

Histeria historii

Wokół *Gorączki* Agnieszki Holland*

EWA TONIAK

Oglądanie filmu Agnieszki Holland dzisiaj, ponad dwadzieścia lat od jego premiery, w 1981 r., jeśli przyjmiemy, że widzimy kobietę, można porównać do aktu autoagresji. *Akty autoagresji* – jak napisała Agata Araszkiewicz w komentarzu do wystawy Anny Baumgart i Birgit Brenner (Zachęta 2004) – *uruchamiają u dowiadujących się o nich osób lęk i obawę przed nieuświadomionymi skłonnościami masochistycznymi*¹. Dla kogoś, kto jak ja, jak autorka filmu, nigdy do końca nie jest podmiotem, autoagresja jest niedoskonałą, ale dokonaną artykulacją traumy, przerwaniem milczenia.

Takie było moje spotkanie z *Gorączką* po latach – bolesne i nostalgiczne zarazem, przywołujące sprzeczne emocje: euforii 1980 roku i niewyraźnej, niemożliwej wówczas do nazwania, traumy. Przypomnę, że film Holland, który na premierę kinową czekał prawie dwa lata², trafił do publiczności w najmniej odpowiednim momencie. Jak wspomina Jerzy Domaradzki: *Ten film został zrobiony jakby ironicznie przeciwko wszystkiemu, i rewolucji, i władzy, i policji, a publiczność, która była już nastawiona rewolucyjnie, odczuła to jako policzek. Jest to zimny film o manipulacji, o tym, że nie ma żadnego ruchu, że wszystko jest manipulacją policji. To już w 1980 r. po prostu nie mogło przejść*³.

O ile sama pamiętam, nie przeszło. Zbyt pesymizm filmu zderzał się z euforią na chwilę odzyskanej wolności. W dzisiejszej lekturze uderza mnie jednak, że „przeszło” coś innego. Coś, na co tylko marginalnie zwrócono uwagę w gwałtownym 1981 r.: niezwykle brutalne, sadystyczne potraktowanie przez reżyserkę jedynej kobiecej bohaterki filmu, bojowniczkę Kamy⁴. Holland doprowadza do skrajności intuicję Struga⁵. Jego *Dzieje jednego pocisku* (1910), modernistyczna powieść o niedokonanej rewolucji 1905 r., były pierwowzorem scenariusza Krzysztofa Teodora Toeplitza i fabuły filmu. Jak zauważa Maria Janion, stylistyka filmu zdecydowanie różni się od stylistyki Struga, który używa najczęściej patosu i ironii szkoły młodopolskiej, czyli właśnie – *tak czy inaczej – jakości te zabarwione są u niego sentymentalnie. Holland posługuje się stale tragicznymi i ironicznymi brutalizmami*⁶.

W tekście o *Gorączce* chciałabym zastanowić się nad rolą tych tak częstych w filmie brutalizmów, nad sposobem ich konstruowania. Nad pytaniem, dlaczego filmowa Kama musiała w 1980 r. ponieść całkowitą, fizyczną i duchową klęskę? I dlaczego przemoc ukazana na ekranie wobec jedynej kobiety bohaterki, została wówczas ledwie zauważona. Nie tylko przez piszących o filmie. Także przez

* Tekst został przygotowany na konferencję *Gender i histeria*, towarzyszącą wystawie *Kolekcja wstydliwych gestów*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, kurator: Joanna Turowicz.



Gorączka, reż. Agnieszka Holland (1980)

piszące. To pytanie o projektowanego przez reżyserkę widza i odbiorcę filmu, także o mnie samą w 1981 r., wstrząśniętą, ale zafascynowaną filmem pozostawiającym na długo ambiwalentne i trudne do określenia wrażenie.

Film Holland – pisała w 1981 roku Maria Janion – opowiada „*dzieje jednego pocisku*” w aurze gorączki, szaleństwa, krwi i mordy. Jest to film brutalny, okrutny (...), dziki. A zarazem w tej swej przerażającej dzikości – nadzwyczajnie precyzyjny, jakby zimny (...), niesentymentalny⁷. Zimna gorączka. Język opisu podsuwa nam znaną figurę – łączy to, co sprzeczne. Oksymoron, jak kobieta-rycerz⁸. Ten – jak pisze Linda Nochlin – najbardziej skrajny przykład kobiecej egzystencji, kobiety jako sprawczyni własnego przeznaczenia, bardzo szybko stał się jedną z ulubionych figur toposu świata-na-opak, odwrócenia porządku naturalnego, anarchii i chaosu⁹. Kobiety-wojowniczek nie znajdziemy w katalogu oficjalnych wyobrażeń rewolucji francuskiej¹⁰. Znajdziemy w jej karykaturach. W postaciach kobiecych ogarniętych szaleństwem i histerią, która jest ceną za złamanie tabu i transgresję. Karą za znalezienie się w polu męskocentrycznej Historii, którą Holland środkami artystycznymi stara się zrekonstruować. Film zaczyna się od napisu: *Akcja filmu toczy się w latach 1905-1907. Jego bohaterami są członkowie*

*Organizacji Bojowej PPS*¹¹. *Rdzeniem powieści – jak charakteryzował Dzieje... Samuel Sandler – jest martwy przedmiot, „bomba”, jej wędrówki przez różne charakterystyczne środowiska polskie czasu rewolucji i jej upadku*¹².

