwszym planie umieszcza siostrę Justine. Kolejny raz sięga więc po kolor jako element transponujący znaczenie, ale też przynależący szczególnie do rzeczonych emocji. Niebieska jest więc Melancholia. Jak pisze Cirlot (2007: 184), „[...] błękit to mrok, który stał się widzialny. Błękit, pomiędzy bielą i czernią (dniami i nocą) wskazuje na równowagę zmienną zależnie od tonacji”.

Nasycone błękitem kadry, dominujące w części filmu opowiadającej o Claire i jej emocjach, są więc próbą zademonstrowania towarzyszącego jej strachu. Kobieta, w przeciwieństwie do siostry, nie potrafi pogodzić się z nieuchronną katastrofą, dlatego pozwala, by jej perspektywę zdominował „mrok, który stał się widzialny” (Cirlot 2007: 184). Błękit podkreśla również symbolikę wrogiej planety. Depresja i uosabiająca ją Melancholia niosą mrok i śmierć. Należy jednak podkreślić, że jej kolor wskazuje, iż emocje zostały rozpoznane i oswojone, zwłaszcza w przypadku Justine. Można więc wysnuć tezę, że w pewnym sensie Melancholia, poza lękiem i niemocą, przynosi ukojenie, spokój oraz równowagę wynikłą z samoświadomości.

Struktura depresji

Co bardzo istotne, von Trier rozumie samotność Justine i wymownie przesuwając ciężar owego dojmującego doświadczenia na otoczenie, nie zaś na główną bohaterkę. Justine nie jest przedstawiona jako ofiara samej depresji, w jej nieprzystosowaniu dostrzegalna jest siła, a nie słabość. Tym samym uwidacznia się spostrzeżenie, że każda forma wykluczenia czy odrzucenia potęguje (w sposób oczywisty) destrukcję i poczucie samotności. Uwypuklenie osamotnienia

zyskuje tu paradoksalny, przewrotny, ale i tragiczny wydźwięk. Depresja jest chorobą samotności i pustki, która w sposób szczególny domaga się rozumienia i obecności innych, zwłaszcza bliskich osób. Trafnie pisze o tym A.O. Scott w recenzji zatytułowanej *Bride's Mind Is on Another Planet*:

W przeciwieństwie do innych bohaterów-ofiar von Triera – w tym granych przez Emily Watson w *Przełamując fale*, Nicole Kidman w *Dogville* i Björk w *Tańcząc w ciemnościach* – Justine nie jest atakowana i poniżana przez innych ludzi. Zneutralizowano tu element męskiej agresji, który był tak potężną siłą we wspomnianych filmach i integralną częścią osobowości twórczej Pana von Triera. Mężczyźni, którzy „krążą” wokół ślubu, w tym beztroski Michael i narzucający się John, nie są groźni, tylko bezużyteczni (Scott 2011; tłum. moje – H.K.).

Także Tadeusz Sobolewski w przywołanej już w niniejszym artykule recenzji, powracając przy tym do innego filmu von Triera, *Idioci* (1999), podkreśla fatalizm wynikający z osamotnienia bohaterki, ale także siłę, która może mieć w nim swój zaczyn:

W *Melancholii* powraca trop z filmu von Triera, który podoba mi się najbardziej (choć nie jest to film „do lubienia”) – *Idiotów*. Wyrażał on ideę, że to, co w życiu społecznym bywa oceniane jako nienormalne, chore, „idiotyczne”, w pewnych sytuacjach nabiera wartości i służy jako obrona, staje się źródłem siły. Ten paradoksalny mechanizm jest jednym ze źródeł sztuki [...]. U Triera nie ma apokalipsy, nie ma winy, kary, nagrody. Nie ma wyjścia. Jest czysta ostateczność, która się zbliża, wprawiając widza w szczególny stan oczekiwania, czy wręcz pożądania (Sobolewski 2011).

Samotność Justine ma swoją przyczynę w niezrozumieniu jej przez bliskich, w ich niemal odruchowej pogardzie dla jakichkolwiek symptomów niezgodności z tym, co charakteryzuje ich samych. Nie bez przyczyny akcja *Melancholii* rozgrywa się w specyficznym miejscu – jest nim stary szwedzki zamek Tjolöholm. To przestrzeń precyzyjnie określona, ale i w jakimś sensie nieścista, odwołująca się do baśni, a tym samym do gry wyobraźni, gdyż, jak stwierdza Cirlot,

[...] zamek to symbol złożony, wywodzący się z [obrazu] domu i jednocześnie obszaru ogrodzonego [...] zamek to – w sensie ogólniejszym – zbrojna i czuwająca moc duchowa [...]. Lśniącą blaskiem świątynia jest urzeczywistnieniem niepojętego, materializacją nieoczekiwanego (Cirlot 2007: 469–470).

Ten osobniczy kontrast pomiędzy określonym i niedookreślonym ma wzmocnić poczucie zagubienia i dezorientacji Justine. Nie sposób także nie odnieść wrażenia, że jako symbol zamek urzeczywistnia głębszy sens choroby, z jaką zmagą się bohaterka. Zamek pełni bowiem swoistą funkcję heterotropii – utopii, o których Michel Foucault pisał, że:

[...] stanowią one umiejscowienie pozbawione prawdziwego miejsca. Wobec rzeczywistej przestrzeni utopie znajdują się w ogólnej relacji bezpośredniej bądź odwróconej analogii. Są społeczeństwem w formie doskonałej albo stanowią jego doskonałe przeciwieństwo, pozostają jednak zawsze w zasadniczy i fundamentalny sposób przestrzeniami nierzeczywistymi (Foucault 2006: 9).

Dla Justine zamek uosabia miejsce, w którym próbuje się ona dostosować do społecznych wymagań, jakie narzuca rodzina. To miejsce prostych, klarownych zasad mających stanowić odpowiedź na, jak się wydaje, specyficzny rodzaj ułomności. To także przestrzeń, w której Justine powinna doświadczyć szczęścia, rozpoczynając nowy rozdział w życiu, otoczona rodziną i przyjaciółmi. W tym kontekście zamek wyznaczony na miejsce ceremoniału stanowi dla niej rodzaj obietnicy spełnienia, w którym, jak się potem okaże, tylko na chwilę świat stanie się lepszy, a życie łatwiejsze, gdyż wzbogacone celem lub raczej obowiązkiem. Akcja filmu osadzona jest w baśniowej przestrzeni, by kontrastując ją z bolesnymi doświadczeniami ostatecznie wykazać fałsz i złudność otoczenia, by zdemaskować fasadowość zachowań bliskich głównej bohaterki.

Melancholia legitymizuje miejsce jako przestrzeń ustalonych wartości, które ulegają powolnej demitologizacji, niemniej, jak zauważa Yi-Fu Tuan (1987: 75), na początku tego procesu miejsce jest tożsame z utopią zwiastującą konsensus. Przestrzeń pozostaje czymś, co wyznacza tożsamość, jako że stanowi centrum ustalonych wartości, ale istotne okazuje się to, że człowiek poprzez przebywanie w przestrzeni przydaje jej określonych konturów, wyznacza jej schemat czy wzór (Tuan 1987: 53–54). Podobny zabieg – podkreślenia kojącej wiary w nieprawdziwe – von Trier wykorzystuje wtedy, kiedy pozwala małemu chłopcu śledzić rozmiar planety za pomocą zwiniętego w spiralę drutu. To magiczne urządzenie, które chłopczyk sam skonstruował, kształtem przypominające koło na patyku, ma zaspokoić ciekawość kilkulatka i utwierdzić go, a potem jego matkę – siostrę Justine – w przekonaniu, że obca planeta nie stanowi zagrożenia i że przeleci w bezpiecznej odległości od Ziemi, pozostając tylko fascynującą naukowo atrakcją. Warto sięgnąć po znaczenie symboliczne dziecięcej zabawki, która swoim kolistym kształtem ma scharakteryzować Melancholię, ma ją okiełznać, oswoić i w końcu odseparować od reszty świata, w szczególności tego, co wydaje się bezpieczne i znajome. Zgodnie ze słowami Cirlota:

[...] włączanie istot, przedmiotów czy figur w obszar zamknięty jakimś obwodem ma sens dwojaki: od środka – ograniczania i określenia, od zewnątrz – ochrony owej zawartości materialnej bądź psychicznej, chronionej w ten sposób przed [...] zagrażającymi jej z zewnętrznej strony; wykazującej pewne podobieństwo do chaosu (Cirlot 2007: 278–279).

Taka próba symbolicznej interpretacji wydaje się pasować do wizji von Triera, w której druciana zabawka pełni rolę magicznego amuletu, pomaga bowiem ukoić lęk i oswoić rzeczywistość na chwilę przed całkowitą katastrofą, daje więc siłę potrzebną do zmierzenia się z tym, co budzi strach i pozostaje nieznanne. Duński reżyser, wykorzystując takie elementy świata przedstawionego, wzbogaca filmową narrację o to, co wydaje się w pierwszym odruchu zbyt irracjonalne, ale, jak uświadamia twórca, ostatecznie pomocne w pokonywaniu tego, co wywołuje lęk. Trudno też tego symbolicznego szyfru nie odnieść do samej depresji jako stanu psychicznej izolacji, jak również obrony przed chaosem rzeczywistości, który przeraża i paraliżuje.

Film von Triera jako środek wyrazu symbolicznej treści wydaje się niełatwy w odbiorze. Reżyser, co ważne, podkreśla także pozytywne aspekty depresji/melancholii, takie jak opanowanie w obliczu zbliżającej się katastrofy i pomoc siostrzeńcowi, zachowanie, które pozwala Justine kontrolować wewnętrzną rozpacz związaną z niemożnością poprawnego odczuwania. Tym samym umieszcza depresję w pozytywnym kontekście, jako tę jakość, która potrafi służyć jakiemuś dobru, co może stanowić pocieszenie. Paradoksalnie depresja nie jest swoistą pułapką bez wyjścia. Co więcej, zostaje przedstawiona jako siła w obliczu nieuchronnego.

Podsumowanie. Melancholia – pomiędzy siłą a słabością

Zademonstrowane w *Melancholii* rudymen tarne niezrozumienie potrzeb, które kształtują się w sferze zdrowia i choroby, pozwala dostrzec rezygnację z psychicznej postawy niezgody, takiej, jaka zachodzi na przykład w chwili oswojenia w sobie choć części cierpienia. Dychotomiczny podział, w którym zawiera się brak zrozumienia, podkreśla moment zmiany jako element sprzeciwu wobec postawy protestu. Nie bez przyczyny goście weselni sukcesywnie wypełniają swoje postanowienie dobrej zabawy uprawomocnione umową społeczną. Justine zaś jako osoba w depresji nie jest w stanie wywiązać się ze swojego zobowiązania, w związku z tym w akcji swojej małości, lub też raczej wielkości, zakłóca społeczny konwenans towarzyszący rytuałowi wesela. Ten swoisty bunt pozwala w sposób ostateczny zwrócić uwagę otoczenia na cierpienie Justine spowodowane niemożnością odczuwania według i w zgodzie ze społecznymi wymogami. Nie sposób więc nie zauważyć, że Lars von Trier portretuje depresję jako siłę, a nie słabość, zaś towarzysząca Justine wytrwałość w swoistym postanowieniu niezgody na zastaną rzeczywistość pozostaje ze strony głównej bohaterki aktem niezaprzeczalnej odwagi i determinacji. Relacje Justine z osobami, które nie są bezpośrednio doświadczane depresją, mają uwidocznić fałsz tych ostatnich. Ukazać zakłamanie i ułomność w percepcji rzeczywistości, przeciwstawiając temu swoistą prawdę choroby i wpisany w to absurd. Polega on na tym, że życie nieobciążone depresją zostaje ukazane jako nie-życie. Paradoksalnie stan emocjonalnej dysfunkcji i cierpienia pozwala von Trierowi wskazać prawdę i unikalne doświadczenie życia w całym jego charakterze, wiążąc je także z koniecznością ubierania społecznych masek. To one animizują społeczną tożsamość, która „[...] jest nadawana w aktach społecznego rozpoznania” (Berger 2004: 97). W *Melancholii* depresja jawi się jako doświadczenie graniczne, nierozzerwalnie związane z poszukiwaniem autentyczności. Poprzez fabułę twórca portretuje pragnienie zrzucenia masek, które może zająć w przypadku niespójnego wizerunku – rozdziału pomiędzy tym, co publiczne, a tym, co pozostaje w sferze prywatności. Ta dysharmonia tylko podkreśla wyraźny związek depresji z poczuciem fałszu, ale i z pozytywnym spojrzeniem, które może pozostać bliższe obiektywizmowi niż pesymizmowi. Tak uchwycone relacje depresji i autentyczności niewątpliwie pozostawiają przestrzeń dla autorefleksji.

