

Rytualne strukturalizowanie doświadczeń Mężowie Johna Cassavetes

ELŻBIETA DURYS

*Nowość świata współczesnego polega na
rewaloryzacji na płaszczyźnie świeckiej daw-
nych, niegdyś uświęconych wartości.*

Mircea Eliade

W swojej pierwszej monografii poświęconej twórczości Johna Cassavetes Raymond Carney – niepodważalny autorytet w kwestiach związanych z jego życiem i twórczością – wysunął tezę, do której powracał wielokrotnie w późniejszych interpretacjach poszczególnych filmów amerykańskiego reżysera. Stwierdził on mianowicie, że specyfika dzieła Cassavetes polega na tym, że znaczeń jego filmów nie daje się budować inaczej niż przez śledzenie z uwagą wszystkich zarejestrowanych niuansów ludzkich zachowań i wzajemnych interakcji. Tylko w ten sposób można zrozumieć to, o czym te filmy tak naprawdę są¹.

Teza ta – znacznie bardziej rozbudowana – stała się też podstawą jego książki o Cassavetes *The Films of John Cassavetes*². Autor rozpoczyna ją stwierdzeniem, że niezrozumienie, z jakim spotkała się twórczość reżysera wśród amerykańskiej krytyki i publiczności, wynika z faktu, że Cassavetes proponował zupełnie nowy sposób intelektualnego i emocjonalnego doświadczania, odmienny od dotychczas panującej wizyjno-symbolicznej (*visionary/symbolic*) estetyki, którą Carney charakteryzuje, posiłkując się głównie przykładami z twórczości Hitchcocka i Wellesa i określa jako esencjonalną, metaforystyczną, subiektywizacyjną, wizyjną i kontemplacyjną. Tradycyjny, oparty na powyższych zasadach sposób doświadczania kodowany w przekazach filmowych powoduje, że zmienia się nasza percepcja świata. Już nie odbieramy go wszystkimi zmysłami w pełni jego rozedrgania, ale konceptualizujemy wszelkie napływające do nas dane zmysłowe i tym samym znacznie zubożamy naszą percepcję. Natomiast Cassavetes w swoich filmach stara się przełamać ten schemat, który zawładnął naszym postrzeganiem i przywrócić sensoryczne i pełne obcowanie z wszystkim, co nas otacza. Dlatego przestrzega pewnych zasad i stosuje rozwiązania odmienne od dotychczasowych. Na przykład zupełnie inaczej odnosi się do czasu przedstawionych wydarzeń. Nigdy nie opuszcza tego, co określa się „miejscami nudy” i nie syntetyzuje doświadczeń, ale przedstawia je w pełnym rozwoju czasowym. Odmienność takiego podejścia przejawia się również w tym, że pozwala oddać aktorom ich własną prawdę o kreowanych postaciach. Nigdy nie narzuca swojej

wizji, wręcz przeciwnie, czeka, aż znaczenia same wyłonią się z przebiegu zdarzeń. To z kolei wiąże się z niechęcią Cassavetes'a do dookreślania i zamykania w utartych schematach doświadczanych wydarzeń. Dąży jednak do oddania całości ludzkiego doświadczenia³.

Rzecz jednak w tym, że analizując poszczególne dzieła, trudno pozostać na poziomie deskrypcji. Wysiłek interpretacyjny podejmujemy wtedy, gdy chcemy dotrzeć do znaczeń, które wyłaniają się z całości, nawet jeśli sam twórca wzbrania się przed ich eksplikacją. Trudno zatem jest się zatrzymać w połowie drogi tylko dlatego, że reżyser tak sobie życzył.

Oglądając trzeci w pełni autorski film Cassavetes'a – *Mężowie* – chciałam odnaleźć coś, co pozwoliłoby uspoźnić przedstawione w nim wydarzenia, co pozwoliłoby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego bohaterowie – trzech dojrzali mężczyźni w sile wieku, którzy mają rodziny, świetne posady i określoną pozycję w społeczeństwie – po śmierci przyjaciela zostawiają swój ustabilizowany świat i wyruszają na pijacką wyprawę najpierw po Nowym Jorku, a potem po Londynie? Jaka siła zmusza ich do ucieczki? Wydaje się, że siłą tą jest wewnętrzna potrzeba odprawienia swoistego rytuału, który pozwoli uwewnętrznić doświadczenie śmierci i odejście bliskiej osoby oraz dalej normalnie funkcjonować.

Mężowie są filmem – w porównaniu z wcześniejszymi *Twarzami* – bardziej stonowanym stylistycznie, dlatego łatwiej jest śledzić opowiedzianą historię. Wyróżnić tu można – nie tylko ze względu na zmianę miejsca akcji – dwie części: nowojorską i londyńską. W całość wprowadza widza dwuczęściowy prolog i zamknięty epilog.

Film otwiera sekwencja montażowa zbudowana z zestawionych obok siebie zdjęć, które zostały zrobione – jak się łatwo domyślić – pewnego upalnego popołudnia podczas spotkania czterech zaprzyjaźnionych rodzin. Są one ułożone wedle pewnego zamysłu. Najpierw mamy przypadkowe, niepozowane ujęcia młodych atrakcyjnych kobiet pośród gromadki dzieci. Z offu dobiegają odgłosy zabaw, okrzyków i plusku wody. Zrazu wszystkie dźwięki zostają wyciszone, a na ich miejsce pojawia się niediegetyczna muzyka. W obiektywie pojawiają się czterej roznegliżowani mężczyźni; wpierw, kiedy baraszkują nad brzegiem basenu, następnie, kiedy stoją, przybierając pozy mające podkreślać ich atletyczny wygląd, a wreszcie w otoczeniu rodzin. Stanowią grupę przyjaciół i to oni będą bohaterami przedstawionej historii. Serię zdjęć kończy wizerunek – jak się później okaże – Stewarda Jacksona, który będzie wielkim nieobecnym w filmie.

Po cięciu, w następnej scenie, widzimy wjeżdżającą na cmentarz taksówkę, z której wysiada starsza pani w towarzystwie trzech znanych z poprzedniej sekwencji mężczyzn. Są to Harry (Ben Gazzar), Archie (Peter Falk) – i Gus – (Cassavetes). Na zewnątrz jest chłodno, panowie mają na sobie czarne płaszcze i garnitury. Wszystko jest szare, drzewa są pozbawione liści. W jednej z kolejnych scen zobaczymy przed domem na przedmieściach resztki śniegu, co każe sądzić, że pozostałe wydarzenia przedstawione w filmie dzieją się wczesną wiosną. Zatem pomiędzy pierwszą a drugą sekwencją prologu jest wyraźnie zaznaczona luka czasowa. Poza tym wyjątkiem czas fabuły nie jest rozbudowany i ogranicza się do pięciu dni. Zostają one podzielone na dwie części. Podstawą do ich wyróżnienia jest nie tylko zmiana miejsca (pierwsza, jak już wspomnia-

łam, dzieje się w Nowym Jorku, druga w Londynie), ale nastrój i charakter. O ile część nowojorska to wyraźnie opłakiwanie, o tyle część londyńska ewoluuje, w dużym uproszczeniu, ku pocieszeniu.

