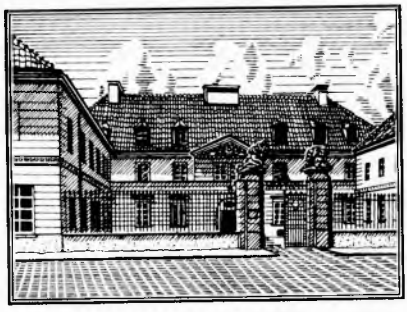
Kwartalnik filmowy

PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ
INSTYTUTU SZTUKI PAN



Instytut Sztuki
Polskiej Akademii Nauk
1949–1999

Nr 25 (85) **1999 Rok XX**

SPIS RZECZY

OD REDAKCJI 4

HISTORIA FILMU

Elżbieta Ostrowska
KOBIECY GŁOS W NIEMYM KINIE 6

Urszula Jarecka
MATKI, ŻONY I BACHANTKI....
PORTRETY KOBIET W FILMACH D.W. GRIFFITHA 17

W PERSPEKTYWIE FEMINISTYCZNEJ

Krzysztof Loska
KOBIETA I KINO – KILKA UWAG O FEMINISTYCZNEJ TEORII FILMU 28

Tania Modleski
FEMINIZM A SIŁA INTERPRETACJI: KILKA ODCZYTAŃ KRYTYCZNYCH 34

KOBIETY W FILMIE – PEZENTACJE

Iwona Kolasińska
TAJEMNICA KOBIECOŚCI I KLĘSKA POZNAWCZA MĘSKIEGO AUTORYTETU:
LUDZIE-KOTY JACQUESA TOURNEURA 50

Marcin Składanek
UWODZENIE – STRTEGIA KOBIECOŚCI. ANALIZA BOHATERKI
SZALONEGO PIOTRUSIA JEAN-LUC GODARDA 68

Andrzej Zalewski
O KIMŚ INNYM 80

Marta Niemczewska
KOBIECA POWIEŚĆ INICJACYJNA. ODCZYTANIE *DZIWNYCH LOSÓW JANE EYRE*
NA PODSTAWIE KSIĄŻKI CHARLOTTE BRONTE ORAZ EKRANIZACJI TEJ POWIEŚCI
W REŻYSERII FRANCO ZEFFIRELLEGO 88

Izabela Filipiak
SPRAWDZIĆ SIĘ W OBSZARZE LEGALNOŚCI. *G.I. JANE* RIDLEYA SCOTTA 101

Jacek Ziemek
LULU W OPTYCE MASKULINISTYCZNEJ 107

Ewa Mazierska
PŁEĆ W FILMACH WONGA KAR-WAIA 123

Beata Kosińska-Krippner
W POSZUKIWANIU IDEAŁU KOBIECOŚCI – *M. BUTTERFLY* DAVIDA CRONENBERGA 135

KINO KOBIET – PRZENTACJE

Mariola Jankun-Dopartowa
RZECZYWISTOŚĆ ODNALEZIONA 150

Małgorzata Radkiewicz
W RYTMIE TANGA 168

Maria Zmarz-Koczanowicz
KOBIETY O KOBIETACH W POLSKIM DOKUMENCIE 187

Aleksander Kwiatkowski
KINO KOBIECE W SKANDYNAWII, CZYLI O TYCH PANIACH 195

PŁEĆ W KULTURZE

Jurij Łotman
OBRAZ ODWRÓCONY 204

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki
KINO WDEŁUG GUY DEBORDA 233

NOTY O AUTORACH 238
SUMMARIES 239
SOMMAIRE 244

OD REDAKCJI

Kobieta jako temat dzieła filmowego, kobieta jako twórca dzieła filmowego, kobieta jako widz dzieła filmowego – oto w największym uogólnieniu temat niniejszego tomu „Kwartalnika". U podłoża pomysłu leżała inspiracja feministyczna. Nie sposób ignorować znaczenia tego nurtu we współczesnej kulturze. W Polsce potoczna wiedza o feminizmie jest rażąco schematyczna i płytka, a kwestia ról kulturowych i społecznych przypisanych odwiecznym ponoć prawem kobiecie i mężczyźnie zbyt często staje się przedmiotem doraźnych manipulacji polityczno-ideologicznych, mających w pogardzie zarówno wszelkie teorie naukowe, jak i samą rzeczywistość. Owa inspiracja feministyczna, do jakiej się przyznajemy, nie oznacza wszelako, że opowiadamy się po stronie feminizmu jako takiego – nie istnieje zresztą jeden feminizm. Pomiędzy jego skrajną wersją amerykańską, a znacznie bardziej umiarkowaną wersją francuską rozciąga się szeroka gama jego najrozmaitszych postaci. Tak się zresztą złożyło, że ten umiarkowany kierunek krytyki feministycznej jest u nas najlepiej reprezentowany. Mowa tu o takich tekstach, jak artykuł amerykańskiej autorki, Tani Modleski, o krytyce feministycznej i przeglądowy tekst Krzysztofa Loski o feministycznej teorii filmu. Przykładem praktycznego zastosowania narzędzi tej krytyki może być tekst Iwony Kolasińskiej, na temat filmu *Ludzie-koty* Jacques'a Tourneura, który ponadto odwołuje się do innej analizy feministycznej tego filmu autorstwa Deborah Linderman. Do tekstów krytyki feministycznej par excellence zaliczyć także można analizę porównawczą książki i filmu o Jane Eyre Marty Niemczewskiej, oraz teksty Izabeli Filipiak i Beaty Kosińskiej-Krippner. Dla przeciwwagi zamieściliśmy maskulinistyczny wywód Jacka Ziemka o artystycznych realizacjach mitu Lulu, uosobienia wszelkich męskich tęsknot. O postaciach kobiecych w filmie piszą też Urszula Jarecka (w filmach Griffitha) i Andrzej Zalewski (u Bergmana i Augusta).

Kilka tekstów dotyczy filmowej twórczości kobiet. Elżbieta Ostrowska omawia bardzo mało znany fragment historii filmu, którego bohaterkami są pierwsze twórczynie filmów niemych. Ich nazwiska, całkiem niezasłużenie, rzadko pojawiają się w słownikach filmowych i choćby z tego powodu tekst ten zasługuje na uważną lekturę. Mariola Jankun-Dopartowa pisze o filmie Agnieszki Holland *Plac Waszyngtona*, Maria Zmarz-Koczanowicz o polskich dokumentalistkach, a Andrzej Kwiatkowski o reżyserkach skandynawskich. W tej grupie tylko Sally Potter, której sylwetka została nakreślona przez Małgorzatę Radkiewicz, można zaliczyć do grona artystek feministycznych.

Polecamy Państwa uwadze te teksty, które w centrum rozważań postawiły kwestię tożsamości płci i jej wyznaczników kulturowych oraz psychologicznych. Mowa tu przede wszystkim o fragmencie książki Jurija Łotmana *Kultura i eksplozja* pt.*Obraz odwrócony*, który dotyczy funkcji, jaką pełniła moda wśród arystokracji carskiej Rosji w kontekście ról, jakie mieli do spełnienia mężczyźni i kobiety. Marcin Składanek z kolei pisze o odmienności psychicznej kobiety i mężczyzny w *Szalonym Piotrusiu* Godarda, a Ewa Mazierska wyodrębnia podobieństwa łączące bohaterki i bohaterów filmów Kar-Waia.

Być może nieustanny konflikt i wzajemne przyciąganie, niezrozumienie a zarazem niezbędność, słowem wszystko to, co sprawia, że kobiety i mężczyźni „tak pięknie się różnią", to temat kluczowy wszystkich sztuk narracyjnych.

T. R.

Conway Tearle i Mary Picford w *Stella Maris*, reż. Lois Weber (1917)

Kobiecy głos w niemym kinie

ELŻBIETA OSTROWSKA

W powszechnej świadomości, zarówno większości historyków, jak i miłośników kina, miejsce kobiet we wczesnym kinie bywa zazwyczaj ograniczane do przestrzeni ekranu filmowego. Taki obraz wyłania się z większości opracowań historycznych, zarówno tych akademickich, jak i bardziej popularnych. Wystarczy przejrzeć indeksy osobowe podręczników z zakresu historii kina – z reguły wszystkie wymieniane tam kobiety to aktorki. Często są to gwiazdy, bez których – co często jest podkreślane – nie zaistniałby i nie spełniłby się geniusz reżyserów mężczyzn. Mary Pickford, Lillian Gish, Norma Sharer, Theda Bara – to nazwiska znane nie tylko historykom, ale także miłośnikom X muzy. Rzadko natomiast, a właściwie prawie nigdy nie zdarza się, by autorzy tych opracowań wspominali, iż aktorki te często stawały się właścicielkami niemałych wcale wytwórni produkcyjnych (jak np. Mary Pickford, Alla Nazimova, Nell Shipman czy też Helen Holmes [1]) bądź też podejmowały próby w zakresie pisarstwa scenariuszowego, nierzadko zresztą z powodzeniem. Zapewne należy to tłumaczyć tym, że działania te były marginalne wobec ich dokonań aktorskich, ale można także przypuszczać, że ich aktywność w przemyśle filmowym pomija się dlatego, by nie burzyć zmitologizowanych ikon heroiny czy też wampa niemego ekranu.

Mimo tych przemilczeń nazwiska wymienionych aktorek są jednak powszechnie, mniej lub bardziej, znane. Kto natomiast dzisiaj pamięta czy też wie o istnieniu Alice Guy Blaché, Lois Weber, Anity Loos czy też Frances Marion? Próżno szukać ich nazwisk w pierwszym tomie *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza, *Historii filmu dla każdego* Jerzego Płażewskiego czy też *Kronice kinematografii światowej 1895-1964* Władysława Jewsiewickiego. Oczywiście, dokonania wymienionych reżyserek i scenarzystek nie mają tej rangi w historii kina co realizacje braci Lumière, Georgesa Méliès, Davida W. Griffitha czy innych, ale trudno zaprzeczyć, iż całkowite pomijanie pozaaktorskiej działalności kobiet we wczesnym okresie rozwoju kinematografii prowadzi do fałszywego wniosku, że nie miała ona w nim w ogóle miejsca. Radykalne feministki uznałyby zapewne, że podręczniki historii filmu stanowią his/story i poddałyby ostrej krytyce zawartą w nich ahistoryczną konstrukcję kobiecości. Trudno zresztą byłoby tę diagnozę pozbawić racji, gdyż zakorzeniony i rozpowszechniony w zbiorowej wyobraźni historycznej filmowy obraz kobiety jako gwiazdy niewątpliwie przekształca ją w uniwersalną metaforę czy też, jak określa to Laura Mulvey, w obiekt męskiego spojrzenia. Warto więc chyba pamiętać, że rzeczywistość wyglądała trochę ina-

czej. W najwcześniejszym okresie rozwoju kina kobiety bowiem stosunkowo często zajmowały miejsce nie tylko przed, ale i za kamerą filmową. Stanowiły zatem nie tylko pasywny element filmowej rzeczywistości, ale także aktywnie ją tworzyły.

Aktywność kobiet we wczesnej fazie rozwoju przemysłu filmowego była dostrzegana i odnotowywana w ówczesnej prasie branżowej. Robert Grau pisał w październiku 1915 roku na łamach „Motion Picture Supplement": *Żadne spośród działań podejmowanych przez kobiety nie robią tak wielkiego wrażenia, jak te w obrębie przemysłu filmowego, który stworzył w swym początkowym stadium nową i potężną sztukę, w ramach której płeć piękna jest tak dalece aktywnym czynnikiem, że nie można wskazać pojedynczego zajęcia, zarówno po stronie sztuki, jak i przemysłu, w którym kobiety nie byłyby zaangażowane w widocznym wymiarze. W kinoteatrach, studiach, a nawet na giełdzie, gdzie filmy są sprzedawane i dystrybuowane, równość płci jest realizowana jak w żadnym innym zawodzie, o których prawo wykonywania walczyły kobiety na początku XX wieku* [2]. Podobną ocenę sformułuje wiele lat później Anthony Slide we wstępie do swej książki *Early Women Directors*: *(...) w amerykańskim przemyśle filmowym do roku 1920 było więcej aktywnych kobiet reżyserek niż w jakimkolwiek późniejszym okresie historii* [3]. Podobnie rzecz miała się z kobietami scenarzystkami; cytowany historyk kina podaje, że w samym 1918 roku 44 pisarki pracowały dla amerykańskiej kinematografii, m.in. Frances Marion, Anita Loos, Beulah Marie Dix, Bess Meredyth. Istnieją także źródła historyczne potwierdzające pracę trzech kobiet kamerzystek (Dorothy Dunn, Grace Davidson i Margaret Ordway), czterech kobiet jako menedżerów studiów filmowych, nie wspominając o montażystkach, które od razu w dużej liczbie pojawiły się w przemyśle filmowym. Nie można zatem mówić o nieobecności kobiet we wczesnej kinematografii, co najwyżej o ich wykluczeniu z podręczników i opracowań historycznych. I o ile w przypadku kilku kobiet reżyserek można się spierać, czy ich dokonania zasługują na pamięć czy też nie, to postacie Alice Guy Blaché, która faktycznie kierowała przez pierwsze dziesięć lat filmową produkcją Gaumonta, i Lois Weber, należącej do najlepiej opłacanych reżyserów w kinie amerykańskim lat dwudziestych, nie mogą budzić najmniejszych wątpliwości.

Pomijanie dokonań wspomnianych reżyserek sprawia, iż powszechnie uważa się, że kobieta znacznie później, niż faktycznie miało to miejsce, zyskała możliwość wypowiadania się za pomocą kamery filmowej. Grażyna Stachówna we wstępie do zredagowanego przez siebie tomu *Kobieta z kamerą* (prekursorskiego, należy podkreślić, w polskim piśmiennictwie filmoznawczym) napisała: *Nie ma co ukrywać, przez wiele lat kamera filmowa była wyłącznie męską zabawką. Jak tylko bracia Lumière'owie 28 grudnia 1895 roku objawili Paryżowi swój wynalazek, który nazwali kinematografem, mężczyźni przypięli się do aparatu i zaczęli kręcić jego korbką* [4]. Symptomatyczne wydają się dalsze rozważania autorki, gdy puszcza ona wodze fantazji i zastanawia się: *Co uwieczniłaby pani Lumière'owa, gdyby dopuszczono ją do kamery w 1895 roku? Wyjście wiernych z kościoła, tancerzy na balu, wizytę u modystki, uroczystą premierę w teatrze, kucharkę przy patelni, pokój dziecinny, zachód słońca i margerytki na klombie? Przecież – jak dziś wiemy z odkryć teorii filmu – te*

jej pozornie przypadkowe wybory objawiłyby jakąś ważną prawdę o niej samej i jej widzeniu świata [5].

Hipotetyczne rozważania Stachówny na temat tego, jak mógłby wyglądać film dzisiaj, gdyby kobiety miały większy udział w tworzeniu jego historii, są niezwykle ciekawe i interesujące. W pełni także zgadzam się z tezą, że męska dominacja w kinie przesądziła o jego drodze rozwojowej. Lekturze tych refleksji towarzyszą jednak również pewne, uzasadnione jak sądzę, wątpliwości. Nietrudno bowiem zauważyć, iż autorka wytycza dość ograniczony obszar spraw i problemów, które mogłyby zainteresować kobietę stojącą za kamerą filmową, przez co utwierdza w gruncie rzeczy kulturowy stereotyp podziału świata na sferę męską i kobiecą. Tym bardziej pożyteczne będzie przyjrzenie się twórczości tych kobiet, którym udało się wypowiedzieć swym własnym głosem w niemym kinie. Okaże się bowiem, iż pole ich zainteresowań wykraczało znacznie poza margerytkę na klombie i malowniczy zachód słońca, choć i te obrazy same w sobie warte są tego, by stać się obiektem zainteresowania kamery filmowej. Można, rzecz jasna, zastanawiać się, czy dokonywane przez nie wybory tematyczne i obrazowe były całkowicie wolne i swobodne, czy też były narzucane przez dominującą patriarchalną kulturę. Nie sądzę jednak, by tego typu akademickie rozważania mogły prowadzić do rozwiązania tej wysoce teoretycznej kwestii. Swe dalsze rozważania ograniczę zatem do krótkiej prezentacji kilku wybranych sylwetek kobiet tworzących w pierwszych latach historii kinematografii amerykańskiej, których twórczość, jak dotychczas, doczekała się najpełniejszego opracowania [6].

Miejsce szczególne w historii wczesnego kina zajmuje Alice Guy Blaché, która swą karierę filmową rozpoczynała we Francji. Urodziła się w Paryżu w roku 1875. Jak wielokrotnie podkreślała, swą karierę zawodową zawdzięczała w dużej mierze ojcu, księgarzowi, który zaszczepił w niej miłość do literatury i sztuki. Uczęszczała na kursy maszynopisania i stenotypii, które to umiejętności pomogły jej po śmierci ojca uzyskać posadę sekretarki w firmie Léona Gaumonta, wówczas zajmującej się jeszcze jedynie produkcją sprzętu fotograficznego. W 1895 roku zawitał do tego przedsiębiorstwa Louis Lumière, by zaprezentować swój nowy wynalazek, kinematograf. Wkrótce w zakładach Gaumonta został wyprodukowany prototyp urządzenia zbliżonego do Lumière'owskiego kinematografu. Właściciel jednakże z powątpiewaniem odnosił się do możliwości znalezienia dla niego szerokiego zastosowania, dlatego też nie kwapił się z podjęciem decyzji o jego wdrożeniu do produkcji. Alice, zafascynowana nowym wynalazkiem, poprosiła swego pryncypała o zgodę na realizację krótkiego filmu wedle napisanego przez siebie scenariusza. Była przeświadczona, że jest to najlepszy sposób zademonstrowania możliwości nowego wynalazku. Udało jej się uzyskać zgodę szefa na tę zabawę, pod warunkiem iż nie przeszkodzi jej to w sumiennym wypełnianiu obowiązków sekretarki. Powstały w tych okolicznościach filmik, zatytułowany *La fée aux choux* (*Kapuściana baśń*), został zaprezentowany w 1896 roku na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu. Demonstracja tego obrazu, którego akcja była oparta na starej francuskiej baśni o czarodzieju, który na zagonach kapusty hoduje dzieci, przyczyniła się do nagłego wzrostu zainteresowania urządzeniem wyprodukowanym w zakładach Gaumonta. Jak pisze Ally Acker: *Jej* (Guy – E. O.) *eksperyment był tak korzystny dla sprzedaży sprzętu*

produkowanego przez Gaumonta, że została ona całkowicie zwolniona z wykonywania obowiązków sekretarki. Od tego czasu była odpowiedzialna za pracę nowo powołanego działu produkcji [7].

Dzięki *Kapuścianej baśni* Alice Guy została odnotowana w kilku opracowaniach historycznych, m.in. przez Georges'a Sadoula, jako pierwsza kobieta reżyser. Cytowana Ally Acker zwraca uwagę na ukryty sens tego określenia. Twierdzi ona, że jest ono używane po to, by palmę pierwszeństwa w obrębie kina fabularnego zachować dla Georges'a Mélièsa, choć ten zrealizował swój pierwszy film kilka miesięcy później. Mimo że film Guy był zrealizowany w celach reklamowych, a nie jako autonomiczne widowisko służące celom rozrywkowym, nie zmienia to faktu, iż był to fabularny film fikcji. W przekonaniu autorki książki *Reel Women* francuskiej reżyserce należy się zatem, tak ceniony w zachodnioeuropejskim kręgu cywilizacyjno-kulturowym, tytuł pierwszeństwa.

O ile prawo Alice Guy do tytułu pierwszego reżysera filmu fabularnego może budzić uzasadnione wątpliwości, o tyle jej autorstwo ważnego w historii kina filmu *La Naissance, la vie et la mort de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (*Narodziny, życie i śmierć naszego Pana Jezusa Chrystusa* – 1906)[8], przypisywanego Victorinovi Jassetowi (czyni to w swej historii kina Sadoul, a za nim powtarzają ten błąd autorzy polskich opracowań historycznych, Jerzy Toeplitz i Władysław Jewsiewicki), jest już dzisiaj sprawą przesądzoną. Informacje na ten temat można znaleźć m.in. w książce Kristin Thompson i Davida Bordwella *Film History. An Introduction*. Omawiając wczesne realizacje filmowe Gaumonta, podają oni, że składały się na nie przede wszystkim aktualności autorstwa Alice Guy. U niej także terminowali nowi adepci sztuki reżyserii filmowej, którzy pojawili się we francuskiej wytwórni w 1905 roku, gdy zostało wybudowane nowe studio filmowe. Wśród nich był m.in. Victorin Jasset, autor scenografii do wspomnianego filmu, a także Louis Feuillade, który przejął nadzór nad produkcją Gaumonta, gdy Guy wyjechała w 1908 roku z Francji do Stanów Zjednoczonych [9].