Filmem Holland rządzi więc żywioł Histerii, zagarniający dla siebie każdą formę wypowiedzi. Możemy mówić o histerii obrazu, histerii dźwięku. Wiele w filmie gwałtownych przejść od sceny do sceny, zmian punktów widzenia, poszarpanych kadrów¹³. Także tło dźwiękowe filmu rozrywa się na kawałki, strzępy muzyki (motyw *Warszawianki*), parafrazowanej dysonansowo, załamują się niespodziewanie i nagle¹⁴.

*Nie chciałam robić filmu epickiego – powie Holland. – To miał być film dramatyczny. (...) starałam się unikać epickiej rozlewności i płynności, próbowałam uzyskać efekt zdyszenia*¹⁵. „Efekt zdyszenia” to cecha wczesnej prozy Struga, prozy fragmentu, zbioru urywków, opowiadań pozbawionych nowelistycznego zamknięcia¹⁶. Także zbiorem opowiadań miały być w zamierzeniu autora *Dzieje jednego pocisku*¹⁷. Niejednoznaczność gatunkowa pierwowzoru literackiego, zawieszenie między eposem a liryką¹⁸ doskonale przekłada się na poetykę obrazu, jego gęstość, jakąś wizualną nierozstrzygalność wielu scen, gdy oko z trudem rozpoznaje elementy sceny, dekoracji, ale i to, co dzieje się na ekranie, gdy celowe niedoświetlenie (np. pokoju Kamy, bójki Kamy i Leona w powozie) zawiesza samą akcję. *Możemy mówić o przestrzeni zamkniętej, która spełnia funkcję przestrzeni psychologicznej*¹⁹. Jak w powieści, *dramatyczna gra konspiracji uwewnętrznia się, ulega psychizacji*²⁰. *Poszczególne kadry wypełnione są do granic możliwości (...) detalami, zagęszczają przestrzeń, nadal wypełniają ją po brzegi. Potęguje to poczucie ograniczenia, ciasnoty, zagrożenia*²¹. Klaustrofobiczna, przytłaczająca bohatera przestrzeń to także cecha wczesnej prozy Struga²².

W filmie Holland dochodzi do podwójnego, jakby skumulowanego zagęszczenia – współlistnieją obok siebie gęstość montażu i gęstość przestrzeni. Zamknięcie, ograniczenie to dla recepcji *Gorączki* słowa-klucze. Ciasne, wąskie korytarze, zamknięte perspektywy ulic, poczekalnia, więzienna cela, z której nie ma już ucieczki²³. Ale paradoksalnie, nie to było intencją autorki filmu. W rozmowie z Marią Kornatowską, dziesięć lat od chwili premiery, powie: *Chciałam wyjść ze świata zamkniętego między kuchnią a łazienką, gdzie kamera ledwie się wciska, świata ciasnych mieszkań i ograniczonych możliwości, gdzie nie ma miejsca na rozmach, na szerszy gest, [w których] ludzie (...) skazani byli na przeciętność. Chciałam pokazać ludzi, których wprawdzie spotyka inny los, ale na innym poziomie. (...) Ich poczynania mają inną skalę. I dalej: Odczuwałam czysto filmową tęsknotę, żeby wyrwać się nareszcie z klaustrofobicznej ciasnoty. Bez względu na ideowe przesłanie*²⁴. Jest coś jeszcze, co tę ograniczoną przestrzeń porządkuje i co projektuje męskiego widza. To perspektywa linearna. Ulice, korytarze szpitala psychiatrycznego czy ukryte za mleczną zasłoną wąskie przejście w łaźni, wąski przesmyk przestrzeni pomiędzy profilami Kamila i Kamy oddalają się od widzów zgodnie z zasadami renesansowej perspektywy, ujętej prawie zawsze centralnie. Za Lindą Hentschel możemy przyjąć, że taka „centralnoperspektywiczna” inscenizacja patrzenia widza oznacza penetrację przestrzeni²⁵. Powtarzalność tego motywu w kompozycji kadrów, natręctwo perspektywy linearnej nadaje kompozycji filmu rytmiczność. Każde kolejne ujęcie, w którym pojawia się podobna ucieczka przestrzeni, jest cytatem swojego pierwowzoru – drzeworytu Albrechta

