

Współczesny bohater romantyczny w *Zmorach* Wojciecha Marczewskiego¹

BEATA PIŃKOWSKA

Obok kina moralnego niepokoju lat 70. nacechowanej doraźnością problematyki przedstawionej niejednokrotnie w publicystyczny sposób istniał nurt, którego wyznacznikiem jest magiczność, wizyjność, plastyczność, a nawet barokowość, wykorzystana do opisanego stosunkowo niedawnej przeszłości. Ten kostium i wszystkie towarzyszące mu rekwizyty często służą charakterystyce współczesności, ze wszystkimi nurtującymi ją problemami. Do nurtu tego należą filmy *Aria dla atlety* Filipa Bajona, *Pałac* Tadeusza Junaka czy *Golem* i *Wojna światów* Piotra Szulkina, a także *Zmory* Wojciecha Marczewskiego.

Film powstał na motywach prozy Emila Zegadłowicza, a utrzymany jest w poetyce wspomnień. Świat małego galicyjskiego miasteczka oglądamy oczami dziecka, a potem dorastającego chłopca. Niewielkie Wołkowice pod panowaniem monarchii austro-węgierskiej stają się mikroświatem, w którym dojrzewa wrażliwy człowiek. Świat ten rozrasta się, w miarę jak poznaje go bohater, ale szczegółowość obserwacji i wnioskowanie Mikołaja każą podejrzewać, że tak naprawdę świat ten powraca we wspomnieniach już dojrzałego mężczyzny.

Wydarzenia filmowe pokazują młodość bohatera, jego lęki i fascynacje, erotyczne zauroczenia i obsesje, wątplenia, porywy i marzenia o szczęściu. Dojrzwianie Mikołaja układa się w proces dochodzenia do świadomości, którego pierwszy etap wyznacza wiara w duchy, czary i czarownice. Jej konkretyzacją stają się zwizualizowane sny i marzenia, które przybliżają nam zakamarki jego psychiki, a jednocześnie uwydatniają ważną dla tego okresu potrzebę subiektywizmu. Jego świat jest jeszcze mocno nacechowany wrażliwością dziecka: to, co materialne i fizycznie doświadczalne współlistnieje ze światem zjawisk nadprzyrodzonych ze sfery magii i zabobonu (Mik ze strachem, ale i przyjemnością podgląda odprawianie czarów przez służącą). To okres częstego pojawiania się zmór. Początkowo istnieją jedynie jako kreacje podświadomości bohatera i w sposób symboliczny ukazują jego lęki, obawy i pragnienia. Dzięki nim można prześledzić rozwój emocjonalny Mikołaja, dokonujący się w głównej mierze w doświadczeniu śmierci i fascynacji (także mrocznej) erotyką. Kontakt chłopca z rzeczywistością realizuje się przez poznawanie własnej cielesności, kiedy tak ważne wydaje się odkrycie swojej płciowości. Zmory magiczne przekształcają się w majaki senne, w których widoczny jest ból biologicznego dojrzewania i związane z erotycznym pobudzeniem ciemne strony psychiki. (W późniejszym okre-

sie zmaterializowanym symbolem tamtego zaczarowanego, z konieczności porzuczonego świata staje się jabłko). Ich ujawnianie i nazywanie dokonuje się później, kiedy obok zmór przemijania i miłości pojawiają się zmyły rzeczywistości, z której nie można się obudzić. *Zła jawa to bezsenność i gdyby tylko to, to nie warto by żyć* – pisze w wypracowaniu Mik, gdy wchodzi w drugi etap dojrzewania.

Drugi szczebel inicjacji wyznacza wtajemniczenie szkolne, związane z odkryciem relatywności świata, konfrontacją ideałów z rzeczywistością, zainteresowaniami politycznymi oraz początkiem przyjmowania ról społecznych. Weznie świat stopniowo ujawnia dziecku swoje mroczne przestrzenie, wyzwalając *demony winy i poniżenia*². Teraz, paradoksalnie, rzeczywistość w oczach dorastającego Mikołaja zamieni się w cyrk (podkreśla to w filmie muzyka). Najważniejsze początkowo erotyka, fizyczność i natura zostają wyparte przez problemy religijne i światopoglądowe.