Zanim Guy opuściła swą ojczyznę, zdążyła zrealizować wiele filmów, próbując podobnie jak Georges Méliès wykorzystywać możliwości kamery do uzyskiwania efektów magicznych. Stosowała w swych filmach podwójną ekspozycję, maski, odwrotną projekcję, zrealizowała także kilka pierwszych filmów dźwiękowych, głównie zapisów znanych arii operowych. Europejski etap jej twórczości zamknął się, gdy w 1907 roku, filmując w Nîmes walkę byków, spotkała Herberta Blaché, angielskiego operatora kierującego brytyjskim oddziałem firmy Gaumonta w Londynie, za którego wkrótce wyszła za mąż.

Zawarcie związku małżeńskiego oznaczało dla Guy trzyletnią przerwę w karierze zawodowej. W 1908 roku państwo Blaché przenoszą się do Stanów Zjednoczonych, gdzie Herbert nadal pracuje dla Gaumonta. Tutaj przyszło na świat ich pierwsze dziecko, córka Simone. Alice poświęciła się jej wychowaniu przez pewien czas, ale już w 1910 roku wróciła do zawodu. Za własne pieniądze zorganizowała The Solax Company, która w latach 1910-1914 produkuje 325 filmów, z czego co najmniej 35 zostało zrealizowanych przez samą Blaché. O sukcesach filmów realizowanych przez Solax zaświadcza wybudowanie w Fort Lee (New Jersey), jednej z najlepiej wyposażonych naonczas wytwórni filmowych, której koszt wyniósł 100 tys. dolarów. Jedną z pierwszych

ważnych produkcji Solaxu był film *The Violin Maker of Nuremberg* (1911), o którym „The Moving Picture World" pisał: *Jest to pełna czułości sentymentalna historia opowiedziana za pomocą artystycznych obrazów. Rozwija prosty sentymentalny wątek w umiejętny sposób, który chroni przed popadnięciem w banał i jednocześnie podtrzymuje zainteresowanie z godnością i artystycznym wdziękiem* [10].

Niestety, żaden z ważniejszych filmów zrealizowanych przez Blaché w Solaxie nie zachował się do dzisiejszych czasów, jedynie kilka krótkich jednoszpulowych filmików jest przechowywanych w National Film Collection Biblioteki Kongresu Amerykańskiego, m.in. *Greater Love Hath No Man* (1911), *The Detectives Dog* (1912), *Canned Harmony* (1912), *The Girl in the Armchair* (1912) i *Matrimonys Speed Limit* (1913). W opinii Anthony'ego Slide'a już tych kilka krótkich filmów przekonuje, iż ich twórczyni reprezentuje wyrafinowany kunszt filmowego opowiadania i poczucie humoru, o czym przekonuje na przykład film *A Detectives Dog*, dowcipna satyra na wczesny melodramat, w którym pies ratuje w ostatniej chwili swego pana przywiązanego do mechanicznej piły. Solax kończy swą działalność w 1913 roku. Później Alice Guy realizuje filmy produkowane w założonej przez swego męża wytwórni Blaché Features, które jednakże nie prezentują już ani poziomu wcześniejszych dokonań ani nie dorównują im popularnością.

Córka reżyserki, Simone, wspomina matkę jako osobę ukształtowaną przez normy kulturowe i obyczajowe XIX wieku, podkreślając jej przywiązanie do wartości życia rodzinnego. Swej aktywności zawodowej i wysokiej pozycji, jaką osiągnęła w ówczesnych strukturach przemysłu kinematograficznego, nie wiązała z działalnością ruchu wyzwolenia kobiet. Z pewnością także nie realizowała swych filmów po to, by udowodnić, że może to robić równie dobrze jak mężczyzna. Wręcz odwrotnie, utrzymywała, że właśnie przyrodzona kobietom natura predestynuje je właśnie do wykonywania tego zawodu: *Kobieta nie tylko nadaje się do realizowania fotodramy tak samo jak mężczyzna, ale ma także nad nim szczególną przewagę ze względu na swą naturę i wiedzę, której właśnie wymaga opowiadanie historii i tworzenie scenografii, a która to wiedza jest jej domeną z powodu przynależności do płci pięknej. Jest ona autorytetem w dziedzinie emocji. Przez wieki pozwalała im na nieograniczone działanie, podczas gdy mężczyzna z ogromną ostrożnością wciąż uczył się poddawać je kontroli. Kobieta zaś rozwijała swe najbardziej subtelne emocje przez całe pokolenia. W sprawach serca jej wyższość jest znana, podobnie jak jej intuicja i znajomość spraw Kupidyna... Wydaje mi się, że kobieta ma szczególne kwalifikacje, by osiągać w kinie najlepsze rezultaty, gdyż ma ona do czynienia ze sprawami, które są niemal jej drugą naturą. (...) Nie ma nic związanego z inscenizacją filmową, czego kobieta nie mogłaby zrobić z taką łatwością, jak czyni to mężczyzna, i nie ma żadnego powodu, by nie mogła ona w pełni opanować którejś z technik tej sztuki* [11].

W liczącym ponad 300 filmów dorobku Guy Blaché można jednak odnaleźć kilka filmów, które podejmowały tzw. temat kobiecy. Zrealizowany w 1912 roku film *The Call of the Rose* opowiada historię młodej śpiewaczki operowej, która wychodzi za mąż za poszukiwacza złota i wyjeżdża z nim na Zachód. Po pewnym czasie bierna egzystencja u boku męża zaczyna jej doskwierać,

Na planie *The Mysterious Mrs. Musslewhite,* stoją od lewej: Artur Ford, Mary MacLaren, Lois Weber, Al Singer i Harison Ford

Na pierwszym planie od lewej: Betty Shade, Douglas Gerrard, Rupert Julian i Anna Pavlova w *The Dumb Girl of Portici*

decyduje się więc powrócić na Wschód. Film kończy się happy endem – dochodzi do pojednania, ale brak w zakończeniu informacji, jak będzie wyglądało ich dalsze życie, nie wiadomo, czy kobieta zyska szansę realizacji swych osobistych ambicji, czy też z nich ostatecznie zrezygnuje. Bardziej zdecydowane akcenty emancypacyjne zawiera film *Winsome and Wise* (1912). Jego bohaterką jest młoda, pełna energii kobieta, która wyrusza na Dziki Zachód, gdzie odkrywa, że nagrody za schwytanie bandytów mogą stanowić łatwą formę zarabiania na życie. Oczywiście jej plany zostają początkowo wyśmiane przez miejscowych kowbojów, ale ku zdumieniu wszystkich bohaterce udaje się pojmać groźnego przestępcę, za co otrzymuje należną nagrodę.

Lata dwudzieste, zapisane w historii kina jako okres wzrastającego gwałtownie monopolu hollywoodzkich studiów filmowych, wyznaczają schyłek kariery filmowej Blaché. Po rozwodzie z mężem opuszcza w roku 1922 Stany Zjednoczone i wraca do Francji. Nadzieja kontynuowania kariery filmowej w ojczyźnie jednak się nie spełnia. W 1927 roku wraca do Stanów w poszukiwaniu kopii swych filmów, ale większość z nich bezpowrotnie zaginęła. Rozpoczyna działalność edukacyjną, organizuje konferencje na uniwersytetach poświęcone zagadnieniom kobiecej psychologii i realizacji filmów. W swych wystąpieniach wielokrotnie podkreślała możliwość łączenia przez kobietę obowiązków rodzinnych i pracy zawodowej w filmie. W wieku 78 lat została jako pierwsza kobieta-reżyser na świecie uhonorowana w Cinémathèque Français francuską Legią Honorową.

Droga Lois Weber do kina była zupełnie inna od tej, którą przebyła Alice Guy. Inne też były filmy, w których zagrała, które wyreżyserowała, wyprodukowała lub do których napisała scenariusz (w sumie było ich ok. 400). Druga najbardziej znana reżyserka epoki kina niemego, zaczynała swą karierę jako pianistka. Pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia podejmuje działalność ewangelizacyjną, śpiewając hymny na ulicach ubogich dzielnic robotniczych Filadelfii i Nowego Jorku. Następnie, za radą swego wuja, decyduje się wstąpić na scenę, z której, jak sądzi, jej ewangeliczne przesłanie dotrze dalej.

W 1905 r. Weber przyłącza się do wędrownego zespołu teatralnego i otrzymuje rolę w melodramie *Why Girls Leave Home?* Wkrótce wychodzi za mąż za menedżera trupy, Phillipsa Smalleya. Przez pewien czas Weber kontynuuje karierę aktorską, odnosząc znaczące sukcesy, m.in. na scenie sławnego Hippodromu w Nowym Jorku. W 1906 roku, ulegając namowom męża, wycofuje się z życia teatralnego, by zająć się prowadzeniem domu. Po dwóch latach decyduje się jednak powrócić do pracy zawodowej. Tym razem znajduje zajęcie w Gaumont Film Studio, którym wówczas kieruje mąż Alice Guy, Herbert Blaché. W 1909 roku małżeństwo znajduje zatrudnienie w wytwórni Edwina S. Portera Rex Company. Biorą udział we wszelkich pracach związanych z realizacją filmów, z wyjątkiem aktorstwa. Weber dostrzegła w kinie najdoskonalsze narzędzie dla prowadzenia swej działalności ewangelizacyjnej. Wśród zrealizowanych przez nią w tym okresie filmów były m.in.: *The Jews Christmas* (1913), którego tematem były przesądy rasowe, a także, dziś powiedzielibyśmy autotematyczna, komedia prezentująca w krzywym zwierciadle pracę w Universal Studios *The Career of Waterloo Peterson* (1914).

Twórczość Lois Weber często była odbierana jako kontrowersyjna. Działo się tak głównie ze względu na podejmowane przez nią tematy. Pisała scenariusze

i realizowała krótkie filmy poruszające tak drażliwe problemy, jak kontrola urodzeń, rozwody, aborcja, promiskuityzm, które były najczulszym chyba barometrem zmian obyczajowych zachodzących w ówczesnej epoce. Nic więc dziwnego, że jej filmy podlegały surowej cenzurze, a ich dystrybucja była nierzadko utrudniana lub też całkowicie zakazywana przez policję.

Filmy fabularne Weber także otaczała atmosfera skandalu i publicznego zgorszenia. I były ku temu powody. Główna bohaterka opowiadającego o korupcji filmu *Hypocrites* (1914), Courtenay Foote, pojawiła się naga na ekranie jako alegoria Nagiej Prawdy. Istniały nawet domysły, iż w roli tej wystąpiła sama Weber, nie mogąc znaleźć aktorki, która odważyłaby się na ten prowokacyjny gest wobec obowiązującego w ówczesnym kinie kodeksu obyczajowego. Urząd Cenzury w Ohio zakazał wyświetlania filmu, a burmistrz Nowego Jorku nakazał domalowanie ręczne, klatka po klatce, ubrania skrywającego nagie ciało aktorki.

Podobne perturbacje towarzyszyły dystrybucji ulubionego filmu Weber *Where are my Children?* (1916), który opowiadał się za koniecznością stosowania środków kontroli urodzeń, ale jednocześnie bardzo radykalnie potępiał aborcję. Tym razem Urząd Cenzury w Filadelfii zakazał dystrybucji, co paradoksalnie wpłynęło na wzrost zainteresowania filmem, na którym Universal zarobił ogromną jak na tamte czasy sumę trzech milionów dolarów.

Weber zaczęła pracować dla Universal Studio w 1916 roku. Otrzymała wynagrodzenie wedle najwyższych wówczas stawek dla reżyserów, które wynosiło 5 tys. dolarów tygodniowo. Swą wysoką pozycję reżyserka zawdzięczała m.in. współpracy z legendarną w tym okresie primabaleriną Baletu Rosyjskiego, Anną Pawłową, którą zdołała pozyskać jako odtwórczynię głównej roli w filmie *The Dumb Girl of Portici* (1915). Komercyjny sukces tego obrazu dał Weber zarówno wolność artystyczną, jak i niezależność finansową. Na temat możliwości reżyserowania filmów przez kobiety wypowiadała się podobnie jak Alice Guy Blaché: *Lubię reżyserować, ponieważ wierzę, że kobieta, mniej bądź bardziej intuicyjnie, ujawnia w kinie wiele spośród emocji, które rzadko są wyrażane na ekranie. Mogę pomijać coś, co dostrzegają mężczyźni reżyserzy, ale osiągam inne efekty, których brak w ich filmach* [12].

W 1917 r. reżyserka zakłada swą własną wytwórnię Lois Weber Production, co daje jej wreszcie pełne możliwości realizacji zamierzeń i planów artystycznych. Pierwszą niezależną produkcją jest film *To Please One Woman* (1920), później realizuje jeszcze *Whats Worth While*, *Too Wise Wives*, *The Blot*, *What Do Men Want*. W pierwszej połowie lat 20. reżyserka znajduje się u szczytu sławy. W 1920 roku przechodzi do Paramountu, który zaoferował jej w kontrakcie 55 tys. dolarów za każdy zrealizowany film oraz połowę zysków z wpływów. Największym sukcesem z tego okresu twórczości Weber okazał się film *The Blot* (1921), opowiadający o losach ubogiej lecz dumnej rodziny, która woli przymierać głodem niż przyjąć charytatywną pomoc. W 1921 roku na łamach „Motion Picture Magazine" można było przeczytać: *Kiedy będzie pisana historia wczesnego rozwoju sztuki ruchomego obrazu, Lois Weber zajmie w niej wyjątkową pozycję. Związana z nim od najwcześniejszych lat, nadała rozwojowi kina szybkie tempo, nie tylko jako producentka najbardziej interesujących i znaczących realizacji. Pisze także scenariusze, dobiera obsadę, reżyseruje, planuje co do minuty wszystkie efekty sceniczne, na koniec zaś układa napisy i montuje filmy. Niewielu*

mężczyzn wzięłoby na siebie taką odpowiedzialność [13]. Niestety, przewidywania te prawie się nie spełniły. W niewielu podręcznikach historii można znaleźć jej nazwisko. Być może dlatego, że reżyserka nie wykazała się umiejętnością dostosowania do zmieniających się warunków produkcji filmowej i zmieniających się gustów publiczności, która w niemałym stopniu decyduje o miejscu danego artysty w historii.

W drugiej połowie lat dwudziestych moralizatorskie opowieści Weber zaczęły tracić powodzenie u widzów, którzy zamiast kaznodziejskich i moralizatorskich historii domagali się teraz prostej i niewyszukanej rozrywki. Weber nie potrafiła, ale też i pewnie nie chciała, dostosować się do nowych wymogów rynku filmowego. W konsekwencji straciła swe studio. W tym samym mniej więcej czasie rozstała się również z mężem. Gdy udało się jej przezwyciężyć załamanie nerwowe, próbowała powrócić do reżyserii. Niestety, bez powodzenia. Zrealizowany przy wsparciu Cecila de Milla film *The Angel of Broadway* (1927) otrzymał negatywne recenzje, co sprawiło, że firmy dystrybucyjne nie zdecydowały się na rozpowszechnianie filmu. Klęską okazały się także trzy zrealizowane przez nią filmy dźwiękowe. Podejmujący problemy rasizmu film *White Heat* (1934) został oceniony jako anachroniczny i całkowicie pozbawiony humoru. Poza próbnymi pokazami w Los Angeles nie ujrzał światła dziennego. Swe ostatnie lata Lois Weber spędziła w Universal Studio, pracując przy naborze nowych aktorek. Podejmowała także pionierskie jak na te czasy próby wprowadzenia filmu do szkół jako pomocy dydaktycznej. Umarła w 1939 roku. Koszty pogrzebu opłaciła Frances Marion, znana scenarzystka filmowa, która zawdzięczała Weber swą pierwszą pracę w przemyśle filmowym.

Frances Marion była jedną z najbardziej znanych i cenionych scenarzystek w kinie amerykańskim lat dwudziestych i trzydziestych. Karierę rozpoczynała jako aktorka. Po zagraniu w dwóch zaledwie filmach zdecydowała się ubiegać o posadę scenarzystki. Zaoferowała swe usługi między innymi producentowi Williamowi Foxowi, za oszałamiające w tamtych czasach wynagrodzenie 200 dolarów tygodniowo. Zaintrygowany Fox zaprosił ją na rozmowę. Jak wspomina Marion w swej autobiografii [14], przywitał ją pytaniem: *Dlaczego tak piękna dziewczyna chce zostać pisarką? (...) Aktorki – tak! One wzbudzają zachwyt, ale scenarzyści, ci biedni nieudacznicy! Teraz, kiedy jesteś piękna, możesz wygrać. To łatwe. Jak rzut monetą.* Frances Marion nie uległa jednak czarowi roztaczanych przed nią perspektyw kariery aktorskiej. Pozostała przy swych planach, które ostatecznie udało jej się zrealizować. Napisała około 113 scenariuszy, w tym filmów, w których zagrało wiele gwiazd kina, m.in. Mary Pickford – *Stella Maris* (Artcraft, 1917), *How Could You, Jean* (Artcraft, 1918), *Pollyanna* (United Artists, 1920), Rudolf Valentino – (*Son of Sheik*, 1926), Greta Garbo – (*Dama Kameliowa*, G. Cukor, 1936), (*Knight Without Armour – Hrabina Władinow*, J. Feyder, 1937). Frances Marion była najlepiej opłacanym scenarzystą kina niemego, zanim nastąpiła era dominacji wielkich studiów filmowych. Podejmowała także próby reżyserskie, ale zrealizowane przez nią filmy nigdy nie zostały podpisane jej nazwiskiem.

Podobne sukcesy ma na swym koncie Anita Loos, druga najbardziej znana scenarzystka wczesnego kina. Jej pozycję w ówczesnym świecie filmowym dokumentuje choćby współpraca z Davidem W. Griffithem, która rozpoczęła

się w 1912 roku, gdy napisała dla niego scenariusz do filmu *The New York Hat* (1912), w którym wystąpiła Mary Pickford oraz Lionel Barrymore (w drugoplanowych rolach zagrały także Lilian Gish oraz Mae Marsh). Była także autorką wielu scenariuszy do filmów, które przyniosły sławę i uznanie Douglasowi Fairbanksowi, m.in. *The Half Bread* (1916), *Manhattan Madness* (1916), *American Aristocracy* (1916), *The Americano* (1916). W 1925 roku Loos napisała krótką powieść *Gentelmen Prefer Blondes* (*Mężczyźni wolą blondynki*), która doczekała się dwukrotnej ekranizacji; w pierwszej, z roku 1928, zagrała Ruth Taylor i Alice White, druga zaś, dokonana przez Howarda Hawksa w 1953, była, jak wiadomo, sukcesem aktorskiego duetu Marylin Monroe i Jane Russel. Anita Loos jest także autorką kilku wspomnieniowych książek, które przynoszą interesujący obraz złotych lat Hollywoodu, widziany oczami kobiety, która aktywnie uczestniczyła w tworzeniu tej legendy.

Frances Marion i Anita Loos, jak już była o tym mowa wcześniej, reprezentują znaczącą liczebnie grupę kobiet, które parały się na początku wieku scenariopisarstwem. Martin F. Norden twierdzi, iż zatrudnianie tak dużej rzeszy kobiet jako scenarzystek w początkowym okresie historii kina związane było z niską pozycją tej profesji w ówczesnej hierarchii przemysłu filmowego. Kobiety z reguły akceptowały ów stan rzeczy i godziły się sprzedawać swe umiejętności pisarskie za niewysoką najczęściej cenę, rzadko też protestowały, gdy ich nazwisko było pomijane w czołówkach filmów. Podjęcie działań o ochronę praw autorskich przez Grace Adele Pierce, autorkę scenariusza do filmu Davida W. Griffitha *Judith of Bethulia* (1913), której nazwisko nie znalazło się w czołówce, było w tamtych latach wyjątkiem [15].

Mimo że wkład kobiet w rozwój amerykańskiego kina w początkowych latach jego istnienia nie do końca został udokumentowany i jest w dużej mierze zapoznany, zasługuje z pewnością na uwagę i uznanie. Zwłaszcza gdy zostanie porównany z filmowymi dokonaniami kobiet w późniejszych latach. Jak informuje specjalne wydanie „Premiere Women in Hollywood", w latach 1949-1979 z 7332 filmów fabularnych zaledwie 14 zostało wyreżyserowanych przez kobiety (dokładnie 7 kobiet). W latach późniejszych sytuacja zmieniła się nieznacznie, z 1794 filmów zrealizowanych pomiędzy rokiem 1983 a 1992 kobiety zrealizowały jedynie 81 [16]. W kontekście przytoczonych liczb rola, jaką kobiety odegrały we wczesnym kinie, jawi się jako tym bardziej znacząca. Można chyba uznać, iż ich udział w tworzeniu filmów był ważniejszym, bo autentycznym, przejawem budzącej się wówczas świadomości feministycznej niż powstałe później obrazy, będące często doktrynerskimi deklaracjami światopoglądowymi. Dlatego warto, myślę, przywrócić zbiorowej pamięci historycznej kobiece głosy niemego kina.