Dzięki treściom symbolicznym reżyser odwołuje się przede wszystkim do emocji. Kreuje sytuacje oraz motywy w sposób klarowny i poprzez emocjonalną transparentność zwraca się niejako wprost do widza, budując intymną relację pomiędzy doświadczeniem depresji a wrażliwością odbiorcy. Sam obraz określa się jako zbiór spójnych form opatrzonych jednym sensem (Cirlot 2007: 276). Jak zaznacza autor przywoływanego tu *Słownika symboli*, obraz przyjmuje najwyższą z form umożliwiających poznanie, powodem tego pozostaje fakt, że poznanie dąży w swojej syntezie do całkowitej wizualizacji (Cirlot 2007: 276). Z kolei w myśl teorii Herberta Reada „[...] wszelki wytwór sztuk wizualnych jest formą myśli, a więc ma dający się uchwycić rozumowo ekwiwalent pojęciowy” (Read, cyt. za: Cirlot 2007: 276). Obraz staje się więc nie tylko dopowiedzeniem czy inicjatorem narracji. Przede wszystkim dopełnia grę symboli obecną w *Melancholii*.

W filmie von Triera symbolika kreuje i domyka obraz depresji, wzmacnia go, przywołując emocje, ale przede wszystkim wszystko to, co jest obecne pod powierzchnią znaczeń. Język symboliczny współbrzmi z depresją na poziomie tego, co zostaje często intencjonalnie ukryte, by pozostać odseparowane od innych ludzi i od otaczającej rzeczywistości. Jak zauważa Julia Kristeva (2007: 223), „[...] sztuka obrazu celuje w surowym ukazywaniu okropności, kino zaś jest sztuką apokaliptyczną w najwyższym stopniu, ponieważ obrazy posiadają moc prowadzenia nas w lęku”. Tę osobliwą zdolność kina wykorzystał von Trier. Połączył narrację o psychicznej niemocy związanej z depresją, która tak silnie odgradza od świata, z językiem filmowego obrazu i symbolu, który werbalizuje to, co ukryte, i dopełnia obrazu melancholii, podkreślając tragizm, ale także właściwą jej unikatowość. Ma ona swój przyczynek w negacji oraz swoistym sprzeciwie wobec tego, co zastane, a co czasem zbyt trudne. Symboliczne obrazy, a także towarzysząca im koncentracja na przekazywaniu znaczeń za pomocą „tego, co widzialne” (Citko 2014: 32) suponuje niemożność wyrażenia siebie w chorobie. Podkreśla więc wyalienowanie bohaterki, ale też uświadamia, jak bardzo obcy pozostaje jej świat dla osób niedotkniętych podobnym doświadczeniem. Symbolika pozwala tragizm tej sytuacji uchwycić i urzeczywistnić.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 2005. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudry, Jean-Louis. 1974–1975. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Transl. Alan Sheridan. *Film Quarterly*, 28 (2), s. 39–47.
- Berger, Peter L. 2004. *Zaproszenie do socjologii*. Tłum. Janusz Stawiński. Warszawa: PWN.
- Buczyńska, Hanna. 1963. *Cassirer*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Cassirer, Ernst. 1977. *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. Anna Staniewska. Warszawa: Czytelnik.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2007. *Słownik symboli*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Citko, Katarzyna. 2014. Antropologia obrazu jako myślenie hermeneutyczne w badaniach nad filmem. W: Gwóźdź, Andrzej, i Kempna-Pieniążek, Magdalena (red.). *Film i media – przeszłość i przyszłość. Konotacje*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 32–40.

- Diel, Paul. 1952. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque. Étude psychanalytique*. Paryż: Payot.
- Douglas, Mary. 2007. *Czystość i zmaza*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade, Mircea. 1966. *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: KiW.
- Foucault, Michel. 2006. O innych przestrzeniach. *Heterotropie*. Tłum. Maciej Żakowski. *Kultura Popularna*, 2 (16), s. 7–13.
- Fromm, Erich. 1951. *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Tłum. Józef Marzęcki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Godzic, Wiesław. 1991. *Film i psychoanaliza: problem widza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hamela-Dudek, Katarzyna. 2012. Dwa filary Cassirerowskiej koncepcji kultury. *Estetyka i Krytyka*, 26 (4), s. 97–107.
- Jacobi, Jolande. 1947. *La Psicología de C. G. Jung*. Madryt: Espasa-Calpe.
- Kristeva, Julia. 2007. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. Michał Paweł Markowski i Remigiusz Rzyziński. Kraków: Universitas.
- Lévi-Strauss, Claude. 1970. *Antropologia strukturalna*. Tłum. Krzysztof Pomian. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Raube, Sławomir. 2015. Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera. *Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, 27, s. 105–115.
- Seltzer, Mark. 2015. *Kultura rany*. W: Łysak, Tomasz (red.). *Antologia studiów nad traumą*. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. Kraków: Universitas, s. 313–359.
- Showalter, Elaine. 1997. Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej. Tłum. Krystyna Kujawska-Courtney i Witold Ostrowski. *Teksty Drugie*, 4 (46), s. 147–167.
- Styron, William. 2012. *Ciemność widma. Esej o depresji*. Tłum. Jerzy Korpanty. Warszawa: Świat Książki.
- Thorsen, Nils. 2016. *Lars von Trier: życie, filmy, fobie geniusza*. Tłum. Agnieszka Sylwia Musialska. Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las.
- Tuan, Yi-Fu. 1987. *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Netografia

- Coomaraswamy, Ananda K. 1980. *Symbols*. [Online]. [Studiesincomparativereligion.com](http://www.studiesincomparativereligion.com). Dostęp: http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Symbols-by_Ananda_K_Coomaraswamy.aspx [12.04.2019].
- Scott, A.O. 2011. *Bride's Mind Is on Another Planet*. [Online]. [Nytimes.com](http://www.nytimes.com). Dostęp: <https://www.nytimes.com/2011/11/11/movies/lars-von-triers-melancholia-review.html> [3.02.2019].
- Sobolewski, Tadeusz. 2011. *Katastrofa jako lekarstwo*. [Online]. [Wyborcza.pl](http://wyborcza.pl). Dostęp: http://wyborcza.pl/1,75410,9622686,Katastrofa_jako_lekarstwo.html [3.02.2019].
- Świrek, Krzysztof. 2011. *Melancholia*. [Online]. [Kino.org.pl](http://kino.org.pl). Dostęp: http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1144&Itemid=645 [4.02.2019].
- Wróblewski, Janusz. 2011. *Rozmowa z Larsem von Trierem. Persona non grata*. [Online]. [Polityka.pl](http://polityka.pl). Dostęp: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1516302,2,rozmowa-z-larsem-von-trierem.read> [4.02.2019].

Filmografia

- Filmy w reżyserii Larsa von Triera
Idioci (dun. *Idioterne*, ang. *The Idiots*). 1999.
Melancholia. 2011.

Streszczenie

Autorka systematyzuje rozważania nad problematyką depresji oraz melancholii i traumy wynikłej z tych przypadłości na przykładzie *Melancholii* w reżyserii Larsa von Triera. Poddaje analizie oraz interpretacji symbolikę depresji zawartą we wspomnianym filmie. W tekście wykazano, że obraz depresji przedstawiony w *Melancholii*

w sposób symboliczny odzwierciedla różne postawy społeczne wobec tej choroby oraz pełni funkcję komunikatywną względem widza. Powyższe rozważania umieszczono w kontekście badań nad antropologią obrazu oraz analizy języka symbolicznego, w powiązaniu z rozważaniami nad charakterem społecznych doświadczeń.

A Symbolic Image of Depression in Lars von Trier's *Melancholy*

S u m m a r y

The author of this article systematizes reflections on the problems of depression and melancholy and the resulting trauma based on the example of *Melancholy* directed by Lars von Trier. She analyses and interprets the symbolism of depression contained in the film. In the article, it is shown that the image of depression presented in *Melancholy* rises to the rank of a symbol that portrays different social attitudes towards illness and has a communicative function towards the viewer. These analyses involve research on the anthropology of the image, as well as the analysis of the symbolic language, which is important, among other things, in the consideration of the nature of broadly understood social experiences.

Łucja Demby

<https://orcid.org/0000-0001-8786-9849>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

„Myślę, więc kino istnieje”. Związki filmu i filozofii według Juliette Cerf

Słowa kluczowe: teoria filmu, filozofia filmu, kinofilozofia, Juliette Cerf

Key words: film theory, philosophy of film, filmsophy, Juliette Cerf

Wstęp

Związki kina i filozofii istniały od początku historii myśli filmowej, czego najlepszym przykładem są uwagi Henriego Bergsona na temat kinematografu, zawarte w *Ewolucji twórczej* (Bergson 2004). Choć wynalazek ten Bergson uważał za metaforę ociążałości naszego umysłu, który ruch potrafi uchwycić tylko jako serię nieruchomych obrazów, paradoksalnie został uznany za jednego z pierwszych teoretyków filmu. Mimo tak odległych w czasie filiacji kina i filozofii problem ich wzajemnych relacji wciąż jeszcze jest niedostatecznie opracowany. Jednocześnie zaś obie dziedziny wydają się być sobie bardzo bliskie. Paweł Mościcki w książce poświęconej myśli Jeana-Luca Godarda zastanawia się:

Czy film może być wydarzeniem filozoficznym? [...] Czy film może nie być wydarzeniem filozoficznym, skoro jego twórca uznaje kino za jedno z najdonioślejszych odkryć ludzkości, wynalazek zdolny przeorganizować percepcję, myślenie, wrażliwość, praktyki społeczne, które dotychczas były dostępne? Kino zbliżyło do siebie ruch obrazu i ruch myśli w sposób wcześniej niespotykany. Stworzyło warunki komunikacji, których właściwe wykorzystanie mogło przynieść głębsze przeobrażenia niż niejedna polityczna rewolucja (Mościcki 2018).

Wyraźne ożywienie w refleksji nad związkami kina i filozofii można było dostrzec po premierze filmu *Matrix* (1999) braci Wachowskich, w pierwszych latach nowego tysiąclecia. W 2005 roku ukazał się numer monograficzny czasopisma „Critique”, zatytułowany *Cinéphilosophie*, i termin ten, „kinofilozofia”, zadomowił się we francuskojęzycznej i anglojęzycznej literaturze przedmiotu (ang. *filmsophy*). W Polsce funkcjonuje w bardzo niewielkim stopniu, dlatego wydaje się wart opracowania, tak jak różne aspekty relacji kino – filozofia. Tematyce tej jest poświęcona książka Juliette Cerf *Cinéma et philosophie* (Cerf 2009), będąca próbą syntezy omawianej problematyki. Choć ukazała się w popularnej serii „Les Petits Cahiers”, porusza większość istotnych aspektów relacji kina

i filozofii i z tej racji z całą pewnością zasługuje na uwagę i na przybliżenie jej polskiemu czytelnikowi. Pisząc o kinie i filozofii, autorka na wstępie zauważa:

Ich historia nie sytuuje się na tej samej skali czasowej – w chwili, gdy kino rodzi się w 1895 roku jako popularna rozrywka, filozofia ma już charakter zinstytucjonalizowany. Filozof posługuje się pojęciami, podczas gdy filmowiec tworzy obrazy. Pierwszy stwarza idee, niewidzialne i abstrakcyjne, drugi włada obrazami i dźwiękami. W jaki sposób mogą nawiązać kontakt te dwie heterogeniczne dziedziny? Jak przekształcić filozofię w spektakl kinematograficzny? (Cerf 2009: 2)¹.