Nieprzystawalność świata religijnego i empirycznego pojawi się na gruncie relacji między erotyką a dogmatami wiary. Świętość zostanie zderzona z niewiarą, a sfera sacrum ustawiona obok profanum, kiedy Mik dostrzeże związek między jednocześnie fascynującą i grzeszną erotyką a religią. Fascynującą, ponieważ umożliwi poznanie własnego ciała i z tego samego powodu grzeszną w ujęciu religijnym, bo wystawiającą na pokusy diabła. *Nie wolno odkrywać ciała* – głosi ksiądz na lekcji religii. W Mikołaju, który dzień wcześniej oglądał nagiego siebie w lustrze, słowa te wywołują strach. (Warto w tym miejscu zaakcentować formalny, ale przekładający się na wymiar ideologiczny dzieła zabieg scenariuszowy służący rozwojowi epizodycznej akcji *Zmór*. To schemat winy i kary – Mik nieumyślnie dopuszcza się grzechu, co powoduje przerażenie i poczucie winy, gdy grzech ten zostaje mu uświadomiony. Analogicznie następują po sobie epizody: najpierw scena przekraczania tabu, a potem tego konsekwencje). Wydobytą przez księdza analogią między grzechem nieczystości, grzechem pierwotnym i nagością ciała utrwalili we wrażliwości dziecka dogmat o grzeszności aktu seksualnego. Tym samym dokonana się też oddzielenie wyobrażeń o pięknie kobiety idealnej, „przebóstwionej” przez romantyczną miłość oraz kobiety fatalnej w jej cielesności. Dziecięco-naiwny kontakt z Absolutem i postrzeganie wiary jako naturalnego komponentu ludzkiego życia zostają następnie podane w wątpliwość podczas katechezy szkolnej. Teologiczne rozpatrywanie dogmatów wiary i starotestamentowy wizerunek Boga wyrwywają Mikołaja ze stanu „dzieciństwa Bożego”. Publiczne oświadczenie, że „diabłów nie ma”, jest pierwszym z symbolicznych aktów odrywania się od wspólnoty, a więc początkiem procesu indywidualizacji. Gdyby dodać do tego jeszcze interpretację w duchu narodowym, uznającą, że religia była narzędziem scalającym społeczeństwo polskie, Mikołaj okaże się buntownikiem w dużo szerszym tego słowa znaczeniu. Jego niezgoda będzie porównywalna z buntem pokolenia Konradów, którzy samotnie, odwołując się do metafizyki, podejmują walkę w obronie ideałów społecznych. Mik, co prawda, kwestionuje swój romantyczny rodowód, występując przeciwko religii rozumianej jako obszar wyroków Bożych wpływających na losy narodu (a przyjmując, że religia tak właśnie jest interpretowana w filmie). Jednak oddzielenie sfery wiary od instytucji kościoła zbliża go na nowo do romantyków.

Jest tu jeszcze jeden aspekt religijności, który warto wydobyć. Obok religii „instytucjonalnej” (katolicyzm) jest także wiara świecka i wiara ateistów. Ta

pierwsza pokrywałaby się ze wspomnianą ludową magią i działaniem na rzeczywistość za pomocą czarów. Wywoływanie duchów przez służącą Toškę (jej „straszenie”) Mikołaj przyjmuje z charakterystyczną dla niego naiwnością i przekonaniem o istnieniu niematerialnego świata pełnego duchów zmarłych. Znamienny jednak jest fakt, że dziecięca ciekawość zostaje zrationalizowana: należy zachować dualność świata, odczyniając czary za pomocą dziecięcej wyliczniki (*Ene, due, ...*). Z drugiej strony samo dzieciństwo wskutek spontanicznego kontaktu z naturą sprzyja myśleniu magicznemu. Mikołaj wierzy, że w jakiś sposób wpłynie na rzeczywistość, kiedy w symboliczny sposób wydobędzie z wnętrza „matki ziemi” najgłębiej ukrytego w niej mieszkańca (tzn. kreta) i skosztuje jej płodów. (Dla porównania: w kończącej film sekwencji balu absolwentów wołkowickiego gimnazjum także pojawi się magia, tym razem jednak zeświecczona i pozbawiona świeżości dziecięcych peregrynacji. Obecny tam magik pokaże konwencjonalne sztuczki z wyciąganiem gęsi z kapelusza i tym podobne). Mikołaj przechodzi proces wtajemniczenia w dorosłość właśnie dzięki bliskiemu kontaktowi z naturą, zwłaszcza we wczesnym okresie dzieciństwa, i jego wiara w magiczną moc przyrody jest naprawdę silna. W okresie późniejszym, ukształtowany przez nią chłopiec odwraca wzajemne relacje i zaczyna transponować na otoczenie swoje pejzaże mentalne. Symbolicznie jest to pokazane w scenach dwukrotnego pokonywania tej samej drogi wśród pól: za pierwszym razem z matką i ciotkami, jako mały jeszcze chłopiec, Mik wędruje ku nieokreślonej bliżej przyszłości; potem samotnie, po wielu doświadczeniach ze śmiercią i erotyką, w poczuciu większej wolności wewnętrznej, idzie tą drogą w odwrotnym kierunku. Domyślamy się, że jego znajomość siebie i rzeczywistości jest w obu tych sytuacjach skrajnie różna.

W tym świeckim myśleniu o religii znajdzie się także swoista spowiedź ojca i matki przed Mikołajem, kiedy podejmują próbę wytłumaczenia racji, jakimi kierują się w życiu. Ojciec pragnął wychować go, opierając się na wartościach i ideałach, chronił od zła i brzydoty świata. Matka spowiada się z nieumiejętności kochania, choroby i naznaczenia stygmatem śmierci, która ogarnia także całą przestrzeń wołkowickiego świata. Emblematem śmierci przyjdzie nam się zresztą jeszcze zająć przy poszukiwaniu jej wykładni antropologicznej.