ELŻBIETA OSTROWSKA

---

[1] Zob. M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rinehart and Winston: New York, Chicago, San Francisco 1974, s. 74; Jerzy Toeplitz w I tomie swej *Historii sztuki filmowej* odnotowuje jedynie, iż Mary Pickford była współwłaścicielką Lasky Productions Company, a później właścicielką Pickford Production Inc. (J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I, Warszawa 1955, s. 151).

[2] R. Grau, *Womans Conquest in Filmdom*, „Motion Picture Supplement", September 1915, n. 41, za: Martin F. Norden, *Women in Early Film Industry*, Wide Angle, t. 5, nr 3.

[3] A. Slide, *Early Women Directors*, South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company. 1977, s. 9.

[4] G. Stachówna, *Wprowadzenie,* w: *Kobieta z kamerą*, red. G. Stachówna, Kraków 1998, s. 9.

[5] Tamże.

[6] W przygotowaniu artykułu korzystałam ze źródeł wymienionych w przypisach oraz filmu A. Slide'a *The Silent Feminism* (1992).

[7] A. Acker, *Reel Women. Pioniers of the Cinema 1896 to the Present*, „Continuum", New York 1991, s. 8.

[8] W polskich opracowaniach stosowany jest najczęściej skrócony zapis tytułu tego filmu *Życie Jezusa Chrystusa.*

[9] K. Thompson, D. Bordwell, *Film History. An Introduction*, McGraw – Hill Inc., New York 1993, s. 17, 27.

[10] Za: A. Slide, dz. cyt., s. 21.

[11] Za: A. Acker, dz. cyt., s. 9.

[12] Za: R. Koszarski, *The Years Have Not Been Kind to Lois Weber*, w: *Women & the Cinema. A Critical Antology*, wyd. K. Kay, G. Peary, E. P. Dutton, New York 1977.

[13] Za: A. Slide, dz. cyt., s. 23.

[14] F. Marion, *Off With Their Heads! A Serio-Comic Tale of Hollywood*, Macmillan 1972.

[15] Martin F. Norden, dz. cyt., s. 64.

[16] Za: wstęp do filmu *The Silent Feminism*, scen., reż., prod. Anthony Slide i Jeffrey Goodman.

Lois Weber (1882 – 1939)

Matki, żony i bachantki... Portrety kobiet w filmach D.W. Griffitha

URSZULA JARECKA

Początek obecnego stulecia to okres, w którym kobiety coraz głośniej zaczęły się domagać swoich praw do uczestnictwa w życiu publicznym. W 1908 roku, 21 czerwca, sufrażystki zorganizowały w Hyde Parku w Londynie wiec na rzecz równouprawnienia kobiet, na który przybyło ponad 100 tysięcy osób [1]. Gdy trzy lata później, 19 marca, obchodzono w Europie pierwszy Międzynarodowy Dzień Kobiet, demonstrantki również domagały się praw wyborczych – żądanie prawa głosu dla kobiet stanowiło naczelny postulat nie tylko europejskiego, ale przede wszystkim amerykańskiego feminizmu od połowy XIX wieku [2]. W 1912 roku odbył się kongres kobiet mieszczańskich, ruch kobiecy bowiem nie tylko politykę miał na względzie.

Do tej pory wymagano od kobiet by były posłusznymi, cichymi, wiernymi towarzyszkami męskiego życia i troszczyły się o dom i dzieci. Tam właśnie, w domu, było ich miejsce, nieważne – w kuchni czy też w salonie. Mimo iż dbałość o dom stanowiła szczyt „kariery zawodowej" większości kobiet, młode samotne kobiety pracowały jako guwernantki i pomoce domowe, a także jako artystki w teatrach. Jak podaje Aleksandra Jasińska, *przed I wojną światową kobieta pracująca była najczęściej robotnicą lub służącą niezamężną w wieku poniżej 25 lat, przed II wojną oprócz robotnic pojawił się dość znaczny odsetek urzędniczek i nauczycielek* [3]. W ym czasie kobiety zaznaczały także swą oecność w innych sferach, takich jak literatura czy nauka. Sytuacja kobiet zaczynała się powoli zmieniać – np. w 1908 roku w Prusach umożliwiono kobietom dostęp do studiów akademickich, a na terenie Rzeszy Niemieckiej wprowadzono 10-godzinny dzień pracy dla kobiet.

Obecnie owa pierwsza faza ruchu kobiecego jest zwana „feminizmem równości", który odwoływał się do norm i wartościowania patriarchatu, *właściwa dla niego perspektywa kobiety opresjonowanej czy podstawowy postulat równości szans umożliwiały krytykę patriarchatu, lecz jednocześnie go zakładały* [4]. Punktem odniesienia była bowiem sytuacja mężczyzn postrzegana jako lepsza. Ruch wyzwolenia kobiet nie cieszył się powszechną akceptacją: *...można bardzo słusznie żądać p r a w n e g o z r ó w n a n i a mężczyzny i kobiety, nie wierząc przy tym w jej m o r a l n ą i i n t e l e k t u a l n ą r ó w n o ś ć* [5] – powyższa opinia Ottona Weiningera nie była odosobniona. *Rozwijający się żywiołowo pod koniec XIX wieku ruch kobiecy sprawia, że kobieta jest odczu-*

wana jako zagrożenie, natomiast emancypacja odbierana jest jako wyzwanie i zuchwałość [6]. Demonizowano wyzwolenie kobiet, „widmo matriarchatu" przenikało wiele tekstów zarówno w literaturze, jak i w publicystyce końca XIX i początku XX wieku.

Grażyna Kunigiel opisuje tę niezwykle ostrą i niemal jednomyślną reakcję mężczyzn, podnoszącą „kwestię kobiecą" do rangi najistotniejszego problemu społecznego: *Wskazuje się na zbiorowe zagrożenie ludzkości, zwyrodnienie natury i utożsamia się emancypację z prostytucją (...). Powszechne łączenie kwestii kobiecej z ruchem robotniczym i komunizmem wyjaśnia też częściowo agresję, z jaką walczono ze zorganizowanym ruchem wolnościowym kobiet. Kobiecie nie wolno decydować o swoim życiu. Żądanie równości jest grzechem śmiertelnym, bo stawia przede wszystkim pod znakiem zapytania ideę niepodzielności władzy, której jako zasady broni zarówno Bóg, jak i jego przedstawiciel na ziemi – mężczyzna* [7].

By zdyskredytować ruch feministyczny i ulokować kobietę na dawnym miejscu, stosowano argumentację religijną i naukową, konstruowano teorie „dowodzące" pośledniej natury kobiet *całkowicie ignorujące różnice kulturowe kształtujące obie płci. Kobiecość traktowana jest jako suplement męskiego świata ducha i wartości.* Na przykład Otto Weininger pisał: *...proszę spróbować jeno połączyć przymiotnik „głęboki" z rzeczownikiem „kobieta" – sprzeczność dostrzeże każdy...* [8] Ogólnie rzecz ujmując, kobiecość na początku wieku została „negatywnie naznaczona", a staranie przedstawicieli obu płci *do zdefiniowania jej miejsca i wartości w kulturze staje się fenomenem kulturowym na początku XX wieku. Lista publikacji na temat erotyki, seksu i problemów płci jest ogromna. Terminologia biologiczna idzie w parze z filozoficzną, żargon medyczny z psychologicznym* [9].

W przedstawieniach artystycznych kobiet na przełomie wieków panowała ogromna różnorodność, na jej biegunach znajduje się kobieta fatalna i krucha niewiasta: *z jednej strony „femme fatale", zmysłowa i okrutna diablica, bezpłodna kochanka i ociekająca krwią bestia, z drugiej „femme fragile", krucha, uduchowiona, eteryczna i bliska śmierci istota, idealna partnerka dla platonicznych westchnień* [10]. Podobne wizerunki kobiet spotkać można w kinie początku wieku: heroiny z adaptacji literackich, wampy, nieszczęsne ofiary, a także radosne bachantki i tancerki w scenach zbiorowych, czy rzadziej – bohaterki skandalizujących, pornograficznych filmików. Portret kobiet w filmach początku wieku tworzą głównie schematyczne, stereotypowe postaci, obsadzane w rolach przypisanych im przez „męski świat". W latach dziesiątych adoracja i powszechny podziw dla niektórych aktorek zapoczątkował kult gwiazd, rozpętało się też prawdziwe szaleństwo na punkcie niedostępnych kobiet...

W niniejszym szkicu skoncentruję się na wybranych wątkach związanych z tematyką kobiecą w wybranych filmach Davida Warka Griffitha z lat 1908--1919. Griffith często czynił kobiety głównymi bohaterkami swoich filmów i tych jednorolkowych, realizowanych dla wytwórni Biograph (*The Lonely Villa*, 1909; *The Goddess of Sagebrush Gulch*, 1912; *Judyta z Betulii*, 1913), jak i w okresie późniejszym, po 1914 roku: *Matczyne serce* (1916), *Wierna Susie* (1919), *Dwie sieroty* (1920) i in. Nawet w najskromniej reprezentowanym

epizodzie *Nietolerancji, Życie Jezusa* [11], zaznaczona jest obecność kobiet: panna młoda na weselu w Kanie Galilejskiej, spotkanie Jezusa z matką, przebaczenie jawnogrzesznicy. Jeśli nawet Griffith pokazywał kobiety w tradycyjnych rolach, zawsze były to postaci wyraziste, emanujące dużym ładunkiem emocjonalnym.

Zdaniem Martina Scorsese *To dla nich [kobiet] Griffith skomponował najbardziej przejmujące zbliżenia...* Sympatię w filmowaniu kobiet zauważali także krytycy Karol Irzykowski pisał o *Męczennicy miłości* (1920): *...scena, w której uwodziciel pochlebia Annie Moore porównując ją z rusałką: natychmiast w osobnym obrazku na moment ukazuje się tańcząca rusałka (...). Jest to k a m e a l i r y c z n a, dowód sentymentu autora-reżysera dla bohaterki, tak samo jak kiedy na pogrążoną w smutku rzuca aureolę świetlną. Kameą jest również sławna scena chrztu: Anna Moore, wznosząc rzewnie oczy, chrzci swoje zmarłe dziecko, żegnając je powolnymi, lecz silnymi i prawdziwie świętymi ruchami. Scena ta należy do najpiękniejszych, jakie kino wydało, zaś dramatyczne zakończenie tego filmu jest najwyższym dotychczas osiągniętym rekordem artystycznym, sztuki filmowej* [12].

Nawet przy archaicznej już teraz grze aktorskiej postaci kobiece przyciągają uwagę, są niestereotypowe. Warto pamiętać, iż film niemy „mówił", krzyczał śpiewał obrazem i tym, co najwrażliwsze w wizualności tamtego czasu – kunsztem gry aktorskiej. Archaiczne dziś aktorstwo to fragment stylistyki i konwencji kina niemego: aktor pozbawiony możliwości słownej ekspresji grał twarzą, oczami, ciałem. Stąd nadmierna niekiedy przesada i egzaltacja sprawiająca wrażenie patetycznej opery wizualnej. By przekazać emocje, oddać wszelkie odcienie uczuć aktorzy wykorzystywali język ciała i mimikę, a realizatorzy – częste zbliżenia, długie ujęcia twarzy aktorów. Zdaniem Griffitha aktor filmowy nie może swojej sztuki uzupełnić miękkim głosem, falowaniem modulacji, głębokim żałosnym westchnieniem, szybkim oddechem wyrażającym zaskoczenie. Nie ma mowy o radosnym, pulsującym śmiechu, ani o groźnym ostrzeżeniu, ani o tonach smutku, słodyczy czy zadowolenia – żaden dźwięk nie wspomaga aktora filmowego. Każde uczucie musi on wyrażać twarzą, dłońmi, gestami i ruchami ciała [13]. A zatem Griffith przyzwalał aktorkom na „błazenadę" [14], traktując ową przesadę jako jeden z czynników umożliwiających pełniejszą charakterystykę postaci, wzbogacającą rys emocjonalny.

Miłość

Część bohaterek filmów Griffitha wpisuje się we wspomniane konwencjonalne wizerunki kobiet z przełomu wieków. Przykładem femme fatale, może nie demonicznej i okrutnej, lecz sprowadzającej zgubę nie tylko na jednego mężczyznę, ale na całe miasto, jest posągowa i niedostępna, emanująca erotyzmem księżniczka Umiłowana w *Upadku Babilonu* [15], jednym z epizodów *Nietolerancji* (1916). Staje się ona pośrednio przyczyną wojny na tle religijnym: dla niej zakochany młody książę sprowadził do Babilonu boginię miłości Isztar, co wywołało działania w obronie dawnego bóstwa, zdradę kapłanów, wojnę i w konsekwencji upadek miasta. Klęska obrońców Babilonu decyduje także o losie księżniczki Umiłowanej: ona i książę popełniają samobójstwo, a wraz z nimi cały orszak „służebnic Isztar".

Złamana Lilia (1919)

Nietolerancja (1916)

Przez Griffithowskie opowieści filmowe przewinęła się znacznie większa liczba kobiet delikatnych i eterycznych, niż fatalnych. Przykładem może być obraz *Narodziny narodu* z 1914 roku, w którym bohaterki, zarówno siostry Cameron z Południa jak i Elsie Stoneman z Północy pozwalają się adorować, wybawiać, mdleją; są trochę nierzeczywiste. Obiektem westchnień Małego Pułkownika (Henry B. Walthall) jest Elsie (Lilian Gish), mężczyzna zakochał się w jej wizerunku, a prawdziwa Elsie zjawia się w jego życiu jak troskliwy anioł, gdy w szpitalu polowym śpiewem umila rekonwalescencję rannym. Pomimo iż publiczność domagała się szczęśliwych zakończeń w filmach, Griffith przewidział dla swoich bohaterek sporo nieszczęść i zakończeń fatalnych: kruche i bezbronne kobiety stają się także ofiarami. W *Narodzinach narodu* samobójczą śmiercią ginie młodziutka Flora Cameron (Mae Marsh), dziewczyna niewinna i honorowa, która wyżej ceni cnotę niż życie [16] (pośrednio jej śmierć jest czynnikiem wyzwalającym działalność Ku-Klux-Klanu).

Bohaterka „francuskiego" epizodu *Nietolerancji* (*Noc św. Bartłomieja*), Piwnooka, jest nieśmiała, skromna, liryczna, grzeczna, posłuszna, może trochę nijaka. Dziewczyna pozwala się kochać, ma wyjść za mąż, sama także odwzajemnia uczucie i pozostaje wierna ukochanemu. Zgodnie z prawidłowością – los femme fragile kończy się przedwczesną i gwałtowną śmiercią. Piwnooka pada ofiarą podwójnego splotu okoliczności, po pierwsze reprezentuje wyznanie, któremu właśnie wypowiedziano walkę, poza tym ginie z ręki odrzuconego wcześniej żołdaka. Jej losy są typowe dla metody Griffitha, jak pisze Małgorzata Hendrykowska, *historyczne wątki opowiadane przez pryzmat doświadczenia jednostkowego*.

Z kolei „opowieść łez", sentymentalna *Złamana lilia* z 1919 roku, dzieje się w mrocznych dzielnicach Londynu. Piętnastoletnia Lucy (Lilian Gish) w biednym ubraniu, zgarbiona snuje się po ulicach. W sąsiedztwie spotyka różne kobiety: *uliczne damy odradzają jej swą profesję*, matka i żona w piekiełku domowym – *rób co chcesz, ale nigdy nie wychodź za mąż*. Jako córka nie ma łatwego życia – jest katowana przez ojca (Donald Crisp), w miłości też nie dane jej było zaznać szczęścia. W tej opowieści niemożności zachwycony, olśniony jej urodą Chińczyk (Richard Barthelmess) nie zdołał ocalić jej życia, a chwile dobroci, którą jej okazał stały się przyczyną śmierci Lucy, brutalnie pobitej przez ojca.

Macierzyństwo

W epoce wiktoriańskiej społeczeństwo patriarchalne darzyło estymą kobietę jako wychowującą dzieci westalkę domowego ogniska. Matki w filmach Griffitha to kochające, aktywne kobiety, którym dane są zarówno radości, jak i boleści macierzyństwa. Przyjmując wynikające z podziału ról zadania, kobiety nie są apatyczne, znudzone czy próżne. W trudnych sytuacjach matki nie tracą zimnej krwi, kierowane troską o innych wykazują hart ducha, nie poddają się, walczą do końca.

W *Narodzinach narodu* w cichym spokojnym domostwie na południu Stanów tuż przed wojną secesyjną poznajemy panią Cameron (Josephine Crowell). Poznajemy ją w otoczeniu rodziny jako dumną i troskliwą matkę, co stanowi dość schematyczny i stereotypowy wizerunek. I zapewne pani Cameron przy-

pominałaby otoczone nimbem świętości, zdobiące ciężkie kanapy matrony, gdyby los nie zesłał jej dramatycznej sytuacji. W czasie wojny jej syn, bojownik o prawa Południa, Mały Pułkownik, dostał się do niewoli i oskarżonemu o zdradę grozi kara śmierci. Zdesperowana matka udaje się do prezydenta, by prosić o ułaskawienie dla syna. I tu, podobnie jak w *Nietolerancji*, jak zauważyła Małgorzata Hendrykowska, Griffith opowiada epicką historię, *stosując charakterystyczną dla siebie kondensację doświadczenia indywidualnego i doświadczenia zbiorowości* [17].

Zrozpaczoną matkę przedstawił Griffith w filmie z roku 1913 *Bitwa pod Elderbush Gulch*, którego akcja toczy się w czasach pionierskich. Młoda matka (Lilian Gish), której dziecko – jedyne w osadzie – zawieruszyło się tuż przed tytułową bitwą, szuka go w bitewnym zamieszaniu, nie dbając o własne bezpieczeństwo. Jej ból i niepokój (może przedstawione z nadmierną egzaltacją) sprawiają, że nie jest w stanie myśleć o niczym innym, zachowuje się jak automat. Maleństwo, przechodzące z rąk do rąk kolejnych pechowych wybawców, którzy giną bądź padają ranni, ratuje w końcu dziewczyna, sprawczyni całego zamieszania, wykazując się pomysłowością, zaradnością i odwagą.

Współczesny epizod *Nietolerancji*, *Matka i prawo*, przedstawia m.in. dojrzewanie głównej bohaterki – Dziewczyny (Mae Marsh), która z najdroższej dla ojca (*the litlle Dear One*), staje się ukochaną i żoną Chłopca (Robert Harron), a potem też matką. Śledzimy jej rozwój od trzpiotowatego, rozszczebiotanego podlotka pląsającego na progu domu, przez naiwną i prostoduszną „pannę na wydaniu", do poważnej, udręczonej kobiety wytrwale walczącej o życie kochanego. Wobec prób zsyłanych przez niezbyt życzliwy los bohaterka okazuje się twarda i zahartowana, potrafi trzymać się wpojonych jej zasad, dba o siebie i innych. Jej miłość, poświęcenie i determinacja pozwalają uratować Chłopca z najgorszych opałów. Jednakże Dziewczyna jako matka nie może wychowywać własnego dziecka. W *Nietolerancji* „współczesne westalki odrodzenia", w imię dobra społecznego i troski o los najmłodszych, odbierają dzieci z domów, które nie spełniają odpowiednich wymagań. Za niewydolną wychowawczo uznano rodzinę Dziewczyny („dziecko w strasznych warunkach, ojciec – kryminalista") i zdecydowano, by odebrać niemowlę młodej matce, mimo jej rozpaczy i oporu. W filmie nie brak satyry na porządek społeczny, instytucje charytatywne, Griffith skarykaturował opiekę społeczną, np. w przytułku wynajęte opiekunki w ogóle nie zwracają uwagi na dzieci – tańczą, bawią się. W tym wypadku Dziewczyna jest zupełnie bezradna, nie traci jednak wiary, godzi się na los, zachowuje godność. Pragnie kontaktu z maleństwem, a skoro to niemożliwe – *przybywa jej dodatkowe cierpienie*, jak wyjaśniają napisy, obserwowanie szczęścia innych.