W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie, któremu poświęcona jest w gruncie rzeczy cała jej książka, Cerf przypomina zabawny skecz Monty Pythona *Mecz Niemcy – Grecja*. Filozofowie biorący udział w rozgrywce są zbyt pochłonięci swymi ideami, aby zwrócić uwagę na leżącą na boisku piłkę. Filozofii na płaszczyźnie kina zagraża zawsze los nieruchomej piłki na polu do gry – konkluduje badaczka, to samo stwierdzenie można by jednak odwrócić o 180 stopni, odnosząc je do kina jako obiektu filozofii. Mimo to szeroko rozumiana filozofia jest niezbędna kinu do życia: „Kino jest alchemikiem. Ołów zmienia się w złoto, kiedy jego obrazy stają się myślące” (Cerf 2009: 3).

W książce Cerf można odnaleźć kilka aspektów związku kina i filozofii, nie zawsze zresztą w zgodzie z tytułami drobniawo wydzielonych rozdziałów; niektóre zagadnienia powracają w różnych rozdziałach, na zasadzie swoistych leitmotivów. Jednym z nich jest niewątpliwie problem „myślących obrazów”, czyli swego rodzaju immanentnej filozofii kina. Już w prologu autorka deklaruje bowiem, że wprawdzie filmowiec jest w naszych czasach „filozofem nowego typu”, ale spotkanie kina z filozofią jest najbardziej twórcze, kiedy ta ostatnia nie jest traktowana na sposób akademicki, ale staje się żywa, uwewnętrzniona. Choć układ kompozycyjny książki może sugerować jej podręcznikowy charakter, w gruncie rzeczy jej zamysł osnuto wokół jednej myśli przewodniej: kino nie powinno przyswajać istniejących koncepcji filozoficznych, ale wytwarzać, przy użyciu swoich środków wyrazu, filozofię własną. Idei tej poświęcono w całości rozdział drugi, zatytułowany „Quand le cinéma philosophe” („Kiedy kino filozofuje”). Wcześniej jednak Cerf koncentruje się na wypowiedziach filozofów o kinie i na obrazach filozofów w kinie.

Filozofowie mówią o kinie

Na pierwszy rzut oka dobór w książce nazwisk filozofów może wydać się nieco chaotyczny lub przypadkowy, autorka omawia bowiem poglądy wybranych myślicieli w osobnych rozdziałach, nie próbując ich w żaden sposób ze sobą połączyć. Czytelnik spotka się zatem między innymi z Henrim Bergsonem, Gilles'em Deleuze'em, Stanleyem Cavellem, Jeanem-Paulem Sartre'em, Slavo-

¹ Tłumaczenie teksów tu i dalej w artykule, jeśli nie podano inaczej, moje – Ł.D.

jem Žižkiem, Martinem Heideggerem i nieodłącznym w teorii filmu Platonem, a także z wybranymi teoretykami i praktykami filmu, którym badaczka przyznaje miano filozofów – wśród nich są André Bazin, Siergiej Eisenstein, Jean Epstein oraz Robert Bresson. To zderzenie ze sobą różnych poglądów jest jednak wyraźnie pewnym autorskim zamierzeniem francuskiej krytyczki filmu. Bardzo efektowne tego świadectwo znajduje się w drugiej części książki, składającej się w dużej mierze z tekstów źródłowych. „Dzieło to ujawnia pasjonujące i często zaskakujące związki między Sartre’em i Johnem Hustonem, Heideggerem i Resnais’em, Slavojem Žižkiem i Johnem Woo” – głosi notka na tylnej okładce książki. Także między samymi filozofami – dodajmy.

Nawiązując kilkakrotnie do metafory jaskini platońskiej, która według teorii psychoanalitycznej była prototypem kina (Baudry 1992), Cerf sądzi, że filozofia przez długi czas gardziła kinem, gdyż interesowało ją **wyjście** z jaskini, poszukiwanie czystej idei, a nie przywiązanie do zmysłowych obrazów. Ale zdarzali się wśród filozofów także amatorzy kina, tacy jak Jean-Paul Sartre czy Ludwig Wittgenstein. Nie należał do nich wspomniany już Henri Bergson, który zresztą wypowiadał się nie tyle o kinie, co o technicznym wynalazku, jakim był kinematograf braci Lumière. Swoją przegład filozoficznych wypowiedzi na temat kina autorka zaczyna jednak od niego, trochę może z poczucia obowiązku, ale także dlatego, że Bergson został w jej książce potraktowany jako przypadek w znacznej mierze paradoksalny: filozof, który zanegował wartość kina, a jednocześnie stworzył podstawy jednej z najciekawszych współczesnych teorii kina, Gilles’a Deleuze’a.

Najciekawsze wydają się dwie pary nazwisk myślicieli filozofujących na temat kina, przedstawione w *Cinéma et philosophie*: Henri Bergson i Gilles Deleuze oraz André Bazin i Stanley Cavell. Bergson jest tu przypadkiem rzeczywiście wyjątkowym, gdyż, zainteresowany dyspozytywem rejestracji ruchu, mówi o istocie kina, jednocześnie je negując. Autor *Materii i pamięci* już w 1896 roku opracował ideę obrazu-ruchu, nie rozwinął jej jednak w odniesieniu do filmu; dopiero Deleuze stwierdzi, że to kino właśnie jest obrazem-ruchem. „Chybione spotkanie między filozofią a kinem”, jakie nastąpiło w przypadku refleksji Bergsona nad kinematografem, jest jednym z licznych przykładów tego, jak często te dwie dziedziny się mijają, nie mogąc dojść do porozumienia. Cytowany przez Cerf Deleuze pisze:

W istocie dziwne to zderzenie, w pewnym sensie Bergson prefiguruje kino, ale jednocześnie odrzuca je w momencie powołania go do życia. Być może tym, co oddala od siebie kino i filozofię, jest ich bliskość – jakby filozofia była zbyt zajęta zadaniem analogicznym do tego, z jakim zmaga się kino; chce ona usytuować ruch w myśli, tak jak kino sytuje go w obrazie (Deleuze, za: Cerf 2009: 9–10).

Przywołany myśliciel, w odniesieniu do którego autorka przypomina, że nie tylko napisał dwie książki – *Kino. 1. Obraz-ruch* i *Kino. 2. Obraz-czas* – ale także wygłosił wcześniej 250 godzin wykładów na uniwersytecie Paris-8-Saint Denis, jest modelowym wręcz, ale też dosyć odosobnionym przykładem filozofa zainteresowanego bez żadnych uprzedzeń kinem. Jego książki są zarazem

filmoznawcze i filozoficzne, nie wprowadza on hierarchii w odniesieniu do tych dwu dziedzin. Kino nie jest dla Deleuze'a polem praktycznej realizacji teorii filozoficznych, jest ono równie twórcze myślowo jak filozofia. Cerf przypomina, że podobną myśl można odnaleźć u Alaina Badiou, w jego *Małym podręczniku inestetyki*. Tytułowa „inestetyka” bowiem to stosunek filozofii do sztuki, zakładający, że sztuka sama w sobie jest depozytariuszem prawdy i jako taka nie może być traktowana jako obszar realizacji uprzednio istniejących idei filozoficznych. Przy głębszej analizie wybranych przez Cerf poglądów filozoficznych łatwo dostrzec, że interesują ją przede wszystkim ci myśliciele, którzy dochodzą do wniosków podobnych jak Deleuze i Badiou: kino jest autonomiczną dziedziną, wytwarzającą swoją własną filozofię, równoprawną wobec filozofii akademickiej, ale całkowicie od niej niezależną. Jeśli w ten właśnie sposób potraktujemy termin „filozofia kina”, to jednym z najważniejszych jej przedstawicieli okazuje się wspomniany już Bazin, nie tylko dlatego, że zadał swe fundamentalne pytanie „co to jest kino?”, ale także ze względu na wpływ, jaki wywarł na innych autorów piszących o filmie. Również Deleuze odwołuje się do Bazina, stwierdzając, że obraz filmowy jest autonomicznym światem, a nie środkiem prowadzącym do tego, co nierealne, jak w innych sztukach. „W melancholijnym zakończeniu *Obrazu-czasu* Deleuze pisze, że nie trzeba już pytać »co to jest kino?«, ale »co to jest filozofia?«” (Cerf 2009: 57). Tę filozoficzną pokorę wobec kina można odnaleźć także w ontologii filmu Stanleya Cavella, również w nawiązaniu do Bazina, choć ze znaczącym przesunięciem akcentów: francuskiego teoretyka interesuje rejestracja obrazu, podczas gdy Amerykani – jego projekcja. Dla obu jednak kino jest narzędziem pozwalającym lepiej poznać świat; Cavell nazywa je wręcz „filozofem”, ze względu na jego niezwykłą zdolność wzbudzania refleksji. Amerykański filozof nie przyznaje swej dyscyplinie pierwszeństwa w kinie. Dlatego pytanie o to, jak to się dzieje, że filozof interesuje się kinem, uważa za niewłaściwe; bardziej interesuje go odwrotna perspektywa tego zjawiska: „Jak to się dzieje, że osoba, której edukacja była ukształtowana przez chodzenie do kina i czytanie książek, zaczyna wykonywać zawód, który polega na refleksji nad filozofią?” (Cerf 2009: 60).

Kino opowiada o filozofach

W jaki sposób filozofia może zaistnieć na ekranie? Cerf podaje między innymi przykład postawy dość ekstremalnej, opisując sposób, w jaki postanowił wyrazić w kinie swoje poglądy samotnik pod tym względem, filozof Guy Debord. Filozof-filmowiec – zauważa autorka – to przypadek dość odosobniony; częściej zdarzają się pisarze-filmowcy: Guitry, Cocteau, Robbe-Grillet, Duras. Debord, twórca filozofii sytuacjonistycznej, zainteresowanej refleksją nad nowym społeczeństwem zachodnim w latach pięćdziesiątych XX wieku i później, w 1973 roku przeniósł na ekran swoją książkę *Społeczeństwo spektaklu*. Wcześniej jednak, w 1952 roku, zrealizował swój pierwszy film, *Hurlements en faveur de Sade*,

mający ilustrować, a zarazem wcielać w życie jego idee. Filozofia sytuacyjno-styczna występowała przeciwko kinu, traktując je jako przejaw społeczeństwa handlującego obrazami, rozrywkę, która skłania do bierności. Dlatego Debord stworzył, jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało, film bez obrazów. Na ekranie pojawiały się na przemian dwa kadry – biel, której towarzyszył głos, i czerń, połączona z ciszą. Biały i czarny ekran miały wyzwolić widza spod władzy obrazów, zanurzyć go w mroku sali kinowej. Ten radykalny w swym zacierzewieniu filozoficznym „film” funkcjonował wyłącznie poza głównym obiegiem. Został wydobyty na światło dzienne dopiero z inicjatywy dwu osób. Byli to: Olivier Assayas, który skierował go do dystrybucji w systemie DVD, i Giorgio Agamben, włoski filozof.