Dürera z 1538 roku, na której rysownik, korzystając z geometrycznej kratownicy, rysuje leżącą przed nim na stole, z rozchylonymi nogami, kobietę. Jak pisał Dürer w *Księdze Miar: Perspektywa pochodzi od łacińskiego „widzieć przez”*²⁶. Marianna Michałowska dostrzega wewnętrzną sprzeczność drzeworytu Dürera: w rzeczywistości perspektywy są dwie – widza (linie zbiegu stołu) i niewidoczna dla nas perspektywa rysownika. *Intrygujące jest to – pisze Michałowska – że Dürer wyznacza punkt widzenia dla rysownika i dla oglądającego rycinę na tej samej wysokości. (...) Patrząc na rycinę stajemy się zatem rysownikiem. Patrzymy na niego, ale jednocześnie patrzymy jego okiem*²⁷. Idąc tym tropem, możemy przyjąć, że centralne „otwieranie przestrzeni” w filmie Holland implikuje kobietę. Jednak zachęcone do podboju przestrzeni oko mężczyzny napotyka opór. Ciasne tunele, umykające w głąb wąskie uliczki, kaskada schodów najczęściej okazują się pułapkami bez wyjścia. Sygnałami stłumienia. Albo kastracji. Wąski przesmyk przestrzeni między profilami Kamila i Kamy, gdy wychodzą z partyjnej narady, kończy się ścianą domów. Staroświecka uliczka opadająca malowniczo w dół dla wychodzącego ze szpitala psychiatrycznego Leona okaże się pułapką.

Pragnienie autorki filmu, *żeby wyrwać się nareszcie z klaustrofobicznej ciasnoty. Bez względu na ideowe przesłanie* – możemy potraktować metaforycznie jako przekroczenie granic między prywatnym, definiowanym jako kobiece, a publicznym, fallocentrycznym, wrogim jej i niedostępnym światem. *Pierwsza transgresja* – pisze Françoise van Rossum Guyon – *która polega na podjęciu aktywności męskiej, prowadzi bardzo szybko do wszystkich inwersji perwersji. Czyniąc siebie mężczyzną, kobieta-autor przekształca się w postać hybrydyczną, tzn. w hermafrodytę*²⁸. Podwójny status autorki natychmiast po premierze podchwyciła prasa, nazywając jej film raz męskim, a raz babską robotą²⁹.

Adaptacja *Dziejów jednego pocisku* była dla młodej reżyserki rytmem przejścia – miała dokonać kolejnej transkrypcji, przepisania na język obrazów dwóch męskich tekstów: napisanej w 1909 roku powieści i czekającej na realizację adaptacji Krzysztofa Teodora Teoplitza z 1979 roku. Scenariusze do swoich dwóch poprzednich filmów, *Zdjęć próbnych* i *Aktorów prowincjonalnych*, napisała sama. Kolejny film nie mówił już o współczesnej prywatności. Wkraczał do męskocentrycznej, nawet jeżeli podszytej tragiczną ironią, zbudowanej na paradygmacie śmierci heroicznej – Historii. Tak jakby dziewiętnastowieczna malarka, wbrew decorum epoki, zamiast malować portrety i kwiaty w wazonach, sięgnęła po temat zarezerwowany dla malarstwa historycznego, stojącego najwyżej w hierarchii malarstwa akademickiego. *Mieszkają się nam* – pisze Maria Janion – *literackie postaci ze sprawcami historycznych czynów: Konrad Wallenrod, Kordian, Antoni Berezowski (powstaniec 1863, na wygnaniu w Paryżu próbował zamachu na cara Aleksandra II), zamachowcy z Organizacji Bojowej PPS. Najsilniej przeżywają oni tak znamieny dla kultury polskiej dylemat etyczny: rozdarcie między (...) moralnością rycerską a (...) koniecznością podstępного mordowania. Otwiera się przed nami typowo polski pochod męczenników moralności, rycerzy, których białe pióropusze zostały zbrukane i ciśnięte w błoto przemocy*³⁰. W powieściach Struga do grona „męczenników moralności” należą także kobiety: Kama z *Dziejów jednego pocisku* i Kora z *Portretu* (1912). Lecz zanim „ich białe pióropusze” zostały zbrukane przez błoto, musiały je często podstępem lub przemocą zdobyć. Filmowe i powieściowe „bombiarki” mają inną niż „rycerze nocy” genealogię i też