Kobiety aktywne – wojowniczka i bojowniczki

W filmach Griffitha bohaterem wywołującym ciąg zdarzeń często jest kobieta. W filmie z 1909 roku *Niewidzialny wróg* (*Unseen Enemy*) niechlujna gosposia jest taką właśnie aktywną postacią, sprowadza znajomego włamywacza do domu swego zmarłego chlebodawcy, by włamać się do sejfu; straszy sieroty z ukrycia. Również niezbyt dobre intencje uruchamiają ciąg zdarzeń w kolejnym epizodzie *Nietolerancji – Noc św. Bartłomieja*. Tu jednak sprawa wygląda nieco inaczej,

Nietolerancja (1916)

gdyż mamy do czynienia z postacią historyczną, Katarzyną Medycejską, jedną z inicjatorek masakry hugenotów w noc 23/24 sierpnia 1572 r. (jest bowiem osobą wywierająca silny wpływ na władcę, swego syna). Katarzyna Medycejska jest przedstawiona jako kobieta dumna, bez skrupułów, ślepa w zacietrzewieniu i nienawiści.

Aktywność kobiet w filmach Griffitha nie zawsze wynika z niezbyt szlachetnych czy wręcz okrutnych pobudek. Jednak nie zawsze też aktywność służy samym kobietom, a często ich działalność jest szkodliwa także dla innych, nawet, gdy wyrasta z dobrych intencji.

Zdarza się, że poświęcenie w imię miłości może mieć tragiczne konsekwencje. *Nietolerancja – Upadek Babilonu*. Dziewczyna z Gór (Constance Tamaladge) jest trochę niesforna, nieokrzesana, niekiedy wręcz agresywna, lecz bywa także kokieteryjna i marzycielska. Stara się być niezależna, odtrąca mężczyzn, szydzi z nich; nie chce się podporządkować normom społecznym ani obyczajom. Z wyroku sądu została *wystawiona na targu ślubnym, by dostać dobrego męża* [18], a książę Baltazar wyzwolił ją spod władzy owego wyroku, przyznał jej prawo decydowania o swoim losie. Wdzięczna Dziewczyna z Gór przysięga mu miłość i wierność. Ponieważ jest poza społeczeństwem – może zostać wojownikiem, przywdziewa zbroję, walczy równie dzielnie jak mężczyźni. Robi też wszystko, by uchronić Baltazara: potajemnie udaje się do obozu wroga, odkrywa zdradę, pragnie ostrzec księcia. Niestety, losy miasta już są przesądzone, a Dziewczyna z Gór ginie, broniąc tego, którego kocha potajemnie.

Z pewną ironią przedstawiona jest działalność grup współczesnych Griffithowi kobiet (*Nietolerancja*, epizod *Matka i prawo*). Z napisów wynika, że *ambitne damy (certain ambitious ladies), w pewnym wieku, gdy przestają być atrakcyjne dla mężczyzn, biorą się za odnowę świata*. Wspomniane już „westalki odrodzenia" zaprowadzają nowy porządek, dobre intencje owocują wprowadzaniem restrykcji, niestety, w tym przypadku – w walce w imię ideałów właśnie te ideały nie biorą udziału – zapomina się o nich bądź giną gdzieś po drodze. Fundusze na działalność ku „odnowie ludzkości" pomaga zdobyć westalkom niezamężna siostra milionera, starzejąca się i niezbyt ładna Miss Jenkins. Okrutna prawda w lustrze staje się dla niej przepustką do innego świata, choć z cichym żalem, że nie ma dla niej miejsca wśród młodych, nie dla niej zabawa... Zrezygnowana, zgadza się współpracować z „westalkami odrodzenia", które *w pewnym wieku nie tolerują już młodości i śmiechu*.

Swoisty „manifest feministyczny"?

Jak z powyższego wynika, w filmach Griffitha znalazły odzwierciedlenie dotychczasowe stereotypy wizualne kobiet. Jednakże rysy nadane postaciom kobiecym sprawiają, iż część bohaterek wykracza poza schematy dobrze zadomowione w kinie. Zarówno ekspresja aktorek, jak i szczególna sympatia ze strony kamery: filmowanie z powagą i sympatią, choć niekiedy też ironicznie, nadaje przeżyciom bohaterek wymiar psychologicznej prawdy. Poza tym we wspomnianych filmach trudno byłoby znaleźć potwierdzenie opinii Ottona Weiningera utrzymującego, że *u kobiet różnice charakterologiczne nie zapuszczają korzeni dostatecznie głęboko, aby mogły stać się czynnikiem w rozwoju indywidu-*

alności [19]. Typy kobiece są w nich niezwykle zróżnicowane, kochające i cierpiące, ulegające słabościom i pokusom. Są bardzo ludzkie, mogą być bliskie publiczności nawet obecnie, ich losy budzą współczucie.

Griffith przedstawiał w swoich filmach kobiecość w najrozmaitszych przejawach, definiowaną w różnych społecznych warunkach i historycznych epokach. Właśnie klimat obyczajowy dawnych epok tłumaczy wprowadzenie pewnej dawki erotyzmu w *Nietolerancji*, np. w scenach z Babilonu pojawiają tłumy bachantek, roznegliżowanych i roztańczonych „strażniczek świętego płomienia życia", służebnic Isztar, bogini miłości. W tym samym epizodzie pojawiają się też „kobiety o statusie dzisiejszych ulicznic" znajdujące się pod ochroną świątyni. Ponadto w jego filmach przedstawiona kobiecość heroiczna (np. matki i bohaterki), kobiecość uwznioślona (kochanki i matki) i ironiczna (np. współczesne aktywistki).

Wydaje się, iż przedstawione postaci kobiece reprezentują „porządek macierzyński". Można im przypisać cechy, które zdaniem Junga, są związane z archetypem matki, czyli: *macierzyńską troskę i współodczuwanie, magiczny autorytet kobiety, mądrość i duchowe wyniesienie, przewyższające rozsądek, każdy podobny instynkt czy impuls, wszystko to, co dobrotliwe, wszystko to, co pielęgnuje i utrzymuje przy życiu, co sprzyja rozwojowi i płodności* [20]. Jednakże los nieustannie rzuca im wyzwania, nie sprzyja szczęściu i spokojnemu życiu. Miłość i małżeństwo nie zawsze im służą, stan wolny również bywa niewskazany: samotność nie sprzyja kobietom, gdyż albo wdają się w niezbyt udaną działalność charytatywną, albo stają się kobietami upadłymi (tak jak np. Samotna – na skutek splotu okoliczności, nie sprzyjających warunków – trafia pod „opiekę" Króla Przedmieść, staje się jego kochanką, zamieszkuje w domu rozpusty). Również praca zawodowa może nieść ze sobą zagrożenie dla kobiet (*Telegrafistka z Lonedale*, 1911). Gorzko postrzegał więc Griffith „kwestię kobiecą".

Przymiotami wielu Griffithowskich bohaterek są zarówno kruchość, jak i siła. Kobiety bowiem są zaradne, myślą i działają, wyrastają ponad przypisane im role społeczne. Mężczyźni nie dorównują kobietom pod względem oporności na ciosy [21]. Kobieta nie jest tylko dodatkiem do męskiego świata, jest raczej partnerką mężczyzny, a niejednokrotnie przewyższa go determinacją, sprytem, poświęceniem. W omawianych filmach wyraźnie zaznaczona jest podmiotowość kobiet, są one nie tylko obiektami westchnień i przedstawicielkami tradycyjnych ról społecznych (dotyczy to nie tylko obrazów dziejących się w przeszłości, ale i współczesnych). Kobieta nie jest tylko biernym przedmiotem czy obiektem *seksualnym dla voyerystycznego spojrzenia kamery* [22] – w czasach, gdy kobiety domagały się swoich praw i stopniowo je zdobywały... Czy zatem można uznać owe filmy za swoisty wizualny „manifest feministyczny"?

URSZULA JARECKA

[1] M. Hendrykowska, w: *Historia kina. Wybrane lata*, Wydawnictwo „Kino", 1998. *Kronika kobiet* podaje, że wówczas 25 000 sufrażystek manifestowało z żądaniem prawa głosu dla kobiet. Por w: *Kronika kobiet*, Wydawnictwo „Kronika", s. 402.

[2] Por . A. Jasińska, *Dylematy feminizmu*, w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, T. Hołówka (red.), Czytelnik, Warszawa 1982, s. 315-316. W Stanach Zjednoczonych zaś dopiero w roku 1920 uchwalono 19. poprawkę do konstytucji przyznającą prawa wyborcze kobietom (*Kronika kobiet*, Wydawnictwo „Kronika", s. 436.)

[3] A. Jasińska, dz. cyt., s. 321.

[4] S. Walczewska, *Feminizm jako odkrywanie kultury kobiecej*, w: *Różnica i różnorodność. O kulturze ponowoczesnej – szkice krytyczne*, A. Jawłowska (red.), Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1996, s. 79.

[5] O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Sagittarius, Warszawa 1994, s. 145.

[6] G. Kunigiel, *Otto Weininger – geniusz czy szarlatan?*, wstęp do: O. Weininger, dz. cyt., s. 6.

[7] Tamże, s. 6-7.

[8] O. Weininger, dz. cyt., s. 27.

[9] G. Kunigiel, dz. cyt. s. 6-7.

[10] Tamże, s. 6.

[11] Ta część *Nietolerancji* zachowała się w dość okrojonej wersji.

[12] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, Warszawa 1960, s. 131.

[13] D. W. Griffith, *Czego wymagam od gwiazd filmowych*, w: „Film na Świecie" 1982, nr 3, s. 22.

[14] Tak Aleksander Jackiewicz określił aktorskie popisy Constance Tamaladge w roli Dziewczyny z Gór w *Nietolerancji*. A. Jackiewicz, *Moja historia kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 155.

[15] Ten epizod, podobnie jak epizod współczesny, *Matka i prawo*, był także wyświetlany jako odrębny film.

[16] Flora rzuca się w przepaść, podobnie czyni bohaterka filmu *The Avnging of Conscience* z 1914 roku.

[17] M. Hendrykowska, *Nietolerancja. Dzieło przełomowe dla historii kultury*, w: „Kwartalnik Filmowy" nr 12-13, 1995/1996, s. 44.

[18] Komentarz głosi, iż *pieniądze ze sprzedaży pięknych były przeznaczone na wiano dla brzydkich, by też mogły zdobyć mężów i być szczęśliwe* (a zatem małżeństwo to warunek szczęścia?). Z napisów opisujących targ ślubny wynika też, iż *jej (Dziewczyny z Gór) los nie różni się chyba wiele od losu współczesnych kobiet...*

[19] O. Weininger, dz. cyt., s. 70.

[20] C. G. Jung, *O naturze kobiety*, tłum. M. Starski, Brama Książnica Włóczęgów i Uczonych, Poznań 1992, s. 11.

[21] Np. w *Nietolerancji*, w epizodzie *Matka i prawo*, Chłopiec jest niezaradny, dziś nazwalibyśmy go nieudacznikiem, pozwala sobą manipulować, wręcz postępuje według motta „każdy ma prawo niszczyć swoje życie".

[22] B. Creed, *Ja, Jane – Ty, Tarzan...*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, A. Helman (red.), Universitas, Kraków 1992, s. 258.

Nietolerancja (1916)

Mary Pickford

Kobieta i kino – kilka uwag o feministycznej teorii filmu

KRZYSZTOF LOSKA

Kobieta była ulubionym tematem filmu i to właśnie kino, utrwalające pewne stereotypy, tworzące mity, podtrzymujące porządek społeczny, stało się idealnym przedmiotem analizy feministycznej. Wizerunek kobiety w filmie był ucieleśnieniem idei kobiecości odtwarzanej przez kulturę śródziemnomorską. Klasyczne kino narracyjne odzwierciedlało obraz kobiety jako wytworu męskiej wyobraźni: przedmiotu wystawionego na pokaz, biernego i bezwolnego. Z drugiej jednak strony kobieta zawsze była nieodgadnioną zagadką, tajemnicą, tematem męskiego dyskursu, prowadzonego między mężczyznami i dla mężczyzn przeznaczonego.

W potocznej świadomości określenie „męski" było związane z aktywnością, poznawaniem, zaś „żeński" utożsamiano z jego przeciwieństwem. Schemat ten podtrzymała, a nawet umocniła psychoanaliza, która dla dyskursu feministycznego stała się tym, czym metafizyka dla dekonstrukcjonistów: punktem wyjścia, kluczowym tematem, a zarazem głównym przedmiotem ataku. Kobieta została uwięziona w pewnym systemie, który wyznaczał i ograniczał jej rolę do funkcji reprodukcyjnych. Wyznacznikami tego systemu był łańcuch opozycji: bycie – stawanie się, posiadanie – nieposiadanie, logos – milczenie (lub bełkot), fallus – brak itd. Wszystko to – jak sądzi Luce Irigaray – służyło usunięciu kobiety ze sceny, wymazaniu jej obecności, wykluczeniu z przedstawienia, a zarazem przypisaniu jej określonych funkcji: robotnicy, służącej, nosicielki dzieci [1]. Kobieta miała być zwierciadłem, w którym przeglądał się mężczyzna, podziwiając swój wyidealizowany obraz. W ten sposób kobiecość jawi się jedynie jako fantazja męskiego podmiotu.

Cała krytyka feministyczna jest próbą podważenia owego modelu myślenia o kobiecie, seksualności, porządku społecznym. Istotą dyskursu feministycznego stało się obalenie fallogocentrycznej wizji świata, systemu opozycji, które podtrzymywały ów patriarchalny ład, a przede wszystkim psychoanalizy jako nauki utrwalającej ten styl myślenia.

Czym wszakże jest kobieta w psychoanalizie: czy jedynie negatywnym obrazem męskiego podmiotu, brakiem i nośnikiem lęku kastracyjnego? *W tym modelu kobieta* – pisze Shoshana Felman – *jest jedynie elementem znaczącym dla męskiej seksualności. Nigdy więc nie może znaczyć samej siebie, a zawsze musi się odnosić do czegoś, co jest wobec niej zewnętrzne, być jedynie metaforą*

Fallusa [2]. Dlatego też kobieta jako taka – powie Lacan – w zasadzie nie istnieje, jest złudzeniem, jest bowiem pozbawiona istoty, esencji [3]. Nie istnieje kobiece libido, nie istnieje kobieca seksualność, nie istnieje żeński podmiot – wszystko zamknięte jest w Fallusie, kompleksie Edypa i lęku kastracyjnym.

Freud w *Trzech rozprawach z teorii seksualnej* pisze, iż rozwój seksualny przebiega u obu płci podobnie: dziewczynka wierzy, iż jest chłopcem, z ekwiwalentem małego penisa, czyli łechtaczką, a dopiero później odkrywa swój brak – wówczas dochodzi do rozpoznania różnicy płci, stłumienia libido, a zarazem wytworzenia się kompleksu niższości. Seksualność staje się w ten sposób problemem tożsamości: kobieta identyfikuje się (błędnie) z męskim paradygmatem seksualności: przechodzi przez fazę falliczną, dla której nie ma specyficznie żeńskiego odpowiednika (np. fazy waginalnej). Już u progu rozwoju kobieta zostaje pozbawiona dostępu do własnej seksualności – zostaje uwięziona w męskim wyobrażeniu. Brak będzie określał całą kobiecą seksualność. Dla Freuda różnica seksualna sprowadza się do nieobecności penisa – istnieje ona wyłącznie w wymiarze wizualnym: spojrzenie zostaje utożsamione z poznaniem (co będzie miało istotne znaczenie dla feministycznego dyskursu o kinie). Spostrzeżenie braku stanie się źródłem przerażenia dla mężczyzny (lęk kastracyjny), dla kobiety zaś ów brak przerodzi się w *zazdrość o członek*, który w kolejnej fazie zostanie zastąpiony przez pragnienie posiadania dziecka. Psychoanaliza dostarcza więc w zasadzie homogenicznego modelu seksualności, w którym „męskość" zostanie uznana za normę, punkt odniesienia, źródło podmiotowości, zaś kobiecość będzie związana z zagrożeniem. Kobieta jest jedynie odbiciem mężczyzny, jego zwierciadlanym sobowtórem, co znakomicie spożytkuje kino.

Klasyczny film narracyjny został oparty na owej psychoanalitycznej idei kobiety wykastrowanej, na braku, który miał być gwarantem obecności fallusa u mężczyzn. Kobieta pełni więc tu podwójną funkcję: symbolizuje groźbę kastracji, ale zarazem staje się źródłem męskiej podmiotowości; jest znakiem wymiany (zapewnia bezpieczną cyrkulację), ale symbolizuje również negatywną różnicę. Kobieta, choć obecna na ekranie, nigdy nie jest twórczynią, ale wyłącznie nosicielką znaczenia [4]. Kobieta nie jest podmiotem: nie ma tożsamości, języka, zostaje pozbawiona spojrzenia, a nawet własnej seksualności. Pożądanie i przyjemność należą wyłącznie do mężczyzn – głoszą feministki (Teresa de Lauretis, Laura Mulvay, Ann Kaplan) – zaś główną przyjemnością oferowaną przez kino jest skopofilia, czyli możliwość podglądania-oglądania innych jako przedmiotów. Z jednej strony kobieta w kinie zostaje ukonstytuowana jako fundament wszelkiego przedstawiania, ale z drugiej jest tym, kto nieobecny w h i s t o r i i, nieobecny jako podmiot historyczny i podmiot teoretyczny. Kino odmawia więc kobiecie statusu podmiotowego, rezerwując dla niej wyłącznie pozycję przedmiotu przedstawiania i pożądania.

W istocie psychoanaliza odmawia kobiecie dostępu do erotycznej rozkoszy: cała przyjemność zostaje uwięziona w fallusie. Czy więc można szukać *jouissance* poza porządkiem fallicznym? – pyta Lacan. *Istnieje jouissance, która jest jej, należy do niej, ale która nie istnieje, nie może oznaczać niczego. Istnieje jouissance, która przynależy do kobiety, o której ona sama nie ma pojęcia, o której nie wie, choć może jej doświadcza, którą poznaje dopiero wówczas, gdy ona przychodzi* [5]. Seksualność kobieca jest więc usytuowana poza porządkiem ontologi-

cznym, poza bytem, poza poznaniem – jest suplementem (w znaczeniu, jakie nadał temu słowu Derrida), nie można jej zobaczyć (ponieważ n i e m a tam n i c do oglądania). Raz jeszcze wkracza tu wymiar wizualny jako główny wyznacznik wiedzy: kobiecość jest czymś, czego nie można zobaczyć, co istnieje poza porządkiem rozumowym, poza logosem – jest więc brakiem, nieobecnością. Kobieta może więc istnieć jedynie „w różnicy od", jako istota pozbawiona tożsamości, „niekompletna" [6]. (Musimy bowiem pamiętać, iż konstrukcja podmiotu w kinie jest oparta na znanym już mechanizmie kastracyjnym.) Linda Williams uważa, iż trudność w przedstawianiu kobiecej *jouissance* tkwi w jej wielowymiarowości – mnogości źródeł, wielości sfer erogennych, co sprawia, iż kobieta wymyka się logice obrazu [7]. Z kolei Julia Kristeva wskazuje na ograniczenia męskiego dyskursu o kobiecej seksualności: nie mając dostępu do j e j rozkoszy, mężczyźni tworzą pewien fantazmat kobiecości, pozwalający na pozorne zaspokojenie popędu do wiedzy [8]. Stąd fascynacja pornografią jako sposobem na odkrycie prawdy, wyjaśnienie tajemnicy, odsłonięcie, przezwyciężenie „niewidzialności" kobiecych organów płciowych. Wizualny wymiar męskiego poznania sprawia, iż czołowe feministki francuskie (Luce Irigaray i Julia Kristeva) będą mówić o „spekularnym" aspekcie wiedzy związanym z agresją, ze spojrzeniem, z uprzedmiotowieniem kobiety.

W myśl psychoanalitycznej teorii filmu kino jest rządzone przez oko i spojrzenie (zaś spojrzenie – jak utrzymuje Lacan – może symbolizować centralny brak wyrażony w fenomenie kastracji [9]). Spojrzenie podmiotu w kinie jest więc instancją konstytutywną obrazu filmowego w ogóle (szczególną rolę odgrywa w mechanizmie *suture*). Cały aparat kinowej identyfikacji (męskiej identyfikacji) jest oparty na spojrzeniu. Spojrzenie jest jednak zawsze związane z głębokim niezaspokojeniem – *to, na co patrzę, nigdy nie jest tym, co chciałbym oglądać* [10]. Spojrzenie jest bowiem konstytuowane przez brak. W ten sposób dialektykę spojrzenia możemy rozumieć jako próbę schwytania podmiotu w pułapkę – wprowadzenie podmiotu w wyobrażony ekran. Ekran zaś jest związany relacją do pożądania – w tym, jak sugeruje Lacan, tkwi istota kreacji obrazowej. Na ekranie jednak zawsze znajduje się coś nieobecnego, coś, czego nieobecność nie może zostać dostrzeżona – to jest właśnie obszar centralny. W każdym obrazie owo pole centralne musi być nieobecne: zastąpione przez „dziurę" [11]. Dopóki obraz pozostaje otwarty na relację do pożądania, dopóty centralny ekran zawsze pozostanie wymazany.