Druga wspomniana religijność, wiara ateistów, jest związana z postacią Chwostka, nauczyciela fizyki, i myślą socjalistyczną. Chwostek, szaleniec uczący praktycznego materializmu, stanie się w biografii bohatera postacią związaną ze zmorami życia społecznego i koniecznością grupowej identyfikacji politycznej – Mik musi się określić wobec kręgu młodych socjalistów w szkole. Dla przyjaciół socjalizm jest nową wiarą organizującą ich życie duchowe i obywatelskie. Doktryny tej wiary kształtują zasadniczo inny niż wpojony im przez wychowanie model życia zbiorowego, gdzie dylematy egzystencjalne ustępują myśli społecznej i ekonomicznej. Chłopiec z ich pomocą dojrzewa, jak każdy romantyk, do czynu zbiorowego, ale nie dochodzi do pełnej samoidentyfikacji w tej grupie. Biegący z *czervenym sztandarem rewolucji* (1905 rok) czwartoklasiści wołkowickiego gimnazjum są potencjalną, ale niezrealizowaną drogą życiową. Mik postępuje w tym miejscu raczej zgodnie z uniwersalnym, a nie polskim schematem romantycznej ucieczki we własną subiektywność.

Można powiedzieć, że osobowość Mikołaja, tak jak każdego prawie romantyka, jest rozpięta między boskością a nicością: boskością ze względu na na-

tehnione, a w perspektywie bliźniacze relacje z Bogiem, do których może doprowadzić jego postępujący kryzys wiary; nicością z powodu wątplenia i jak się może okazać szaleńczego zawierzenia poezji, sztuce i miłości. Mik idzie drogą romantyczną, bo utwierdza w sobie przekonanie o mocy indywidualności (a przynajmniej chce podjąć próbę kroczenia własną drogą). Cechuje go ogrom nadziei i rozpaczony związany z własnym życiem oraz pasją (wbrew nadaniu mu etykiety dekadenta, co wydaje mi się raczej wpisaniem postawy chłopca w klimat pokazanej rzeczywistości niż faktycznym stanem jego ducha; dekadentyzm może być także potraktowany po prostu jako etap dojrzewania). Warto się zastanowić, czy stawiane sobie przez Mikołaja cele są na wzór romantyczny nieosiągalne, a nadzieje nie na miarę człowieka i czy wspomniane skrajności, między którymi rozpięta jest postawa chłopca, są w jego przypadku zagrożone z jednej strony nadmierną pasją, a z drugiej pustką. Zmagając się z Bogiem i otoczeniem, Mik przede wszystkim zмага się sam ze sobą. Uniesienia towarzyszące wysiłkowi artystycznemu i rysujący się na jego twarzy zachwyty podczas deklamacji Wysockiej pozwalają stwierdzić: romantyk nie chce „znormalnieć” (co jest powiązane z pustką jako drugim biegunem opozycji romantycznej) i upodobnić się do innych. Skoro tak, to możemy powiedzieć, że zaciera się w jego postrzeganiu świata granica między tym, co rzeczywiste i wyimaginowane, a Mikołaj zostaje umiejscowiony na granicy bycia i niebycia. Odwołać się można w tym miejscu do wykładni kondycji romantycznego *dziecięcia wieku* i jego granicznego (czy też synkretycznego) statusu ontologicznego. Synkretyzm ten realizuje się przez łączenie stanu symbiozy z naturą z własnymi już doświadczeniami dziecka. To sprawia, że dziecko romantyczne jest bytem nieskończenie otwartym na wielość doświadczeń ludzkich, bo stanowi projekcję dorosłego człowieka. Mikołaj wpisuje się w ten opis, ponieważ sam modeluje swoją hierarchię wartości w procesie dojrzewania, nigdy przy tym nie tracąc kontaktu z naturą. Zmienia się jedynie wektor wzajemnych oddziaływań: weześniej, jako dziecko, Mik nieświadomie raczej pozostawał pod wpływem jej praw, później zaś sam zaczyna oddziaływać na otoczenie i spycha naturę na podrzędne wobec kultury miejsce. Jego postawę najlepiej charakteryzuje ruch, dynamika przemian i ciągła otwartość na nowe doznania. Obserwując intensywność, z jaką pierwotnie odczuwa swoją cielesność, a potem duchowość, trzeba powiedzieć, że życie Mika rozpięte jest między skrajnościami, w czym bardzo przypomina człowieka epoki romantyzmu. Umiejętność zgłębiania tajemnic ducha, istot duchowych i świata nadrealnego z jednej strony i bliski kontakt z naturą oraz ciekawość własnego ciała z drugiej sytuują chłopca w sferze zagadnień antropologicznych, ale równocześnie zakorzeniają też w problematyce polskiego romantyzmu.