mylą nam się ich historyczne, fantazmatyczne czy literackie pierwowzory. Joanna d'Arc, „furie rewolucji”, Theorigne de Mericourt, Emilia Plater, wściekle petrolezy, „Sarmatki”. Przystępując do pracy nad *Gorączką*, Agnieszka Holland musiała zmierzyć się z mitem kobiety-rycerza. Motyw kobiety w męskim przebraniu (zbroja), której tożsamość płciowa, zatarta w chwili walki, odsłania się w momencie heroicznego zwycięstwa i nieuchronnej śmierci („bohaterki żałobne” jak Emilia Plater), ugruntowany w kulturze polskiej przez młodzieńcze utwory Adama Mickiewicza, ujawnia paradygmatyczny dla kultury polskiej konflikt między prywatnym (przestrzeń kobieca) a publicznym (przestrzeń aktywności męskiej), a także bolesną stronę emancypacji. Jak w wykładzie w Collège de France z 7 VI 1842 mówił Adam Mickiewicz: idealna Polka to *córka przywiązana do ojca, żona gotowa w ogień pójść za mężem*³¹. *Kobiety polskie* – pisze Maria Janion – *działają nie po to, żeby się wyzwolić, ale żeby się poświęcić. Poświęcenie sankcjonuje ich prawo do wolności*³².

Gorączka to film o rewolucji, tym krwawym przerwaniu *Historii*, wtargnięciu rytmu *Natury*³³. *Kobieta zaczyna się tam* – pisał Michelet – *gdzie kończy Historia*³⁴. Rewolucja to histeria. *Kobiety wniosły do rewolucji swoją nadmierną wrażliwość, nerwowość, namiętność i zygzakowaną linię* – pisał w 1906 roku o francuskich rewolucjonistkach Teodor Jeske-Choiński³⁵. Wprowadzenie kobiet do *Historii* przez Andrzeja Struga jest zgodne z polskim paradygmatem romantycznym, ale też Strug przekracza go, wprowadzając melodramatyczny wątek niespełnionej miłości Kamy i Leona³⁶. Podobnie jak w przypadku jej duchowych poprzedniczek, Emilii Plater czy Grażyny, tożsamość Kamy na zawsze pozostanie dla nas zasłonięta. Ta, która ma dokonać zamachu na gubernatora Skałona, musi umrzeć. Marzenie o „pięknej, heroicznej śmierci” na polu walki odsłania tu swój podwójny rewers: antyheroiczny wymiar śmierci terrorysty, „rycerza nocy” i niedostępność jej dla kobiet, „cichych bohaterek”³⁷. *Kama przynosiła do laboratorium żelazne powłoki do bomb i potrzebne chemikalia tudzież dynamit, a wynosiła gotowe wyroby. Była ona jedyną istotą mającą dostęp do laboratorium*³⁸. Można powiedzieć, że asystowała przy jej narodzinach. Była akuszerką (matką?) bomby. Przed zamachem pocisk *tuli się do panińskiego ciała jak dziecko*³⁹. Strug zamyka swoją bohaterkę w toposie-pancerzu „zbrojnej dziewicy”, dziewicy-męczennicy, dla której jest tylko jedna alternatywa – albo „piękna śmierć”, albo szaleństwo.

Bombiarce⁴⁰ Struga, kobiety pragnące śmierci samobójczej dla Sprawy, jak Kora z *Portretu*, czy Kama, fascynują pisarza⁴¹. Nie noszą już męskiego stroju, ich transgresji nie musi towarzyszyć maskarada. Korzystają z przywilejów, o których nie mogły marzyć hipotetyczne „Sarmatki”, dla których nawet przewidziano odrębny mundur składający się z *amarantowej sukni, granatowej narzutki podbitej futrem, i białego płaszcza, pasa, konfederatki z białym orłem i strusimi piórami, oraz pary pistoletów*⁴². Jednak projektodawczyni pułku, „obywatelka F. B.”, podkreślała, jak pisze Anna Barańska, że broń ta służyłaby jedynie koniecznej obronie, gdyż natura kobieca nie pozwala na przelanie krwi *choćby nieprzyjacielskiej*. W sytuacji krytycznej, jako środek obrony przed hańbą, zalecała „Sarmatkom” raczej samobójstwo niż zgładzenie agresora⁴³.

Bohaterka Struga to raczej freudowska kobieta narcystyczna, kompletna, niepożądana penisa ani mężczyzny potrzebnych jej do zaspokojenia braku. *Jej samowystarczalność* – cytuję za Krystyną Kłosińską – *jak i dziewictwo bywa bezustannym przedmiotem męskiej podejrzliwości*⁴⁴, ale i nieskrywanej fascyna-