Kobieta jednak zostaje pozbawiona prawa do spojrzenia, gdyż *jeżeli kobieta patrzy – przedstawienie prowokuje – kastracja wisi w powietrzu* [12]. W jaki sposób jest więc możliwa obecność kobiety w kinie: pozycja kobiety-podmiotu, w jaki sposób może funkcjonować specyficznie kobiece *écriture*, gdzie kobieta musi szukać swego pożądania, swej *jouissance*? Czy kobiety mogą w ogóle wypowiadać się niezależnie, bowiem jeżeli język jest z istoty swej m ę s k i, to kobiety, które nim władają, ulegają alienacji? Feministki dowodzą, iż *kobiety zmuszone zostają do tego, by znaleźć miejsce w obrębie obcego im systemu lingwistycznego: linearnego i gramatycznego, rządzonego przez symboliczne superego* [13].

Kluczowe pojęcia psychoanalitycznej teorii filmu – przedstawianie, projekcja, identyfikacja – odnoszą się wyłącznie do podmiotu męskiego. Kobieta w porządku fallicznym jest zarówno zwierciadłem, jak i ekranem owej podmio-

towej projekcji-identyfikacji. Kobieta – powiada Teresa de Lauretis – staje się *Wyobrażonym* filmu [14]. Dlatego też trzeba poddać krytyce ów model kina oparty na instancji *Wyobrażonego*, na voyeuryzmie, metaforze jaskini Platona, kina, które produkuje obrazy wyłącznie po to, by zreprodukować kobietę jako obraz (na ekranie) [15]. W jaki sposób można tego dokonać? *Zadaniem kina kobiecego* – pisze de Lauretis – *powinno być nie tyle zniszczenie narracji i przyjemności wizualnej, ile raczej skonstruowanie nowej płaszczyzny odniesienia* [16]. Należy podważyć system opozycji, który opierał się na swoistym mechanizmie wyboru: można było zidentyfikować się z męskim, aktywnym spojrzeniem, bądź wyrazić zgodę na przyjęcie kobiecej, biernej i masochistycznej pozycji. Dla kobiety owa trans-seksualna identyfikacja była normą od wczesnego dzieciństwa, stąd utożsamienie się z męskim spojrzeniem nie nastręczało większych trudności. Wciąż jednak kobieta była zdeterminowana przez porządek falliczny. Trzeba więc szukać modelu, który umożliwiłby kobiecą aktywność.

Czy istnieją jakieś specyficzne wyznaczniki kobiecego odbioru i kobiecej twórczości? Oto pytanie, które przez długi czas nurtowało feministki. Elaine Showalter wyróżniła dwa podstawowe nurty krytyki feministycznej: pierwszy, skupiający się na wizerunku kobiet w literaturze i sztuce, oraz drugi, zajmujący się badaniem twórczości kobiecej (tzw. ginokrytyka), gdzie głównym przedmiotem refleksji stało się pojęcie *écriture feminine* [17].

Czym jest *écriture feminine*? Hélène Cixous budując teorię „kobiecego pisma" (*écriture féminine*) odnosi je do Derridowskiego pojęcia *différance*: teksty „kobiece" działają bowiem w oparciu o różnicę, walczą o podważenie dominującej, fallogocentrycznej logiki, odsłaniają równocześnie przyjemność nieograniczonej i nieskrępowanej tekstualności. Mówiąc wszelako o *féminine écriture*, pojęcia „kobiecości" nie odnosimy do płci „autora", ale do pewnego sposobu pisania, niekoniecznie bowiem tekst „wyprodukowany" przez kobietę można będzie określić mianem *écriture féminine*. Cała klasyczna historia pisma była jedynie fallocentryzmem, *który przygląda się w sobie, rozkoszuje się sobą i napawa się samozadowoleniem* [18]. Dla Cixous pisanie jest związane z ciałem i seksualnością. To przez pisanie kobieta znów staje się ciałem.

Przyjęcie antylogocentrycznej postawy zmusza również Cixous do odrzucenia samej możliwości zdefiniowania pojęcia „kobiecego pisma"; pojęcie to znajduje się bowiem poza teorią, kodem i praktyką fallogocentrycznego systemu. *Nie da się zdefiniować sposobu kobiecego pisania (une pratique féminine de l'écriture), jest to niemożliwość wynikająca z samej jej istoty i w przyszłości też tak pozostanie, bo nie da się steoretyzować tej działalności, zamknąć jej, poddać regułom, co nie oznacza, że jej nie ma! Ale ona zawsze wykracza poza sposoby mówienia poddane władzy systemu fallogocentrycznego; ona zawsze jest i będzie tam, gdzie nie sięga dominacja filozoficzno-teoretyczna* [19].

Pismo „kobiece" zawsze jest rozumiane jako praca w tym, co „między", co znajduje się na granicy, w nieskończonym ruchu. Cixous mówiąc o biseksualności myśli o stanie, w którym *żaden z podmiotów nie zamyka się na scenie fallocentrycznej gry, ale każdy ustanawia własny świat erotyczny. Biseksualność to odkrycie w sobie, w każdym z osobna, obecności, różnorodnie manifestujących się i krystalizujących się w pojedynczym podmiocie, dwóch płci. [Chodzi więc o] biseksualność wykraczającą, która nie znosi różnic, ale wprawia je w ruch,*

podąża za nimi i pomnaża [20]. Stąd często wykorzystywany przez feministyczną teorię i praktykę twórczą motyw maskarady (filmy Ulrike Ottinger), której celem jest podważenie systemu przedstawiania. Męskie przebranie – zauważa Mary Ann Doane – pozwala kobietom zapanować nad obrazem i umożliwia dostęp do spojrzenia, a pośrednio do pożądania i przyjemności [21].

Czy istnieje sposób na stworzenie nowego modelu wypowiedzi, który wyrażałby „istotę" kobiecości? Jednakże prawda o „ucisku" kobiet nie może w żaden sposób zostać uchwycona „okiem kamery" – sugeruje Claire Johnston – prawda ta musi zostać wytworzona, skonstruowana, a nowe znaczenia mogą powstać wyłącznie przez zerwanie z m ę s k i m typem przedstawiania [22]. To pozwoli na uwolnienie spojrzenia w kinie spod męskiej dominacji. Jeżeli w ogóle istnieje jakaś specyficzna praktyka pisania, która sama w sobie jest rewolucyjna, to jej wyróżnikiem – twierdzi Julia Kristeva – byłaby właśnie sama możliwość przekształcenia porządku symbolicznego od wewnątrz. Ale praktyka ta nie jest w zasadzie związana z płcią (biologiczną), gdyż to nie płeć określa rewolucyjną potencję, ale pozycja podmiotu. Kino musi więc przestać funkcjonować jako aparat przedstawiający, a zaistnieć jako praktyka znaczeniowa, jako praca semiozy produkująca sens i efekty znaczeniowe – wszystko to pozwoli na przemianę przedstawienia w performance [23]. Z drugiej strony mamy koncepcję Barbary Klinger, która wskazała na możliwość funkcjonowania krytycznej *écriture* w obrębie dominującego sposobu produkcji – w postaci *kontr-kina*, które zmierza do ujawnienia konwencji i stereotypów rządzących klasycznym tekstem hollywoodzkim. Taką kategorię kina nazywa gatunkiem „progresywnym", bądź też „wywrotowym" [24].

Może jednak należałoby, zgodnie z sugestią Kristevej, zrezygnować z wszelkich prób określania istoty kobiecości (gdyż nikt nie rodzi się po prostu mężczyzną lub kobietą), a także z definiowania pojęcia *écriture féminine*. Idea kobiety jest bowiem wytworem kulturowych, społecznych i ideologicznych uwarunkowań. Powinniśmy raczej zwrócić się ku analizie specyficznych praktyk językowych, produktywności znakowej czy procesu znaczeniowego (*procés de signifiance*), zastępując w ten sposób dotychczasowe schematy teoretycznego dyskursu o języku. Kolejnym krokiem musi być rezygnacja z Lacanowskiego rozróżnienia na W y o b r a ż o n e i S y m b o l i c z n e, a zarazem powrót do analizy fazy preedypalnej, do sprzeczności, nonsensu, bełkotu. Stworzenie heterogenicznego systemu językowego, pozbawionego jedności i tożsamości, co oznacza powrót do *arche-écriture*, realizację Derridowskiego projektu garammatologii, zerwanie z ideą znaku i składni, ograniczeniami gramatycznymi oraz patriarchalnym prawem społecznym.

KRZYSZTOF LOSKA

[1] Zob. L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca: Cornell University Press 1985.
[2] Zob. S. Felman, *Rereading of Femininity*, „Yale French Studies" 1981, nr 62, s. 25.
[3] Zob. J. Lacan, *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge 1972-1973*, New York 1998, s. 7.
[4] Zob. L. Mulvay, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
[5] J. Lacan, dz. cyt.., s. 74.
[6] Tamże, s. 7.
[7] Zob. L. Williams, *Hard Core*, Berkeley 1989, s. 177.
[8] Zob. J. Kristeva, *Elipsis in Dread and the Specular Seduction*, w: *Narrative. Apparatus. Ideology*, red. Ph. Rosen, New York 1986.
[9] Zob. J. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: Norton 1981, s. 77.
[10] Tamże, s. 103.
[11] Funkcjonowanie owego mechanizmu znakomicie przedstawił Michel Foucault w analizie obrazu *Las Meninas* Velasqueza, otwierającej książkę *Les Mots et les choses*, Paris 1966, rozdz. 1.
[12] S. Heath, *Difference*, „Screen" 1978, vol 19, nr 3, s. 93.
[13] A.Kaplan, *Milczenie jako opór kobiety*, „Film na Świecie" 1991, nr 384, s. 28.
[14] Zob. T. de Lauretis, *Alice Doesn't*, London 1984, s. 28
[15] Zob. tamże, s. 37.
[16] Tamże, s. 8.
[17] Zob. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, „Teksty" 1993, nr 4-6, s. 118-122.
[18] H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, „Teksty" 1993, nr 4-6.
[19] Tamże, s. 155.
[20] Tamże, s. 156.
[21] Zob. M. A. Doane, *Film and Masquerade*, „Screen" 1982, vol. 23, nr 3-4.
[22] Zob. C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, „Film na Świecie" 1991, nr 384, s. 18.
[23] Zob. T. de Lauretis, dz. cyt., s. 36-37.
[24] B. Klinger, *„Cinema/Ideology/Criticism" Revisited*, w: *Film Genre Reader*, ed. B.K. Grant, Austin 1986, s.74

Feminizm a siła interpretacji: kilka odczytań krytycznych

TANIA MODLESKI

Przez długie lata kobiety pozostawały więźniami tekstów pisanych przez mężczyzn, tworzonych przez mężczyzn rodzajów i kanonów literackich. Wychodząc z takiego założenia, krytyka feministyczna często wysuwała argumenty przemawiające za koniecznością stworzenia teorii czytelnika płci żeńskiej, proponując jednocześnie całą gamę strategii, które miałyby pozwolić umknąć kobiecie z rąk jej zdobywcy. I tak np. Judith Fetterley nawołuje kobiety, aby wobec męskich tekstów przyjęły postawę *resisting readers*, czyli czytelniczek odpornych (czy też „stawiających opór") – ponieważ w ten sposób *mężczyźni utracą moc określania nas zgodnie ze swoimi wzorami* [1].

Nancy Miller w artykule na temat autobiografii pisanych przez kobiety przekonuje, że powinnyśmy pracować nad sposobem, w jaki czytamy pisarstwo kobiece, tak aby czytając, świadomie naruszać powszechnie przyjęte granice, ponieważ *nie czytać w sposób rozszerzony znaczy pozostać więźniem kanonów, które odgradzają kobiety od ich własnych tekstów* [2].

Dla Fetterley i Miller zagadnienie *power* (władzy, siły, mocy) wydaje się sprawą kluczową przy próbie opracowania teorii czytelnika płci żeńskiej: do tej pory to mężczyźni kontrolowali sposób kobiecej reakcji na literaturę; obecnie koniecznością jest zmiana w postawie tych grzecznych więźniarek męskich tekstów – w postawie, która czyni z kobiet uległe i modelowe czytelniczki.

Niestety wydaje mi się, że z najrozmaitszych powodów krytyka feministyczna stoi wobec groźby utracenia swej politycznej ostrości, istnieje także niebezpieczeństwo zagubienia przez nią ważnych założeń feministycznej teorii czytelnika. W niniejszym eseju chcę poświęcić uwagę kilku odczytaniom, które zaproponowano jako modelowe w procesie czytania „jako kobieta" – pragnę przez to unaocznić, jak siła krytyki feministycznej została osłabiona i w jaki sposób po raz kolejny neguje się kobiety przez nową, powszechną praktykę przeczenia specyfice ich spotkań z tekstem.

Na wybór tekstów, którymi chcę się zająć na tych stronach, miał wpływ fakt, że są one w jakiś sposób reprezentatywne dla pewnych rozpowszechnionych tendencji w krytyce feministycznej. Pragnę ukazać, w jaki sposób tendencje te ożywiają niektóre z najbardziej wpływowych „feminizmów" – amerykański feminizm pluralistyczny, feminizm francuski i tzw. feminizm męski. Dlatego też nie tyle zamierzam spierać się z którąkolwiek z teorii czy „szkół" krytyki, ile raczej zająć się pewnymi wspólnymi dla nich wszystkich problemami.

Być może najjaśniej artykułowany postulat krytyki feministyczno-pluralistycznej można odnaleźć w pracy Anette Kolodny. Jak przyznaje Kolodny, pluralizm i feminizm mogą się wydawać w pewien sposób antagonistyczne, ponieważ pluralizm opiera się na czymś, co Gayatri Spivak nazwała *ideologią wolnej inicjatywy w działaniu* [3]. Ideologia ta podkreśla suwerenność jednostki indywidualnej, jej prawo i możliwość wyboru spośród każdej ilości potencjalnych alternatyw Podczas gdy pluralizm jest gotowy ignorować bądź minimalizować fakt istnienia więzów ograniczających swobodę jednostki, feminizm oczywiście podkreśla problem naruszonej wolności kobiety i kwestię istnienia ograniczeń w prawie dokonywania przez nią wyborów.

Świadoma potencjalnej sprzeczności Kolodny radzi feministkom, aby w interpretacji przyjąć *playful pluralism* (*pluralizm żartobliwy*). W nagrodzonym acz kontrowersyjnym eseju *Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticizm* (*Taniec na polu minowym: Kilka obserwacji na temat teorii, praktyki i polityki feministycznej krytyki literackiej)* [4] autorka wyjaśnia, że taki pluralizm wykazałaby się wrażliwością na każdą z licznych szkół i mnogość metod krytycznych, nie popadając przy tym w ograniczenia którejś z nich – stałby się zbawiennie obiektywny w sytuacji, gdy wydaje się, że znaczna część feminizmu rzeczywiście tkwi w niewoli systemów stworzonych przez teoretyków płci męskiej. W końcowej części eseju Kolodny podkreśla, że proponowany przez nią pluralizm nie odrzuca *ideologicznych zobowiązań*, nie rości też sobie pretensji do krytycznego obiektywizmu [5]. Wręcz przeciwnie – według autorki zajmowanie się zagadnieniem feminizmu nieuchronnie kwestionuje *wyświechtany już mit o neutralnej płci intelektu*, a także *ujawnia istnienie minowego pola dla czegoś, co jest... męskim strachem przed dzieleniem z kobietą własnej siły i pozycji* [6].

Znaczące to postulaty, ale – jak mi się zdaje – nie są one spójne ani z głównym argumentem wysuniętym przez Kolodny, ani też z praktyką krytyczną autorki. Proponowany przez Kolodny model kanonu literackiego podkreśla rolę czytelnika, który nad inne przedkłada teksty przemawiające jak najbardziej bezpośrednio do jego własnego doświadczenia, przy czym kompetencji w analizowaniu tych tekstów nabywa czytelnik przez ciągłe z nimi obcowanie. Prace obce *milieu* czytelnika są odrzucone z kanonu, ponieważ ich jakość literacka jest uważana za gorszą – fakt ten tłumaczy, dlaczego kanon stworzony jest w ten sposób, że *odgradza kobiety od ich własnych tekstów* – jak powiada Miller.

Kolodny posuwa się do stwierdzenia, że *niezdolność właściwej interpretacji i oceny kobiecych tekstów* przez mężczyzn jest *wynikiem braku oswojenia się z nimi* [7]. Jak mówi autorka – *staną się oni lepszymi czytelnikami czy sympatykami kobiecych tekstów, jeżeli przeczytają większą ich ilość,* podobnie jak *kobiety zawsze uczono, by stały się dobrymi czytelniczkami tekstów, które stworzyli mężczyźni* [8].

Kolodny rozważa trudności, z jakimi może się spotkać męski czytelnik takiego opowiadania jak np. *The Yellow Wallpaper* (*Żółta tapeta*) pióra Charlotte Perkins Gilman – czytelnik, który jest *nieobeznany ze sposobami, w jaki kobiety tradycyjnie funkcjonowały w domu rodzinnym* [9]. Autorka nie pyta jednak, dlaczego mężczyźni mieliby być nieobeznani ze sposobem, w jaki połowa rodzaju ludzkiego funkcjonowała w tym świecie. Co więcej, zwodnicze jest użycie przez

nią czasu przeszłego: *funkcjonowały*; wielu mężczyzn z naszego otoczenia żyje z kobietami, które funkcjonują w rodzinie w sposób nie tak znowu różny od bohaterki Gilman (tzn. poświęcając czas przede wszystkim domowi i dzieciom). Jeżeli większość z tych mężczyzn nie podjęła trudu zrozumienia uczuć i działań swojej partnerki, nie przypuszczam, żeby wysilali się, by zrozumieć komunikaty literackie swoich koleżanek.

Pragnąc zbyt pochopnie włączyć mężczyznę w proces feministycznych odczytań tekstu, Kolodny nie docenia czynnika, który tradycyjnie wpływa na męski brak poszanowania i pogardę wobec pisarstwa kobiecego i kobiecych modeli istnienia – jest nim realność męskiej władzy. Fakt posiadania władzy sprawia, że proces nabywania kompetencji we wzajemnym czytaniu swoich tekstów przez mężczyzn i kobiety ma charakter asymetryczny, gwarantuje również, że mężczyźni zazwyczaj nie stają się stopniowo „sympatykami" kobiecych tekstów, a to dlatego, że nie istnieje żaden realny powód, aby zainteresować się tym, co kobiety mają do powiedzenia (chyba że – jak się przekonamy – mężczyźni zechcą przywłaszczyć sobie kobiecy dyskurs). Pozwolę sobie zasugerować analogię, co do której wydaje mi się, że trafnie oddaje istotę obecnego nacisku krytyki na erotyzm w czytelniczej odpowiedzi na tekst (np. rozkosz czy *jouissance* u Rolanda Barthesa).

Mówiąc o domniemanej fizjologicznej niemożności udawania orgazmu przez mężczyzn, Catherine MacKinnon spostrzega, że jeżeli kobiety miałyby władzę równą mężczyznom, to ci znaleźliby sposób, aby udawać orgazm [10]. Z powodu ekonomicznej i emocjonalnej zależności od mężczyzn kobiety historycznie zostały zmuszone do tego, aby odnaleźć udawaną bądź prawdziwą przyjemność w czytaniu nawet najbardziej zjadliwych mizoginistycznych tekstów. Ale dopóki nie nastąpi dostrzegalna zmiana w strukturze władzy, dopóty mało prawdopodobne jest, że fikcyjne osiągnięcia kobiety *na sali porodowej, w salonie, bawialni, kuchni czy pralni* [11] będą miały moc wywołania męskiej *jouissance* [12].

W rozprawie *Turning the Lens on „The Panther Captivity": A Feminist Exercise in Practical Criticism* (*Kierując obiektyw na „Niewolę pantery": Feministyczne ćwiczenie krytyki praktycznej*), napisanej do głośnego tomu „Critical Inquiry", noszącego tytuł *Writing and Sexual Difference* (*Pisarstwo a różnica płci*) Kolodny proponuje bardzo ciekawy sposób odczytania wczesnoamerykańskiego opowiadania niewolniczego. Autorka chce tym samym wykazać, w jaki sposób kobieta czytająca tekst literacki z perspektywy feminizmu może poszerzyć tradycyjną interpretację tego tekstu. W uwagach wstępnych autorka uprzedza ewentualne zarzuty wobec krytyki feministycznej o jej kastracyjne skłonności: *Krytyka feministyczna nie tyle ujmuje, ile raczej przydaje nowej, bliskiej życiu perspektywy, w spojrzeniu na to, co było, i z tego względu może wpłynąć na uwypuklenie i na pogłębienie naszej oceny tego, co zostało zawarte w danym tekście literackim* [13].