Bohater podejmuje *trud wierności sobie*, który jest zgodnie z przekonaniem ojca *trudem wyłaniania się z chaosu*, a w ujęciu antropologicznym inicjacją w dorosłość. Trud ten ma polegać na rozpoznaniu siebie w jestestwie swoim na podstawie ideałów właśnie: *żyć – znaczy wydobywać się z zamętu. Siebie... i innych ludzi. Niewielu ich, ale najlepsi*. Mik, zawierając ojcu, spróbuje osiągnąć to za pomocą poezji i zgodnie z duchem romantycznym głównie na polu własnej twórczości podejmie dyskusję o wartości. Wpisując się w ten sposób w życie społeczne, zyska stopniowo wiedzę o mechanizmach (raczej nieromantycznych) rządzących relacjami międzyludzkimi. Obserwując najpierw relacje między mat-

ką i ojcem, a następnie matką i babką, chłopiec podejmuje walkę z kolejnymi zmorami, tym razem życia społecznego. Długa nieobecność matki w życiu Mikołaja ma związek z efemerycznością i neurotycznością jej postaci i nietrwałością wpisaną w małżeństwo rodziców. Wszystko, co wiąże się z macierzyństwem i rodziną, dla bohaterki jest jedynie epizodem. Ciężąca jej świadomość choroby i naznaczenie śmiercią powoduje, że nie potrafi kochać nawet syna. Osoba babki utrwali się w pamięci Mika jako przykład zachłannej mieszczy rozliczającej córkę z każdego wydanego grosza, który przeznaczą potem na utrzymanie kochanka. To ktoś głęboko nieszczęśliwy, jedna z galerii postaci uzupełnionej przez dyrektora szkoły (model bigota) oraz kolegów (socjalistów), które w oczach romantyka nie wydobędą się z chaosu życia.

Ciąg tych wtajemniczeń układa się więc zgodnie ze schematem utrwalonym w literaturze: rodzina umożliwia osiągnięcie pełnej tożsamości, niemożliwej do zrealizowania w życiu publicznym (tu ograniczonym w dodatku rozbiorami), szkoła ma przekazywać ciągłość kulturową, a kościół integrować naród. Mikołaj nie omija żadnego ze szczebli tej drabiny i można powiedzieć, że te etapy na drodze do własnego człowieczeństwa pokrywają się z uświadomieniem i przeciwstawieniem kolejnym zmorom. Zmory nocne, a późniejienne są wyrazem bezsilności Mikołaja wobec zła, przemocy i bezmyślności w świecie. Dlatego ich symbolikę powinien sobie uświadomić jak najwcześniej, aby droga do odkrycia własnej godności była jak najkrótsza.

Warto przyjrzeć się jeszcze w tym miejscu elementom, które leżą u najgłębszych podstaw myślenia chłopca o świecie. Są to erotyka, śmierć i wolność.

Erotyka została potraktowana w filmie jako problem dojrzewania w ogóle, zarówno w sferze biologicznej, jak i duchowej. Nadwrażliwość Mikołaja powoduje, że wszystkie doznania docierają do niego intensywniej niż do rówieśników, zwłaszcza te powiązane ze sferą emocji i cielesności. Pierwszy sygnał, że sprawy erotyki są dla chłopca ważne, pojawia się w scenie z kopulującymi psami. Reakcja kolegów to śmiech i kpiny, które są kontrapunktem dla przeprowadzonych wówczas teologicznych rozważań księdza nad mądrością Boga i wynikającą z niej harmonią i szczęśliwością świata. Mik nie jest tak beztroski, wyraźnie wstydzi się tego widoku, bo odchodzi z poczuciem, że to co, dla niego poważne i jednocześnie przerażające w swej mroczności, może być (i właściwie jest) potraktowane z takim lekceważeniem. W edukacji erotycznej Mikołaja ważne jest również to, że po śmierci ojca wychowuje się w domu pełnym kobiet. Przypomnijmy: babka typowa mieszczyka z materialistycznym podejściem do życia; matka – uduchowiona, efemeryczna artystka z piętnem śmierci na twarzy i erotyzmem w ruchach oraz służąca – miękkość jej ciała zastępuje niejednokrotnie kontakt z matką. Osoba matki jest zresztą w życiu chłopca ważna z kilku powodów. Symbolizuje erotyzm połączony ze śmiercią (krytycy zwracają uwagę na silny erotyzm, nietypowy dla postaci kreowanej przez Teresę Marczewską; zachowuje się i porusza tak, jakby patrzył na nią spragniony mężczyzna a nie syn³). To ona wprowadza w życie Mikołaja świadomość śmierci i przemijania, stąd stosunek chłopca do matki staje się splotem miłości i nieświadomionego w pełni pożądania. Trzeba jeszcze dodać karykaturalną postać wuja zafascynowanego erotyką oraz przyjemność czerpaną z podglądania aktów miłosnych, aby skonstatować, że miłość jest przedstawiona w *Zmorach* w sposób co najmniej ambiwalentny.

