

Ken Russell – spojrzenie na biografię artysty

SYLWIA KOŁOS

Zainteresowanie brytyjskich reżyserów biografistyką filmową jest zjawiskiem niezwykle z kilku powodów. Biografia filmowa ma w kinie brytyjskim bardzo długą tradycję. Zapoczątkował ją Alexander Korda, autor słynnego *Prywatnego życia Henryka VIII*, filmu, który w latach trzydziestych stał się punktem zwrotnym brytyjskiej kinematografii, bowiem jako pierwszy angielski obraz okazał się wielkim sukcesem artystycznym i komercyjnym poza granicami Wielkiej Brytanii¹. Nie był to pierwszy film Kordy podejmujący temat życia prywatnego znanej postaci. Autor miał już za sobą pracę nad *Prywatnym życiem Heleny Trojańskiej*. I choć – jak pisał Jerzy Toeplitz – *Helena Trojańska była postacią fikcyjną, a Henryk VIII historyczną, metoda pozostała niezmieniona. Zamiast wielkich historycznych wydarzeń w centrum zainteresowań znalazła się alkowa. Na bohaterów spojrzano żartobliwie i satyrycznie, ubierając bohaterów w szlafroki i nocne pantofle*². Reżyser wykreował swojego bohatera jakby na przekór tendencjom panującym w angielskiej sztuce, pełnej szacunku dla majestatu władców. Poufałość, z jaką obdarzony artystyczną fantazją Węgier potraktował postać króla, wywołała nie mały skandal, który okazał się jakże *pomocny w kampanii reklamowej i pozytywny dla wyników dystrybucji*³.

Kolejna ważna postać dla brytyjskiej biografistyki filmowej to David Lean. Podobnie jak *Prywatne życie Henryka VIII* dało początek odnowie brytyjskiej kinematografii, tak wyreżyserowany przez Leana *Lawrence z Arabii* stał się przełomem dla filmu epickiego. Wielkie widowisko zachwyca do dziś rozmachem, a zdjęcia pustyni to wybitne osiągnięcie sztuki operatorskiej. O treści filmu David Shipman napisał: *Wartościowy pod względem literackim scenariusz Roberta Bolta nie unika dwuznaczności politycznych interesów brytyjskich na Bliskim Wschodzie, ani przedstawienia Lawrence’a jako pozera*⁴. Często demaskatorska prawdomówność twórców obrazu w kwestiach polityki zagranicznej imperium brytyjskiego nie dotyczy jednak głównego bohatera. Opinia Shipmana też nie wydaje się do końca słuszna. W odróżnieniu od Kordy, który bezceremonialnie potraktował postać króla, Lean pozostał wierny brytyjskiej tradycji kreowania wizerunków bohaterów narodowych, nawet jeśli uchodzili – jak Lawrence – za ekscentryków. Pułkownik, sugestywnie grany przez Petera O’Toole’a, pozostaje więc w filmie postacią tyleż ekscentryczną, ile szlachetną. Jest przede wszystkim wizjonerem politycznym wyprzedzającym swoją epokę. Jednak twórcy filmu konsekwentnie omijają pewne aspekty politycznych wizji pułkownika, jak choćby jego sympatie faszystowskie.

Spadkobiercą epickiego stylu Leana jest bez wątpienia Richard Attenborough. Jego biograficzne obrazy mają wszystkie cechy doskonałego rzemiosła, jednak

charakterystyczna dla reżysera ideowość utworów i obecne w niemal każdym filmie przesłanie polityczno-społeczne sprawiają, że struktura *Ghandiego* czy *Krzyku wolności* przypomina wiecowe przemówienia zaangażowanych działaczy.

Jednak dwa najlepsze filmy biograficzne Attenborough są dalekie od tematyki politycznej. *Chaplin*, z rewelacyjną rolą Roberta Downeya Jr., to przykład – jakże trudnej do osiągnięcia – równowagi między wizerunkiem wybitnej i skomplikowanej postaci a pozostałymi elementami świata przedstawionego, przede wszystkim tłem społeczno-kulturowym.