Cassavetes stosuje w tym filmie charakterystyczną dla niego taktykę przedstawiania wydarzeń: prezentując dany fragment akcji, unaocznia go widzom w pełnym przebiegu. Na etapie montażowym nie eliminuje „niedziania się”, które z perspektywy opowiadanej historii nie przyczynia się do progresji zdarzeń. Celowo pozostawia je, chcąc, jak wielokrotnie podkreślał, odkryć w samej scenie ukryty rytm, nie narzucając go mocą swojej arbitralnej decyzji. Kapitałną ilustrację tego podejścia stanowi scena konkursu śpiewu. Ma ona miejsce drugiego dnia eskapady, jeszcze w Nowym Jorku. W barze – kolejnym miejscu „postoju” trójki przyjaciół – widzimy ich za olbrzymim stołem, zastawionym dzbanami z piwem, w towarzystwie grupy nieznanych osób. Każdy z siedzących, po kolei, śpiewa wybrany przez siebie stary szlagier. Kiedy przychodzi kolej na Leolę – panią w kolorowym berecie – staje się ona przedmiotem nagłego i niespodziewanego ataku. Wszyscy trzej mężczyźni oskarżają ją, że śpiewa okropnie, że jest nie-szczera, że to, co z siebie wydobywa, jest pozbawione duszy, serca, uczuć, prawdy. Ten zwrot nadaje retrospektywnie wydźwięk całej długiej, bo trwającej niemal dwanaście minut⁴ i dotychczas monotonnej scenie. Na płaszczyźnie zdarzeń atak akurat na Leolę jest bezpodstawny. Jej „występ” nie odbiega od prezentacji innych uczestników wieczoru. Uwagi, jakie Gus, Archie i Harry kierują pod jej adresem, mają charakter metatekstowy. Komentarze do występu Leoli są raczej reżyserską wskazówką niż adekwatną reakcją na jej śpiew, bardziej wpisują się w porządek znaczeń niż w porządek wydarzeń.

Przeniesienie miejsca akcji ze Stanów do stolicy Wielkiej Brytanii wydaje się co najmniej dziwaczne i prowokuje pytanie o przyczynę. Tym bardziej że Londyn i jego *genius loci* nie staje się przez swą specyfikę miejscem istotnie znaczącym, nie daje się sfunkcjonalizować. Rodzą się tu zatem dwa pytania: skąd ten, a nie inny wybór oraz skąd w ogóle to przeniesienie? O ile, próbując skonstruować spójną interpretację filmu, możemy znaleźć na to ostatnie pytanie odpowiedź, o tyle pierwsze pytanie musi pozostać w zawieszeniu. Oczywiście możemy, podobnie jak Carney, posiłkując się biografią Cassavetesa, doszukiwać się analogii z jego życiem⁵, ale wyjaśnienia te nie będą organicznie, że tak powiem, związane z dziełem.

Cała eskapada przebiega następująco: po zakończeniu ceremonii mężczyźni, wracając taksówką z cmentarza, dochodzą do wniosku, że nie czują się usatysfakcjonowani i postanawiają się upić. W następnym ujęciu widzimy całą trójkę, już po zapadnięciu zmroku, na oświetlonych ulicach, gdy pijani śpiewają piosenki. Następnie akcja przenosi się do pustego wagonu jadącej kolejki. Musiało minąć trochę czasu, ponieważ mężczyźni są już niemal trzeźwi i w trakcie rozmowy pada pomysł zjedzenia śniadania; niestety o tak wczesnej porze lokale są jeszcze zamknięte. Dla rozrywki Gus i Archie organizują wyścigi w szybkim chodzeniu po ulicach. Potem trafiają do pustej sali gimnastycznej, gdzie najpierw grają w kosza i później, odpoczywając, próbują snuć refleksje. Kolejnym etapem wędrówki jest pływalnia. Następnie wieczór spędzają w barze, pijąc bez umiaru w towarzystwie przypadkowych osób. Dla urozmaicenia organizują wspomniany konkurs starych szlagierów.

Olbrzymia ilość wypitego piwa wywołuje torsje u Archiego. W toalecie mężczyźni usiłują doprowadzić się do porządku i porozmawiać o tym, jak się czują. Jednak każda próba ekspresji, wyrażenia smutku i emocji, spełza na niczym. Rankiem taksówka odwozi całą trójkę do domu Harry'ego. Ten obiecuje szybko wziąć prysznic i przebrać się. Gus i Archie czekają na zewnątrz. W domu dochodzi do kłótni małżonków, która gdyby nie interwencja zwabionych krzykami przyjaciół, skończyłaby się poważnym pobiciem żony i teściowej. Harry zabiera paszport i proponuje wyjazd za granicę. Początkowo napotyka sprzeciw, więc rozstają się i każdy z nich idzie do swojej pracy (wszak rozpoczął się nowy tydzień). Szybko jednak Gus i Archie zmieniają zdanie i wyruszają wspólnie do Londynu.

Po przybyciu do hotelu, rozlokowaniu i krótkim wypoczynku wychodzą do kasyna. Wygrywają sporą sumkę i rozluźnieni próbują znaleźć sobie damskie towarzystwo. Wreszcie z trójką młodych kobiet trafiają do hotelu i rozchodzą się do swoich pokoi, gdzie każda para spędza wspólnie noc. Rano Gus i Archie rozstają się ze swoimi towarzyszkami, natomiast Harry sprowadza kolejne kobiety. Kiedy przyjaciele przychodzą zakomunikować mu swoją decyzję o powrocie, on woli zostać. Gus i Archie wracają do Nowego Jorku. Na lotnisku kupują całe torby zabawek, którymi nerwowo dzielą się tuż przed domem. Rozstają się i Gus odchodzi do siebie. Na podjeździe dostrzega go mała córeczka i starszy od niej chłopiec. Oboje witają ojca i biorą od niego zabawki. Zanosząc się płaczem, dziewczynka chwyta ojca za rękę i prowadzi do wejścia.