The Panther Captivity opowiada historię dwóch mężczyzn, którzy podróżując gdzieś na odludziu natknęli się na białą kobietę. Kobieta uciekła z ukochanym z domu swego ojca, jej towarzysz wkrótce zginął zabity przez Indian, a ona sama, zgładziwszy grożącego jej wielkoluda, zamieszkała w jego jaskini. Tak przeżyła dziewięć spokojnych lat, do momentu odkrycia jej przez dwóch podróżników. Kolodny błyskotliwie zauważa, że *The Panther Captivity* czyni użytek

z różnorodnych typów dyskursu; miesza elementy narracji przygodowej, niewolniczej, romansu sentymentalnego, indiańskich mitów o urodzaju – wszystko to ma zaspokoić ciekawość czytelnika, co do tego, czy na odludziu kobieta może zachować dobre maniery.

Autorka wprowadza w ten sposób korektę interpretacji opowiadania, którą przedstawił Richard Slotkin. Slotkin pomija problem płci, a dostrzega w utworze jedynie wariant mitu Edypa, *dylemat wszystkich wchodzących w dojrzałość mężczyzn, dziedziczących świat po rodzicach i zastępujących swoich ojców w funkcji kreatorów tego świata* [14]. W odpowiedzi na to, jak przypuszczalnie zinterpretowałby opowiadanie Fiedlerian, który najprawdopodobniej koncentrowałby się na fakcie naruszenia przez białą kobietę męskiego rezerwatu samotności, Kolodny próbuje spojrzeć na treść opowiadania z punktu widzenia kobiety. Autorka utrzymuje, że *to kobieta boryka się z kolejnymi wtargnięciami* [15]: ze strony ojca, mężczyzny, którego ojciec najął, Indian, olbrzyma, a w końcu dwójki białych, którzy namawiają ją na powrót do cywilizacji i ojcowskiego domu. Według Kolodny zakończenie opowiadania ma upewnić czytelnika w przekonaniu, że odludzie jest *wyłączną domeną białego myśliwego* [16]. Autorka kończy esej zapewniając, że w swojej próbie interpretacji utworu nie „zmieniła kamer" (np. metodologii), a jej sposób odczytania tekstu nie wyklucza interpretacji przedstawionych przez krytykę męską, np. Slotkina [17].

Ale załóżmy na chwilę, że „zwracamy obiektyw" na sposób odczytania tekstu przez Kolodny i potraktujmy jej interpretację jako alegorię krytyki feministycznej na pustkowiu – pożyczając frazę od Elaine Showalter, która z kolei zaczerpnęła ją od Geoffreya Hartmana [18]. Jak wiadomo, krytyka w dużej mierze była do tej pory wyłącznie męską domeną – rezerwatem z zazdrością strzeżonym przed ewentualnym wtargnięciem krytyki feministycznej. Wkroczenie na ten teren daje nam odwagę, aby przekonać męską część krytyki, że zachowałyśmy cnoty dam i nie leży w naszych intencjach zmiana charakteru samego pustkowia; prosimy jedynie o jego skrawek, po to aby z mężczyznami zgodnie współistnieć.

Ale, jak wynika z interpretacji opowiadania przez Kolodny, być może i tak prosimy o zbyt wiele. Należy pamiętać, że *The Panther Captivity*, łagodząc męskie obawy o istnienie kobiety na pustkowiu, jednocześnie tępi to istnienie, tak aby mężczyzna mógł pozostać wyłącznym władcą zarówno kobiety, jak i pustkowia. Kolodny pisze o bohaterce opowiadania że *jest ona nie tylko cielesną symbolizacją męskiej fantazji, ale ma także własne, odmienne niż w wypadku mężczyzny, powiązania z pustkowiem i w rezultacie stanowi zagrożenie męskich powiązań* [19]. Kolodny podkreśla również w fakt projekcji męskiej fantazji – np. u Slodkina, który przenosi na tekst interpretację stojącą w sprzeczności z płcią protagonisty. Wprowadza inny niż męski sposób odczytania opowiadania, oddaje kobiecy punkt widzenia. W takim wypadku interpretacja Kolodny jest rzeczywiście potencjalną groźbą dla opanowanej przez mężczyzn teorii i krytyki.

Wydaje się, że nie mogą istnieć obok siebie dwie tak sprzeczne interpretacje: jedna postrzegająca kobietę jako intruza w świecie męskiej sielanki – pustkowia, druga eksponująca męską dążność do poddania sobie i kontroli autonomicznej kobiety. Jeżeli patriarchat pociąga za sobą dominację płci męskiej, a Kolodny nie myli się, twierdząc, że mężczyźni-krytycy *boją się dzielić władzą i znaczeniem z kobietami*, to odczytanie tekstu, które ujawnia znaczenie kobiecego punktu

widzenia, z pewnością nie łagodzi obaw męskiej krytyki. Bohaterkę *The Panther Captivity* można uznać za figurę ostrzegawczą dla krytyki feministycznej; mimo swoich protestów pozostaje ona „w niewoli" jeżeli nie jakiejś jednej szczególnej męskiej metodologii, to męskiej krytyki ogólnie rzecz biorąc. Zamiast powrotu do „ojców" – jak to w końcu swego eseju robi Kolodny przez fakt, że nie wyklucza interpretacji krytyka-mężczyzny, krytyka feministyczna powinna uznać ogrom męskiej niechęci wobec autonomii kobiety, jak również zrozumieć własną moc naruszania męskiego autorytetu [20]. Jedynie wtedy możliwa będzie ocena tego, co musimy i co możemy zrobić, aby przetrwać i prosperować na pustkowiu krytyki.

O ile krytyka pluralistyczna, jaką uprawia Kolodny, czyni za mało dla krytyki feministycznej i zaniża przy tym rolę męskiej władzy, to inaczej jest w wypadku krytyki, na którą miał wpływ feminizm francuski. Podczas gdy Kolodny nie kwestionuje faktu, że celem krytyki jest dostarczanie interpretacji tekstów literackich, feminizm francuski utrzymuje, że już sam akt interpretacji należy uznać za inicjatywę patriarchalną (*patriarchal enterprise*), której ambicją jest zdobycie umiejętności w manipulowaniu tekstem i osiągnięcie nad nim władzy. W tym teoretycznym schemacie tekst – ogólnie mówiąc pisarstwo – jest identyfikowany z kobiecością, interpretacja, z kolei, staje się sposobem wstrzymania wolnej gry znaczeń, analogicznie do tego, jak patriarchat nieprzerwanie dąży do pohamowania kobiety i jej seksualności.

Na przykład Caren Greenberg mówi o edypalnej krytyce literackiej: *Kobieta to tekst mitu o Edypie, a idąc dalej tropem analogii, przeznaczenie tekstu (a co oznacza również języka) w edypalnym procesie interpretacji jest analogiczne z losem kobiety w patriarchalnej strukturze społecznej: ani kobieta, ani tekst nie mają własnej wewnętrznej wartości, a wagi nabierają tylko pod warunkiem, że oznaczają coś, co nie leży w obszarze ich jestestwa* [21]. Esej Greenberg pt. *Reading Reading: Echos Abduction of Language* (*Czytanie, czytanie: Porwanie języka przez Echo*) proponuje inne znaczenie mitu – takie, które pozwoliłoby jednocześnie ocalić tekst i kobietę przed wolą dominacji czytelnika-mężczyzny. Greenberg proponuje mit o Echo jako rodzaj alegorii nieedypalnego sposobu odniesienia się do tekstu – takiego, który z założenia tworzy przestrzeń dla czytelnika-kobiety i daje szansę na wyrażenie j e j oczekiwań.

Oto kilka bardzo wyraźnych rysów mitu o Echo i Narcyzie w wersji nakreślonej przez Greenberg: kłopoty Echo z mową są wynikiem kary wymierzonej przez Herę; Echo naraziła się na gniew bogini, ponieważ nieustannie ją zagadując, nie pozwoliła na odkrycie niewierności Jowisza. Hera skazuje Echo na wieczne powtarzanie i kiedy ta zakochuje się w Narcyzie, nie jest w stanie *rozpocząć rozmowy z nim*, aby wyznać uczucie. Próbuje objąć go, ale bożek odpycha Echo, *mówiąc, że wolałby umrzeć niż dać jej sobą zawładnąć – dziewczyna odpowiada powtarzając, że to ona daje mu zawładnąć sobą* [22]. Odrzucona Echo pogrąża się w tęsknocie za Narcyzem, a w końcu nie pozostaje z niej nic oprócz głosu.

Według spostrzeżenia Greenberg, jeżeli przyjmiemy, że Echo to tekst, a Narcyz to czytelnik, możemy raczej współczuć Narcyzowi, ponieważ podobnie jak edypiczny krytyk literacki, nie zwraca uwagi na Echo-tekst, ale szuka jedynie własnego odbicia. Kiedy jednak Echo powtarza słowa odrzucenia w taki sposób,

że wyraża swą miłość do mężczyzny, to zdaniem Greenberg stwarza ona *odczytanie* (*reading*) takie, które zmienia negację uczuć w ich ekspresję. *W skrócie mówiąc, powtórzenie słów przez płeć przeciwną staje się twórczym aktem czytania wnoszącym nowy ośrodek pożądania, jest także nie-edypalnym aktem identyfikacji. Identyfikacja w tym wypadku nie czyni z osoby próbującej się jej poddać kogoś tożsamego z tekstem, ale zmienia same pożądania.* Powtórzenie w tym wypadku paradoksalnie jest transformacją znaczenia języka: *Tam gdzie pożądania nie było, słowa zaczęły to pożądanie wyrażać. Tam gdzie kiedyś podmiotem pierwszej osoby był mężczyzna, teraz jest tym podmiotem kobieta* [23].

Wykazując dużą pomysłowość w odczytaniu mitu, Greenberg zupełnie ignoruje tekst – fakt ten dziwi w świetle jej zarzutów wobec krytyki edypicznej, która według Greenberg jest ślepa na tekst. Autorka nie poddaje analizie, nawet nie wspomina o doniosłości słów Echo. W sytuacji gdy podmiotem w pierwszej osobie jest kobieta powtarzająca słowa mężczyzny i w ten sposób wyrażająca swoje p o ż ą d a n i e, znaczący jest fakt, że powtórzenie to wygląda na świadomą rezygnację z w ł a d z y, której mężczyzna jej wcześniej odmówił. W tym wypadku autor-mężczyzna i czytelnik-kobieta zgodnie współpracują dla najwyższego dobra patriarchatu [24]. To właśnie przed taką zgodą ostrzegała Judith Fetterly, nawołując kobiety, aby stały się *resisting readers*. Druga z moich alegorii krytyki feministycznej utożsamiałaby Echo z kobietą-krytykiem feministycznym, która utrzymuje, że w wypadku kobiety „pożądanie" i „władza" wzajemnie się wykluczają.

W moim mniemaniu kobieta-krytyk feministyczny czyni gest Echo za każdym razem, kiedy powtarza koncepcję Derridy o tym, że poszukiwanie umiejętności władania tekstem jest przejawem fallocentryzmu, a więc trzeba go zaprzestać, zagłębiając się w to, co ma związek z „kobiecością". Właśnie w ten sposób postępuje Greenberg, kiedy kończąc swoją rozprawę, nieświadomie powtarza słowa Echo, ostrzegając nas przed przejawianiem w krytyce woli władzy – ostrzeżenie to jest *de rigueur*, nieodzowne w pewnym współczesnym rodzaju krytyki feministycznej. Twierdząc, że czytelnik ma traktować tekst jako *umiejscowienie procesu*, Greenberg konkluduje: *...nie chodzi o odwrócenie ról; tzn. nie jest np. konieczne aby tekst zaczął być nagle postrzegany jako jednostka płci męskiej zdominowana przez krytyków-kobiety. Zamiast tego dominacja i chęć panowania nad tekstem musi zniknąć jako polityczna konieczność krytyki* [25].

Wydaje mi się, jest coś niezwykle przygnębiającego w widowisku, jakiego dostarczają nam kobiety zajmujące się krytyką feministyczną; w ich deklaracjach o gotowości do rezygnacji z władzy, której tak naprawdę nigdy nie posiadały. Kiedyż to establishment męskiej krytyki przyznał kobietom władzę interpretacji, a sposób naszych odczytań tekstu uzyskał status interpretacyjnej prawdy? Dla kobiety proklamacja końca wyłącznego panowania w krytyce nie oznacza wyparcia się przez mężczyzn-krytyków ich faktycznej dominacji tekstualnej. Jak Nancy Miller krytykuje feministki powtarzające wypowiedź Foucault na temat śmierci autora, *gdybać o czymś, czego nie mają, mogą tylko ci, którzy tak naprawdę to posiadają* [26].

Chciałabym wyrażać się jasno. Nie jestem orędowniczką odwrócenia ról według wyobrażenia Greenberg, tzn. sytuacji, w której tekst *zacząłby być nagle postrzegany jako jednostka płci męskiej zdominowana przez krytyków-kobiety.*

Szczerze powiedziawszy, nie wierzę, aby istniał powód do podnoszenia alarmu w tej sprawie; edypalny proces nakreślony np. przez Greenberg – w którym cielesność kobiety jawi się jako tekst pozwalający mężczyźnie na wstąpienie do świata ojców i ojcowskiej siły – nie odnosi się bowiem do sfery kobiecej psychiki. Nie znaczy to jednak, że sprawa władzy nie jest zasadniczym problemem w feministycznej teorii interpretacji, czy że powinnyśmy zaniechać eksploracji naszego pragnienia władzy – w takim samym stopniu, jak niektóre z nas badają problem władzy pożądania. Wola władzy z pewnością ożywia także tekst Greenberg i to ona jest bodźcem ogromnie ambitnego planu, aby obalić ulubiony mit krytyki – mit o Edypie, proponując kolejny – taki, który wyjaśniłby rolę tradycyjnie pomijanego czytelnika płci żeńskiej. Co więcej, autorka – ulegając pokusie władzy – nieodzownie manipuluje tekstem, podobnie jak czynią to krytycy edypiczni, których autorka oskarża o „łagodzenie" tekstu. Lekceważąc treść znaczeniową wypowiedzi Echo – odrzucenie przez nią władzy – autorka zajmuje się sprawą, która wydaje się jej bliższa – wyrażeniem namiętności.

Podobnie i ja, pragnąc powrócić do zagadnienia władzy, pominęłam te fragmenty tekstu Greenberg i mitu o Echo, które nie wiążą się z moim zamysłem (np. Greenberg wiele mówi o innej wersji mitu z bożkiem Panem w roli głównej). Oczywisty wydaje się fakt, że *stopień umiejętności władania tekstem czy poziom dominacji nad nim* to nie tylko *polityczna konieczność krytyki*, to konieczność krytyki tout court, po prostu. Zamiast naiwnych deklaracji o passé, przestarzałości zagadnienia z racji skojarzenia władzy z fallocentryzmem, powinnyśmy raczej dowiedzieć się, jak władzy używać po to, aby analizując jej naturę i skutki, posunąć do przodu sprawę feminizmu. To zadanie oczywiście nie należy do łatwych, ale nie podejmując go, ryzykujemy uprawianie feminizmu dywersyjnego; podobnie jak Echo zawodzi Herę, wydając z siebie „tekst", który jest na usługach boga-mężczyzny, *i raczej odwodzi Herę od poznania (ja dodałabym: władzy, która służy poznaniu) niż ją informuje* [27].

Niemniej jednak esej Greenberg otwiera się na kilka ważnych dla feministycznej teorii czytelnika zagadnień. Na przykład twierdzenie, że kobieta „mówca" (czy czytelnik) może artykułować odmienne do oryginału znaczenie, kiedy powtarza męski tekst, bliskie jest koncepcji żeńskiego „mimesis" autorstwa Luce Irigaray: *Zatem posługiwanie się mimesis jest dla kobiety próbą odzyskania, za sprawą dyskursu, miejsca eksploatacji, jednocześnie nie zgadza się ona, żeby ją po prostu do tego sprowadzać. Oznacza to podporządkowanie się raz jeszcze (...) ideom na swój temat (...), wypracowanym przez męską logikę – podporządkowanie się im się w taki sposób, że przez efekt żartobliwych powtórzeń czyni się „widocznym" to, co miało pozostać niewidzialne: jest to przykrywka dla ewentualnego działania w języku rodzaju żeńskiego. Mimesis oznacza także „odsłonięcie" faktu, że jeżeli kobiety są tak świetnymi mimami, to z tego powodu, że nie są one po prostu tylko przez to „pochłonięte". Pozostają także gdzie indziej* [28].

Kłopot z tezą Greenberg polega na tym, że autorka ostatecznie nie potrafi umiejscowić owego „gdzie indziej" i dlatego wbrew swoim intencjom kończy esej „wchłonięta" przez męskie znaczenie i męski dyskurs. Z drugiej strony, wydaje się, że dla Irigaray, która rozdział o kobiecym mimesis tytułuje *The Power of Discourse* (*Siła dyskursu*), „gdzie indziej" leży dokładnie w kobiecym pragnieniu władzy.

Aby teza Irigaray nie wydała się zbyt abstrakcyjna, należy zaznaczyć, że „mimesis" czy mimikra to taktyka z dawien dawna stosowana przez grupy ciemiężone; poddanie się wyobrażeniom na swój temat stwarza podwójne znaczenie: użycie takiego samego języka czy to samo zachowanie w oczach opresora potwierdza stereotyp na temat strony uciskanej – dla wtajemniczonych stwarza dysydencki (odmienny) i wygodny punkt widzenia. Żywe wyjaśnienie tego możemy znaleźć w *I Know Why the Caged Bird Signs* (*Wiem, czemu śpiewa schwytany ptak*) autorstwa Mayi Angelou. Czarny mężczyzna opowiada bohaterce opowiadania, w jaki sposób on i grupa jego przyjaciół zdołali wykorzystać niechęć białego mężczyzny. Odtańczyli murzyńską maskaradę, a *mężczyzna, robiąc z siebie głupka, przechytrzył władczego i aroganckiego białego... Wszystko, co ci służy, może także odwrócić się przeciwko tobie – taka jest Zasada Odwracalności*, mówi mężczyzna [29].

Feministyczna krytyka literacka dostarcza wielu przykładów funkcjonowania tej zasady, a jako jeden z nich chciałabym przytoczyć komentarz Bonnie Zimmerman do słów Berty Harris na temat powszechnego obrazu lesbijki. Według Harris lesbijka jest *prototypem potwora, kwintesencją wszystkiego, co ma „żeńską płeć i jest wściekłe niczym samica"*. Zimmerman zauważa, że takie wyobrażenie lesbijki potwierdza co prawda powszechne uprzedzenia, ale ponieważ pojawia się ono u Harris w kontekście raczej „gloryfikującym" niż „przynoszącym ujmę", to sugeruje, że *istnieje ważna dialektyka między tym, jak lesbijka artykułuje samą siebie i jak jest artykułowana i uprzedmiotowiona przez innych* [30]. Z racji jawnej mimikry męskich stereotypów na temat lesbijki „gdzie indziej" w wypowiedzi Harris leży z pewnością w artylulacji kobiecej wściekłości – wściekłości, której przyczyn należy szukać w mojej opinii raczej w kobiecej bezsilności i poczuciu stłamszenia niż, powiedzmy, w naszej frustracji brakiem penisa (pogląd patriarchalny). Tak więc, jak zauważa Zimmerman, „kontekst" – tzn. adres i odbiór – jest sprawą zasadniczą przy określaniu znaczenia danej wypowiedzi czy tekstu.

Z pewnością można zrobić użytek z przedstawionej przez Irigaray koncepcji mimesis, jednak – jak już wspomniałam – tkwi w niej pewne niebezpieczeństwo, na które kobiety wydają się szczególnie narażone: jest nim stracenie z oczu owego „gdzie indziej". Mężczyzna w opowiadaniu Angelou robi wszystko, aby zdobyć przewagę nad łatwowiernym białym, a walka o władzę jest całym morałem jego opowieści. Moim zdaniem funkcja krytyki feministycznej jest podobna do nadania kobietom legalnej władzy – siły płynącej z feministycznych utworów i interpretacji z jednoczesnym określeniem *różnicy zapatrywań* – jak to wymownie określiła Mary Jacobus [31]. Przynajmniej we własnym gronie – na stronach feministycznych czasopism, wydań specjalnych czy antologii – ważne jest, abyśmy były szczere i przyznały się do założeń naszej działalności.