cji. Tuż przed zamachem Kama *rozkochała się bezgranicznie, z rozkosznym samolubstwem, w swoim czynie, w swoim nowym świecie, w sobie* ⁴⁵. Filmowa Kama noc czy noce poprzedzające zamach spędza z Leonem. To jedna z bardziej brutalnych scen erotycznych w polskim kinie, mimo że prawie niema, i bezgłośna. *Najsilniej determinuje nas płeć – mówi Holland w rozmowie z Marią Kornatowską. Twój los zależy od tego, czy urodzisz się mężczyzną, czy kobietą. Autorka wywiadu pyta: Czy dlatego sceny miłosne w twoich filmach są wręcz odpychające? Akt miłosny ma w nich charakter gwałtu, fizycznego i psychicznego poniżenia? (...) jest widziany z perspektywy kobiety?* ⁴⁶, w której – przywołam słowa Krystyny Kłosińskiej analizującej motyw dziewictwa w powieściach Zapolskiej – *kobieta traktowana jest niczym „natura” pozbawiona swego właściciela: do „wzięcia”, obrabowania, przywłaszczenia i nie do użytku ale do – zużycia* ⁴⁷. Holland wpisuje w rwącą się narrację Struga nowy wątek. Trawestując zdanie Krystyny Kłosińskiej, mogę powiedzieć, że podobnie jak w *Kaście Kariatydy* Zapolskiej, noc z Leonem i domyślna utrata dziewictwa stanowi w biografii Kamy punkt zwrotny. Gdy Leon po akcie miłosnym zsuwa się z jej ciała i zasypia, Kama z wdzięczności całuje go w rękę. Odtąd – jako żywa ilustracja koncepcji „podporządkowania seksualnego” Krafft-Ebinga (jak i zainspirowanego jego teoriami Freuda), które *może prowadzić nawet do wyzbycia się własnej woli, poświęcenia graniczącego z zapoznaniem najbardziej żywotnych własnych interesów* ⁴⁸ – staje się biernym narzędziem w rękach Leona. W filmowej scenie zamachu porusza się jak pod wpływem magnetyzera. Jej wymienna rola na rynku kobiet jest podkreślona w scenie po zebraniu partyjnym przed zamachem, gdy zakochany w niej, lecz odrzucony Kamil, na propozycję „rozerwania się” rzuconą przez jednego z konspiratorów, proponuje pójście „na dziewczynki”. Inaczej niż w powieści, *utrata dziewictwa pociąga za sobą wyzbycie się przez kobietę narcyzmu i samowystarczalności. Przestaje już kochać siebie i całą swą istotą kieruje się ku Innemu* ⁴⁹. *Kobieta – pisze Krystyna Kłosińska – nie jest właścicielką swojego ciała, a jedynie depozytariuszką energii, która – zmagazynowana w nadmiarze i pobudzona do życia musi zostać użytecznie wykorzystana* ⁵⁰. Przed zamachem, zapytany przez Kamila o to, czy wolno mu decydować o życiu Kamy, która ma rzucić bombę z odległości pięciu kroków i najpewniej zginąć, Leon odpowiada: *Wiem, że jej życie należy do mnie. I właśnie robię z tego użytek*. Holland rozbudowała postać bohaterki filmowej, ale też w zasadniczy sposób zmieniła jej biografię. Zdewastowana psychicznie i fizycznie, w histerycznym ataku przeży swoje ciało na szpitalnym łóżku, ale nie umiera. Kama, jak filmowa bomba, zamienia się u Holland w obiekt krążący między mężczyznami (Leon, Kamil). A „towar” nie istnieje, dopóki nie ma przynajmniej dwóch mężczyzn mogących się wymienić ⁵¹. Kama-Ofelia w filmowej scenie rozgrywającej się w szpitalu psychiatrycznym przeży swoje ciało w histerycznym łuku i na zawsze milknie.

Stan, w jakim Agnieszka Holland przystępowała do zdjęć, także przypomina histerię. *Pierwszy tydzień zdjęć szedł mi fatalnie – wspominała reżyserka. – Miałam wrażenie, że nie umiem zapanować nad materiałem, nie wiem, jak się do tego zabrać, że prawdopodobnie brak mi talentu lub doświadczenia, żeby zrobić ten film. Wpadłam w kompletną panikę i podczas weekendu pojechałam do Andrzeja Wajdy. (...) Byłam w okropnym stanie, zemocjonowana do granic wytrzymałości, przepętniona negatywną energią. (...) Przekonywałam Andrzeja, że coś trzeba*

z tym filmem zrobić, że ja go z pewnością nie skończę, że musi go przejąć, a ja „zachoruję” lub coś w tym rodzaju⁵². Rozmowę z Wajdą tak opisuje: *ja perorowałam, a Andrzej starał się mnie przekonać, że ja k o ś dam sobie radę*⁵³. Próba negocjacji z wycofującą się, zregresowaną twórczynią (znów była jego asystentką, nie autonomicznym podmiotem kreacji) najwyraźniej nie osiągnęła zamierzonego celu. Tym samym instancja Autorytetu Wajdy poniosła fiasko. *Andrzej starał się mnie przekonać* – brzmi prawie jak „pocieszał”, „dodawał otuchy”. Jakby z każdym słowem tracił swoją moc sprawczą. *W pewnym momencie* – wspomina Holland – *rozległ się potworny huk. Zerwaliśmy się na równe nogi. Okazało się, że spadł żyrandol. Moim zdaniem, nie miał prawa spaść (...) Jestem pewna* – mówi Holland – *że to siła mojej negatywnej energii go zrzuciła* (ta sama, która obezwładniała ją do tej pory i powstrzymywała przed rozpoczęciem zdjęć). *I ten żyrandol mnie odblokował. Następnego dnia pojechałam na zdjęcia i już wiedziałam, co dalej robić*⁵⁴. Nawet po kilkunastu latach od tamtego zdarzenia własną siłę i energię natychmiast opatruje znakiem minus. Skoro żyrandol spadł, to zdarzenie to wywołała energia destrukcji. Ale jeśli zrywając się na równe nogi z Wajdą (relacja symetrii: znika Mistrz i uczeń), po prostu uświadomiła sobie własny twórczy potencjał, własną moc? Lub inaczej stawiając pytanie – a jeśli to w jej ręku, a nie Wajdy, była tytułowa bomba?