Tak w skrócie przedstawiają się pokazane w filmie wydarzenia. Punktem ich wyjścia jest śmierć – jedno z najbardziej niepojętych doświadczeń, którego powszechność i nieuchronność napawa człowieka lękiem. Dlatego ludzie często wykorzystują różne metafory jako narzędzia do jej oswojenia. Najpowszechniejszą, wedle Louis-Vincenta Thomasa ⁶, jest postrzeganie jej jako przerwania. Przerwania podwójnego, bo i życia pojedynczego człowieka i czegoś w życiu żalobników, którzy wypełnić muszą pustkę spowodowaną odejściem kogoś bliskiego. Bolesność tego przerwania niweluje utożsamienie go z narodzinami, snem albo podróżą. Wypracowana przez wszystkie społeczeństwa rytualizacja śmierci ma na celu nie tylko pomoc w zintegrowaniu tego doświadczenia i wpisaniu go w obręb naturalnych kolei ludzkiego losu, ale ma je również uczynić znośniejszym dla tych, którzy pozostają pogrążeni w smutku po stracie najbliższego. Świat Cassavetes'a to świat odarty z wyraźnie zarysowanej sfery sacrum. Jednakże wyrugowanie jej z codzienności życia nie spowodowało zaniku potrzeb, na bazie których została wypracowana i na które miała stanowić remedium. W *Mężach*, jak już wspomniałam, tym doświadczeniem jest śmierć.

Metaforyzacja jako narzędzie oswojenia śmierci spowodowała wpisanie jej w system porównań, które uczyniły ją „pojmwalną”. Śmierć jest postrzegana jako kres długiej podróży przez życie, jako dotarcie do celu i zwieńczenie i jako ponowne narodziny. Równie często – już w innym porządku – śmierć uważa się za ofiarę poniesioną w imię określonych wartości i wyznawanych przekonań. Takie uzasadnienie czyni ją czymś znośnym, zrozumiałym, a przez to mniej strasznym i niepokojącym. Do tej pory jednak nagła śmierć człowieka będącego w pełni sił jest, mimo możliwości wyjaśnienia w kategoriach medycznych, czymś, z czym trudno się pogodzić. Nagłe odejście i pustka przez nie wywołana

powodują nie tylko ból i żal, ale też każą się zatrzymać i jeśli nie przewartościować własnego postępowania to przynajmniej się nad nim zastanowić.

Ceremonia pogrzebowa jako forma zrytualizowania śmierci, a tym samym wpisania jej w ludzki porządek istnienia, we współczesnym świecie nie spełnia swojej funkcji. Nie wywołuje w żałobnikach niemal żadnych uczuć poza wrażliwością brania udziału w spektaklu. Właśnie owa przepaść pomiędzy rytuałem a potrzebami wewnętrznymi, którym miał służyć – dokonania oczyszczenia i przewartościowania życia związanego z doświadczeniem śmierci – jest motywem działań trzech bohaterów filmu Cassavetes i punktem wyjściowym zdarzeń przedstawionych na ekranie. Już podczas pierwszej rozmowy na cmentarzu Archie porusza temat ludzkiej potrzeby zamykania doświadczeń w zrytualizowanej formie i nieadekwatności tej formy do jego własnych odczuć. Mówi on wówczas do Gusa: *Ludzie uciekają przed śmiercią w sferę symboli, starają się zachowywać w sformalizowany sposób i to jest śmieszne, ponieważ jest to najbardziej upokarzające uczucie na świecie*⁷. Uroczystość przyjmują ze spokojem, ale wraz z Harrym wybuchają podczas powrotu taksówką.

Falsz czy raczej brak wewnętrznego zaangażowania duchownego, który wygłaszał mowę nad grobem zmarłego i żegnał go w imieniu wszystkich zgromadzonych osób, wywołały w nich opór. Ujściem dla tego niezadowolenia, dziecinny gestem sprzeciwu wobec okrucieństwa nieuchronności przeznaczenia ma być upicie się. Kilka dni pijaństwa połączonego z wędrówką najpierw ulicami Nowego Jorku, a potem wyprawą do Londynu, tworzą swoisty zastępczy rytuał, który pozwala ośwoić się ze śmiercią Stewarda i znaleźć pocieszenie.

Louis Dupré zauważył, że *wszystkie akty rytualne biorą swój początek w uczuciu niezadowolenia człowieka z jego aktualnego statusu. Głównym celem ofiary jest przejście do innej sfery egzystencji*⁸. W ludziach przeważa potrzeba uwewnętrznienia doświadczeń w formie czynu nad ich werbalizacją. Stąd też pozycja, jaką w każdej religii zajmują ceremonialne czynności kultowe: *Tak jak wszystkie symbole, struktury rytualne artykułują i wspierają doświadczenie życia. Uwydatnione symbolicznie, pewne funkcje życiowe nadają istnieniu wyjątkowe znaczenie. Tworzy się je dla określania zwyczajnego doświadczenia i interpretowania go*⁹. Koniecznie jednak trzeba podkreślić to, co umyka naszym bohaterom – rozłączność doświadczenia i rytu.

Chociaż rytzy nakładają pewne formy, strukturując w ten sposób przepływ strumienia doświadczeń, to nie można ich w pełni z nimi utożsamić. Stanowią matryce porządkujące, ale jako takie nie mają cech danych okoliczności. Rytzy symbolizują radosne i smutne okoliczności, ale same nigdy nie stają się radosne lub smutne. Wyrażają miłość bez namiętności, prostotę bez ubóstwa, smutek bez żalu. Błędem jest zatem dostrzeganie w nich tylko formy, jak i sprowadzanie ich do zwykłej czynności, ponieważ celem ich jest przekształcenie życia, a nie jego imitowanie¹⁰. Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzenia, gest mężczyzn, ich niezgoda na oficjalne zrytualizowanie odejścia przyjaciela i niedostrzeżenie funkcji, jaką rytuał ma spełnić, zaświadczałyby o braku dojrzałości wewnętrznej samych bohaterów, a nie obnażały sformalizowanie, a tym samym bezduszość obrzędu, w którym brali udział. Tłumaczy też, pośrednio, potrzebę wewnętrzną, która popycha trójkę przyjaciół do zatrzymania się na chwilę i wyodróżnienia tego czasu przez wyodrębnienie go z potoku zdarzeń za pomocą czy-

nów, które początkowo mogą się wydawać wybrykiem pozbawionym uzasadnienia.

Wśród funkcji rytów Dupré wymienia – oprócz strukturywania życia i podkreślania związków z otaczającym nas światem przyrody – ich charakter społeczny. Są one istotne, gdyż pozwalają jednostce odczuć obecność innych i swoje zakorzenienie w tworzonej wraz z innymi wspólnotocie. Struktura, którą ryt organizuje, ma zawsze także wymiar społeczny.

*Uczestnicząc w tych samych strukturujących czynnościach ludzie stają się świadomi swej podstawowej wspólnotowości. Ponadto rytury towarzyszące narodzinom, osiągnięciu dojrzałości, małżeństwu i śmierci, nadając osobistym wydarzeniom z życia jednostki charakter społeczny włączają ją w grupę*¹¹.