Przypadek Deborda jest w kwestii relacji między filmem a filozofią równie wymowną metaforą jak piłka ze skeczu Monty Pythona: czyżby filozofia mogła w pełni zaistnieć na ekranie tylko wówczas, gdy film przestanie być filmem? Cerf obce są tak daleko idące konstatacje, jednak znaczną część książki poświęca przykładom świadczącym o tym, że ani przedstawianie postaci filozofów na ekranie, ani próby adaptacji dzieł filozoficznych nie napawają zbytnim optymizmem. Lista filmowych adaptacji dzieł filozoficznych przypomina „[...] stronę równie białą jak fotogramy Guya Debord” (Cerf 2009: 14) – stwierdza nie bez poczucia humoru. Jedyne przykłady, jakie się pojawiają w jej opracowaniu, to jak sama stwierdza – przypadki graniczne lub szczątkowe: film telewizyjny Marco Ferreriego *Le Banquet* (1989, adaptacja *Uczty* Platona) albo dokumenty historyczne, takie jak film *Ja, Piotr Rivière* (1976, reż. René Allio), z niewielką rolą Michela Foucaulta. Za znamienne uważa autorka niepowodzenie przedsięwzięcia Siergieja Eisensteina, aby sfilmować w postaci „kinotraktatu” *Kapitał* Marksa: kino nie jest bowiem, jej zdaniem, zdolne do uchwycenia syntezy filozoficznej. Uwaga ta dotyczy także filozofii egzystencjalistycznej, mimo jej pozornej spektakularności. W zainspirowanym filozofią Kierkegaarda filmie *Dziennik uwodziciela* (*Le Journal du séducteur*, 1996) Danièle Dubroux wybrnęła z kłopotu z adaptacją tytułowego dzieła, czyniąc je obiektem sfilmowanym: książka Kierkegaarda krąży wśród zafascynowanych nią bohaterów, przechodząc z rąk do rąk, niczym talizman. Nie jedyny to przypadek, gdy książka filozoficzna pojawia się na ekranie. Cerf przypomina film Jeana-Luca Godarda *Charlotte i Véronique lub Wszyscy chłopcy mają na imię Patryk* (1959), w którym rolę taką pełni *Estetyka* Hegla, a także *Monsieur Verdoux* (1947) Charlesa Chaplina, w którym pojawiają się odniesienia do pesymizmu Schopenhauera za pośrednictwem egzemplarza *Świata jako woli i przedstawienia*; warto dorzucić także *Moją noc u Maud* (1969) Erica Rohmera, utwór, którego bohaterowie wciąż sięgają po dzieła Pascala.

Oprócz książek na ekranie pojawiają się także sami filozofowie, zarówno fikcyjni, jak i prawdziwi. Kino nie traktuje ich jednak zbyt łaskawie, co nasuwa autorce przypuszczenie, że film nie jest ich domeną. Fikcyjni bohaterowie, których wymienia – profesor filozofii z *Białego małżeństwa* (1989) Jeana-Claude’a Brisseau, doktorant z *O co chodzi w seksie?* Arnauda Desplechina (1996) – to osoby leniwe, niewierne, oddane zgubnym namiętnościom. Co gorsza, kino

wydaje się lubować w uśmiercaniu filozofów. Życie filozofa jest łatwiejsze do pokazania w filmie niż jego myśl. „Aby tworzyć kino, trzeba umiejscowić dyskurs filozoficzny w jakimś ciele, które anuluje jego nośność publiczną – mówi Jacques Rancière (2005: 146) – trzeba restytuować je jako coś, co przylega do niemego ciała filozofa”. Jednak najbardziej atrakcyjne okazuje się umieranie filozofa. „Filozofować – to uczyć się umierać” (Cerf 2009: 27). Filmy takie, jak *Les derniers jours d’Emmanuel Kant* (*Ostatnie dni Immanuela Kanta*, 1996) Philippe’a Collina czy *Śmierć Empedoklesa* (1987) Jeana-Marie Strauba są pełne mroku, dotyczą powolnej agonii. Ten mroczny charakter filmów, których bohaterami są filozofowie, można dostrzec nawet wówczas, kiedy nie dotyczą one bezpośrednio śmierci. Na potwierdzenie tej tezy autorka książki przywołuje między innymi tytuły filmów o wampirach, takich jak *Uzależnienie* (1995) Abła Ferrary, w którym doktorantka filozofii zamieniona zostaje w wampira, a widz pozostaje z przesłaniem, że odkrycie własnej natury jest tożsame z destrukcją. Cerf stwierdza:

Filozofia przez długi czas postrzegała kino jako strefę mroku, kino zaś ze swej strony nie przestawało uśmiercać filozofów. W *Konformiście* Bertolucciego filozof antyfaszysta jest jedynie człowiekiem, którego trzeba zabić... Na płaszczyźnie metaforycznej to uśmiercanie kładzie fundamenty pod narodziny myśli *stricto* filmowej. Kino nie potrzebowało nigdy filozofii, aby myśleć, może jednak spotkać się z filozofią, myśląc za pomocą swych własnych środków wyrazu (Cerf 2009: 28).

W istocie bowiem przywołane przez badaczkę przykłady sposobów przedstawiania filozofii i filozofów w filmie mają charakter sztucznych przeszczepów obcego ciała w organizmie kina. Przeszczep ten potraktowany jest w książce Cerf metaforycznie, ma on jednak także konkretne odniesienia. Filozof Jean-Luc Nancy przeszedł bowiem operację przeszczepu serca. Pisał: „Je suis ouvert fermé” – „Jestem otwarty zamknięty” (Cerf 2009: 17); jego książka *L’Intrus* (*Intruz*) stała się inspiracją dla twórców dwu filmów, *La Blessure* (2004) Nicolasa Klotza i *Intruz* (2004) Claire Denis. Autorka odnosi się wprawdzie do tych filmów i omawia różnice między nimi (kwestie społeczne w *La Blessure*, wątek podróży w *Intruzie*), ale przede wszystkim interesują ją one jako punkt wyjścia dla metafory opisującej związek kina i filozofii. Pisząc, że u Claire Denis książka Nancy’ego została raczej zaadoptowana niż poddana procesowi adaptacji, stwierdza ona: „Adopcja i przeszczep są alegoriami tej szczególnej relacji kina i filozofii – otwartej/zamkniętej, hybrydycznej” (Cerf 2009: 17).

Kino tworzy swoją własną filozofię

Książka Cerf przeniknięta jest ideą, że kino nie potrzebuje filozofii, aby filozofować. Nie potrzebuje nawet świadomości czy chęci filozofowania. W jednej ze scen filmu Godarda *Żyć własnym życiem* (1962) pojawia się napis komentujący zachowanie bohaterki: „Nana uprawia filozofię, nie wiedząc o tym”. Czy kino

jest niczym Nana? – pyta autorka i z niektórych fragmentów jej książki wydaje się przebijać przekonanie, że odpowiedź na to pytanie powinna być twierdząca. Każdy wybitny reżyser jest bowiem swego rodzaju filozofem objawiającym swoją wizję świata. Tak filozof, jak i filmowiec ukazuje w swoim dziele interakcje między człowiekiem a światem, byt-w-świecie; każdy z nich stara się uchwycić sens i granice rzeczywistości, a staranie to wynika często z niepokoju egzystencjalnego. Filmowcy filozofują jednak za pośrednictwem środków wyrazu swojej własnej sztuki. Jak trafnie zauważył François Truffaut (1975: 17), „[...] film, aby odnieść sukces, musi wyrażać jednocześnie *ideę świata* i *ideę kina*”. Sugerowana powyżej konstatacja, że film filozofuje zawsze nieświadomie tego, byłaby jednak, oczywiście, znaczącym uproszczeniem. W rozdziale „Quand le cinéma philosophe” można odnaleźć sporo przykładów świadczących o tym, że kino nawiązuje dialog z filozofią także w sposób jak najbardziej świadomy, tyle tylko, że na swój własny sposób. Czyni to także na poziomie teorii, gdyż za pierwszego wielkiego filozofa kina autorka uważa Bazina. Kierując obiektyw na rzeczywistość, dokonał on „[...] rewolucji kopernikańskiej, analogicznej do tej, jakiej Kant dokonał w filozofii – pisze jego najwierniejszy uczeń, reżyser Eric Rohmer (2004: 154). – Kopernik przeniósł perspektywę z Ziemi na Słońce, Kant z przedmiotu na podmiot, a Bazin, przeciwnie, z podmiotu na przedmiot” (za: Cerf 2009: 33).

Rohmer jest w tej książce jednym z przykładów tego, jak szeroko i samodzielnie kino może rozwijać własną filozofię; drugim jest niewątpliwie Godard. Już jako krytyk Rohmer wykazywał wyraźne inklinacje w kierunku filozofii. Kiedy redaktorzy „Cahiers du Cinéma”, przyszli twórcy francuskiej Nowej Fali, „konsekrowali” twórczość Alfreda Hitchcocka, przypisując miano „Autora” reżyserowi uważanemu wówczas za filmowca nie najwyższych lotów, Rohmer analizował jego filmy, posiłkując się filozofią Kierkegaarda. W tym samym czasie Godard doszukiwał się w *Niewłaściwym człowieku* (1956) podobieństwa twarzy Henry’ego Fondy do twarzy Alcybiadesa, opisywanej w *Uczcie Platona*, a w twórczości Hitchcocka idei platońskich. Przede wszystkim jednak obaj reżyserzy mają na swym koncie filmy o charakterze wyraźnie filozoficznym, przy czym objawia się on nie tylko poprzez nawiązania do postaci lub myśli z dziedziny filozofii, ale także poprzez ich własny autorski styl filozofowania. Rohmera określa Cerf mianem jednego z nielicznych reżyserów, którzy potrafią dokonać swoistej alchemii, przemieniając filozofię w działania kinematograficzne: „U Rohmera filozofia staje się opowiadaniem” (2009: 42). Jego filmy przenika idea słynnego zakładu Pascala dotyczącego istnienia Boga, który to zakład jednak, ze względu na ich autorski charakter, można by określić jako „zakład Rohmera”. Film telewizyjny *Rozmowa o Pascalu* (1965) – konfrontacja filozofa z duchownym katolickim – poprzedził *Moją noc u Maud*, przepełnioną rozmowami o Pascalu. „Zakład pascalowski” pojawia się także w dużo późniejszej *Opowieści zimowej* (1992), w której odniesienia filozoficzne (na przykład pierścień Gygesa) zostały integralnie wplecione w fabułę.

Godard z kolei jest wręcz emblematycznym przykładem filmowca-filozofa, jawnie deklarującego swoje przekonania poprzez filozoficzne lub parafilozoficzne

konstatacje: „Travelling jest kwestią moralności”, „Kino – to prawda dwadzieścia cztery razy na sekundę”. Godard, „bóg sztuki” (God-art), jak określa go Cerf, upodobał sobie w kinie formę eseju filozoficznego: „Rohmer chciał być pisarzem, zanim został filmowcem; czyni on z filozofii użytek dramatyczny i moralny. Godard z kolei uważa się za eseistę; czyni on z filozofii użytek tekstualny i tragiczny. Rohmer opowiada historie, Godard wyraża myśli” (Cerf 2009: 45).

Godard nie unika wcale tych form spotkania filmu z filozofią, które zostały wcześniej określone jako „przeszczepy” z obszaru zewnętrznego wobec kina. W jego filmach pojawiają się autentyczne postaci filozofów. W *Życ własnym życiem* Nana rozmawia z filozofem języka, Brice’em Parainem; w *Chince* (1967) studentka filozofii spotyka w pociągu Francisa Jeanson, współpracownika Sartre’a. Przede wszystkim jednak tworzy on własną filozofię, przemawiając ustami swoich postaci. Godard nie kontynuuje, jak Rohmer, linii Bazina, który w obrazie cenił jego przezroczystość, ukierunkowanie na rzeczywistość. W jego *Wietrze ze wschodu* (1970) pojawia się charakterystyczny napis: „To nie jest właściwy obraz, to po prostu jest obraz” („Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”). Inspirację filozoficzną w latach sześćdziesiątych Godard czerpał z fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego, dla którego najważniejsze było przeżyte doświadczenie i relacja z innym. Filmy Godarda, przykładowo *Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej* (1967) czy *Męski, żeński* (1966) są tego świadectwem. Reżyser stara się przedstawić w nich zarówno wewnątrz postaci, jak i to, w jaki sposób postrzegane są one z zewnątrz. „Filozofa i filmowca łączy pewien sposób bycia, pewne spojrzenie na świat, które jest charakterystyczne dla ich generacji” – mówił Merleau-Ponty na konferencji „Film i nowa psychologia”, zorganizowanej w 1945 roku. Cytat ten Godard umieścił w *Męskim, żeńskim*.