Romantyczne rozdwojenie w tej sferze zostało przełożone na dwojaki stosunek bohatera do kobiet. Obok romantycznej miłości do koleżanki, w której wyczerpuje się wzór średniowiecznej miłości dworskiej, tradycji platońskiej, neoplatonickiej, chrześcijańskiej oraz miłości sentymentalnej, występuje równocześnie erotyka groźna i poważna, mogąca okazać się obsesyjną chorobą świata ludzi. Erotyzm jest wówczas nagi i gwałtowny (mimo że ciało zostało objęte tabu), symbolizuje bezwstyd płodności, który można zaobserwować w przyrodzie. Ten wielowymiarowy status miłości ma odbicie w scenie podwieczorku, kiedy w jednym miejscu zgromadziły się kobiety symbolizujące różne aspekty kobiecości: matka, ciotki, rówieśnica i służąca. Jeśli dodatkowo przyjmiemy, że myśli Mikołaja poruszonego wcześniejszą rozmową o „ujeżdżaniu” (*Ty wiesz, kto to jest kurwa? Jasne, „curvus, curva, curvum”*. *Głupi, kurwa to jest taka kobieta, którą się rozbiera do naga, a potem się na niej jeździ*) krążą wokół kwestii wykorzystania seksualnego i jeśli dodamy wrażenia z podglądania seksu w szopie, to spłot tych elementów złoży się na istny węzeł gordyjski pożądania i przerażenia. Mikołaj będzie musiał obronić swoją niewinność, zwłaszcza gdy symboliczna nagość i czystość pokazana w scenie kąpeli w jeziorze zostanie zderzona z brzydkim aktem seksualnym w scenie orgii wuja z prostytutkami, kiedy to Mik zostanie wystawiony na pokuszenie. Erotyzm w aspekcie cielesnym okaże się jednym z bardziej brutalnych faktów życia, ale jednocześnie faktem fundamentalnym, wymykającym się władzom doktryn i dlatego uznanym za czynnik anarchoizujący. Zgadzałoby się to z kąśliwą uwagą krytyka na temat polskiej erotyki ekranowej, która *interpretuje samą siebie w kategoriach ideologicznych, pokoleńowych, moralnych – byle tylko nie „łożkowych”*. *Dodaje to naszemu życiu płciowemu niewątpliwego splendoru – nigdy nikomu nie chodzi o prostackie spełnienie miłosne, lecz o zadośćuczynienie jakiejś pryncypialnej postawie wobec społecznych i etycznych wartości*⁴. Akt miłosny staje się bowiem jedynym możliwym w warunkach politycznej i społecznej kontroli wyrażeniem wolności wewnętrznej (pod warunkiem oczywiście, że erotykę zechcemy przedstawić w sposób piękny). W filmie ta ambiwalencja jest wyraźna, ponieważ patrzenie oczami dziecka odsłoni ciało jako mroczny obiekt pożądania, natomiast z perspektywy doktrynalnej, na którą zwracał uwagę reżyser, erotyka może mieć wykładnię polityczną.

Erotyka wprowadzi nas także w temat śmierci i należne mu miejsce w wyobraźni Mikołaja. Warto zwrócić uwagę, że wypracowanie szkolne, w którym jest mowa o dobrej i złej jawie, powstaje po wyjeździe matki na leczenie, z którego już ona nie wróci. Matka została wcześniej scharakteryzowana jako symbol erotyzmu połączonego ze śmiercią, dlatego widok ciężko chorej, leżącej bezsilnie w łóżku kobiety musiał wywołać w chłopcu nieświadomione wcześniej perwersyjne instynkty (tym bardziej że scena ta następuje bezpośrednio po scenie orgii). Gwizd odjeżdżającego pociągu towarzyszy jeszcze przez dłuższą chwilę piszącemu wypracowanie chłopcu, podobnie jak widok obierającego jabłko nauczyciela od polskiego (jabłko w *Zmorach* ma oprócz innych znaczenie i erotyczne, i silnie związane z przemijaniem – jako piękny owoc, który według słów ojca *pachnie za życia i pachnie po śmierci*⁵).

Mikołaj jest naznaczony śmiercią co najmniej na kilka sposobów (tym samym w ujęciu antropologicznym wielokrotnie się odradza). Przechodzi przede

wszystkim przez doświadczenie śmierci rodziców. Obejmuje już od najmłodszych lat z dojrzałością i doświadczeniem ojca, a po jego odejściu towarzyszy matce w stopniowym odchodzeniu od świata w akcie alienacji i wyobcowania, określanym przez otoczenie jako szaleństwo (stary ojciec i *matka, nie ma co obwijać w bawełnę, nienormalna* – podsumowuje kondycję rodzinną chłopca ciotka), a potem obserwuje rozwój jej choroby. Śmierć jest też problemem duszy, dotyka ideałów i wiary, co Mik werbalizuje w wypracowaniu szkolnym oraz w wierszach i intymnych notatkach. Postać chłopca została wyjęta z galerii romantycznych *dzieci wieku* ogarniętych chorobą istnienia. Stygmat śmierci jest jednocześnie problemem duszy Mikołaja. Wokół siebie czuje oddech śmierci (*Śmierć, wszędzie śmierć, śmierć bez znaczenia* – czytają koledzy w zabranym mu zeszytce), bo życie okazuje się bezcelowe i niepotrzebne, a on sam – nikim. *Jawa jest zmorą, rzeczywistość to udręka i nędra (...)* i *gdyby tylko to, to nie warto by żyć* – powtórzmy jeszcze raz słowa Mikołaja najtrafniej charakteryzujące jego ówczesną kondycję. Rzeczywistością prawdziwą staje się sen (*sen to życie i wyzwolenie, dobra jawa to przedłużenie snu, ziszczenie marzenia i tęsknoty*) – nie jest to już jednak sen koszmarny, jak w okresie dzieciństwa. Problem snu draży Mikołaja na równi z kwestią śmierci i oba wyraźnie tworzą nierozzerwalną całość. Myśli o umieraniu towarzyszą myślom o marzeniach sennych, co zgadzałyby się z antropologiczną interpretacją snienia jako symbolicznej śmierci, czasowego „niebycia” w danej nam rzeczywistości. Pytania skierowane do nauczyciela fizyki, socjalisty i empiryka (o ironio), profesora Chwostka, są pytaniami o fundamenty naszej egzystencji na ziemi i naszej kondycji po śmierci. *A jeśli się umiera, to to, co człowiek myślał i czuł, ginie razem z nim? A co się dzieje ze snami? Może życie to sen, z którego budzimy się do śmierci.*