Jeśli dzieje się inaczej, jeśli jednostka tworzy swoje własne, prywatne rytuały i w samotności oddaje się ich kulturowaniu, to postrzegane jest to jako objaw neurozy. Zatem wspólne odprawienie własnego rytuału pożegnania i pocieszenia może jawić się jako chęć odnowienia łączącej trzech mężczyzn przyjaźni, swoistego powrotu do początków, będącego konstytutywną cechą rytuału i ponownego przeżycia doświadczeń najprostszych i najbanalniejszych, które często składają się na bliski związek z innymi.

Cechą wszelkich rytuałów, prócz wspomnianego społecznego charakteru, jest wyraźne rozgraniczenie przestrzeni i czasu oraz dramatyzacja wydarzeń przez wyodrębnienie ich z normalności codziennej rutyny. Dupré stwierdza, że już chociażby fakt wyodrębnienia nadaje im pewną strukturę¹². W filmie czas przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Pory dnia mijają niemal niepostrzeżenie. Konieczność powrotu do obowiązków, wraz z końcem weekendu, tylko na chwilę zaburza porządek tworzonego *ad hoc* rytuału. Żaden z mężczyzn nie jest w stanie powrócić na tym etapie do codzienności. Dlatego wszyscy trzej z taką łatwością przystają na rzuconą przez Harry'ego propozycję wyjazdu i porzucają pracę, by kontynuować rozpoczęty i niezakończony „obrzęd”, podczas którego wszystkie zdarzenia zlewają się w jedną długą, nieustannie trwającą podróż. Odmienne postrzeganie czasu jest związane nie tylko z jego wyodrębnieniem w rytuale, ale również z posłużeniem się w jego strukturywaniu, (i na poziomie doświadczeń bohaterów i na poziomie ich przedstawiania) topiką podróży.

Koniec lat sześćdziesiątych i lata siedemdziesiąte to czas narodzin i rozkwitu nowego gatunku w kinie amerykańskim – kina drogi¹³. W jego konstrukcji została wykorzystana topika drogi i topos drogi jako miejsca samookreślenia i nabywania doświadczeń¹⁴. Analizując gatunek *road movies*, Adam Wyżyński¹⁵ zauważa, że droga, przez fakt ciągłego zmieniania miejsca i związanej z tym konieczności nieustannego wyostrzenia zmysłów, stanowi szczególnie skuteczny sposób nabywania doświadczeń¹⁶. Sferę doznań podróżnika wzbogaca nie tylko intensyfikacja przeżyć. Podróż rzadko odbywa się w samotności. Zazwyczaj zdarza się tak, że ktoś nam w niej towarzyszy. Konieczność ciągłego przebywania z drugą osobą wzmacnia nasz kontakt z nią i może doprowadzić albo do całkowitego zerwania, albo do scementowania przyjaźni. Oczywiście *Mężów* trudno zaliczyć do tej grupy filmów, przede wszystkim ze względu na fakt, że nie spełnia kryteriów zaproponowanej przez Wyżyńskiego definicji: *By film mógł zostać zakwalifikowany jako „road movie”, winien być realistyczny oraz opowiadać o przemieszczaniu się łodem i to najlepiej samochodem, motocyklem lub*

*piechotą. Winien też dotyczyć ludzi, dla których wędrówka jest sposobem życia, a nie tych, którzy podróżują od święta, opowiadać o włóczęgach, a nie turystach*¹⁷.

O ile pierwszy punkt definicji zostaje w naszym przypadku wypełniony – *Mężowie* są filmem realistycznym – o tyle w pozostałej części zupełnie z nią nie współgra. W filmach drogi, podobnie jak w westernach, opozycja natura – kultura jest wykorzystywana do budowy znaczeń w wariancie: przyroda – cywilizacja, rozległa, dzika przestrzeń – osiedla zagospodarowane przez człowieka¹⁸. Nasi bohaterowie pozostają wciąż w granicach miasta. Więcej nawet, dla nich element opozycji, jakim jest natura i możliwość postrzegania jej jako źródło odnowy, miejsce nabycia doświadczeń, wyciszenia, uspokojenia i odzyskania sił, w ogóle się nie konstituuje. Nawet regeneracja przez oczyszczający wysiłek fizyczny odbywa się w przestrzeni wysoce ucywilizowanej – trzej przyjaciele idą pograć w kosza w sali gimnastycznej i popływać w basenie. Poza tym wędrówka nie jest i nie staje się dla nich sposobem na życie. Wyruszenie w drogę jest sposobem na stworzenie sobie warunków rytualnych, jest własnym sposobem na poradzenie sobie z problemem, jakim jest konieczność zrozumienia i uwewnętrznienia fenomenu śmierci. Archie, Gus i Harry ruszają na eskapadę ponieważ ceremonia pogrzebowa, w której brali udział, nie spełniła swojej funkcji.

Oczywiście rytuały można różnicować. Jednak zarówno te o charakterze religijno-liturgicznym, takie jak święta Bożego Narodzenia czy Wielkiej Nocy oraz te mające charakter rytów przejścia (chrzest, komunie, bierzmowanie, ślub, śmierć), nie stanowią jedynie ceremonii pamiątkowych, choć człowiek współczesny zwykł je w ten właśnie sposób traktować. Louis Dupré podkreśla: *Ich funkcja jest dokładnie odwrotna – chodzi o uczynienie przeszłości teraz obecną, a nie utrwalenie pamięci o niej. (...) Ryt zachowuje znaczenie religijne jedynie tak długo, jak długo poprzez niego człowiek zdolny jest na nowo przeżywać przeszłość i przywracać początek*¹⁹.

Szczególnie interesujące są rytmy przejścia, poprzez które osoba przechodzi z jednej grupy do innej (inicjacja, małżeństwo, śmierć), gdyż tutaj jesteśmy świadkami rytualizacji zmiany jako takiej. Być może rytmy te odwołują się najbardziej wyraźnie religijne znaczenie wszystkich rytów – ustalenie tego co rzeczywiste za pomocą transformacji. Teoria Kanta uświadomiła nam bliską relację pomiędzy konceptualizacją i konstytuowaniem tego co rzeczywiste. Lecz przyzwyczaiła nas również uważać to konstytuowanie za wynik procesu czysto intelektualnego, podczas gdy egzystencjalna świadomość tego co rzeczywiste wynika z aktów konstytuujących sens, które w żadnym razie nie są czysto intelektualne. Nawet człowiek współczesny doświadcza tego co rzeczywiste dopiero po całkowitym zaangażowaniu się. Ważne wydarzenie nie stanie się w pełni rzeczywiste, zanim nie zostanie należycie celebrowane. Uroczystości towarzyszące ślubowi, rocznicy czy urodzinom są nie tyle spontanicznym wyrażaniem radości (nie widzę, co jest tak radosnego w starzeniu się małżeństwa lub w byciu o rok bliżej od śmierci) co dobrze zaplanowanymi rytami, które pomagają nam uświadamiać sobie [podkreślenie moje – E.D.] czasowość egzystencji. Nawet w wersji zeświecczonej ryt potwierdza ostateczne źródło rzeczywistości. Jego konstytuowanie jest jednocześnie nowym wydarzeniem i powrotem do fundamentów. Ponieważ tym, co prawdziwie rzeczywiste jest to, co istniało od początku, rytmy rodzą mity o początku, a te z kolei towarzyszą rytom²⁰.