Z kolei w *Cienistej dolinie* reżyser przedstawia historię równie romantycznego jak dramatycznego związku pisarza C. S. Lewisa z pewną Amerykanką. W sposób dyskretny i wyważony autor opowiada tu o późnej miłości, chorobie i śmierci. Unikając przesadnego dramatyzowania, tworzy subtelne studium uczuć ludzi, którzy spotkali się zbyt późno i zbyt wcześnie musieli się rozstać.

Bez wątpienia jednak odrębnym i najważniejszym rozdziałem brytyjskiej biografistyki filmowej są obrazy poświęcone artystom. Wśród artystycznych biografii filmowych na szczególną uwagę zasługuje twórczość skandalisty Kena Russella. Reżyser ten zasłynął przede wszystkim jako autor filmowych portretów słynnych kompozytorów. Określenie „portret” nie jest tu przypadkowe. W pretensjonalnych obrazach Russella brak logicznej konstrukcji dramaturgicznej. Oniryczne wizje są skoncentrowane na osobie muzyka, tworząc na ekranie – tak w przypadku Mahlera, jak i Czajkowskiego – archetypiczny, w założeniu reżysera, wizerunek artysty-szelańca, którego działania determinują problemy natury erotycznej. Przy czym każdy film Russella to także, a może przede wszystkim, wizualizacja osobistych obsesji reżysera. Warto jeszcze zaznaczyć, że biografistyka filmowa była obecna w kinie brytyjskim od zawsze i co więcej: to ona spowodowała, że angielska kinematografia została zauważona na całym świecie.

Musicmania Kena Russella, czyli biografizm postmodernistyczny

Twórczość Kena Russella jest zjawiskiem bezprecedensowym nie tylko dla brytyjskiej biografistyki filmowej. Uwagę zwraca już sama liczba biografii zrealizowanych przez tego reżysera, zwłaszcza biografii muzyków⁵. Od połowy lat 50. pracował dla BBC, realizując kolejno filmy inspirowane życiorysami: Prokofiewa, Debussy’ego, Bartóka i Isadory Duncan. Choć były to filmy telewizyjne, charakteryzowała je właściwa dla Russella prowokacyjna, eklektyczna wizyjność, która wyznaczyła styl filmowy reżysera, rozwinięty następnie w jego trzech najsłynniejszych obrazach fabularnych: *Kochankach muzyki* (1971), *Mahlerze* (1974) i *Lisztomanii* (1975).

Specyfika stylu artysty zmusza jednak do zweryfikowania znaczenia określenia „biografia filmowa”, które w kontekście jego twórczości wydaje się pewnym nadużyciem. Zwykło się bowiem nazywać Russella specjalistą od fikcyjnych biografii⁶. Reżyser dość swobodnie poczyną sobie z faktografią. Życiorysy artystów są dla niego bardziej narzędziem niż celem samym w sobie. Dość stronniczo wybierane fakty i epizody z życia słynnych muzyków to elementy budujące postmodernistyczne, ekspresyjne wizje reżysera, w których w pseudobiograficznym kostiumie ujawniają się przede wszystkim osobiste obsesje i pasje twórcy.

Estetyka filmów Russella każe upatrywać w nim jednego z prekursorów postmodernizmu w kinie. Otaczająca kompozytorów romantycznych przestrzeń to świat stworzony z elementów różnych stylów i epok. Reżyser stara się zbudować pomost między XIX i XX wiekiem, łącząc kicz z popartem, film z widowiskiem baletowym i rock-operą, twórczość artystyczną z polityką, która u Russella jest najczęściej jednoznaczna z faszyzmem. Motyw swastyki z obsesyjną wręcz częstotliwością powraca w biografii Mahlera oraz w *Lisztomanii*.

Obok muzyki to właśnie faszyzm jest głównym tematem filmów brytyjskiego twórcy, a jego tropów reżyser poszukuje zarówno w sztuce, jak i w erotyce. Niezwykle znamieny jest fakt, że wcieleniem faszystowskiego ducha w obu obrazach twórcy uczynił Ryszarda Wagnera i jego muzykę. Postać niemieckiego kompozytora jest na tyle znacząca, że – zwłaszcza w *Lisztomanii* – wydaje się postacią pierwszoplanową.