Warto przypomnieć, że w interpretacji antropologicznej człowieczeństwo określa stopień uświadomienia sobie własnej śmiertelności. Przez kontakt ze starym ojcem i chorą matką Mikołaj ma tę wiedzę już od dzieciństwa, dlatego życie i śmierć stanowią dla niego nierozzerwalną całość. Można powiedzieć, że chłopiec patrzy na śmierć przez pryzmat życia i na życie przez pryzmat śmierci.

Śmierć ma w filmie wymiar nie tylko antropologiczny – obejmuje też przyrodę. Świat natury nie wycofał się całkowicie z życia bohatera po tym, gdy jego miejsce w procesie dojrzewania chłopca zajęła kultura i sprawy społeczno-polityczne. Dyskretnie towarzyszy jego kolejnym wtajemniczeniom. Celowo chyba zagęszczająca się atmosfera śmierci objęła też przypadek, kiedy Mikołaj, wracając po rozmowie z Chwostkiem, mija na ulicy martwego konia. (Niedługo później nauczyciel popełni samobójstwo, a Mik stanie przed kolejną próbą wiary, ponieważ swoją śmiercią fizyk kwestionuje wcześniej wypowiedziane deklaracje, że nie ma duszy, istnieje tylko mózg, myśl ludzka i socjalizm, a najważniejsze są doświadczenie, praktyka i prawa przyrody, a nie dogmatyka, zwłaszcza religijna.) O czym może myśleć mijający martwego konia Mikołaj po usłyszeniu wcześniej nauce o tym, że w przyrodzie nic nie ginie i zawsze z czegoś powstaje coś (religijne prawo *creatio ex nihili* nie ma racji bytu w przyrodzie)? Może o tym, że nadrzędną zasadą dominującą w świecie jest śmierć, bez względu na to, czy ma miejsce w świecie empirycznym, czy dotknie sfery wartości. W takiej perspektywie umieranie niekoniecznie musi być postrzegane jako oddzielenie duszy od ciała, bo cały dualizm kondycji człowieka zostaje w przypadku Miko-





łaja zniesiony. Z pewnością jednak scena ta w sposób symboliczny pokazuje, że śmierć jest immanentnie wpisana w życie, nawet jeśli religijna teodycea nie potrafi udzielić odpowiedzi na pytanie o przyczynę zła w świecie ⁶.

Romantyczna skłonność do tworzenia antytez pojawi się także przy próbie zdefiniowania stosunku bohatera do kwestii wolności. Przyjmując, że Mikołaj stara się realizować swoją wolność na podstawie samoświadomości, zobaczymy, że na tle innych interesujących go zagadnień wolność także jest rozumiana niejednoznacznie. Pragnienie, żeby uciec od jakiegokolwiek determinacji, jest widoczne w balansowaniu chłopca między wolnością a koniecznością. Wolność kojarzy mu się z prawem do własnej, trochę idealistycznej wizji świata, opartej na zasadach wpojonych przez ojca, niezgodnych z obowiązującymi doktrynami. Wizji egoistycznej w ucieczce od grupy rówieśników, czyli od konieczności dzielenia z nią zapatrywań na rzeczywistość. Paradoksalnie, to raczej ich indywidualistyczne marzenia o szczęściu opierają się na modelu życia heroicznego, związanego z czynem. Mikołaj wybiera drogę poety, alternatywną wobec modelu tytejskiego, chociaż trudno rozsądzić jednoznacznie, czy praca w materii słowa ma być romantycznym „robieniem poezji” utożsamiającym słowo z czynem. Jest to na pewno egzystencjalistyczna wolność „od czegoś”: od konieczności podporządkowania się grupie, a jednocześnie wybór heroicznego z natury wolności „do czegoś” – do samostanowienia.