Mężowie, reż. John Cassavetes (1970)



Ten fakt – odnowy w rytuale i przez rytuał – umyka mężczyznom, choć nie zanika w nich potrzeba przeżycia w odmienny sposób doświadczenia śmierci, dlatego organizują sobie swój własny rytuał. Ruszają w dziwną podróż. Paradoks polega na tym, że wyruszenie w drogę nie jest dla nich otwarciem na doświadczenie, ale jakby wymuszeniem doświadczenia. Droga nie jest tu chęcią nabycia doświadczenia i przez to przemianą, wejściem na kolejny szczebel dojrzałości wewnętrznej, ale wręcz przeciwnie, cofnięciem się, ucieczką przed rodziną, obowiązkami i odpowiedzialnością, które niesie codzienność. Jest to ucieczka w błazenadę, wyglup i dzieciną zabawę. Co jednak niesłychane, przynosi to oczekiwany skutek – przemianę; najbardziej widoczną w życiu Gusa.

Można się pokusić o stwierdzenie, że Cassavetes wykorzystuje w tym filmie topos śmierci jako doświadczenia egzystencjalnego, które przez załamanie dotychczasowego światopoglądu ma doprowadzić do wypracowania w sobie nowego, ale solidniejszego, bo okupionego głębokim cierpieniem. W literaturze polskiej topos ten znalazł niedoścignioną realizację w cyklu *Trenów* Kochanowskiego. Chociaż jest to cykl elegijny, który wyróżnia zwarta, „poematowa” konstrukcja, to uwagę zwraca również fakt nawiązania w *Trenach* do antycznego i humanistycznego *epicedium*²¹. Cechą tego gatunku było powiązanie w jedną całość odrębnych członów kompozycyjnych, na które składały się: *laudatio* (pochwała), *comloratio* (opłakiwanie), *consolatio* (pocieszenie, łączyło się z nim często *exhortatio* – napomnienie), a ponadto jeszcze niejednokrotnie wstrząs, czyli *exordium*²². Juliusz Cezar Scaliger – autor szesnastowiecznej poetyki – jeszcze precyzyjniej wyliczył poszczególne części *epicedium*, uzupełniając listę o *lacturae demonstratio* (ukazanie wielkości straty) i *luctus* (żał)²³. Inne formy, w jakich ten typ przeżyć znajdował swoje ujście – od greckich epitafiów, przez rzymskie *consolatio* i *nenie*, prowansalskie *planhty*, angielskie *dirge* i staropolskie żale i lamenty – czerpały z elementów struktury kompozycyjnej *epicedium*, budując swoiste warianty, zawsze jednak pojawiała się w nich pochwała zmarłego, opłakiwanie mające wyrazić ból po stracie i refleksja mająca przynieść pocieszenie. W filmie Cassavetesa, choć fakt śmierci Stewarda jest punktem wyjściowym fabuły, to jego postać zostaje odsunięta w cień; jego imię wyrugowane jest niemal zupełnie z rozmów. Sam prolog, w którym go widzimy, można potraktować jako swoiste *laudatio*, jednak i tu następuje znaczące przesunięcie. Sekwencja montażowa nie daje obrazu Stewarda, ale Stewarda w gronie przyjaciół, jako cząstki tworzącej krąg rodziny i znajomych i jako taka stanowi pochwałę kompanii, którą cztery rodziny – dzięki czterem przyjaciołom – stanowią. Nacisk zostaje położony na wspólnotę tworzoną przez jednostki i uczucia ją łączące. Śmierć Jacksona powoduje zachwianie podstaw tej wspólnoty i w konsekwencji kryzys, któremu chcą podświadomie zaradzić pozostali trzej przyjaciele. W ich zachowaniu można dostrzec pewną ambiwalencję. Z jednej strony, jakby nie chcieli zmierzyć się z bólem i cierpieniem, co powoduje, że uciekają w błazenadę i wyglupy. Z drugiej zaś trudno nie przyznać, że ta błazenada stanowi odnowienie ich przyjaźni. Staje się rytualnym powrotem do początków i dzięki ich przeżyciu ponownym zaprowadzeniem ładu tam, gdzie śmierć wprowadziła chaos.

Chęć wyodrębnienia sytuacji śmierci przyjaciela z potoku zdarzeń codziennych i zorganizowanie niewypowiadalnych przeżyć w swoisty rytuał wydaje się

faktem dominującym. Nie znaczy to oczywiście, że inne drogi strukturywania doświadczeń są przed bohaterami zamknięte. Cassavetes pokazuje jednak, że ani sformalizowany rytuał, ani próba refleksji słownej nie przynoszą oczekiwanych rezultatów. Tak jedna, jak i druga forma nie sprawdza się w przypadku naszych bohaterów. W *Mężach zwłaszcza* ten drugi sposób ponosi fiasko. Przyjaciele nie potrafią i nie chcą ze sobą rozmawiać. Spośród całej trójki najbardziej skłonny do refleksji okazuje się Archie. Wielokrotnie podejmuje próby wyrażenia własnych uczuć i przemyśleń. Za każdym razem jego wysiłek spełza na niczym. Jest nie dość konsekwentny i łatwo daje się zniechęcić, gdy napotyka opór, zwłaszcza ze strony Gusa. To jedna przyczyna, druga to fakt, że pozostali kompani wolą uciec w gry słowne i przepychanki niż podjąć rzucone przez niego wyzwanie. Nie bez znaczenia jest również niechęć samego Cassavetesa do tego sposobu doświadczenia siebie. Bo jak inaczej niż jako wykpienie postawy Archiego – ciągłej chęci werbalizowania uczuć, emocji i przeżyć wewnętrznych – odczytać to, co spotyka go podczas podróży. W Londynie dziewczyna, z którą Archie spędza noc, w ogóle się nie odzywa. Jest najbardziej zamknięta i nieprzystępna z całej trójki kobiet. Kiedy wreszcie zdobywa się na wyrażenie uczuć, to okazuje je niewerbalnie – płacząc. Wybuchu dopiero na koniec, wychodząc z hotelu, ale cały potok słów, który wówczas płynie z jej ust jest zupełnie niezrozumiały, ponieważ wykrzykuje wszystko po chińsku (pochodzi z Kraju Środka). Mimo to, mimo niemożności nawiązania kontaktu na płaszczyźnie słownej, Archie zakochuje się w niej.