Kino autorskie (którego przedstawiciele w książce Cerf nie brakuje – Bergman, Tarkowski, Eisenstein i inni) nie jest jednak jedynym obszarem, na którym mogą się ujawnić związki kina i filozofii. Olivier Pourriol uważa, że najlepszymi, mającymi ambicje uniwersalne, nośnikami filozofii są blockbustery (Pourriol 2008). Także Alain Badiou (2005: 13) jest zdania, że filmy dla szerokiej publiczności są uprzywilejowanym środkiem szerzenia idei filozoficznych: „Jest to wielką demokratyczną zaletą sztuki filmowej: można pójść do kina w sobotę wieczorem, aby odpocząć, i przy okazji nauczyć się czegoś”. Potwierdzeniem tych uwag jest przede wszystkim filozoficzna „kariera” filmu *Matrix* braci Wachowskich, potwierdzająca potęgę oddziaływania blockbusterek nie tylko na szerokie masy, ale i na wyrafinowane umysły filozofów. W 2003 roku ukazało się dzieło zbiorowe *Matrix, machine philosophique*, sygnowane nazwiskami filozofów, wśród których znalazł się między innymi platonista Badiou. Pochodzące z filmu (a zainspirowane z kolei myślą innego filozofa, Jeana Baudrillarda, w którego książce Neo ukrywa pirackie kasety) zdanie „Witaj na pustyni rzeczywistości” znalazło się w tytule dzieła innego filozofa, Slavojka Žižka. Trudno się dziwić, że Cerf (2009: 60) pisze: „Wyłuskując swoje związki z Platonem, Kartezjuszem i Baudrillardem, *Matrix* zdaje się krzyknąć wielkim głosem: spójrzcie, jak bardzo filozoficzne są blockbustery!”.

Kino uczy filozofii

„Pedagogiczny” charakter filmów takich jak *Matrix*, popularyzujących w przystępnej formie odwieczne dylematy filozofii (rzeczywistość/iluzja, ciało/umysł, człowiek/maszyna i in.), wprowadza jedno z najważniejszych w książce Cerf zagadnień, jakim jest kinofilozofia. Po stwierdzeniu, że filozofowanie „w” kinie jest niebezpieczne („uśmiercanie” postaci filozofów w filmach) i że kino tworzy swoją własną filozofię, autorka stawia pytanie, czy możliwe jest filozofowanie „z” kinem. Jako przykład (przydatny, dodajmy, zwłaszcza dla interpretacji filmu) podaje *Flandrię* Brunona Dumonta i teorię pożądania mimetycznego René Girarda. W obu przypadkach mamy do czynienia z tą samą ideą: podmiot nie pożąda nigdy sam z siebie, tylko naśladuje pożądanie innego, co prowadzi do rywalizacji i przemocy.

Przede wszystkim jednak filozofowanie z kinem sprowadza się do działalności, którą można by określić mianem pedagogicznej, czyli do wspomnianej już kinofilozofii. Zasada się ona na założeniu, że pojęcia filozoficzne można w dużo bardziej przystępny sposób wyjaśniać za pomocą przykładów filmowych; kino miałoby więc w tym przypadku pełnić funkcję do pewnego stopnia usługową. Cerf podaje przykłady takiej strategii dydaktycznej: *Podglądacz* (1960) Michaela Powella mógłby pomóc definiować percepcję, *Słoń* (2003) Gusa Van Santa – czas, *Uwolnienie* (1972) Johna Boormana – kulturę, *Wujaszek z Ameryki* (1980) Alaina Resnais – teorię i doświadczenie, *Ziemia żywych trupów* (2005) George’a Romero – politykę. Nie bez słuszności autorka twierdzi, że przystępując do analizy z takim kluczem, ryzykuje się, iż z filmu uczyni się jedynie zamek, który trzeba otworzyć.

Kinofilozofia – to nie tylko tradycyjnie pojmowana analiza, ale także pokazy w klubach filmowych połączone z wykładami filozoficznymi. Takie seanse *ciné-philosophie* prowadził między innymi Olivier Pourriol w 2004 roku w kinie Biblioteki MK2 w Paryżu. Jak zauważa autorka *Cinéma et philosophie*, „Ekran kinowy zastąpił czarną tablicę; filmy pozwalają skojarzyć idee i nadać im głębię. Filmy są ideami w działaniu” (Cerf 2009: 67). Na efektywność takiego postępowania wpływają także warunki panujące na sali kinowej, tradycyjnie już w teorii kina porównywanej do platońskiej jaskini; ciemność sprzyja koncentracji, choć: „Trzeba było jednak zaczekać ponad wiek, aby ośmielić się zamienić ciemną salę w klasę filozoficzną. Filozofować w samym łonie Jaskini: ten akt dokonał się” (Cerf 2009: 64).

Kinofilozofia mogłaby się wydawać szczytowym punktem relacji między dwiema dyscyplinami – tak jednak nie jest. Kino pełni, jak wspomniałam, funkcję usługową wobec filozofii, a jednocześnie staje się elementem apriorycznego wobec odbiorcy dydaktyzmu. Jacques Rancière od wertykalnej (bo opierającej się na pouczeniu nieuświadomionego widza) perspektywy kinofilozofii woli horyzontalny wymiar jego emancypacji, samodzielnego uświadamiania sobie specyfiki i sprzeczności filmu (Cerf 2009: 69).

Co więcej, postępowanie kinofilozoficzne jest w sprzeczności z poglądami Cerf, głoszonymi przez nią w całej książce, ale zwłaszcza w jej drugiej części.

Kino nie jest bowiem czymś „gorszym” czy mniej wysublimowanym niż filozofia akademicka, posługuje się tylko innym językiem. Ze spotkania z kinem także filozofia może odnieść korzyść, również dlatego, że znalazła nowy środek przekazu w kontaktach ze swymi adeptami. Badiou (2005: 13) podkreśla, że „Po filozofii kina powinna nadejść, nadchodzi już, filozofia jako kino. Ma ona szansę stać się filozofią masową”.

Podsumowanie

„Myślę, więc kino istnieje” – powiedział Jean-Luc Godard, cytowany przez Juliette Cerf (2009: 2) na samym początku jej książki. Słowa te przypominają, że myśl jest jedną z konstytutywnych cech sztuki filmowej. W kinie, z racji jego widowiskowego charakteru i specyficznych warunków percepcji, kształtuje się ona jednak inaczej niż w suchym dyskursie akademickim. Na jej powstawanie ma wpływ kinofilia i doświadczenie widza. Dla zobrazowania tej tezy autorka przywołuje znaną Barthesowską metaforę widza jako jedwabnika zamkniętego w kokonie (Barthes 1993). W epilogu książki wskazuje na rozbieżności między kinem i filozofią, przypominając także, że profesorowie filozofii na ekranie są często zwyczajnymi ludźmi, którzy w niczym nie górują nad innymi. Ten mało istotny z pozoru fakt można uznać za jeden z wielu w *Cinéma et philosophie* sygnałów autonomii myślowej kina wobec filozofii. „Światła siódmej sztuki przybywają z jej mroków” – pisze Cerf (2009: 71), nawiązując zarazem do ciemności sali kinowej, jak i do nieakademickiego charakteru tego, co można by określić mianem filozofii kina, a co często jest po prostu przejawem światopoglądu poszczególnych twórców. W jednym i w drugim przypadku, tak w kinie, jak i w filozofii, początkiem wszystkiego jest myśl ludzka – Kartezjańska lub Godardowska, zawsze jednak obdarzona tą samą mocą stwórczą.

Bibliografia

- Badiou, Alain. 2005. Du cinéma comme emblème démocratique. *Critique*, 692–693, s. 4–13.
- Badiou, Alain, i in. 2003. *Matrix, machine philosophique*. Paris: Ellipses.
- Barthes, Roland. 1993. Wychodząc z kina. Tłum. Łucja Demby. W: Godzic, Wiesław (red.). *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, s. 157–160.
- Baudry, Jean-Louis. 1992. Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości. Tłum. Alicja Helman. W: Helman, Alicja (red.). *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Kraków: Universitas, s. 69–88.
- Bergson, Henri. 2004. *Ewolucja twórcza*. Tłum. Florian Znaniecki. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Cerf, Juliette. 2009. *Cinéma et philosophie*. Paris: Cahiers du Cinéma-Scérén-CNDP.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers*. Paris: Minuit.
- Pourriol, Olivier. 2008. *Cinéphilos. Les plus belles questions de la philosophie sur grand écran*. Paris: Hachette Littératures.
- Rancière, Jacques. 2005. Cinéphilosophie. *Critique*, 1–2 (692–693), s. 141–159.
- Rohmer, Eric. 2004. *La „somme” d’André Bazin*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Truffaut, François. 1975. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.

Netografia

Mościcki, Paweł. *Film jako filozofia (fragment książki „Godard. Pasaze”)*. [Online]. Korporacja ha!art. Dostęp: <http://www.ha.art.pl/prezentacje/37-godard-pasaze/1521-pawe-moscicki-film-jako-filozofia-fragment-ksiazki-godard-pasaze.html> [6.12.2018].

Filmografia

Białe małżeństwo (Noce blanche). 1989. Reż. Jean-Claude Brisseau.
Charlotte i Véronique lub Wszyscy chłopcy mają na imię Patryk (Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick). 1959. Reż. Jean-Luc Godard.
Chinka (La Chinoise). 1967. Reż. Jean-Luc Godard.
Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej (2 ou 3 choses que je sais d'elle). 1967. Reż. Jean-Luc Godard.
Dziennik uwodziciela (Le Journal d'un séducteur). 1996. Reż. Danièle Dubroux.
Flandria (Flandres). 2006. Reż. Bruno Dumont.
Hurlements en faveur de Sade. 1952. Reż. Guy Debord.
Intruz (L'Intrus). 2004. Reż. Claire Denis.
Ja, Piotr Rivière (Moi, Pierre Rivière...). 1976. Reż. René Allio.
La Blessure. 2004. Reż. Nicolas Klotz.
Le Banquet. 1989. Reż. Marco Ferreri.
Les derniers jours d'Emmanuel Kant. 1996. Reż. Philippe Collin.
Matrix. 1999. Reż. bracia Wachowscy.
Męski, żeński: 15 scen z życia (Masculin, féminin: 15 faits précis). 1966. Reż. Jean-Luc Godard.
Moja noc u Maud (Ma nuit chez Maud). 1969. Reż. Eric Rohmer.
Niewłaściwy człowiek (The Wrong Man). 1956. Reż. Alfred Hitchcock.
O co chodzi w seksie? (Comment je me suis disputé... [ma vie sexuelle]). 1996. Reż. Arnaud Desplechin.
Opowieść zimowa (Conte d'hiver). 1992. Reż. Eric Rohmer.
Pan Verdoux (Monsieur Verdoux). 1947. Reż. Charles Chaplin.
Podglądacz (Peeping Tom). 1960. Reż. Michael Powell.
Rozmowa o Pascalu (Entretien sur Pascal). 1965. Reż. Eric Rohmer.
Słoń (Elephant). 2003. Reż. Gus Van Sant.
Śmierć Empedoklesa (Der Tod des Empedokles). 1987. Reż. Jean-Marie Straub.
Uwolnienie (Deliverance). 1972. Reż. John Boorman.
Uzależnienie (The Addiction). 1995. Reż. Abel Ferrara.
Wiatr ze wschodu (Le Vent d'est). 1970. Reż. Jean-Luc Godard.
Wujaszek z Ameryki (Mon oncle d'Amérique). 1980. Reż. Alain Resnais.
Ziemia żywych trupów (Land of the Dead). 2005. Reż. George Romero.
Żyć własnym życiem (Vivre sa vie: Film en douze tableaux). 1962. Reż. Jean-Luc Godard.