W przypadku *Mahlera* wątek faszystowski jest konsekwencją żydowskiego pochodzenia kompozytora. Retrospektywne fragmenty filmu ukazują jego rodzinę: pazernego ojca, upokarzaną matkę i małego Gustawa realizującego ambicje swoich rodziców. Jednocześnie Russell akcentuje wątek niezrozumienia i odrzucenia bohatera tak przez rodzinę, jak i przez rówieśników. Filmowy Mahler (Robert Powell), nawet będąc mężem i ojcem, pozostaje człowiekiem samotnym. Jego dorosłe życie wypełnia muzyka i strach, zwłaszcza strach przed śmiercią. Podsumowaniem życiowej i artystycznej postawy bohatera są słowa pewnej pasażerki pociągu, która w rozmowie z Mahlerem stwierdza: *Pańska dziewiąta symfonia mówi o śmierci. Bezlitosnej, błazeńskiej, namiętnej*⁷.

W takim właśnie tonie Russell stara się komponować swój obraz. Strach, nad którym kompozytor nie potrafi zapanować, przybiera formę szalonych wizji bezlitośnie nękających Mahlera. W tych niepokojących obrazach, których podstawowym tematem jest śmierć i dominacja, mieszają się symbole faszystowskie, religijne i erotyczne. Najbardziej reprezentatywny dla stylu reżysera jest fragment ukazujący trumnę z żywym – co ważne – Mahlerem niesioną przez gestapowców, ze spazmatycznie wijącą się na niej jego żoną ubraną tylko w czerwono-czarny gorset.

W podobnym charakterze został zainscenizowany fragment pt. *Przechrztą*. Ciekawe, że jest to sekwencja stylizowana na kino nieme, co czyni tę część filmu jeszcze bardziej groteskową. *Przechrztą* jest oczywiście sam Mahler, a główną postacią ceremonii – przebrana w faszystowski strój Cosima Wagner (Antonia Ellis)⁸.

Sam Wagner pojawia się w filmie w sposób bardziej symboliczny. Pierwsze zetknięcie bohatera z niemieckim kompozytorem ma miejsce już w dzieciństwie, u nauczyciela muzyki, który ukrywa zarobione pieniądze pod popiersiem kompozytora. Sama statuetka zaś jest ukryta pod szklanym kloszem. Prefiguracja kultu jednostki jest tu oczywista. Natomiast Cosima Wagner to postać (podobnie jak sam Wagner) łącząca dwa filmy Russella. Cosima była bowiem córką Franciszka Liszta i żoną Ryszarda Wagnera⁹.

O ile *Mahler* to obraz utrzymany w minorowym tonie, przełamywanym co jakiś czas elementami czarnej komedii i groteski, o tyle *Lisztomania* to muzyczna komedia, która dopiero w drugiej części podejmuje tematy zgoła nieprzystające do obranej przez twórcę stylistyki filmu. Odbiorca może odnieść wrażenie, że reżyser opisuje bardziej zjawisko niż postać; w musicalowo-postmodernistycznej konwencji opowiada o ekstrawaganckiej gwiazdce estrady i zbiorowej hysterii



Lisztomania, reż. Ken Russell (1975)

wielbicieli, przy czym swoje dzieło traktuje jak rodzaj biograficznego i artystycznego żartu.