Bazując na zupełnie różnych tradycjach krytyki i Kolodny, i Greenberg wykazują typowo kobiecą niechęć przyznania się do pragnienia władzy. W przypadku Kolodny niechęć ta grozi zachwianiem całego przedsięwziętego przez feminizm planu, jakim jest przedstawienie specyfiki czytelnika-kobiety. Kolodny, nie ujmując nic męskim interpretacjom, wydaje się przez to zapewniać, że mężczyźni mogą czytać kobiece teksty w sposób identyczny z nami. I chociaż Greenberg nie omieszkała podkreślić konieczności, jaką jest przy odczytaniu

tekstu uwzględnienie kulturowej płci czytelnika, to jednak większa część krytyki dekonstruktywnej – przez uwypuklenie np. „różnic seksualnych", i mimo żalu, jaki wyraża wobec typowej procedury krytyki, czyli uniwersalizacji czytelnika-mężczyzny – wydaje się wplątana w podobną praktykę negowania czytelnika-kobiety.

Teoria dekonstruktywistyczna sprawę rozróżniania płci kulturowej traktuje jako dość uciążliwą i utrzymuje, że rozróżnienie takie jest owocem porządku fallocentrycznego, którego obalenie jest już tylko sprawą „kobiecości" (i pisarstwa, które jest identyfikowane z kobiecym). Feministki z pewną konsternacją wielokrotnie zwracały uwagę, że w pracach takich teoretyków, jak Jacques Derrida i Julia Kristeva, pisarze-mężczyźni są uważani za lepszych praktyków *l'écriture feminine* niż kobiety autorki. Nie dziwi więc fakt, że na równi z deprecjonowaniem pisarek istnieje tendencja deprecjonowania czytelniczek. Na przykład w eseju, który zarzuca feministkom nadmierne przywiązywanie wagi do kulturowej płci czytelnika, autorka Peggy Kamuf określa krytykę feministyczną jako *sposób odczytania tekstu ukazujący maski prawdy, za którymi fallocentryzm skrywa swoje fantazje* [32]. Taka definicja otwiera oczywiście przestrzeń interpretacjom przedstawionym przez „męskich feministów" i, jak się przekonamy, skorzystał z niej skwapliwie przynajmniej jeden mężczyzna chętny znaleźć dla siebie miejsce w społeczności czytelniczek-feministek.

W artykule *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year* (*Krytyczne przeciwstawienie: Męscy Feminiści i Kobieta Roku*), Elaine Showalter żywo i błyskotliwie ukazuje zagrożenia, jakie niesie przyjęcie przez kobiety pozycji „postgender". Autorka analizuje męską krytykę feministyczną w świetle powszechnego ostatnio w kulturze zaaferowania transwestyzmem (przykładem jest film *Tootsie*). Autorka kończy swoją rozprawę, przywołując treść koszmaru sennego, w którym występuje „covergirl" z okładki specjalnego feministycznego wydania magazynu „Diacritics" (ubranie dziewczyny jest upozowane w ten sposób, że wygląda ona na zjawę). Showalter pisze: *Dręczy mnie myśl o dwuznaczności tej okładki. Od czasu do czasu miewam sen o feministycznej konferencji przyszłości. Kobieta-demon wstaje, aby zabrać głos ale na oczach wszystkich zmienia się w syrenę, wampira, słup ognia. Kobieta „z okładki" wstaje z miejca, ale okazuje się, że jest bez głowy. Unosząc puste rękawy swojej modnej marynarki, kiwa nimi na mężczyznę, który bierze udział w panelu. Ten podnosi się niezwłocznie i zaczyna dyrygować podium. Jest potężny, wyraźnie artykułuje słowa; mówi o Heideggerze, Derridzie, Lévi-Straussie albo Brechcie. Ma na sobie sukienkę* [33].

Showalter najwyraźniej sceptycznie odnosi się do możliwości przyswojenia sobie feminizmu przez męską krytykę. Jednocześnie nie chce jednak przekreślić szansy mężczyzn na to, że mogą odczytywać teksty w sposób bliski feminizmowi. Autorka utrzymuje, że skoro feministki skarżą się na ignorowanie ich przez męski establishment krytyki, to nieuczciwe byłoby potępianie tych i tak nielicznych mężczyzn, którzy przynajmniej traktują nas poważnie. Showalter podnosi na duchu fakt, że „rozpoznań wstępnych" dokonali Robert Scholes, Wayne Booth, Terry Eagleton i Jonathan Culler – *krytycy stabilni i o wyrobionej pozycji, tacy, którzy niewiele zyskują ustawiając się po którejś ze stron* [34]. Interesujące jest jednak, że autorka dobitnie zaprzecza swoim wnioskom, wskazując, co dokładnie

ma na myśli Terry Eagleton w przyswojeniu feminizmu. Lowelas – bohater jego książki pt. *The Rape of Clarissa*, boi się, że pisanie jest czynnością nie przystojącą mężczyźnie i aby uśmierzyć swój strach, próbuje posiąść Klarysę. Podobnie Eagleton: chce posiąść feminizm po to, żeby ulżyć swoim niepokojom o fakt bycia pisarzem – białym marksistowskim krytykiem, *który boi się, że pisanie świadczy o zniewieściałości (bardziej niż działalność rewolucyjna)* [35].

Powołując się na rozdział zatytułowany *Reading as a Woman* (*Czytając jako kobieta*) z książki Jonathana Cullera *On Deconstruction*, Showalter wyróżnia autora jako modelowego męskiego krytyka feministycznego. Zdaje się jednak, że Showalter nie dostrzega kilku spraw: rozważania Cullera dotyczące krytyki feministycznej ograniczają się do kilku zaledwie stroniczek, do większości zagadnień autor nigdzie już w swoim utworze nie powraca, a te, których dotyka, są podporządkowane głównie jednemu twierdzeniu (o „skalowanej" naturze czytelniczych doświadczeń), którego Culler używa do swoich nieustannych bojów z męskim establishmentem krytyki – wygląda na to, że autor traktuje feminizm jak mąż wyrzucający żonę, kiedy ta nie może mu już służyć.

Showalter zauważa, że mimo tytułu, jaki nadał rozdziałowi swej książki, Culler nie jest zainteresowany „czytaniem jako kobieta". Trudno też powiedzieć, żeby autor chciał odgrywać Tootsie albo pragnął przyswoić feminizm – według mnie nie leży to po prostu w jego programie.

W *Reading as a Woman* Culler tworzy historyczny zarys krytyki feministycznej, dzieląc zagadnienie na trzy etapy czy stadia. Za pierwszy etap krytyki tego rodzaju autor przyjął uznanie „kobiecego doświadczenia" jako źródła autorytetu w reakcji kobiety na tekst. Ilustrację drugiego etapu stanowi zaproponowana przez Judith Fetterley strategia oporu wobec pisarstwa mężczyzn i na obraz czytelnika-kobiety, który to pisarstwo przedstawia. Krytyka feministyczna jest na tym etapie recenzją tego, co Mary Ellmann w *Thinking about Women krytyką falliczną*. Trzeci etap również odnosi się do omówienia krytyki fallicznej, jednak inaczej niż etap drugi, na którym krytyka dąży do wykazania, że jest bardziej racjonalna, poważna i refleksyjna niż krytyka męska, etap trzeci krytyki feministycznej naświetla sposób, w jaki wyobrażenia tego co racjonalne funkcjonują w ścisłym związku z interesami płci męskiej [36]. W każdym z wyszczególnionych przez Cullera stadiów krytyki feministycznej jako problematyczne jawi się zagadnienie *kobiecego doświadczenia*. Rozważając to pojęcie, autorowi udaje się stworzyć przestrzeń dla proponowanych przez mężczyzn feministycznych interpretacji tekstu literackiego. Autor przytacza uwagi Peggy Kamuf na temat feminizmu jako sposobu odczytania tekstu i jak na ironię zapożycza też termin Elaine Showalter, sugerując, że „czytanie jako kobieta" nie jest w istocie sprawą faktycznej kulturowej płci czytelnika. Culler postuluje, aby krytyka, zamiast odwoływać się do doświadczenia czytelnika, zaadoptowała coś, co Showalter nazwała „hipotezą" czytelnika-kobiety. *Wnioski w krytyce tego rodzaju nie byłyby specyficzne dla kobiety, tzn. nie oznaczałyby, że z tekstem można się solidaryzować i zrozumieć go jeżeli ma się za sobą pewne, kobiece doświadczenia (co oznacza – jest się kobietą). (...) Wręcz przeciwnie – uwagi tej krytyki ukazują ograniczenia męskich interpretacji krytycznych w takich rozmiarach, które krytycy-mężczyźni byliby w stanie zaakceptować* [37]. Nie każdy oczywiście może b y ć kobietą-czytelnikiem, ale każdy może przyjąć hipotezę, że nią jest; Culler proponuje

reading oparte na tym założeniu, a zmierzające do *ukazania ograniczeń męskich interpretacji krytycznych.*

Zdaniem Cullera w utworze *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* Freud próbuje wyjaśnić zastąpienie porządku patriarchalnego matriarchatem. Freud pisze: *Jednakże ów zwrot od matki do ojca oznacza przede wszystkim zwycięstwo duchowości nad zmysłowością, tzn. postęp kulturalny, ponieważ macierzyństwo poświadcza świadectwo zmysłów, ojcostwo zaś jest domysłem opartym na dedukcji i przesłance* [38].

Culler daleki od zwrócenia uwagi na ograniczoność koncepcji Freuda w całości ją akceptuje i bazując na niej tworzy sugestię, że *fakt dawania pierwszeństwa temu co poznawalne rozumowo przed tym co zmysłowe, promowanie raczej znaczenia niż formy, przedkładanie widzialnego nad niewidzialnym to być może przejawy zasady patriarchalnej* (ss. 59-60). *Autor odnajduje powiązania spostrzeżeń Freuda z krytyką literacką, wysuwając przypuszczenie, że patriarchalna krytyka literacka obsesyjnie sprawdzałaby, które ze znaczeń są legalne, a które nie* [39].

Co zaskakujące, Culler nie dostrzega, że taki sposób odczytania Freuda obala część jego własnej tezy. Jeżeli dawanie przywilejów temu, co hipotetyczne i niewidzialne rzeczywiście ma związek z patriarchalnym spojrzeniem na świat, to sam Culler występuje z pozycji zwolennika tego porządku i to w momencie, kiedy zdawać by się mogło, że jest rzecznikiem feminizmu: kiedy przypisuje sobie i innym męskim krytykom zdolność czytania jako kobieta przez „przyjęcie hipotezy", że jest się czytelnikiem-kobietą. Oznacza to także, że czysto feministyczna krytyka literacka być może zechce odrzucić h i p o t e z ę kobiety-czytelnika, a zamiast tego będzie prmować „odbierającego zmysłami", widzialnego czytelnika płci żeńskiej – kobietę z krwi i kości.

Oczywiście nierozsądne byłoby przyjmowanie z miejsca wniosku opartego na tak jawnie patriarchalnych przesłankach. Według Freuda stawianie hipotez to typowo męskie zajęcie. Istnieje jednak sporo innych powodów, dla których feminiści powinni wystrzegać się hipotez – założeń pozwalających czytać mężczyźnie jako kobieta. Zastanówmy się, jak według przedstawionej przez Culler koncepcji odczytałby freudowski tekst mężczyzna, a jak kobieta.

Kobieta, przyzwyczajona do bycia postrzeganą jako ktoś, kto odbiór rzeczywistości opiera bardziej na zmysłach niż na intelekcie, zareaguje na tekst inaczej niż mężczyzna, chociaż być może jej reakcja nastąpi nieświadomie; trudno będzie jej nie zaznać pewnego rodzaju dyskomfortu, być może poczuje się wręcz urażona z powodu lekkości, z jaką użyto stereotypu, który raz jeszcze wpisuje ją w ramy tego, co Simone de Beauvoir nazwała immanentyzmem.

Nawet jeśli czytelniczka zgadza się z przytoczoną wypowiedzią Freuda, to rzadko przychodzi jej to z łatwością czytelnika-mężczyzny i – co więcej – przyzwolenie kobiety ma inne znaczenie niż to ze strony mężczyzny. W najlepszym razie dla kobiety powyższy tekst Freuda będzie podszyty sprzecznością; nawet jeśli zgadza się ona z odesłaniem jej przez teorię do królestwa zmysłów – z racji tego, że większość „rozumowego dyskursu" ma związek z patriarchatem – to ma świadomość tego, że nie tylko czasami może uczestniczyć w tego rodzaju dyskursie, ale także czerpie z tego przyjemność. Spróbujmy oddać pełną sprawiedliwość niespójnej sytuacji kobiety, nie zajmując przy tym żadnej ze stron seksistowskiej alternatywy; wydaje się, że czytać jako kobieta w kulturze patriar-

chatu wymaga tego, aby hipoteza kobiety-czytelnika była dopełniona r z e c z y w i s t y m czytelnikiem-kobietą – krytykiem feministycznym płci żeńskiej.

Jeżeli jako krytycy pragniemy generalizować na temat czynności czytania, sprawą kluczową jest przyjęcie hipotetycznego czytelnika-kobiety (tak jak zrobiłam to ja, próbując przewidzieć reakcję kobiety na tekst Freuda/Cullera). Podobnie ważne jest jednak, aby owe generalizacje były tworzone odnośnie do doświadczenia realnie istniejących kobiet – inaczej niż to czyni Culler, który kategorię doświadczenia przypisuje głównie mitycznemu „pierwszemu momentowi" krytyki feministycznej, tak jakby potem było ono już nieistotne. W wypadku Culler i „postfeministki" Peggy Kamuf klątwą jest przyjęcie koncepcji *ground* – podstawy – (którą jest np. doświadczenie) do tworzenia krytycznych osądów. W końcowej części rozdziału *Reading as a Woman* Culler cytuje Kamuf, aby naświetlić swój własny punkt widzenia: Kamuf mówi o pisaniu jako kobieta – Culler dokonuje transpozycji w jej wypowiedzi, mówiąc o „czytaniu jako kobieta": *Kobieta [czytająca] jako kobieta... nie ma powodów, aby się w tym momencie zatrzymać; można tak powtarzać nieskończoną ilość razy, do chwili gdy wypowiedź sama logicznie się zamknie przy czym pierwotna tożsamość zaznaczy się także w ostatnim zwrocie. Podobnie można rozpocząć powtarzanie od dowolnego momentu – i tak każdy zwrot będzie już tylko powtórzeniem: ...kobieta [czytająca] tekst jako kobieta [czytająca] tekst jako...*[40]

W sytuacji gdy kobiety i ich doświadczenie są zbyteczne dla opisywanego przez nią procesu (rozpoczęcie każdej wypowiedzi jest zupełnie arbitralne, a koncepcja tożsamości pominięta), Kamuf odgrywa rolę Hery – kogoś, kto skazuje Echo na powtarzanie prowadzące do jej fizycznego unicestwienia. Z każdą frazą kobieta ginie coraz bardziej. Przypuśćmy ponadto, że tak jak Culler powtarzamy wypowiedź Kamuf, zastępując słowo „mężczyzna" słowem „kobieta": mężczyzna czytający jako mężczyzna. Ciąg powinien urwać się w tym momencie; zamiast prowadzić do nieskończonej regresji, wypowiedź ma całą moc tautologii, którą w naszej kulturze posiada płeć męska. Tak więc chociaż Kamuf i Culler chcą obalić koncepcję „początku", ich próba ma największe szanse powodzenia, kiedy kobieta jest podmiotem (który zanika). Kiedy w cytowanym fragmencie zamienimy słowo „kobieta" na słowo „mężczyzna", zmiana taka właściwie wzmacnia znaczenie podmiotu jako miejsca początku (a co interesujące, takie znaczenie zbiega się z jedną z definicji tautologii podawaną przez *Oxford English Dictionary*: *powtórzenie zachowań, zdarzeń, doświadczeń użyte w celu odesłania danej rzeczy do miejsca jej początku*). I zamiast zniesienia koncepcji męskiej „tożsamości" zamiana taka działa na korzyść jej stabilizacji, ponieważ ten rodzaj tautologii niewątpliwie sugeruje, że mężczyzna jest równy sobie i swoim uczynkom.

Gdy Kamuf i Culler odrzucają ideę doświadczenia jako podstawy, w celu budowania krytycznych osądów, Teresa de Lauretis przyjęła przedstawioną przez C. S. Peircea koncepcję *ground* – podstawy, wskazując dokładnie owo miejsce, gdzie budzi się świadomość kobiecego doświadczenia, a także gdzie możliwe jest teoretyzowanie, konstrukcja i modyfikacja tego doświadczenia.

Ground u Lauretis to coś więcej niż prosty koncept i metafora terytorium (chociaż autorka rozpoczyna rozdział anegdotą na temat Virginii Woolf, którą

pewnego razu w Oxbridge niegrzecznie sprowadzono na właściwy grunt – żwirową alejkę) – to ściśle teoretyczne założenie, które pozwala na zaistnienie komunikacji między nadawcą a odbiorcą, piszącym a czytelnikiem – *ground* jest więc pojęciem raczej względnym (*relational term*) niż jednostką referencyjną (*referential entity*) odrzuconą przez teorię Derridy. Według Lauretis pewne polityczne lub „mikropolityczne" praktyki umożliwiają „zmianę gruntu" danego symptomu i w ten sposób stwarzają możliwość zmiany w świadomości, zachowaniu czy „doświadczeniu" [41].

Co istotne dla naszych rozważań, koncepcja *ground* – podstawy otwiera się na definicję „doświadczenia" w sposób bardziej użyteczny dla feminizmu niż „indywidualistyczne", idiosynkratyczne znaczenie czegoś, co można „przypisać" komuś kto jest niemiły Kamuf i Cullerowi [42]. Tak jak ground jest pojęciem względnym, „doświadczenie" ma wyznaczać *proces – przebieg kształtowania się podmiotowości każdej jednostki istniejącej społecznie (...) Konstrukcja podmiotowości jest więc dla nas wszystkich aktem wciąż trwającym, nie istnieje jakiś jeden punkt wyjścia czy powrotu, z którego odbywa się nasza interakcja ze światem* [43]. Niewątpliwie krytyka i teoria feministyczna odgrywają kluczową rolę w procesie, za pośrednictwem którego kobiety uświadamiają sobie swoje doświadczenie, artykułują je a nawet – jak w przypadku Virginii Woolf – tworzą. Taki jest z pewnością sens przytoczenia przez Lauretis anegdoty zaczerpniętej z *Własnego pokoju* [44].

Jezeli pragniemy wyjaśnić zachodzący właśnie proces tworzenia podmiotowości płci żeńskiej, a także uczestniczyć w tym procesie, na obecnym etapie krytyki feministki powinny kłaść nacisk na to, jak ważne w roli interpretatorek są same kobiety. Jeżeli chodzi o mężczyzn, którzy pragną wykazać się swoim poparciem dla feminizmu (co się różni od bycia feministą i z pewnością jest mniej aroganckie niż taka zachcianka), Showalter słusznie radzi im, żeby przeprowadzili staranną i szczerą analizę tego, w jaki sposób płeć kulturowa wpływa na męskie interpretacje – analiza taka miałaby *ukazać ograniczenia męskich interpretacji krytycznych*. Nie chodzi nam jednak o to, co robi Culler: mężczyźni, poświęcając zaledwie małe fragmenty swoich wielkich ksiąg tematowi „czytania jako kobieta", wzmacniają się w swoim błogim przekonaniu, że są w stanie włączyć i – jak mówi Culler – „pojąć" (w org. ang. „comprehend" – oznacza m.in. „pojąć", a także „zawrzeć" – przyp. tłum.) kobietę tak, jak w języku robi to termin „man" (określenie to w jęz. ang. oznacza zarówno mężczyznę, jak i człowieka – przyp. tłum.). Raz jeszcze mężczyzna osiąga przewagę kosztem kobiet.

Jak próbuję przekonać w niniejszym eseju, interpretacja jest ściśle powiązana z władzą. Władza wchodzi w grę i przy zajmowaniu się krytyką feministyczną obecna jest w każdym akcie interpretacji, niezależnie od tego, czy będziemy się do tego przyznawać, czy nie. Co więcej, jako krytyczki zwracamy się przede wszystkim do innych kobiet i potencjalnie nad kobietami – w tym również i krytyczkami literatury, których teorie i interpretacje rozważamy – rozciągamy swoje wpływy. Z najrozmaitszych przyczyn do tej pory feminizm skłonny był raczej zaniżać znaczenie tego aspektu władzy, angażując się w unikanie męskich rodzajów rywalizacji i zapewnianie o siostrzeństwie i kobiecej solidarności. Chwalebne są uczucia siostrzane, jednakże, być może, więcej niż ciągłe zaprzeczanie

faktom przyniesie nam zdrowe przyznanie się do tego, że walka o władzę toczy się i w naszym gronie.