Streszczenie

Celem autorki artykułu jest przedstawienie różnych aspektów relacji kino – filozofia w ujęciu teoretycznym Juliette Cerf, badaczki, której w polskich opracowaniach filmoznawczych nie poświęcono dotąd publikacji. Związek tych dwu dziedzin istniał już na początku historii kina, a problemem tym zajmował się między innymi Henri Bergson. Jego myśl filozoficzna wywarła wpływ także na współczesną teorię filmu (Gilles Deleuze). Autorka artykułu wyszczególnia i prezentuje kilka zagadnień, którymi zajmuje się Cerf. Wśród nich są następujące tematy: filozofowie mówią o kinie; kino opowiada o filozofach; kino tworzy swoją własną filozofię; kino uczy filozofii. Główną tezę artykułu jest stwierdzenie, że kino nie powinno odtwarzać istniejących filozofii, tylko tworzyć filozofię własną, korzystając ze specyficznych filmowych środków wyrazu. Autorka przedstawia także, rozpowszechnioną w piśmiennictwie zachodnim, ale mało znaną w Polsce, koncepcję kinofilozofii, w ramach której film jest traktowany jako środek pomocniczy w nauczaniu filozofii akademickiej.

“I Think, Therefore the Cinema Exists”: Relationships Between Film and Philosophy According to Juliette Cerf

Summary

This article presents various aspects of the relationship between cinema and philosophy in the theoretical works of Juliette Cerf, which have not yet been discussed in Polish film studies. These two fields have been related since the beginning of the cinema, and the problem itself was analysed by such figures as Henri Bergson. His philosophical thought has also influenced contemporary film theory (Gilles Deleuze). The author of the article specifies and presents several issues dealt with by Cerf, including: philosophers talking about the cinema; the cinema talking about philosophers; the cinema creating its own philosophy; the cinema teaching philosophy. The main thesis of the article is that the cinema should not recreate the existing philosophies; instead, it should create its own philosophy based on its specific means of expression. The author also presents the concept of filmsophy, which is widespread in Western literature, yet not well-known in Poland, in which film is treated as an auxiliary to the teaching of academic philosophy.

Recenzje i sprawozdania

Mariola Marczak

<https://orcid.org/0000-0002-5970-6492>

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Najstarszy temat filmowy we współczesnym wydaniu - *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku* księdza Marka Lisa

The Oldest Theme for a Movie in Modern Release: *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku* [This Is Not Jesus: Movie Apocrypha of 21st Century] by Priest Marek Lis

Rec.: Lis, Marek. 2019. *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, ss. 152.

Słowa kluczowe: kino Jezusowe, ekranowa chrystologia, audiowizualne apokryfy, teologia audiowizualna

Key words: Jesus films, screen christology, audiovisual apocrypha, audiovisual theology

Już około półtora roku po opatentowaniu wynalazku braci Lumière Pasja Jezusa Chrystusa stała się tematem filmu w formie „ożywionych obrazów”, będących rejestracją kilku scen z misterium Męki Pańskiej. Z inicjatywy katolickiego wydawnictwa La Bonne Presse, jak podaje Reinhold Zwick (2007: 218), film wyprodukował Kirchner zwany Lèarem. W tym samym, 1897 roku powstały pierwsze filmy pasyjne we Włoszech, a niespełna dwa lata później swojego filmu o Jezusie doczekała się Ameryka. W stulecie kina samych filmów fabularnych powstało około stu, a po zakończeniu XX wieku ta setka również została przekroczona. Jezus stał się jednym z najpopularniejszych tematów filmowych, a filmy o Jezusie ukonstytuowały najstarszy subgatunek filmowy (w obrębie filmu religijnego, który zarazem tworzyły). Zainteresowanie nim filmowców, producentów i widzów w nowym tysiącleciu nie zmalało, szybko powstawały nowe obrazy realizujące różnorakie modele możliwych filmowych opowieści o Jezusie. Nic więc dziwnego, że teolog, filmoznawca i teolog filmu oraz teolog mediów, a zarazem zasłużony leksykograf w tym względzie,

ks. prof. Marek Lis, podjął się krytycznej analizy najnowszych, bo pochodzących z ostatnich dwudziestu lat filmowych opowieści o Jezusie, z odniesieniami do wielu utworów wcześniejszych.

Książka *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku* (Lis 2019) jest klarownym i kompetentnym przewodnikiem po współczesnym kinie obrazującym postać Jezusa. Obejmuje swoim zakresem problemowym i tematycznym wszelkie typy przedstawień, w obrębie zarówno tak zwanego kina Jezusowego, pokazującego Jezusa jako postać historyczną lub jako motyw kulturowy, jak i kina chrystologicznego, którego celem jest wizualizacja Jezusa religii i wiary, a więc jako Chrystusa – Zbawiciela. Autorowi udało się nie tylko ująć w analitycznym, historycznym opisie wszelkie filmy z Jezusem jako tematem filmowym wyprodukowane w ostatnich latach, ale przede wszystkim dokonać kategoryzacji poszczególnych typów przedstawień. Badacz przyjmuje generalne rozróżnienie między Jezusem historii, Jezusem kultury oraz Jezusem wiary. W ramach tego rozróżnienia bardziej szczegółowo charakteryzuje poszczególne typy filmowych przedstawień Jezusa.

Prezentowana publikacja stanowi niezbędne uzupełnienie dorobku światowego, a szczególnie polskiego filmoznawstwa oraz teologii filmu, wypełniając zarazem znaczącą lukę na rynku księgarskim. W światowych *film studies* podobna problematyka była obecna od dawna, o filmowych, czy szerzej – obrazowych lub też audiowizualnych przedstawieniach Jezusa pisali między innymi naukowcy: włoscy (Laura 1997; Bernardi 2011); amerykańscy (Walsh 2003; Marsh 2007; Staley i Walsh 2007); brytyjscy (Kreitzer 2002; Deacy 2001); niemieccy (Zwick 1997); francuscy (Bedouelle 1985); a także Australijczyk (Malone 1990; Malone 2012) i badaczka ze Słowenii (Sever 2013). W Polsce publikacji na ten temat było niewiele i równie mało tłumaczeń z bogatej literatury przedmiotu. Autor wszystkie je skrętnie odnotowuje (zob. np. Kornacki 2004; Kornacki 2010; Regiewicz 2011). Do tych oraz licznych innych wcześniejszych opracowań odnosi się w swoim solidnie udokumentowanym studium w sposób krytyczny, a jednocześnie ze swobodą, która jest konsekwencją dogłębnej znajomości rzeczy, będącej następstwem wieloletniego doświadczenia w badaniach tego zagadnienia.

Trudno było zapewne z chaosu najróżniejszych filmów, których bohaterem jest tak czy inaczej interpretowana postać Jezusa, wyprowadzić jakiś porządek. Badacz znalazł formułę kompozycyjną i – co ważniejsze – metodologiczną, mającą wyraźny walor wyjaśniający, która wprowadziła ład do tego niejednorodnego filmoznawczo materiału. Kluczowe okazało się zawarte w tytule pojęcie apokryfu i potraktowanie wszelkich filmowych przedstawień nie tyle jako bardziej lub mniej wiernych adaptacji Pisma Świętego ani nawet nie jako „audiowizualnego przekładu”, jak o tym sam pisał na początku swojej kariery akademickiej (Lis 2002a), ale jako współczesnego apokryfu. W szerokim jednak znaczeniu, obejmującym także pozytywny jakościowo sens tego terminu, a co ważniejsze – obejmującym wszelkie możliwe typy audiowizualnych reprezentacji apokryfów.

Stworzenie tak pojemnego problemowo studium okazało się możliwe dzięki podwójnym erudycyjnym kompetencjom ks. M. Lisa jako filmoznawcy, w tym filmoznawcy leksykografa oraz teologa. Dzięki nim w książce zostały opisane

niemal wszystkie audiowizualne produkcje o tematyce Jezusowej, w całej ich gatunkowej i jakościowej różnorodności. Przy tym na dobrze sklasyfikowaną siatkę fenomenów filmowych autor nałożył interpretację chrystologiczną, pozwalającą różnego typu filmowe przedstawienia Jezusa odczytać teologicznie jako współczesną „Biblię pauperum”. Zatem elementarną, „propedeutyczną” niejako wartością tego opracowania jest dostarczenie teologicznej interpretacji medialno-audiowizualnych wizerunków Jezusa i narracji o Jezusie, uprzednio metodologicznie kompetentnie zanalizowanych z zastosowaniem aparatury filmoznawczej. Przy tym udało się tego dokonać w zwięzłej monografii, skomponowanej w sposób przejrzysty i napisanej językiem komunikatywnym. Dzięki temu książka znajdzie odbiorcę nie tylko wśród naukowców, na przykład filmoznawców i teologów kultury, ale także wśród niebędących akademikami osób duchownych i świeckich związanych z Kościołem (dalej obejmuję ich nazwą „ludzie Kościoła”) oraz innych czytelników zainteresowanych kulturą i religią.

Rezultatem przeprowadzonych przez ks. Lisa badań materiału filmowego jest teza, z którą nie sposób się nie zgodzić, że audiowizualne obrazy silnie oddziałują na współczesnego człowieka, w tym na chrześcijańskiego wyznawcę, kształtując jego wyobraźnię i świadomość, a więc także świadomość religijną. Z tego powodu, jak pisze autor, dla współczesnego wyznawcy, który jest w dużej mierze odbiorcą mediów audiowizualnych, w tym filmu, „Jezus historyczny staje się Jezusem filmowych narracji i przemysłu audiowizualnego” (Lis 2019: 114). Prezentując różnorodność filmowych przedstawień Jezusa, badacz idzie głębiej i wskazuje, że film ma ogromną siłę perswazyjną dzięki „złudzeniu rzeczywistości” (przycoczenie za Witoldem Kaweckim). Z tego powodu staje się narzędziem, które tworzy dla wielu odbiorców chrześcijan i niechrześcijan rodzaj bazy poznawczej na temat chrześcijaństwa w większym stopniu niż Ewangelia, do której wielu ze współczesnych widzów już nie sięga. Zwraca też uwagę, że film staje się współczesnym narzędziem poznawczym religii i teologii, stosowanym zarówno celowo, jak i mimochodem, i to przez zwolenników, jak i przeciwników Kościoła. Wnioski powyższe są cenne zwłaszcza dla ludzi Kościoła, gdyż nie można pomijać tego faktu w misji ewangelizacyjnej. Monografia ma zatem nie tylko wartość naukowego opracowania na temat fragmentu kultury audiowizualnej i teologii audiowizualnej, ale powinna być także wartościowym źródłem wiedzy dla katechetów, ewangelizatorów czy misjonarzy na temat współczesnych dzieł kultury oraz współczesnej komunikacji wizualnej, zwłaszcza odnośnie komunikowania treści religijnych, jak również ich potencjalnej i rzeczywistej desakralizacji w medialnym przekazie kulturowym.

Wśród ustaleń badacza wynikających z jego precyzyjnej analizy filmów o Jezusie jako współczesnych apokryfów na szczególną uwagę zasługuje trafny jako diagnoza wniosek zawarty w rozdziale zatytułowanym „Niebiblijne wizerunki Jezusa”:

Ekranowe obrazy Jezusa powstające poza wspólnotą wiary stanowią – podobnie jak niegdyś błędy teologiczne i herezje – wyzwanie dla Kościoła, gdyż [...] prowadzą do zastąpienia „Jezusa historii” i „Jezusa wiary” nowymi, popularnymi i atrakcyjnymi wyobrażeniami „Jezusa mediów” i kultury (Lis 2019: 87).