Interesująca jest także próba pokazania w filmie obrazu współczesności. Zostało to zaakcentowane przez samego reżysera w jednym z wywiadów, w którym wyraża on przekonanie, że młody człowiek opiera się dziś na polityce, religii i erotyce (w takiej kolejności właśnie). *Dzisiejszy Mik jest bardziej świadomy ismienia polityki, inicjacja erotyczna ma lżejszy przebieg. Dlatego w filmie na pierwszy plan wysunęły się „doktryny”*. Wydaje mi się, że ta deklaracja częściowo tylko zgadza się z materia filmową. O ile dojrzały Mikołaj, uczeń czwartej klasy gimnazjum, faktycznie staje przed wyborami politycznymi, o tyle dla małego jeszcze chłopca najważniejsza jest jednak inicjacja erotyczna i religijna. W tej współczesności zawiera się także nowe rozumienie patriotyzmu przedstawione przez kolegów Mikołaja. Współczesny Polak-patriota to socjalista, członek pewnej wspólnoty ideologicznej, a nie indywidualista. (Socjalizm jest pojmowany tu specyficznie – w scenie kąpieli w jeziorze jeden z chłopców mówi o wycofaniu pieniędzy jako środka płatniczego, sugerując powrót do wymiany towarowej). „Gazeta Robotnicza” w rękach przyjaciela opisuje sceny starcia robotników z policją konną. Wybór poezji, miłości i sztuki w tej sytuacji nie może stanowić żadnej alternatywy, jest właściwie zdradą. Socjalizm to dla gimnazjalistów rodzaj wiary, więc Mik, który przestał chodzić do kościoła, mógłby przynależeć do ich grupy. W rozumieniu przywódcy, Karola, Mikołaj, skoro nie szuka już pociechy w Bogu, powinien odrzucić rzymski katolicyzm. Stawia go tym samym przed bardzo współczesnym dylematem, czy tradycyjnie rozumiana wiara obroni się przed „nową wiarą” – socjalizmem.

Checiałabym jeszcze zwrócić uwagę na dualizm świata wykreowanego przez Marczewskiego widoczny na kilku płaszczyznach. Poziom pierwszy wyznacza stosunek do wspomnianych zagadnień uniwersalnych: metafizyki z jej rozpoznaniem wzajemnych relacji duszy i ciała oraz warunków poznania, przenikania się erotyki i religii jako odpowiedników winy i kary. Drugi poziom to refleksja nad

bohaterem indywidualnym i grupowym, czyli próba wyznaczenia miejsca jednostki w historii. Rozwija się to w kierunku refleksji nad historią, polityką i socjologią. Wydaje się (kolejny element romantyczny w filmie, tym razem już na poziomie refleksji ogólnej nad fabułą), że reżyser wychodzi od pewnej konstatacji historycznej, zakorzenionej w czasowości danego momentu – rozwoju myśli socjalistycznej. Dopiero na tym zostaje nadbudowany wymiar egzystencjalny *Zmór*. Uniwersalność nakłada się w tym świecie na konkret (a nie odwrotnie!). Proces ten odbywa się więc zgodnie z wektorem przemian romantycznych – na zewnątrz, w historię. To podróż meandrami wydarzeń historycznych, ale wzbogacona o podróż bohatera do wewnątrz, w wewnętrzną czasoprzestrzeń. Podobnie rozpada się struktura filmu: pierwsza część jest bardziej jednolita, mniej fragmentaryczna; przedstawiony w niej świat jeszcze nie rozpadł się na poszczególne charakteryzujące go komponenty – scala go nierozzerwalny związek erytyki i religii. Część druga jest wyraźnie epizodyczna, bo jednolita dotąd konstrukcja ulega zniszczeniu pod wpływem wkraczającej w życie bohatera historii. Inny podział można wyznaczyć za pomocą konstrukcji obrazu: dzieciństwo Mikołaja jest „pokazane”, jego dojrzewanie – „opowiedziane”. W pewnym stopniu można tu mówić o kreacji jako wyznaczniku części opisującej dzieciństwo i refleksji publicystycznej towarzyszącej scenom dojrzewania. W podobnej funkcji, podkreślenia dualizmu tego świata, występuje muzyka. Warto zwrócić uwagę, że tam, gdzie rozstrzygają się sprawy indywidualne Mika, gdzie zmagają się on z ciemnymi aspektami swojego człowieczeństwa, muzyka jest poważna. Groteskowość życia społecznego i konieczności wyborów politycznych podkreślone zostały muzyką cyrkową, wypełniającą interwały między poszczególnymi epizodami. Groteska wpisuje się też z powodzeniem w romantyczną skłonność do łączenia przeciwieństw i uzyskaną w ten sposób wielowymiarowość rzeczywistości. Jest także elementem reżyserskiego projektu pokazania wołkowickiego świata przez pryzmat ironii romantycznej. Jeśli jako wyznaczniki tej kategorii potraktujemy zastosowane tu specyficzne konwencje narracyjne i dramaturgiczne, mające podkreślać odautorski dystans i rozbijać iluzję filmową, to *Zmory* wpisują się w ten projekt. Twórca co prawda nie narzuca widzowi swojej obecności bezpośrednio, ale warto zauważyć, że chronologia wydarzeń nie jest podporządkowana wewnętrznej dynamice świata przedstawionego, ale właśnie zewnętrznej „sile sprawczej” twórcy filmowego. Wspomniana już epizodyczność fabuły będzie tu więc wynikiem nakładania się wspomnień wydobytych z pamięci (pamięć to zawsze dwie warstwy: dosłowna rzeczywistości i nadnaturalna) i stosowania ironii romantycznej. Dochodzi do zderzenia *ostro kontrastowanych i wzajemnie się kwestionujących bądź paradoksalnie zestawionych postaci, wątków, sytuacji, idei, ocen i sugestii interpretacyjnych, kategorii estetycznych i stylów*⁷, a los ludzki zostaje poddany działaniu siły namiętności z jednej i sumienia z drugiej strony. Inną, w przywoływanym sensie ironiczną parę stanowi chaotyczny przypadek ludzkiego losu oraz zewnętrzna wobec niego logika historii. Oczywiście wszystkie te zabiegi reżyserskie przekładają się na problematykę egzystencjalną i refleksję historiozoficzną filmu. W dużej mierze na tym przeciwstawieniu opiera się obraz współczesności pokazany w *Zmorach* w kostiumie historycznym.