Bomba Struga to *puszka z lanego żelaza z pokrywą wkręconą na śrubie. Wyglądała na pół funta kakao lub kilo zagranicznych konfitur. Ważyła około dziesięciu funtów i mieściła się z łatwością w kieszeni, którą obciągała niemilosiernie*⁵⁵. Ewokuje przestrzeń spiżarni i kobiecości, jak i deprecjonujący dzielną rycerkę termin „bombonierka”. Bomba dla ochrony od wpływów wilgoci i zimna wstawiona była w elegancki futerał z złotej skóry, w jakim mieszczą się stoiki z pachnidłami czy tam kosmetykami w neseserach podróżnych, używanych przez damy światowe⁵⁶. Bomba w filmie roztacza aurę erotyzmu, ma tajemniczą moc przemiany *ubogo ubranej panienki*⁵⁷ Kamy w *szeleszczącą, powiewną, pachnącą, ubrylantynowaną i uśmiechniętą zalotnie*⁵⁸ damę. Bomba, najeżony stalowymi wypustkami rekwizyt, forma doskonale pasująca do „dziurawiącej” filmową przestrzeń uciekającej perspektywy. Filmowa bomba, tak jak powieściowa, nie wybuchła. Oko widza, penetrujące przestrzeń ekranu jak ciało kobiety, ciągle napotyka przeszkody. Żyrandol jeszcze wisi. Przestrzeń kurczy się i zamyka. Kobieta-reżyser przymierza się do niedostępnej dla niej, męskocentrycznej i męskowojennej Historii. W *Gorączce* – historii klęski. Sfrustrowany (męski) widz żąda rekompensaty – za tę podwójną kastrację języka filmu (na poziomie narracji i na poziomie klaustrofobicznej przestrzeni obrazu) i za transgresję artystki.

EWA TONIAK

¹ A. Araszkiewicz, *Autoagresja, tłumiona pieśń* – *czota i bunt polityczny*, „Czas Kultury” 2004, nr 1, s. 139-141.

² Z powodu braku materiałów światłoczułych nie sporządzono odpowiedniej liczby kopii. Film czekał na premierę do 1981 r. Por.

A. Grabicz, *Gorączka wstrzymanej rewolucji*, „Gazeta Krakowska” 1981, nr 173.

³ S. Bobowski, *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wrocław 2001, s. 125. Jak pisze autor: „*Gorączka*” jest, być może, utworem terapeutycznym w biografii