Pozostałych wniosków, zawartych przede wszystkim w ostatnim rozdziale, „Film, czyli apokryf”, nie sposób przecenić. Kapitalne w swej niedostrzeganej dotąd oczywistości, a więc odkrywczym, są stwierdzenia z początku czwartego rozdziału, będące wyjaśnieniem koncepcji metodologicznej monografii, a zarazem jej tytułu. Wychodząc od rudymenarnych stwierdzeń semiotyki przedstawień wizualnych, autor dochodzi do doniosłych z perspektywy teologii filmu ustaleń, które wskazują zarówno na zalety relacji między kulturą wizualną a teologią i – szerzej – religią, jak i na zagrożenia. Wzajemna relacja odnosi się zwłaszcza do sztuk audiowizualnych, a szczególnie filmu, który ma najszerszą, jak dotąd, widownię. Badacz słusznie akcentuje „[...] niedostrzegane zjawisko błędnego utożsamienia obrazu filmowego z przedstawianą rzeczywistością: film, sztuka iluzji rozgrywająca się na wielu płaszczyznach [...], nie tyle pokazuje istniejącą rzeczywistość, ile tworzy nową – audiowizualną” (Lis 2019: 113). Przedstawienie jest wizerunkiem, a zatem nie jest tożsame z tym, co przedstawia, a to – podkreśla autor – ma szczególne znaczenie w przypadku przekazywania treści religijnych, w tym chrystologii jako „wiedzy o Jezusie”. Audiowizualne przedstawienia, zwłaszcza te przynależące do kultury popularnej, są zatem „wypowiedziami” lub „przekazami” na temat Chrystusa, które zwykle mówią więcej o stosunku ich autorów/nadawców i odbiorców do Jezusa niż o samym Jezusie, choć bywa, że są rodzajem audiowizualnej teologii, teologii filmu, filmowej chrystologii.

Kolejną ważną konkluzją jest zwrócenie uwagi na fakt, że ze względu na ograniczenia w procesie audiowizualnego przekładu Biblii nie jest możliwa oficjalna akceptacja audiowizualnego przedstawienia treści religijnych, analogiczna do *imprimatur*, a wielorakość tekstów biblijnych, jak również ich „nieadekwatność” do wymogów scenopisu sprawiają, że miejsca niebędące częścią kanonu biblijnego muszą zostać swobodnie wypełnione przez twórców filmowych przedstawień, nawet jeśli ich intencją jest całkowita wierność kerygmatowi. Stąd filmowe przedstawienia Jezusa ze swej istoty muszą mieć charakter apokryfu, gdyż zawsze coś dodają oraz stanowią wybór i interpretację tekstów biblijnych, a nie istnieją kanoniczne przedstawienia audiowizualne, z uwagi między innymi na dawny zakaz przedstawiania Boga.

W powyższym nakreślonym kontekście pojawia się również ważne stwierdzenie o charakterze końcowej konkluzji, odnoszące się już do audiowizualnych technik przedstawieniowych. Chodzi o dostrzeżenie roli subtekstów kultury, służących wypełnianiu luk, które pozostawia przekaz biblijny odnośnie pewnych faktów, wyglądom, historycznego czy kulturowego tła lub też środowiska. Biorąc pod uwagę logikę precyzyjnie prowadzonego wywodu badawczej analizy, ostateczny wniosek nasuwa się z całą mocą i oczywistością: Jezus ekranowy raczej nie bywa Jezusem Ewangelii, a wizerunek filmowy nie odpowiada obrazowi Jezusa zawartemu w Księdze Świętej chrześcijaństwa (por. zakończenie podrozdziału 3.1 oraz całego rozdziału 3). Trafnie więc wskazuje autor na widoczne i znaczące napięcie między „Jezusem wiary” a „Jezusem kultury”, generowane przez audiowizualne narracje o Jezusie.

Tak zarysowaną generalną konkluzję ks. Lis wypełnia szczegółami, które były możliwe do ustalenia dzięki wcześniejszej analizie. Celną jest uwaga, że twórcy filmowi nie tylko przekazują, lecz także kreują audiowizualny obraz Jezusa. Badacz dostarcza krytycznego oglądu owych audiowizualnych przedstawień, nie tylko oddzielając w nich to, co jest przekazywaniem, od tego, co jest kreowaniem tego obrazu, lecz także precyzyjnie charakteryzując elementy, które są konstytutywne dla owych kreacji. Według autora to one decydują o pewnym naddatku – wartości dodanej, niebędącej z teologicznego punktu widzenia „wzbogaceniem”, ale redukcją, choć z perspektywy kulturowej czy medialnej mogącej być źródłem dodatkowych znaczeń. Dalej wskazuje na niebezpieczeństwo całkowitego oderwania się „Jezusa kultury” oraz „Jezusa mediów”, czyli audiowizualnych wizerunków Zbawiciela, od „Jezusa historii” oraz „Chrystusa wiary”, co stanowi poważne zagrożenie dla współczesnego chrześcijaństwa ze względu na fakt, że medialne obrazy zasiedlają wyobraźnię milionów ludzi.

Następny istotny wniosek jest związany z pozytywnym aspektem relacji między kulturą audiowizualną a teologią. Chodzi bowiem o dostrzeżenie w audiowizualnym apokryfie, jakim może być film o Jezusie, teologicznej wartości, czyli uznanie, że filmowy apokryf może stać się *locus theologicus*, „[...] miejscem ogniskowania czy też źródłem emanacji transcendencji” (Lis 2019: 98, cyt. za: Kawecki 2013: 9). Autor dodatkowo wzmacnia swoją argumentację wypowiedzią Jana Pawła II z *Orędzia na Światowy Dzień Komunikacji Społecznej* z 1995 roku, w którym czytamy, że „Kino może stać się skutecznym narzędziem ewangelizacji” (por. Lis 2002b: 206), ponieważ „Filmy [...] przywołują ewangelie, kształtują wyobrażenia o Jezusie, tak jak niegdyś czyniły to dzieła sztuki, ikony, malarstwo, witraże czy rzeźby” (Lis 2019: 98). Konkluzja ta jest doniosła w tym samym stopniu dla teologii, co dla kulturoznawstwa.

To nie jest Jezus, książka o intrygującym tytule i takiej samej zawartości, została napisana kompetentnie, z bogatą bibliografią, w której autor ujął opracowania napisane w pięciu językach, a przy tym z lekkością godną wprawnego eseisty. Bardzo dużo zweryfikowanej, poddanej krytyce wiedzy, własnych badań oraz ustaleń w niezbyt obszernej publikacji – zrealizowana kwadratura koła albo *miraculum* współczesnej polskiej humanistyki. Oby znalazła licznych naśladowców.

Bibliografia

- Bedouelle, Guy. 1985. *Du spirituel dans le cinéma*. Paris: Le Cerf.
- Bernardi, Auro. 2011. *Lo schermo di Dio. Cinema e pensiero religioso*. Recco – Genova: Le Mani-Microart'S.
- Deacy, Christopher. 2001. *Screen Christologies: Redemption and the Medium of Film*. Cardiff: University of Wales Press.
- Kawecki, Witold, i in. 2013. Wstęp. W: Kawecki, Witold, i in. (red.). *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*. Kraków – Warszawa: Instytut Dialogu Kultury i Religii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, s. 9–11.
- Kornacki, Krzysztof. 2004. Pokazać Boga: Jezus Chrystus na ekranie. *Kino*, 3, s. 30–33.
- Kornacki, Krzysztof. 2010. Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym. *Ethos*, 89, s. 67–84.

- Kreitzer, Joseph L. 2002. *Gospel Images in Fiction and Film: On Reversing the Hermeneutical Flow*. Sheffield: Continuum.
- Laura, Ernesto G. 1997. *Gesù nel cinema*. Roma: ANCCI.
- Lis, Marek. 2019. *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Lis, Marek. 2002a. *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Lis, Marek (oprac. i red.). 2002b. *Orędzia Papieskie na Światowy Dzień Komunikacji Społecznej 1967–2002*. Częstochowa: Wydawnictwo Edycja Świętego Pawła.
- Lis, Marek, i Garbicz, Adam (red.). 2007. *Światowa encyklopedia filmu religijnego*. Kraków: Biały Kruk.
- Malone, Peter. 1990. *Movie Christs and Antichrists*. New York: Crossroad.
- Malone, Peter. 2012. *Screen Jesus: Portrayals of Christ in Television and Film*. Lanham – Toronto – Plymouth: Scarecrow Press.
- Marsh, Clive. 2007. *Theology Goes to the Movies: An Introduction to Critical Christian Thinking*. London – New York: Routledge.
- Regiewicz, Adam. 2011. *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej*. Lublin: Norbertinum.
- Sever, Irena. 2013. Cinematographic Christ Figures. W: Lis, Marek (red.). *Cinematic Transformations of the Gospel*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, s. 99–112.
- Staley, Jeffrey L., i Walsh, Richard. 2007. *Jesus, the Gospels, and Cinematic Imagination: A Handbook to Jesus on DVD*. Louisville – London: Westminster John Knox Press.
- Walsh, Richard. 2003. *Reading the Gospels in the Dark: Portrayals of Jesus in Film*. Harrisburg: Trinity Press International.
- Zwick, Reinhold. 1997. *Evangelienrezeption im Jesusfilm: Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments*. Würzburg: Seelsorge/Echter.
- Zwick, Reinhold. 2007. Jezus w filmie. W: Lis, Marek, i Garbicz, Adam (red.). *Światowa encyklopedia filmu religijnego*. Kraków: Biały Kruk, s. 218–219.

Autorzy

Authors

Dr **Joanna Aleksandrowicz** – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, kinem latynoamerykańskim oraz azjatyckim. Opublikowała książki *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008) i *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012), a także artykuły i recenzje z zakresu filmoznawstwa.

Mgr inż. **Adam Błaszczok** – doktorant i pracownik w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Absolwent UWM w Olsztynie i Warszawskiej Szkoły Filmowej. Zainteresowania naukowe skupia wokół badań nad analizą strukturalną filmu oraz nad widownią filmową.

Dr hab. **Łucja Demby** – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Filmoznawca, teoretyk filmu. W ostatnich latach jej zainteresowania badawcze mają charakter w znacznej mierze interdyscyplinarny, sytuując się na pograniczu filmu, teatru i muzyki (m.in. związki filmu i teatru, rola muzyki w teatrze i filmie), a także serialu telewizyjnego. Autorka m.in. publikacji *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej* (2002) oraz *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa* (2009).

Prof. dr hab. **Alicja Helman** – teoretyk i historyk filmu. Emerytowana profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka wielu książek i rozpraw, m.in.: *O dziele filmowym* (1970), dwutomowej *Historii semiotyki filmu* (1991–1993) oraz dziesięciotomowego *Słownika pojęć filmowych* (1991–1998). Redagowała liczne prace zbiorowe i antologie. Wypromowała ponad czterdziestu doktorów. Obecnie wśród jej zainteresowań dominują związki między filmem a innymi sztukami, zwłaszcza literaturą i muzyką. W ostatnich latach opublikowała pięć monografii: *Luchina Viscontiego (Urok zmierrchu, 2001)*; *Carlosa Saury (Ten smutek hiszpański, 2008)*; *Zhanga Yimou (Odcienie czerwieni, 2010)*; *Chena Kaige (Ścieżkami utraconego czasu, 2012)*; *Tiana Zhuangzhuanga (Nawiedzony przez obrazy, 2015)*.

Mgr **Hanna Kowalska** – absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Wrocławskim, obecnie doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania nad zagadnieniem

tabu oraz cielesności we współczesnym kinie i literaturze. Dodatkowo interesuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz serialami jako nowym medium kultury popularnej.