Widz poznaje głównego bohatera w sytuacji, która nie pozostawia złudzeń co do jego osobowości, bardzo zresztą konsekwentnie charakteryzowanej przez Russella. Pierwsza sekwencja ukazuje Franciszka Liszta w sypialni hrabiny d'Agoult (Fiona Lewis). Erotyczne zabawy bohaterów kończy wtargnięcie hrabiego (John Justin) i scena pojedynku z kompozytorem. W tym początkowym fragmencie jak w soczewce skupiają się niemal wszystkie treściowe i formalne komponenty filmu. Russell bez wątpienia szarga świętości, by użyć popularnego sformułowania. Styl będący mieszanką filmów Mela Brooksa i skeczy Latającego Cyrku Monty Pythona bez wątpienia ułatwia kompromitowanie bohaterów. Nagi Liszt, pojedynkujący się z podstarzałym hrabią, przypominającym nieco Casanovę Felliniego, jest komiczny i żałosny zarazem. Hrabia, broniąc swego męskiego honoru, nie ma już w rzeczywistości o co walczyć. Sytuacja będąca symbolem honorowej walki staje się jej karykaturą, której charakter oddają z upodobaniem akcentowane przez reżysera motywy falliczne, dla filmowego wizerunku kompozytora równie ważne jak muzyka i jego plebejskie pochodzenie. Niefrasobliwe, by nie powiedzieć prostackie, podejście Liszta do erotyki jest w interpretacji Russella konsekwencją właśnie jego pochodzenia i związanych z tym kompleksów. Apogeum seksualnego szaleństwa ma miejsce w rezydencji księżnej Karoliny (Sara Kestelman), gdzie w kulminacyjnej sekwencji widzimy Liszta ujeżdżającego gigantycznego fallusa.

Jednak w *Lisztomanii* – inaczej niż w *Mahlerze* – twórca nie demonizuje erotyki, dopasowuje ją raczej do osobowości kompozytora. Dla Liszta seks to zabawa. Dla Mahlera – niebezpiecznie destrukcyjna obsesja. Element dominacji,

zawsze obecny w erotycznych wizjach Mahlera, konotuje – co oczywiste – problematykę sadomasochizmu, konsekwentnie łączoną przez reżysera z faszyzmem. W biografii Mahlera znalazł się więc jeszcze jeden wariant problemu podjętego także przez Lilianę Cavani w słynnym *Nocnym portierze*.

Lisztowi natomiast autor pozwala na rolę playboya, który w konsekwencji swoich podbojów może mieć, co najwyżej, problemy z licznym potomstwem. W mniejszym też stopniu niż w *Mahlerze* została tu zaakcentowana zależność między twórczością artystyczną a erotyką. W tym kontekście ma ona przede wszystkim wszelkie znamiona stylu życia współczesnej gwiazdy rocka.

Russell nie oddaje hołdu twórczości Liszta. Ma go raczej za efekciarza i pozera opętanego seksem. Nie bez powodu księżna Karolina, goszcząc muzyka, mówi do niego: *Ubierz Liszta w krynoliny i co masz? To samo – blagiera*¹⁰. Dlatego prawdopodobnie reżyser kreuje go na podobieństwo gwiazd glam rocka, dla których najważniejszy był efektowny image i szokująca oprawa koncertów. Nieprzypadkowo, jak się wydaje, główną rolę zagrał w filmie Roger Daltrey, lider grupy The Who, która skandal obyczajowy traktowała jak element promocji zespołu.

Jeden z najśłynniejszych muzyków romantycznych, Franciszek Liszt, jest więc w filmie kapryśną gwiazdą otoczoną tłumem wiernych i rozhisteryzowanych fanek. Na scenie – podobny nieco do Marca Bolana, wokalisty grupy T. Rex¹¹ – gra, improwizuje i śpiewa! XIX wiek zmienia się w epokę szalonych koncertów i gwiazd tworzących dla pieniędzy.

Współczesność ujawnia się w obrazie Russella nie tylko na płaszczyźnie wizualnej, ale także werbalnej. Określenia takie jak: manager, show-biznes, kasa, są naturalnym elementem świata przedstawionego, gdzie komentarzem utworu muzycznego jest stwierdzenie: *Twoja muzyka była niczego sobie*¹².

Russell bez wątpienia widzi w Liszcie ikonę popkultury. Trudno stwierdzić, co rzeczywiście reżyser myśli o życiu i twórczości kompozytora. Gdyby jednak uznać, że każda wypowiedź filmowa jest szczerą, osobistą opinią twórcy, to w tym przypadku można by ją odnaleźć w słowach Cosimy Wagner, która oceniając twórczość ojca, mówi: *Największy muzyczny niewypał XIX wieku*¹³. W porównaniu z filmowym wizerunkiem Mahlera to wyjątkowo bezlitosne stwierdzenie. Choć i w tym wypadku reżyser jest daleki od schlebiana artyście, to jednak element usprawiedliwienia postawy życiowej i artystycznej muzyka jest tu stale obecny.