Bohater filmowy jest tym samym podwójnym nośnikiem znaczeń. Swą postawą realizuje indywidualne, jednostkowe, głęboko uwewnętrznione pogodze-

nie się z własnym romantyzmem i w tym aspekcie stanowi konkretyzację polskiego romantyka z jego pojmowaniem rzeczywistości. W syntetycznym ujęciu pokazuje też rodzinne pragnienia i wady, z których można się śmiać, nie naruszając jednak ich patosu i monumentalności. Jednocześnie postać Mikołaja wywołuje refleksję, że przechodząc kolejne fazy romantycznego wtajemniczenia, zawsze ocieramy się o doświadczenie śmierci, miłości i wolności (pytanie tylko, w jakim stopniu są to kategorie uniwersalne, a w jakim już zdeterminowane przez taką percepcję świata). I może warto jeszcze zapytać, czy współcześnie samoidentyfikacja bohatera polskiego filmu fabularnego nadal musi być z natury romantyczna.

BEATA PIENKOWSKA

¹ Artykuł jest częścią większego projektu, w którym staram się pokazać współczesnego bohatera romantycznego w polskich filmach fabularnych lat 70.

² Por. artykuł M. Zalewskiego, „...gdzie panują krzyk i zwątpienie”, „Kino” 1979, nr 3.

³ Tamże.

⁴ R. Marszałek, *Pamflet na kino codzienne*, Kraków 1974, s. 53.

⁵ Zastanawiając się dłużej nad symboliką jabłka, dojdziemy do konstatacji, że wielość wykładni tego symbolu nie wyklucza się wzajemnie. Jabłko jest z jednej strony powiązane ze snem i śmiercią: Mikołaj dostaje je po raz pierwszy od ojca, aby odegnać męczące go sennie zmyry (z jego przytoczonym wyżej komentarzem) i tym samym, symbolizuje piękno życia. Wiąże się też z erotyką (i snem po raz kolejny), gdy chłopiec, po dręczących go majakach sennych o wykorzystywaniu seksualnym, prosi matkę o jabłko. Jest też symbolem bezpieczeństwa i stanowi natchnienie dla poety – komponując wiersz, Mikołaj patrzy na jabłko leżące na parapecie. Wszystkie te wykładnie mogą być przywoływane za każdym razem, kiedy jabłko pojawia się na ekranie, zgodnie z chronologią dodawania kolejnych interpretacji tego symbolu. Dodam jeszcze, że krytycy interpretują jabłko również jako symbol pokusy, macierzyństwa lub wyraz bólu i rozpacz po śmierci ojca. Zwracają także uwagę, że pojawia się ono we wszystkich ważnych momen-

tach filmu. Ma uspokajać przez dawne wspomnienia i oznacza decyzję: chce dojrzeć, skorzystać z drzewa wiadomości dobrego i złego. W zapachu palonych w ogniu skórek od jabłek miałby się zawrzeć znak pamięci o sile ojcowskiej miłości i wszystkich jasnych chwilach w rodzicielskim domu (por. B. Sycówna, *Marczewskiego gry z jabłkiem*, „Film” 1981, nr 25). Obok innych symboli jak zastawiona pułapka na myszy, łódeczka z papieru na rzece czy mucha z wyrwaną nóżką, należy do palety środków metaforyzujących warstwę obrazową filmu.

⁶ Piszę w tym miejscu o złu, ponieważ film *Marczewskiego* ma wyraźne proveniencje literackie (poza oczywistym faktem, że *Zmory* powstały na motywach powieści Zegadłowicza). Scena z koniem może być inspirowana podobnym motywem ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, odczytywanym jako potwierdzenie niewystarczalności religijnej interpretacji przyczyn zła w świecie. Religia tym samym okazuje się bezradna w porównaniu z wykładnią racjonalistyczną. Świat przedstawiony u *Marczewskiego* pozwala też spekulować, czy bliska jest rezyserowi literatura chłopska i twórczość eceistyczna Czesława Miłosza (na przykład *Rodzina Europa*).

⁷ Por. hasło: ironia romantyczna, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.