- duchowej Holland, zwłaszcza jeśli odnosi się do jej doświadczeń z Praskiej Wiosny. Natomiast wobec ruchu „Solidarności” spełniać mógł raczej funkcję chłodnej analizy – zdystansowanej i ostrzegawczej (tamże, s. 124).
- ⁴ Jak zauważył, wcale nie ironicznie, Krzysztof Kłopotowski: *Rewolucjoniści mają tyle samo z rewolucji, co kobiety z miłości, tzn. poniżenie i gorycz zawodu. Zakochana w bojowniku towarzysza Kama, oddaje mu się w radosnym oczekiwaniu, okazuje się jednak, że jest tylko narzędziem przydatnym do walki, odkrycie, które przypłaci obłędem* (K. Kłopotowski, *Gorączka rewolucji*, „Tygodnik »Solidarność«” 1981, nr 26).
- ⁵ Jego nowatorstwo powieściowe, połączenie wątków heroiczych i melodramatycznych w fabule *Dziejów...* zostało już ponad dwadzieścia lat temu omówione. Por. K. i K. Kłosiński, *Proza Struga: między modernizmem a dwudziestolecie. Próba interpretacji*. w: *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bubnicki, S. Gębala, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 448, Warszawa-Katowice-Kraków 1981, s. 7-24. Por. współczesna wersja tekstu: K. Kłosiński, *Proza Struga: Między modernizmem a dwudziestolecie. Próba interpretacji*, w: tegoż, *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Katowice 2000, s. 219-238. Na ten aspekt twórczości Struga, który Holland tylko rozwinęła, zwróciła moją uwagę Krystyna Kłosińska na konferencji *Kartografia/le mniejszości literackich i imych*, Paryż, listopad 2004, gdzie przedstawiłam nieco zmienioną wersję tekstu o *Gorączce*. Tym samym współautorka tekstu z 1981 r. publicznie upomniała się o swoje miejsce i głos, wyrugowany z najnowszej wersji tekstu o prozie Andrzeja Struga.
- ⁶ Maria Janion, *Filozofia bomby*, Kino 1981, nr 7, s. 8.
- ⁷ Tamże, s. 7.
- ⁸ Por. L. Nochlin, *The Myth of the Woman Warrior*, w: tejże, *Representing Women*, London 1999, s. 35-57.
- ⁹ Tamże, s. 51.
- ¹⁰ Tamże, s. 41.
- ¹¹ Maria Janion napisała, że w tym napisie wprost wyrąbuje się (...) swoiście dokumentalną prawdę filmu (M. Janion, dz. cyt., s. 8).
- ¹² S. Sandler, *Andrzej Strug wśród ludzi podziemnych*, Warszawa 1959, s. 284.
- ¹³ A. Holland, *Magia i pieniądze. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska*, Kraków 2002, s. 177; A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1998, s. 177.
- ¹⁴ T. Szyma, *Gorączka*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 42.
- ¹⁵ A. Holland, *Magia i pieniądze...* dz. cyt., s. 178-179.
- ¹⁶ K. Kłosiński, dz. cyt., s. 234.
- ¹⁷ *Była to książka* – pisze Samuel Sandler – (...) niezamierzona. Strug wyznawał po latach, że początkowo tworzył ją raczej jako cykl nowel, jednakże utwór ukształtował się ostatecznie w spójną całość z epizodów, z przeżyć indywidualnych i masowych pokolenia rewolucji, powiązanych jednoczącym motywem. Autor „dziejów” wystrzegał się zresztą określenia dzieła jako powieści. Cyt. za: S. Sandler, *Andrzej Strug wśród ludzi podziemnych*, dz. cyt., s. 280.
- ¹⁸ *Epos czy liryka*. Tak zatytułował jeden z podrozdziałów swojego studium o Strugu Krzysztof Kłosiński.
- ¹⁹ A. Kisielewska, dz. cyt., s. 169.
- ²⁰ K. Kłosiński, dz. cyt., s. 229: *Usiłowaniami autora było przedstawić dołę i niedolę rewolucji od strony wewnętrznej, w jej czysto ludzkim, moralnym przeżywaniu* (przytoczony tekst jest fragmentem wywiadu Andrzeja Struga dla „Robotnika”, por. S. Handler, dz. cyt., s. 280.).
- ²¹ T. Hellen, *Pechowa bomba*, „Fakty” 1981, nr 33.
- ²² Por. np. motyw muru w utworze *Jutro* (1908). Jak pisze Stanisław Kryński, „mur” jest (...) źródłem podwójnego zagrożenia, wywołuje bowiem poczucie „zamurowania”, a równocześnie uniemożliwiając ucieczkę, nie chroni przed wtargnięciem tajemniczego widma. (S. Kryński, *Wizja rewolucji we wczesnej prozie Andrzeja Struga (1902-1912)*, Rzeszów 1989, s. 69).
- ²³ Por. A. Kisielewska, dz. cyt., s. 170.
- ²⁴ A. Holland, *Magia i pieniądze...* dz. cyt. s. 179.
- ²⁵ L. Hentschel, *Pornotropiczne techniki oglądającego. „L’origine du monde” (1866) Gustave’a Courbety a konflikt penetracyjny perspektywy centralnej*, „Katedra” 2001, nr 2, s. 46.
- ²⁶ Cyt. za: M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004, s. 79.
- ²⁷ Tamże, s. 79. Więcej na temat modelki i systemu reprezentacji kształtowanego przez *apparatus* na s. 80.
- ²⁸ Cyt. za: K. Kłosińska, *Ciało, ubranie, pożądanie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 2001, s. 9.
- ²⁹ Por. np. określenia *warsztat męski, pełen rozmachu* (W. Cybulski, *Gorączka*, „Dziennik