Od Wagnera do Hitlera

Z całą pewnością lektura obu filmów Kena Russella prowokuje taką trawestację tytułu słynnej książki Siegfrieda Kracauera¹⁴. Brytyjski reżyser nie zrealizował wprawdzie filmu o Wagnerze, ale trudno się oprzeć wrażeniu, że zainteresowanie reżysera postacią Wagnera graniczy z obsesją.

Książka Kracauera – podobnie jak inna pozycja kanoniczna dla badań nad ekspresjonizmem filmowym, czyli *Ekran demoniczny* Lotte Eisner¹⁵ – stara się opisać związki między dziełami niemieckich ekspresjonistów a faszyzmem. Choć wydaje się to krzywdzące wobec twórców kina ekspresjonistycznego, obydwie książki przyczyniły się do postrzegania dzieł Murnaua, Langa i Wienego nie tylko jako emanacji germańskiej mentalności, ale wręcz jako inspiracji dla faszystów¹⁶.

W analogiczny sposób Russell postrzega muzykę Wagnera. Reżyser traktuje ją jak artystyczny ekwiwalent symboliki faszystowskiej.

W *Mahlerze* Wagner co prawda nie pojawia się, ale obecna jest jego muzyka, zawsze w faszystowskim kontekście. Ponadto – o czym wspomniałam już wcześniej – ukazane w filmie popiersie kompozytora jest czytelnym symbolem kultu jednostki. Bezpośrednią kontynuatorką Wagnerowskiej „idei” jest w filmie jego żona, jedna z najważniejszych postaci depresyjnych wizji Mahlera; przedstawiana w sadomasochistycznym image’u, w gorsecie, z pejcem i w wojskowym hełmie.

Powracający motyw dominacji seksualnej pozwala Russellowi wpisać erotykę w pojęcie dyktatury, którą twórca postrzega jako rodzaj gwałtu. Co znamienne, zwłaszcza dla kreacji głównego bohatera, autor sugeruje, że ofiarą gwałtu najczęściej padają jednostki nadwrażliwe, podobne do Mahlera. Jednocześnie to właśnie nadwrażliwość właściwa artystom – a nie intelekt – pozwala dostrzec cały absurd dyktatury. Zdaniem reżysera umiejętność zmysłowego postrzegania świata jest najważniejsza dla poznania i oceny rzeczywistości. Stąd też zapewne tak silnie akcentowany związek erotyki z władzą.

Zależność tę odnajdujemy także w *Lisztomanii*, choć do pewnego stopnia reżyser uwalnia ją tutaj od kontekstu faszystowskiego. Precyzyjną wizualizacją tego zagadnienia jest sekwencja wizyty Liszta u księżnej Karoliny. Ponownie akcentując plebejskie pochodzenie kompozytora, reżyser wprowadza sceny, w których dominująca księżna traktuje parweniusza jak erotyczną zabawkę. Problem faszyzmu powraca zaś w bezpośrednim związku z postacią Wagnera (Paul Nichols). W filmie mamy do czynienia z istic ekspresjonistyczną ewolucją postaci niemieckiego kompozytora. Najpierw przyjaciel, później zięć Liszta, ostatecznie staje się... wampirem.

Jego obsesją jest stworzenie nadczłowieka – Zygryda. Fragment zainscenizowany w upiornym zamku Wagnera to mieszanka karykaturalnych kalek filmów ekspresjonistycznych i romantycznego frenetyzmu. Kompozytor, niczym doktor Frankenstein i szalony wynalazca z *Metropolis* Langa, stara się ożywić stworzoną przez siebie istotę. W surrealistycznym pojedynku Wagner zostaje unicestwiony przez muzykę Liszta. Pozornie. Odradza się bowiem jako monstrum, do złudzenia przypominające Hitlera. Monstrum staje się nowym idolem i wodzem. Zaopatrzone w strzelającą gitarę idzie ulicami miasta, niszcząc wszystko wokół.