Prof. dr hab. **Krzysztof Loska** – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Instytutu Sztuk Audiowizualnych. Wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, redaktor naczelny czasopisma „TransMissions: Journal of Film and Media Studies”. Zajmuje się kulturą japońską i historią filmu. Autor stu pięćdziesięciu publikacji naukowych, w tym dwunastu książek, m.in. *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006); *Poetyka filmu japońskiego* (2009); *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna* (2012); *Nowy film japoński* (2013); *Mistrzowie kina japońskiego* (2015); *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016).

Dr hab. **Mariola Marczak** – profesor Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Filmoznawca, redaktor naczelna kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”. Kieruje Katedrą Badań Mediów w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM. Jurorka międzynarodowych festiwali filmowych. Autorka *Poetyki filmu religijnego* (2000), monografii *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego* (2011), redaktor monografii zbiorowej *Film, telewizja i sztuki wizualne w dobie nowych mediów* (2014), a także autorka artykułów w czasopismach naukowych i książkach zbiorowych.

Dr hab. **Jacek Ostaszewski** – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, zatrudniony w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. W działalności badawczej zajmuje się zagadnieniami z zakresu teorii filmu i narratologii. Opublikował książki *Rozumienie opowiadania filmowego* (1999) oraz *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu* (1999). Wraz z Alicją Helman jest współautorem książki *Historia myśli filmowej. Podręcznik* (2007).

Mgr **Maciej Sztąberek** – absolwent dziennikarstwa i komunikacji społecznej Uniwersytetu Łódzkiego oraz kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawczą Uniwersytetu Łódzkiego. Doktorant w ramach stacjonarnych studiów trzeciego stopnia w zakresie języka, literatury i kultury. Członek Koła Naukowego Filmoznawców działającego na Wydziale Filologicznym. W ramach współpracy z Dziennikarskim Kołem Naukowym pełni także funkcje producenta projektu artystycznego Soundsitive Studio, polegającego na realizacji własnych słuchowisk. Zainteresowania naukowe to genologia filmowa i medialna, dramaturgia tekstów artystycznych w mediach elektronicznych.

Table of Contents

Mariola Marczak	
Introduction	5
Chinese Cinema in the View of Polish Film Experts	
Alicja Helman	
“Love as a Battlefield”: <i>Lust, Caution</i> by Eileen Chang and Ang Lee	13
Joanna Aleksandrowicz	
Red and Coldness: <i>Wives and Concubines</i> by Su Tong and Zhang Yimou’s <i>Raise the Red Lantern</i>	35
Krzysztof Loska	
<i>Farewell My Concubine</i> : Operatic Film as a Political Allegory	57
Sketches of Film Historical Poetics and Film Anthropology: From Figurative Stylization to Thinking with a Picture	
Maciej Sztąberek	
Jean-Pierre Melville: The Forgotten Stylist of Gangster Films	71
Jacek Ostaszewski	
Constructing a Film Character Through Dramaturgical Devices	87
Adam Błaszczok	
Drama by Imre Madách <i>The Tragedy of Man</i> in the Animated Adaptation of Marcell Jankovics	105
Hanna Kowalska	
A Symbolic Image of Depression in Lars von Trier’s <i>Melancholy</i>	131
Lucja Demby	
“I Think, Therefore the Cinema Exists”: Relationships Between Film and Philosophy According to Juliette Cerf	149
Book Reviews and Reports	
Mariola Marczak	
The Oldest Theme for a Movie in Modern Release: <i>To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku</i> [<i>This Is Not Jesus: Movie Apocrypha of 21st Century</i>] by Priest Marek Lis	163
Authors	169

Informacje dla Autorów

Zasady przygotowania prac naukowych do zamieszczenia w czasopiśmie „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”

1. W kwartalniku są drukowane artykuły naukowe, recenzje i materiały kronikarskie (np. sprawozdania z sesji naukowych) dotyczące szeroko rozumianej relacji media – kultura – komunikacja społeczna, napisane w języku polskim lub angielskim.
2. Całość pracy stanowi tekst główny, a w nim poniższe elementy, które winny znaleźć się w jednym pliku:
 - słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (5–6 haseł),
 - tytuł artykułu w języku angielskim,
 - bibliografia,
 - streszczenie artykułu w językach polskim i angielskim (Summary), o objętości do 0,5 strony tekstu, zawierające m.in. określenie celu pracy,
 - nazwa ośrodka naukowego i wydziału, także spoza UWM w Olsztynie,
 - aktualny biogram, adres, numer telefonu i adres poczty e-mail autora,
 - numer ORCID.
3. Maksymalna objętość artykułu wynosi 20 stron (40 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami), recenzji, sprawozdania i kroniki – 10 stron (20 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami). Teksty artykułów powinny posiadać precyzyjnie wyodrębnione sekcje oznaczone śródtytułami, w tym zawsze posiadać śródtytuły „Wstęp” i „Podsumowanie”.
4. **Cytaty i wszelkie przypisy (odwołania) należy przygotować w systemie harwardzkim.**

Cytaty w tekście głównym – przykłady:

Jeśli publikacja ma jednego autora:

John Fiske (2010: 46) twierdzi, że „Odczytanie jest grą strategii i taktyki, aktem kłusownictwa...”.

Lub

„Odczytanie jest grą strategii i taktyki, aktem kłusownictwa” (Fiske 2010: 46).

Jeśli publikacja ma dwóch autorów:

„Często się mówi, że wyróżniającą cechą nowych studiów nad mediami jest to, że bardziej zwracają uwagę na przestrzeń niż na czas” (Dovey i Kennedy 2011: 121).

Jeśli publikacja ma trzech lub więcej autorów:

„W związku z tym intencją wpisaną w prezentowaną tu analizę jest przekonywanie do potrzeby zredefiniowania kategorii mediów alternatywnych” (Bailey i in. 2012: 109).

Dla odróżnienia kilku prac tego samego autora wydanych w jednym roku stosuje się małe litery „a” i „b” w nawiasie po roku publikacji (lub jeśli to konieczne – następne w alfabecie):

„Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Levinson 2006a: 124).

„Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Levinson 2006b: 195).

- Jeśli nazwisko autora teorii, myśli, ustalenia, do których następuje odwołanie, nie pojawia się w tekście (nie jest w nim wymienione), wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: „treść cytowana” + (Nazwisko rok: strona): „Cytat, cytata, cytata, cytata, cytata, cytata” (Festinger 2007: 20).
 - Jeśli nazwisko autora teorii, myśli, ustalenia, do których następuje odwołanie, pojawia się w tekście (jest w nim wymienione), wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: (rok: strona):
Leon Festinger (2007: 20) w publikacji *Teoria dysonansu poznawczego* stoi na stanowisku, że dysonans może być czynnikiem motywacyjnym sam w sobie.
 - Jeśli w tekście artykułu następuje odniesienie do publikacji cytowanej przez innego autora, wówczas należy skorzystać z następującego wzoru: (rok, za Nazwisko rok: strona):
Z eksperymentu Bennett (1995, za Festinger 2007: 74) jasno wynika, że ...
5. Bibliografię umieszczamy bezpośrednio po tekście głównym, a przed tekstem streszczenia w języku polskim i angielskim. Bibliografię należy przygotować w porządku alfabetycznym, korzystając z poniższych wzorów.

Bibliografia – przykłady:

Monografie

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Festinger, Leon. 2007. *Teoria dysonansu poznawczego*. Tłum. Julitta Rydlewska. Warszawa: PWN.
- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Labocha, Janina. 2008. *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Rozdziały w monografiach

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do].
Bolton, Robert. 2007. Bariery na drodze komunikacji. W: Stewart, John (red.). *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*. Tłum. Jacek Suchecki. Warszawa: PWN, s. 174–186.
- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł dzieła*. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do].
Orłowska, Dominika. 2009. Reklama internetowa, jej odbiorcy oraz kierunki rozwoju. W: Bednarek, Józef, i Andrzejewska, Anna (red.). *Cyberświat. Możliwości i zagrożenia*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak, s. 101–111.

Encyklopedie i słowniki

- Nazwisko, Imię (red.). Rok wydania. *Tytuł dzieła*. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa.
Polański, Kazimierz (red.). 1999. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.

Artykuły w czasopismach

- Nazwisko, Imię. Rok wydania. *Tytuł artykułu*. *Tytuł czasopisma*, numer (numer zbiorczy), s. [strony od–do].
Babecki, Miłosz. 2018. Gry cyfrowe jako przedmiot badań w naukach o mediach. *Studia Medioznawcze*, 1 (72), s. 45–56.
Ulman, Marta. 2017. Trafny insight. Chybiony insight. *Marketing w Praktyce*, 8 (234), s. 6–8.

Artykuły w prasie

- Nazwisko, Imię. Data publikacji. Tytuł artykułu. *Tytuł gazety*, numer wydania, s. [strony od–do].
Wieliński, Bartosz. 9.06.2017. To już prawie przesądzone. Przyleci Trump. *Gazeta Wyborcza*, 133, s. 1.

Materiały online – artykuły

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. *Tytuł publikacji*. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Bogusiak, Michał. 2010. *Ulica gromi reklamę*. [Online]. Eventspace.pl. Dostęp: <http://www.eventspace.pl/knowhow/Ulica-gromi-reklame,90> [16.07.2010].

Materiały online – artykuły z czasopism

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. Tytuł artykułu. *Tytuł czasopisma*, numer (numer zbiorczy), s. [strony od–do]. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Kurek, Olga. 2012. Media studenckie w Polsce. *Komunikacja Społeczna. Kwartalnik internetowy*, 1, s. 56–67. [Online]. Dostęp: <http://socialcommunication.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/125-KOMUNIKACJA-SPOC5%81ECZNA-nr-1-2012.pdf> [5.03.2017].

Materiały online – rozdziały w monografiach

- Nazwisko, Imię. Rok publikacji. Tytuł dzieła. W: Nazwisko, Imię (red.). *Tytuł dzieła zbiorowego*. Tłum. Imię Nazwisko. Miejsce wydania: Nazwa wydawnictwa, s. [strony od–do]. [Online]. Tytuł strony. Dostęp: link internetowy [data dostępu].
Lunenfeld, Peter. 2011. Unimodernizm: info-triaż, przyczepne media i niewidzialna wojna ściągania z udostępnianiem. W: Celiński, Piotr (red.). *Kulturowe kody technologii cyfrowych*. Tłum. Paweł Frelik. Lublin: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Administracji w Lublinie. [Online]. Dostęp: http://www.kody.wspa.pl/01_Peter-Lunenfeld-Unimodernizm-info-tria%C5%BC-przyczepne-media-i-niewidzialna-wojna-%C5%9Bci%C4%85gania-z-udost%C4%99pnianiem [13.06.2018].

Jeśli publikacja online nie ma tytułu (autora i/lub daty umieszczenia w Internecie), wówczas tytuł tworzymy z pierwszych dwóch, trzech, czterech... słów układających się w spójną znaczeniowo całość, np.:

Gateway of the Mind. [Online]. Creepypasta Wiki. Fandom powered by Wikia. Dostęp: http://creepypasta.wikia.com/wiki/Gateway_of_the_Mind [12.01.2017].

6. Preferowane parametry wydruku to:

- format kartki A-4, druk jednostronny,
- 30 wersów na stronie, po około 60 znaków w wersie (łącznie z odstępami międzywyrazowymi),
- edytor tekstu Word, czcionka: Times New Roman,
- wielkość czcionki 12 (łącznie z przypisami), odstępy między wierszami 1.5, odstęp między wierszami w przypisach 1.0, akapit 08,
- marginesy: górny i dolny 25 mm, lewy 35 mm, prawy 25 mm,
- formatowanie tekstu ograniczone do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, justowanie, kursywa.

Więcej informacji o piśmie, w tym o zasadach nadsyłania artykułów, znajduje się na stronie internetowej: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>