Ta niemożność zamknięcia doświadczenia w słowie, ustrukturywania w opowieści widoczna jest już w pierwszej rozmowie bohaterów na cmentarzu, na chwilę przed pogrzebem. Retrospektywnie okazuje się ona wzorcowa dla wszystkich prowadzonych w filmie rozmów. Stanowi paradygmat porozumiewania się czy raczej niemożności słownego porozumienia.

ARCHIE: *Chyba tak powinno być – wszystkie te wozy z szoferami, błyszczące limuzyny... To odurza. Tak, Gus, właśnie tak się postępuje. Ludzie uciekają przed śmiercią w sferę symboli, starają się zachowywać w sformalizowany sposób i to jest śmieszne, ponieważ jest to najbardziej upokarzające uczucie na świecie. A ja czuję się zrelaksowany. Ludzie umierają przez napięcia, właśnie dlatego. Gus, mówię prawdę, wiesz? To jest coś, o czym trzeba pamiętać.*

GUS: *Nie ufaj prawdom, nie ufaj prawdom. Archie, wierz mi, nie ufaj prawdom.*

ARCHIE: *Ale to jest prawda. Widzisz, prawda nigdy cię nie zabije. Kłamstwa tak. Nie papierosy, nie alkohol. Kłamstwa, Gus, kłamstwa i napięcie. To zabija dużo szybciej niż rak i serce. Wiedziałeś o tym?*

GUS: *Proszę cię, daj mi papierosa. Proszę cię, daj mi papierosa...*

Dalej wymiana słów koncentruje się na papierosach i zapalnikach, których obaj zapomnieli zabrać.

Właśnie w tym fragmencie dobitnie uwidacznia się owa niechęć do głębszego kontaktu zbudowanego na słowie. Wydaje się, że żadna wymiana słów, chęć wyrażenia siebie i swoich emocji drugiemu, nie jest w stanie przebić się przez ochronną skorupę pozostałych postaci i przerodzić w rozmowę. Każda próba spełza na niczym: kończy się albo zmianą tematu, albo skierowaniem uwagi na zupełnie inne tory (jak tutaj, na chęć zapalenia papierosa i poszukiwanie po

kieszeniach najpierw paczki, potem zapalek). Owa niechęć do werbalizacji, do wypowiadania się o tym, co gnębi daną postać, jest symptomatyczna dla wszystkich bohaterów filmów Cassavetes. Być może właśnie to jest przyczyną ich nieustannego zatrzymywania się w połowie drogi, niemożności wyzyskania kryzysowej sytuacji do zmiany swojego statusu egzystencjalnego, bo jak stwierdza cytowany już Louis Dupré, zawarcie doświadczenia w słowie stanowi element niezbędny do domknięcia doświadczenia.

*Wyjątkowa elastyczność języka umożliwia mu ustalenie znaczenia symbolicznego, które od razu (a nie stopniowo) podporządkowuje sobie znaczenie zwykłe. Bez interpretacji językowej akt jest na zawsze określony przez jego znaczenie naturalne. Dlatego „objawienie”, chociaż zaczyna się czynem, może być zakończone tylko słowem. Jedyne język jest wyposażony w aparat symboliczny zdolny wypowiedzieć niewypowiadalne i nadać strukturę niewidzialnemu. Skoro tylko słowo zostanie wypowiedziane, wszelkie akty ludzkie stają się zdolne uczeszczyć w jego transcendentnym znaczeniu*²⁴.

Przytoczona rozmowa potwierdza sugestię dotyczącą nieufności do sformalizowanego rytuału. Archie wprost wyraża swoje zdziwienie formą, jaką przybiera ceremonia. Po spełnieniu jej – zresztą bez wewnętrznego przekonania, co powiększa tylko początkowy dystans do możliwości odnalezienia pocieszenia w sformalizowanych gestach i słowach – mężczyźni postanawiają się upić.

Alkohol od niepamiętnych czasów był postrzegany jako środek powodujący zapomnienie. Upicie się powoduje nie tylko otępienie, które odrywa od smutku i strapienia, ale również pozwala pokazać się człowiekowi takim, jaki jest i otworzyć na radość, związaną – jak w biblijnej *Pieśni nad pieśniami* – z miłością²⁵. Głównym motywem działań podejmowanych przez trzech mężczyzn jest zapomnienie i ten fakt dominuje w części nowojorskiej. Wszystkie czynności, w które bez pamięci się rzucają, mają uwolnić ich od dręczących uczuć. Przy czym, co symptomatyczne, nacisk jest położony na aspekt zewnętrzny – odczuwania fizycznego. Zatem i dwudniowe pijaństwo (otępienie), i wygłupianie się na ulicach (powrót do dziecięcej beztroski, która nie zna grozy śmierci), i wysiłek fizyczny (jak mówi Archie – „wypocenie” problemów), i wreszcie owa kontrowersyjna scena wymiotów, które bólem fizycznym mają zdominować ból psychiczny²⁶, składają się na swoiste *comloratio* i *luctus*.

Sytuacja diametralnie odmienia się w Londynie. *Signum* owej odmiany na płaszczyźnie wizualnej jest rzęsy deszcz, który zaskakuje bohaterów, gdy otwierają na lotnisku drzwi samolotu. We wszystkich kultach woda jest źródłem życia i ma charakter oczyszczający. Zmywa nie tylko brud codzienności, dzięki czemu stajemy się czyści fizycznie, ale też i symbolicznie jest znakiem odmiany statusu egzystencjalnego, który towarzyszy oczyszczeniu moralnemu (chrzest jako zmycie grzechu pierwotnego i przyjęcie w obręb społeczności Kościoła)²⁷. Ulewny deszcz towarzyszy wszystkim poczynaniom mężczyzn w obcym i odległym mieście. Jest on również słyszalny w warstwie dźwiękowej. Szczególnie głośno w scenie rozstrzygającej rozmowy pomiędzy Archie i Gusem, gdy decydują się na powrót do domu, do codziennego życia. Deszcz stanowi swoisty zwornik i decyduje o charakterze wszystkich dziejących się w tym mieście wydarzeń. Wydarzeń, które dla widza przybierają dość zaskakujący obrót i których nie daje się uspołnić bez odwołania do wysuniętej przeze mnie hipotezy

odczytania wszystkiego, co się dzieje w filmie, jako swoistego rytuału. Bo o ile wspólne wyjście do kasyna można potraktować jako kolejny gest ucieczki w zapomnienie przez oddanie się w szpony silnych emocji towarzyszących uprawianiu hazardu, podobnie jak sprowadzenie do hotelu trzech dopiero co poznanych dziewcząt, to przyływ uczuć, którymi Gus i Archie nagle obdarzają swoje towarzyski, staje się zrozumiałą, dopiero gdy potraktujemy go jako wyraz swoistego *consolatio*, które objawia się w miłości rozumianej jako odrodzenie, powrót do życia, zdolność i chęć odczuwania tego, co przynosi codzienność. Jednak odnawiająca siła uczuć przynosi również świadomość ciężaru odpowiedzialności związanego z faktem posiadania rodziny. Cassavetes oddaje w kapitalny sposób ambiwalencję uczuć postaci w scenie decydującej rozmowy pomiędzy Gusem i Archie:

ARCHIE: *Gus!*

GUS: *Wejdz!*

ARCHIE: *Muszę z tobą porozmawiać. Muszę ci coś powiedzieć. Gus, posłuchaj, mam kłopot.*

GUS: *Masz kłopot? Masz kłopot?*

ARCHIE: *Nie chcesz słuchać? Słuchaj, nie jestem...*

GUS: *Archie, zadam ci pytanie.*

ARCHIE: *Przechodzę kryzys życiowy.*

GUS: *Jedno pytanie.*

ARCHIE: *Słuchaj mnie, co ci mówię!*

GUS: *Myślisz, myślisz, że jestem samolubny?*

ARCHIE: *Nie myślę, że jesteś samolubny.*

GUS: *Nie myślisz, że jestem samolubny? Więc mnie nie znasz!*

ARCHIE: *Nie chcesz wysłuchać, co mam ci do powiedzenia?*

GUS: *Dlaczego? Czy to jest śmieszne?*

ARCHIE: *Chcę ci powiedzieć, co mi chodzi po głowie, Gus.*

GUS: *Harry zostawił tu wszystkie swoje meble.*

ARCHIE: *Nic mnie to nie obchodzi.*

GUS: *Co robisz tu te meble?*

ARCHIE: *Nie wiem, co te meble tu robisz.*

GUS: *Pamiętasz tę wesolutką dziewczynę, z którą spędziłem ostatnią noc? Mary? Tę dużą? Co tu robisz meble Harry'ego?*

ARCHIE: *Szaleję za tą Chinką! Wysłuchasz mnie? Szaleję za tą Chinką! Wysłuchasz mnie?*

GUS: *Czego ode mnie oczekujesz? Żeby poślubił dla ciebie tę Chinę? Ja szaleję za dziewczyną, która ma metr dziewięćdziesiąt wzrostu!*

ARCHIE: *Mam poważny problem.*

GUS: *Nie chcę wracać do domu!*

ARCHIE: *Mam poważny kłopot emocjonalny. Wysłuchaj mnie! Mówię serio!*

GUS: *Co chcesz, żebym powiedział? Dlaczego nie mówiłeś mi nic wcześniej, w korytarzu, gdy szedłeś? Dlaczego nic mi nie mówiłeś w korytarzu, kiedy byliśmy w korytarzu, że coś nie gra?*

ARCHIE: *Zwałę to wszystko na ciebie.*

GUS: *Musimy...*

ARCHIE: *Masz rację. Musimy wracać do domu. Musimy wrócić do domu. Jest jeden problem. Przestań się śmiać. Nie chcę wracać do domu. Słyszysz?*

GUS: *W porządku.*

ARCHIE: *Więc co zrobimy?*

GUS: *Archie!*

ARCHIE: *Co zrobimy?*

GUS: *Jest jeszcze jeden...*

ARCHIE: *Harry to Harry. Właśnie teraz Harry...*

GUS: *Mamy dwie wspańlate żony... Tylko jak tu teraz wrócić do domu i kochać się z nimi?*

ARCHIE: *Co za koszmarny ranek!*

GUS: *Mamy pięcioro dzieci. Tak między nami, to jest śmieszne! Mamy dwa domy... mamy cztery garaże... dwa samochody. Staram się ci tylko powiedzieć, że wracam do domu!*

ARCHIE: *Wracasz?*

GUS: *Rzecz w tym, żeby wszystko dobrze rozegrać.*

ARCHIE: *Co? Dobrze rozegrać?*

GUS: *Dobrze rozegrać.*

ARCHIE: *Masz rację. To jest gra, więc dobrze ją rozegramy.*

GUS: *Nie wiedziałeś....*

Dalej rozmowa ześlizguje się na gry słowne i obaj mężczyźni przechodzą do Harry'ego.

To nagłe olśnienie, uczucie, które się narodziło w chaosie bólu, pozwala na nowo zaprowadzić w świecie Gusa i Archiego porządek. Porządek ten nie nosi jednak znamion typowego pogodzenia się z wyrokami losu i ładem świata, w który musi znaleźć się miejsce na ból i cierpienie. Powrót do życia jest uświadomieniem sobie, że śmierć nie jest na tyle silna, by wypalić zdolność odczuwania. Mimo pustki spowodowanej bólem, na zbolatej glebie duszy może wykiełkować nagle i niespodziewanie nowe uczucie. Człowiek jest jeszcze w stanie zachwycić się inną osobą i otworzyć na oczarowanie nią. Istotny jednak jest fakt, że uświadomienie sobie możliwości, zdolności odczuwania wiąże się również z przywołaniem bagażu doświadczeń odstawionych na bok i konieczności wzięcia na siebie na powrót odpowiedzialności za dom i rodzinę. Niezwykle przejmująca pod tym względem jest scena powrotu.

Na lotnisku Gus i Archie kupują całe torby zabawek, usiłując w formie pewnych konwencjonalnych zachowań odnaleźć rytm uczuć, które powinni odczuwać. Markowanie pośpiechu i przejęcia, gestów i zachowań, które nieodłącznie kojarzą się w powszechnej wyobraźni z powrotem do domu po długiej i dalekiej (tu w sensie dosłownym i metaforycznym) podróży – markowanie tej najbardziej zewnętrznej płaszczyzny – ma, jak w magii sympatycznej, wrzucić ich na powrót w koleiny uczuć i zachowań rodzinnych. Jednak gra, jaką podjęli (*To jest gra, więc dobrze ją rozegramy*), nie jest łatwa. Gdy Gus podchodzi do domu wciąż daje się w nim wyczuć wewnętrzny opór, wahanie i brak przekonania. Dopiero reakcja dziecka, płacz małej córeczki powoduje, że sytuacja przestaje być grą i zyskuje wymiar realny. Spontaniczność ekspresji uczuć dziewczynki zdziera zasłonę dystansu i zmusza do fizycznego odczucia realności sytuacji i świata, do którego Gus zdecydował się powrócić.