Ta ekspresjonistyczna refleksja Kena Russella nie powinna dziwić. Wszak badacze wskazują na istnienie elementów ekspresjonistycznych twórczości Liszta, a sam Mahler jest postrzegany jako prekursor ekspresjonizmu w muzyce. To w jego utworach nastrojów może przechodzić „od melancholii do histerycznego wybuchu”. Tak też się dzieje w filmach Kena Russella.

Coming out Piotra Czajkowskiego

W porównaniu z biografiami Mahlera i Liszta *Kochankowie muzyki* – rzecz o Piotrze Czajkowskim (Richard Chamberlain) – sprawiają wrażenie obrazu najbliższego tradycyjnym schematom kompozycyjnym scenariusza filmowego. Być może dlatego, że jest to film wcześniejszy, można zauważyć tu pewną ostrożność reżysera w traktowaniu – zwłaszcza w warstwie formalnej – materiału filmowego. Russell nie dał się jeszcze ponieść swojej nieokiełznanej i często irytującej

fantazji. Przede wszystkim nie uwspółcześniał obrazu na siłę. Starał się też zachować chronologię najważniejszych wydarzeń z życia rosyjskiego kompozytora (wyjątkiem są retrospekcje ukazujące jego matkę) i pogłębić wizerunek psychologiczny głównego bohatera. Zapewne jest to konsekwencja dominanty tematycznej filmu. Wbrew tytułowi dużo ważniejszy niż muzyka stał się w tym wypadku osobisty dramat Czajkowskiego związany z jego homoseksualizmem. W jednej z pierwszych scen filmu, ukazującej kompozytora w czasie koncertu, autor wyraźnie akcentuje tę kwestię. Choć na widowni znajdują się przede wszystkim kobiety, także te darzące go uczuciem – Nadieżda von Meck (Izabela Teleżyńska), Antonina Iwanowna Miliakowa (Glenda Jackson) – wzrok bohatera przykuwa stojący przy drzwiach dandysowaty blondyn, hrabia Cziluwski (Christopher Gable). Emocje, jakie wzbudza w Czajkowskim, wpływają oczywiście na charakter jego gry, który później profesor Rubinstein nazwie... kobiecym.

Sposób przedstawiania problemów emocjonalnych i erotycznych kompozytora nie jest w filmie szczególnie oryginalny. Choć z drugiej strony może takie właśnie było założenie reżysera, by pokazać, jak w życiu wielkiego artysty odbijają się wszystkie kolejne etapy homoseksualnego dramatu większości osób o podobnych skłonnościach. Jest więc fascynacja mężczyzną, następnie strach i wyparcie, które kończą się próbą dostosowania do wymogów społecznych i norm obyczajowych. W przypadku Czajkowskiego jest to ślub z Antoniną Miliakową. Oczywiście małżeństwo okazuje się katastrofą. Scena w pociągu jest skrótową charakterystyką związku. Odurzony alkoholem bohater usiłuje – wbrew sobie – spełnić obowiązek małżeński. Roznamiętniona kobieta także stara się wykorzystać stan męża. Subiektywna kamera z zawstydzającą widzą dokładnością pokazuje żalosne poczynania małżonków zakończone porażką. Obdarzona wybujałym temperamentem erotycznym Antonina nie może zaspokoić swoich pragnień. Czajkowski natomiast, żądając od żony wyrozumiałości, nie stara się nawet zrozumieć jej potrzeb.

Kontrapunktem dla nieudanego małżeństwa jest platoniczny związek Czajkowskiego z Nadieżdą von Meck. Ich kontakty ograniczały się do wymiany kilku tysięcy listów¹⁷. Kobieta darząca bezgranicznym uwielbieniem kompozytora i jego muzykę była dla niego bardziej wyobrażeniem, fantomem niż kimś rzeczywistym, a dystans, jaki zazwyczaj ich dzielił, zapewniał muzykowi komfort emocjonalny. Reżyser sugeruje, że niezwykła przyjaźń z Nadieżdą von Meck stała się dla Czajkowskiego realizacją idealnych relacji między mężczyzną a kobietą, jedynych, jakie był w stanie zaakceptować.