- Polski” 1981, nr 196) oraz: *Świat oglądany z parteru, z miejsca, gdzie romantyczne dekoracje stykają się z ziemią. Jest to babska perspektywa: rzeczowa i konkretna* (K. Kłopotowski, dz. cyt.).
- ³⁰ M. Janion, *Filozofia bomby*, dz. cyt. s. 6.
- ³¹ M. Janion, *Kobieta-rycerz*, w: M. Janion, *Kobiety i duch wolności*, Warszawa 1996, s. 98.
- ³² Tamże, s. 97.
- ³³ Przytaczam za Marią Janion: *Mężczyzna żyje w Historii, wykładu Micheleta Barthes, Kobieta przeciwnie: przez swój kryzys miesięczny utożsamia się z naturą. (...) Krew czyni z Kobiety istotę ponadludzką. Dochodzi u Micheleta do utożsamienia Natury i Rewolucji. Rewolucję traktuje jako krwawe wtargnięcie rytmu Natury – stąd Kobieta może stać się symbolem Rewolucji. Kobieta zaczyna się tam, gdzie kończy się Historia. Matką rewolucji zatem jest menstruująca Kobieta. Jedyne Kobieta ocala Mężczyznę przed Historią i umieszcza w czasie cyklicznym*. Por. M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, w: tejsze, *Kobiety i duch wolności*, dz. cyt., s. 28.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ T. Jeske-Choiński, *Kobiety Rewolucji Francuskiej*, Warszawa 1906, s. 188.
- ³⁶ Por. przyp. 5.
- ³⁷ M. Bruchnalska, *Ciche bohaterki. Udział kobiet w Powstaniu Styczniowym: materiały, Miejsce Piastowe 1933*.
- ³⁸ A. Strug, *Dzieje jednego pocisku*, Warszawa 1971, s. 12. Następne cytaty za tym wydaniem.
- ³⁹ Tamże s. 27
- ⁴⁰ Klonem „Bombiarki” jest *Bombownicza* Anny Baumgart, gipsowy odlew z 2004 r., portret młodej dziewczyny w ciąży, o biodrach osłoniętych czerwonym fartuszkiem, w masce świni, przez Marię Janion w eseju *Polonia powielona*, otwierającym katalog „Polki”, umieszczona na końcu łańcucha historycznych męczeńsko-sadomasochistycznych wizerunków *Polonii*. Choć można mieć zastrzeżenia do narodowego uposażenia tej postaci (krwawy fartuszek, i bijąca po oczach białoczerwona flaga w tle).
- ⁴¹ Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, zarówno w powieści *Portret* z 1912 r., jak i w całej twórczości Struga motyw rozszarpanej przez bombę heroicznej terrorystki często się powtarza (por. tejsze, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 249).
- ⁴² Por. A. Barańska, *Kobiety w powstaniu listopadowym 1830-1831*, Lublin 1998, s. 61. Alicja Kusiak w szkicu *Narodowa pamięć historyczna a historia kobiet*, zamieszczonym w katalogu wystawy „Polka”, tak pisze o oddziale „Sarmatek”: *Polskie środowiska ziemiańskie i mieszczańskie przejawiały dużą ambiwalencję w stosunku do walczących kobiet. Idea zorganizowania kobiecych oddziałów wojskowych – tzw. Pulku Sarmatek – pojawiła się już na początku powstania, lecz nikt nie potraktował jej poważnie. I dalej: Ten stosunek wynikał ze świadomego rozróżnienia pomiędzy funkcją polityczną i kulturową alegorycznych figur literackich a normami obyczajowymi i przekonaniami politycznymi, zgodnie z którymi nie życzone sobie skandalizującej obecności córek i żon wśród żołdactwa – nawet patriotycznie usposobionego* (Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005, s. 517).
- ⁴³ A. Barańska, dz. cyt., s. 61.
- ⁴⁴ K. Kłosińska, dz. cyt., s. 104.
- ⁴⁵ A. Strug, dz. cyt., s. 27.
- ⁴⁶ A. Holland, dz. cyt., s. 224-225.
- ⁴⁷ K. Kłosińska dz. cyt., s. 112.
- ⁴⁸ K. Kłosińska dz. cyt., s. 111. Utrata dziewictwa filmowej Kamy, podobnie jak w powieści analizowanej przez Krystynę Kłosińską, stanowi (...) punkt zwrotny w fabule, prefiguruje serię strat (tamże, s. 113). Na poziomie obrazu taką prefiguracją może być wizerunek Leona, upozowanego na martwego Marata z płótna Davida, w jednej z pierwszych scen filmu (Leon w łaźni). Leon-Marat umyka z pułapki z życiem (został rozpoznany przez łaźniących jako więzienny zbieg). Przez inwersję – ofiarą Leona-Marata staje się Charlotta Corday-Kama. W kontekście najsłynniejszej ikony rewolucji francuskiej, scena w łaźni, z uciekającym nagim i przerażonym Leonem, wydaje się tragikomiczna.
- ⁴⁹ Tamże, s. 112.
- ⁵⁰ Tamże, s. 65.
- ⁵¹ L. Irigaray, *Rynek kobiet*, tłum. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 36.
- ⁵² A. Holland, dz. cyt., s. 173-174.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ Tamże.
- ⁵⁵ A. Strug, dz. cyt., s. 7.
- ⁵⁶ Tamże, s. 14.
- ⁵⁷ Tamże, s. 11.
- ⁵⁸ Tamże, s. 23.