Inaczej jest w przypadku Harry'ego. On nie chce i nie potrafi podźwignąć ciężaru odpowiedzialności, jaki przyniosłoby pójście za nagłym odruchem, który jest gestem sprzeciwu własnego ja. Chociaż to właśnie on jest przewodnikiem wyprawy do Londynu, sam ucieka w dalsze pijaństwo i rozpustę przed koniecznością zmierzenia się z ciężarem odpowiedzialności, przed powrotem do domu, gdzie nierozwiązane problemy nawarstwiły się i rozrosły do niewyobrażalnych rozmiarów. Z tej perspektywy znaczący wydawać się może fakt, że w filmie zostaje pokazany tylko jego dom i konflikty, które nim wstrząsają²⁸. Chęć wyjazdu, ucieczki po pijackim weekendzie, nie do końca, w przypadku Harry'ego, ma charakter ekspiacyjny. Właśnie owa nieczystość intencji, które legły u podstaw odruchu wzięcia z sobą paszportu – chęć zemsty, zrobienia na złość – nie pozwalają mu przeżyć oczyszczenia. Harry jest zbyt zaślepiony krępującą go zazdrością, by chcieć otworzyć się na doświadczenie. On, jako jedyny z grona przyjaciół, nie zakochuje się. Dla niego wieczór spędzony w towarzystwie młodej Angielki jest wieczorem rozpusty, a nie ekspiacji. Dlatego nie chce i nie próbuje dostrzec przemiany, która dokonała się w jego towarzyszach podróży i pozostaje w Londynie. Harry jeszcze nie jest gotów do powrotu.

Skok w świat, próba bezrefleksyjnego poddania się temu, co dzieje się wokół, zaufanie żywiołowi, który otacza jednostkę, jest cechą powracającą w filmach Cassavetes'a. Przyjrzenie się strategii postępowania jego postaci z bliska może jednak prowadzić do zaskakujących wniosków, jak chociażby tutaj, gdy nagle odłoniły się rytualne matryce strukturujące działania bohaterów. Ale nie zawsze tak bywa.

ELŻBIETA DURYS

¹ R. Carney, *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985, s. 13.

² Tenże, *The films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

³ Tamże, s. 2-20.

⁴ W zmontowanej przez Cassavetes'a ostatecznej wersji filmu scena ta trwała jeszcze dłużej. Dysponując prawami do dzieła Columbia wycięła jedenastominutowy fragment przed wprowadzeniem na ekrany, z czego dziewięć minut ze sceny śpiewu i dwie ze sceny następnej, dziejącej się w toalecie. Podaje za: *Cassavetes on Cassavetes*, ed. R. Carney, Faber and Faber, London 2001, s. 256.

⁵ Carney wspomina, że reżyser miał zwyczaj urządzania z Seymourem Casselem pijackich eskapad, które kończyły się wyjazdami nawet na inne kontynenty (np. do Brazylii) i stąd ten pomysł przeniesienia akcji w zupełnie inne miejsce. Londyn, z kolei, mógł

się pojawić dlatego, że po nakręceniu *Twarzy* Cassavetes spędził tam trochę czasu i świetnie się tam czuł.

⁶ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 5.

⁷ Analizując ten film, korzystałam z kopii angielskiej. Za pomoc w korekcie dialogów dziękuję Joannie i Oli Rydzewskim.

⁸ L. Dupré, *Inny wymiar. Filozofia religii*, tłum. S. Lewandowska, ZNAK, Kraków, 1991, s. 148.

⁹ Tamże, s. 136.

¹⁰ Tamże, s. 137.

¹¹ Tamże, 141.

¹² Tamże, s. 139.

¹³ Nie chcę w tym miejscu przyłączać się do rozważań na temat, czy *road movies* są, czy nie są odrębnym gatunkiem. Na jednoznaczne rozstrzygnięcie trzeba będzie chyba jeszcze poczekać, gdyż pierwszy „wykwit”, który nastąpił we wspomnianym okresie, można uznać, posiłkując się Altmanowską (R. Alt-

- man, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992) koncepcją, za sygnał jego tworzenia. Wówczas, patrząc przez pryzmat genezy gatunków, jaką badacz zaproponował, można powiedzieć, że film drogi jest dopiero na etapie, kiedy ma wypracowaną semantykę i aby w pełni się rozwinąć, musi jeszcze wypracować odpowiadającą semantyce syntaktykę. Co może niebawem, ale również nigdy nie nastąpić.
- ¹⁴ Topika i topos – to rozgraniczenie postuluje wprowadzić Janina Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, w: *Poetyka. Wybór materiałów*, red. A. Kubale i E. Nawrocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- ¹⁵ A. Wyżyński, *Filmy drogi*, „Iluzjon” 1990 nr 3-4.
- ¹⁶ W niemieckim kręgu kulturowym związek ten, jak zauważa Wyżyński, jest uchwycony najściślej, bo na płaszczyźnie języka: *Fahren* znaczy „jeździć”, a *erfahren* – „doświadczać”. Tamże, s. 13.
- ¹⁷ Tamże, s. 11.
- ¹⁸ Fakt ten podkreślany jest we wszystkich opracowaniach dotyczących westernu. W języku polskim czytelnik może sięgnąć do: J. Ostaszewski, *Konteksty westernu*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, PWN, Warszawa-Kraków 1991, zwłaszcza s. 73-75; J. Ostaszewski, *Umarli nie umierają albo co przytrafiło się westernowi*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998; tam też można znaleźć szeroki wybór odniesień do pozycji obcojęzycznych.
- ¹⁹ L. Dupré, dz. cyt., s. 141.
- ²⁰ Tamże, s. 142-143.
- ²¹ Fakt ten podkreśla J. Pelc we wstępie do wydania dzieła w bibliotece Ossolineum, w: J. Kochanowski, *Treny*, Wrocław 1978.
- ²² Tamże, s. XLIV-XLX.
- ²³ Tamże, s. XLIV-XLV.
- ²⁴ L. Dupré, dz. cyt., s. 147. Stwierdzenie to odnosi się do symbolu, ale również dobrze może zostać zastosowane i w tym przypadku.
- ²⁵ *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. bp K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1994, s. 668.
- ²⁶ Tak komentował tę scenę sam Cassavetes: *Bohaterowie nie wymiotowali dlatego, że się upili, ale upili się po to, by móc zwymiotować – zwymiotować z powodu nieżyjącego przyjaciela (vomit for their dead friend). Kiedy ktoś umiera, chcę coś czuć. Chcę czuć się tak przynęcionym, bym mógł płakać, zwymiotować, odczuć głęboko tę stratę*. Por. *Cassavetes on Cassavetes*, dz. cyt., s. 256.
- ²⁷ *Słownik teologii biblijnej*, dz. cyt., s. 1058-1060.
- ²⁸ W niemal wszystkich filmach Cassavetesa powracają sceny moralnego molestowania kobiet, nierzadko łączące się z fizyczną przemocą wobec nich. W *Cieniach* Ben nagle policzkuje próbującą z nim zawrzeć znajomość dziewczynę, w *Twarzach* ofiarą przemocy jest Jeannie – luksusowa call girl – oraz Maria, która musi znosić prześladowania własnego męża. W *Husbands* jesteśmy świadkami klótni małżeńskiej, która kończy się rękoczynami. Wcześniej jednak, wykorzystując podstępnie przewagę fizyczną, Harry zmusza żonę, by ukłękła przed nim i powiedziała, że go kocha. Tak też jest w *Minnie i Moskwitz*, *Kobiecie pod presją* i innych.