Russell przedstawia Czajkowskiego jako życiowego bankruta, mimo dokonań muzycznych. Jego sytuację podsumowuje i komentuje w przedostatniej sekwencji, w charakterystycznym dla siebie groteskowo-ekspresyjnym stylu. Ustawieni w rzędzie przy działach armatnich bliscy i przyjaciele strzelają do niego, a następnie sami są brani na cel. Chwilę później, w kiczowato barwnej scenie, przy dźwiękach ogłuszającej muzyki Czajkowski jest niesiony przez tłum na rękach. Całą sekwencję kończy ujęcie przedstawiające bohatera dyrygującego na tle złotych kopuł cerkwi. Potem postać kompozytora zmienia się w pomnik.

Dramatu Czajkowskiego dopełnia jego śmierć, której okoliczności są owiane tajemnicą. Niektórzy biografowie twierdzą, że kompozytor wypił zanieczyszczoną wodę i zaraził się cholerą. Inna, bardziej popularna wersja mówi o samo-

bójstwie. Muzyk prawdopodobnie został do niego zmuszony, właśnie ze względu na swoje skłonności.

By filmowy wizerunek muzyka-homoseksualisty był konsekwentny, reżyser sugeruje podobny przebieg wydarzeń, łączy jednak samobójstwo z chorobą. Czajkowski świadomie wypija wodę i tym samym skazuje się na potworną agonię. Inscenizując scenę śmierci, twórca nie szczędzi widzowi przejmujących widoków. Śmierć wielkiego kompozytora jest upokarzająca i nieestetyczna.

Ken Russell, jeden z najśłynniejszych i najbardziej kontrowersyjnych reżyserów brytyjskich *od samego początku uchodził za twórcę nieobliczalnego*¹⁸. Jego filmy mogą przysparzać problemów krytykom i badaczom. Często bowiem żenujące pomysły inscenizacyjne skłaniają do ciekawych interpretacji i przemyśleń. Russell na początku swojej drogi twórczej z pewnością szokował i formą, i treścią. Dzisiaj jego gwiazda prowokatora nieco przygasła, a filmy bardziej irytują niż oburzają¹⁹. W jego dorobku najciekawszy pozostaje zatem fakt zrealizowania tak dużej liczby biografii filmowych, choć jednocześnie samo pojęcie biografii w przypadku tego twórcy wymaga ponownego zdefiniowania.

SYLWIA KOŁOS

¹ Zob. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. VI, Warszawa 1969, s. 208-209.

² Tamże, s. 201.

³ Tamże.

⁴ D. Shipman, *Historia kina: pierwsze stulecie*, tłum. I. Siwiński, Katowice 1996, s. 254.

⁵ W 1992 roku reżyser sam wystąpił w roli kompozytora, sir Arnolda Baxa, w reżyserowanym przez siebie filmie *Secret life of Arnold Bax*. Był to fabularyzowany dokument zrealizowany w ramach serii South Bank Show, która prezentowała wizerunki ważnych postaci show-biznesu. Zob. E. Królikowska-Avis, *O lubieżnym Russellu i zielonych wzgórzach Walii*, w: tejże, *Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.*, Kraków 2001, s. 27.

⁶ Zob. *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 831.

⁷ Cytat według listy dialogowej filmu.

⁸ Cosima Wagner była w rzeczywistości matką chrzestną Mahlera. Muzyk musiał zmienić wyznanie, by uzyskać posadę dyrektora Wiedeńskiej Opery Narodowej.

⁹ Ryszard Wagner był drugim mężem Cosimy.

¹⁰ Cytat według listy dialogowej filmu.

¹¹ T. Rex to zespół najbardziej reprezentatywny dla stylu glam rock. Grupa powstała w roku 1967. Jej liderem był charyzmatyczny wokalista Marc Bolan.

¹² Cytat według listy dialogowej filmu.

¹³ Tamże.

¹⁴ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.

¹⁵ L. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1974.

¹⁶ Zob. A. Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985, s. 14-15.

¹⁷ W rzeczywistości Czajkowski i Nadieżda von Meck nigdy się nie spotkali. W filmie bohaterowie spotykają się w czasie przyjęcia zorganizowanego w posiadłości madame von Meck na cześć kompozytora.

¹⁸ Zob. <http://www.radio.com.pl/kultura/kultura.asp?id=1230>.

¹⁹ Por. tamże.