Zasadniczym celem teorii i krytyki feministycznej jest nadanie kobiecie legalnej władzy. Gdy pisałam te słowa, moją szczególną troską było wzmocnienie kobiet-czytelniczek; po części pragnęłam to osiągnąć, ocalając kobiety przed skazaniem na zapomnienie, w które chcieliby je wtrącić niektórzy z krytyków. Inne feministki nawołują do wybawienia pisarek przed ich pogrzebem za życia – skazaniem na zapomnienie, w które chcą je wtrącić wszyscy ci, którzy wieszczą śmierć autora. Jak jakiś czas temu zauważyła Adrienne Rich – nasze przetrwanie stoi pod znakiem zapytania i właściwie nie ma miejsca na w y b i e r a n i e między autorami a czytelnikami. Myślę, że nie wolno nam bezmyślnie naśladować edypalnej wrogości, która pobrzmiewa w uwadze Rolanda Barthesa: *narodziny czytelnika muszą odbyć się kosztem śmierci autora.* Działanie na rzecz nadania kobietom legalnej władzy jest wyzwoleńczym aktem krytyki feministycznej – próbą uwolnienia kobiet spod władzy wszelkich tworzonych przez mężczyzn zniewalających narracji, gdziekolwiek takowe można odnaleźć – w literaturze, krytyce czy teorii.

TANIA MODLESKI
Tłum. BARBARA PIERZCHAŁA

---

[1] J. Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist approach to American Fiction*, Blooming, Indiana University Press 1978, s. XXIII.

[2] N. K. Miller, *Womans Autobiography in France: For a Dialectics of Identification*, w: *Women and Language in Literature and Society*, wyd. S. McConnell-Ginet, R. Borker, N. Furman, New York: Praeger 1980, s. 270.

[3] G. C. Spivak, *The Politics in Interpretation*, w: *The Politics of Interpretation*, Chicago, London 1983, s. 352.

[4] „Feminist Studies" 6, nr 1 (Spring 1980).

[5] Tamże, s. 20.

[6] Tamże, s. 21-22.

[7] Tamże, s. 12.

[8] Tamże, s. 14-15.

[9] Tamże, s. 14.

[10] C. MacKinnon, *Lecture at the Conference an Cultural Studies*, por. esej G. Spivak, *Displacement and the Discourse of Woman*, w: *Displacement: Derrida and After*, Bloomington, London 1983, por. na temat zastosowania metafory kobiecego orgazmu w opisie procesu czytania.

[11] C. MacKinnon, dz. cyt.

[12] Por. prace krytyczne na temat eseju Kolodny autorstwa J. K. Gardiner, E. Bulkin, R. Grasso Peterson, w: *An Interchange on Feminist Criticism: On „Dancing through the Minefield"*, „Feminst Studies" 8, nr 3, Fall 1982, s. 629-675.

[13] A. Kolodny, *Turning Lens on „The Panter Captivity": A Feminist Exercise in Practical Criticism*, w: *Writing and Sexual Difference*, Chicago 1982, s. 159.

[14] Tamże, s. 169.

[15] Tamże, s. 193.

[16] Tamże, s. 175.

[17] Tamże.

[18] Zob. E. Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, w: *Writing and*, dz. cyt., s. 9-35.

[19] A. Kolodny, dz. cyt., s. 172.

[20] W odpowiedzi na art. zawarte w *Writing and...* J. Gallop czyni podobne spostrzeżenie w stosunku do ojców. Radzi krytyczkom feministycznym zwracać równie baczną uwagę na „krytyków literackich" swoich „ojców", jak na „krytykę feministyczną", swoje „matki". Przez tę metaforę małżeństwa i wyraźny podział na krytykę i politykę wzdłuż linii podziału na płeć Gallop formułuje swoje pojmowanie „różnicy seksualnej" („sexuall difference"), s. 290.

[21] C. Greenberg, *Reading Reading: Echos Abduction of Language*, w: *Women...* dz. cyt., s. 303.

[22] Tamże, s. 304.

[23] Tamże, s. 307-308.

[24] W art. *Feminist Theory and Lesbian Consciousness*, wydanym w związku z Womens Study Conference, Wisconsin, wrzesień 1984, C. Kader zastanawia się współczesnym zainteresowaniem zjawiskiem „pożądania", które ma zastąpić lub przesunąć feministyczne zainteresowanie władzą i stosunkami władzy. Esej Greenberg dostarcza doskonałego przykładu na poparcie jej tezy.

[25] E. Greenberg, dz. cyt., s. 308.

[26] N. K. Miller, *The Texts Heroine: A Feminist Critic and Her Fiction*, „Diacritics", Summer 1982, s. 53.

[27] C. Greenberg, dz. cyt., s. 305.

[28] L. Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Ithaca 1985, s. 76.

[29] M. Angelou, *I Know Why the Caged Bird Sings*, New York 1969, s. 214-215.

[30] B. Zimmerman, *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*, „Feminist Studies 7", nr 3, Fall 1981, s. 463-64.

[31] M. Jacobus, *The Difference of View*, w: *Women Writing and Writing about Women*, New York 1979, s. 10-21.

[32] P. Kamuf, *Wrting like a Woman*, w: *Women...*, dz. cyt., s. 286.

[33] E. Showalter, *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year*, „Raritan 3", nr 2, 1983, s. 178.

[34] Tamże, s. 134.

[35] Tamże, s. 145.

[36] J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca 1982, s. 258.

[37] Tamże, s. 58.

[38] Tłumaczenie podane za polską wersją przekładu *Der Mann und die monotheistische Religion – Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, tłum. A. Ochocki i J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 135.

[39] J. Culler, dz. cyt., s. 61.

[40] Tamże, s. 64.

[41] T. De Lauretis, *Alice Doesnt: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984, s. 178.

[42] Por. J. Culler, dz. cyt.; P. Kamuf, dz. cyt.

[43] J. Culler, dz. cyt., s. 61.

[44] W. Woolf, *Własny pokój*, tłum. I. Filipiak, Warszawa 1997.

Ludzie-koty, reż. Jean Jacques Tourneur (1942)

Tajemnica kobiecości i klęska poznawcza męskiego „autorytetu": *Ludzie-koty* Jacques'a Tourneura

IWONA KOLASIŃSKA

Ludzie-koty (1942) Jacques'a Tourneura przynależą do tej odmiany filmów grozy, w której miejsce kobiety w strukturze narracyjnej zostało określone jako centralne. Będący reprezentantem cyklu produkcyjnego Val Lewtona, realizowanego na marginesie głównego nurtu horroru filmowego i kina klasycznego w ogóle, film Tourneura narusza męski monopol na monstrualizm i zapoczątkowuje relatywnie nowy dla gatunku fenomen – nurt horrorów z kobietą jako centralną postacią dyskursu, a nie tylko kobietą w centrum dyskursu (mężczyzny). W *Ludziach-kotach* ponad męską projekcją represji i marginalności kobiecości (w świecie stworzonym przez mężczyznę i dla mężczyzny) jest w gruncie rzeczy wygrywany fenomen kobiecości niepoznawalnej i niedefiniowalnej: fakt, iż kobieta w istocie wymyka się spod kontroli ku bytowi samoistnemu i samoświadomej autoekspresji i umyka „racjonalizacji" mężczyzny. Właśnie w tym sensie obraz Tourneura stanowi punkt zwrotny w ewolucji gatunku.

Efekt grozy jest w tym filmie zarówno funkcją tematu (substytucyjność kobiety i kota), jak i stylistyki (wieloznaczność, anulowanie dosłowności, niedomówienia, enigmatyczność obrazu). *Ludzie-koty* to przykład filmu grozy otwierającego cykl horrorów, w których kobieta jest ustanowiona jako zasadniczy problem tekstu – wielka i niepokojąca zagadka oznaczona przez „hieroglif" Sfinksa. Odwieczny temat fantastyki – irracjonalna transformacja człowieka w krwiożerczą bestię – w *Ludziach-kotach* został związany z procesem tworzenia wiedzy o kobiecie i szukania odpowiedzi na pytanie o możliwość przeniknięcia jej tajemnicy.

Zwyczajna, zdawać by się mogło, melodramatyczna opowieść o projektantce mody Irenie, Serbce z pochodzenia, emigrantce zagubionej w obcej rzeczywistości Nowego Jorku, wyalienowanej w świecie mężczyzn (choć nie tylko), rekompensującej swą samotność pasją szkicowania, zdradzającą obsesję motywem kota, stopniowo przeradza się w mroczną, emanującą sugestywnym niepokojem, historię kobiety, która poślubiwszy przypadkowo poznanego w ZOO „dobrego Amerykanina", nie jest w stanie sprostać roli żony. Pada ofiarą własnej wiary w dziedziczne naznaczenie piętnem Zła, oznaczające świadomość nieuchronności kanibalistycznego aktu destrukcji w następstwie wyzwolenia seksualności czy seksualnego spełnienia. Podstawę fabuły *Ludzi-kotów* stanowi serbska legenda

o kobietach, które w sprzyjających okolicznościach – w kontekście erotycznego wyzwania przypieczętowanego w sferze zachowań choćby pocałunkiem – przeobrażają się w krwiożercze pantery, traktujące obiekt uprzedniej miłości – mężczyznę jako zdobycz i przedmiot agresji.

Formalna logika tekstualna *Ludzi-kotów* jest podporządkowana idei przekształcenia ciała kobiety w tekst zagadkowy. Nacechowanej heterogenicznością naturze Ireny, kobiety-kota, odpowiada tekstualna dwoistość – heteronomia wynikła z wiary bądź niewiary w legendę, tworząca ostre opozycje: znanego i nieznanego, narodowego i obcego, duchowego i mentalnego, normatywnego i wykraczającego poza normę, naturalnego i ponadnaturalnego, widzialnego i niewidzialnego, bezpośrednio percypowanego i iluzyjnego, racjonalnego i irracjonalnego, światła i cienia, jasności i ciemności, świadomego i nieświadomego. Inscenizacja świata przedstawionego w *Ludziach-kotach* jednak *działa na epistemologicznym progu klasycznej organizacji tekstu widzialnego i niewidzialnego oraz posługuje się dialektyką, która zarazem zapewnia ich współdziałanie i rozdzielenie. Inscenizacja mówi o mieszaninie, złożeniu, efekcie przekroczenia granic* [1]. Stąd ujmowanie tekstu Tourneura w kategoriach prostego dualizmu i rygorystycznej polaryzacji nacechowanej waloryzacją dobro – zło jest, jak zauważa Paul Willemen [2], błędnym uproszczeniem anulującym znamiona wzajemnego przenikania się światów.

Kobieta-hieroglif staje się w *Ludziach-kotach* metonimią kina fantastycznego w ogóle. Kobieta (odpowiadając statusowi tego, co w fantastyce ponadnaturalne) przedstawia sobą w filmie ten rodzaj prawdy niewidocznej, która nie może być zobrazowana wprost. Tourneur znalazł dla owego faktu ekwiwalent zarówno w stylistyce opartej na zasadzie enigmatyczności obrazu, nastrój niepewności i niepokoju, jak i w wymiarze narracyjnym, realizowanym przez dialektykę pomiędzy aspektem konstruktywnym sił fantazmatycznych kina (i kobiety) a procesem dekonstruowania właściwym procedurom poznawczym (psychoanalizy). Przestrzeń zarezerwowana w filmie dla kobiety jest przestrzenią filmowej fantazji – *lękową krainą seksualnej wyobraźni* przybierającej formę obsesji przemianą w kota; obszar zaś wyznaczony mężczyźnie jest obszarem działania na rzecz eliminacji tego co fantastyczne, przez usiłowanie rozwiązania zagadki niepokoju kobiety drogą racjonalizacji do dającego się opanować przypadku neurozy.

Tym samym fikcja fantazmatyczna splata się ze sferą psychoanalityczną jako pewnym rodzajem hermeneutyki, na gruncie kina, z tym że *Ludzie-koty*, ilustrując przypadek przedstawienia procedur psychoanalizy w kinie przez pokazanie psychoanalitycznej metodologii odkrywania, nie tylko nie stawiają widza w sytuacji przymusu interpretacyjnego w zgodzie z nimi, lecz budują dystans pomiędzy nimi a odbiorcą, sukcesywnie ujawniając fiasko takiego poznania. Deborah Linderman [3] dopatruje się funkcjonowania w filmie obok siebie dwu opozycyjnych paradygmatów: 1) paradygmatu psychoanalizy z kluczową postacią męską – doktorem Louisem Juddem, wykluczającego kobietę z dyskursu o kobiecie i zakładającego jako priorytetowy proces racjonalistycznego poznania oraz 2) paradygmatu konstrukcji fantazji o substytucyjności kobiety i kota z kluczową postacią zagadkowej kobiety – Ireny Dubrovny, eliminującego udział postaci męskich w dyskursie kobiety i zakładającego paradoksalną „realność" fantazji

oraz demistyfikację możliwości psychoanalitycznego przeniknięcia raz ustanowionej tajemnicy.

Zaproponowana przez Linderman analiza tekstualna *Ludzi-kotów* nosi wszelkie znamiona feministycznego dyskursu ze wszystkimi jego konsekwencjami, wynikłymi z przyjęcia na gruncie feminizmu psychoanalitycznej koncepcji podmiotu – a zatem zmierza do podtrzymania tezy o nieobecności podmiotu żeńskiego w kinie. Linderman, zdaje się, wyraźnie przedkłada w swojej analizie znaczenie paradygmatu psychoanalizy (z jego funkcją egzorcyzmowania kota ponad paradygmat fantazji (z jego, jak twierdzi, imperatywem wykluczenia kobiety-kota), gdy tymczasem krytyczna weryfikacja jej spostrzeżeń i analiza zawiłości tekstu prowadzi do zgoła odmiennej konkluzji o znaczącym prymacie paradygmatu kobiecego nad męskim (wskutek demistyfikacji zasad i granic poznania psychoanalitycznego). W filmie Tourneura fantastyczny wątek kobiety-kota służy w gruncie rzeczy zobrazowaniu procesu tworzenia wiedzy o kobiecie niejako wbrew mężczyźnie i poza zakresem jego świadomości, w ramach jej autoekspresji i autopoznania, które stają się udziałem widza, zaś kreatywny wymiar kobiecości zostaje powiązany z twórczym aspektem kina (na drodze metafor obrazowych prowadzących do swoistego równania: kobieta = kino).

Prześledzenie, w jaki sposób w *Ludziach-kotach* podkreślana jest aktywna funkcja narracyjna kobiety, a w konsekwencji jak jest „wypowiadana" kobieca podmiotowość, pozwala na wyjście z impasu narzuconego bezkrytycznym przyjęciem, restryktywnej w skutkach dla kobiety, psychoanalitycznej koncepcji podmiotu. Uznanie przez Linderman nadrzędności paradygmatu psychoanalizy w filmie Tourneura jest oczywiście w pierwszym rzędzie pochodną stematyzowania psychoanalizy jako terapii i metodologii poznania w diegezie filmu, ale wynika przede wszystkim z nastawienia postępowania badawczego autorki na zbadanie dialektyki pomiędzy kinem z jego *siłami fantazmatycznymi* a psychoanalizą z jej *taktyką dekonstruowania nieświadomości* [4]. Ukierunkowanie zaś perspektywy badawczej na model mediacji pomiędzy narratorem, bohaterem i widzem horroru filmowego, a zatem na relację planu wypowiadania (z naczelną rolą postaci zajmującej pozycję centralną w obrębie fikcji) i planu lektury będącej udziałem widza, pozwala zarysowaną konfigurację paradygmatyczną poddać reinterpretacji.

Skoro reguły o charakterze retorycznym wyznaczają odbiorcy w strukturze tekstu specjalną pozycję, tzw. *locus*, to w przypadku *Ludzi-kotów* będzie on też pochodną relacji pomiędzy wskazanymi paradygmatami, dla których łącznikiem jest postać Ireny zajmująca w planie fikcji miejsce centralne. Ponieważ jednak centralną postacią filmu jest kobieta, a nie mężczyzna, powstaje pytanie, czy i jak możliwa jest mediacja świata przez tę postać fikcyjną, a zatem czy kobieta zostaje obdarzona w filmie Tourneura rolą mediatora pomiędzy widzem a światem przedstawionym. Od odpowiedzi na to pytanie uzależnione są sądy o projektowanym miejscu widza-kobiety w tekście i jej ewentualnej przyjemności wizualnej w procesie „lektury" horroru filmowego. Retoryka filmu decyduje bowiem o psychologicznym stosunku – bliskości (na podłożu sympatii lub formalnie uzasadnionej identyfikacji) bądź dystansu – odbiorcy wobec fikcyjnego świata, bowiem odbiorca (jego czynności w procesie lektury) jest programowany przez strukturę tekstu. Pozostaje zatem prześledzić sposoby programowania nastawień widza w *Ludziach-kotach*.

Pierwsza ze znaczących wskazówek dla widza została już zawarta w ramowej strukturze filmu wyznaczonej przez zamknięcie świata przedstawionego w klamrę dwu cytatów. Film otwiera cytat z *The Anatomy of Atavism* podpisany nazwiskiem Dr Louis Judd. Napis, nałożony na obraz konnego jeźdźca przeszywającego włócznią czarnego kota, głosi: *Właśnie tak samo jak mgła leży w dolinach, tak stary grzech trzyma się niskich miejsc, depresji w świecie świadomości.* Cytat zamykający film pochodzi zaś z jednego sonetów (*Holy Sonnets, V*) Johna Donne'a i brzmi: *Zaledwie mroczny grzech wylągł się aby uwieść do nie kończącej się nocy / Moje światy rozpadają się i oba muszą umrzeć.* Tło obrazowe dla słów poety stanowi ostatnie ujęcie filmu przedstawiające otwartą, opuszczoną przez panterę klatkę, przy której leży ciało zabitej Ireny. Elementem spajającym oba cytaty jest motyw grzechu („stary" ustępuje miejsca „mrocznemu"), co nasuwa przypuszczenie, że centrum przestrzeni filmowej fantazji zajmie Zło.

Te dwa cytaty – pełniące funkcję kondensacji fabuły i narracji – opowiedziały niemal całą historię pewnego istnienia: oto zalegający „stary grzech" wylągł się i wwiódł je w mroki nocy, wyznaczając tym samym jego kres. Obrazowanie tektoniczne – „depresja" (w analogii do topograficznego opisu rejonów psychiki przez Freuda) w pierwszym fragmencie czy sugestia rozpadu (osobowości) w drugim – dopełnia charakterystyki owego istnienia, wskazując na heterogeniczność jako jego wyróżnik. O ile jednak enigmatyczne porównanie z otwierającego film cytatu przyjmuje formę bezosobowego uogólnienia (a zatem mówi o heterogeniczności bytu w ogóle), o tyle wyraźnie sprecyzowany podmiot liryczny (1 os. – „ja" liryczne) w sonecie Donne'a, stanowiącym rodzaj zamknięcia narracji, pozwala odnieść – także przez kontekst obrazowy – sytuację wyznania (jako wyrazistą formę osobowej obecności podmiotu lirycznego w poezji) do całego filmu. Jest to swoisty, pośredni sposób „udzielenia głosu" wybranej postaci, pośrednia forma subiektywizacji, polegająca na oddaniu władzy (duchowej) nad przestrzenią jednej z postaci ze świata filmu. Owo miejsce podmiotu tekstowego przypada w *Ludziach-kotach* nacechowanej heterogenicznością istnienia Irenie.

Zasadniczym elementem różnicującym oba cytaty wyznaczające ramę filmu jest ich tło obrazowe. W pierwszym przypadku statuetka konnego jeźdźca przeszywającego włócznią kota wskazuje na męski paradygmat „wykluczenia" i „egzorcyzmowania" kota, w drugim – otwarta, pusta klatka w ZOO (zastępująca uwolnioną panterę) i ciało Ireny u jej podnóża dopełniają paradygmat kobiecy, odnosząc przedstawioną fantazję o Irenie-panterze, teratologię kobiecości i zła, do problemu zniewolenia i wolności, a więc tego, co duchowe, i kładą kres strategii egzorcyzmu z paradygmatu poprzedniego. Jeśli początkowy cytat pełni wobec właściwej narracji filmu funkcję motta, to końcowy jest rodzajem pointy niosącej moralizującą treść: mówi o potrzebie przywrócenia zrepresjonowanej świadomości (społeczeństwa, a nie Ireny), o wartości wolności choćby za cenę śmierci.

Włócznia jako dominanta obrazowa oraz gotycka ewokacja mgieł, dolin i głębinowego świata z pierwszego cytatu są aktualizowane w filmie intradiegetycznie w postaci ciągu obrazów z leitmotivem fallicznego ostrza (lub jego ekwiwalentów) i przywołania starego świata Serbii z jego straszliwą legendą o ludziach-kotach. Obraz otwartej klatki pantery w finale filmu, dopełniony cy-

tatem o charakterze intertekstualnego zapożyczenia, pozwala natomiast nie tylko na ponowne kodowanie wewnątrz diegezy niektórych ujęć (paralelnych zestawień panter zamkniętych w klatkach i przechadzającej się obok nich Ireny), lecz również, przez gest afirmacji ze strony Ireny, jej złożonego ciała, przywrócenie tekstualnego zainteresowania dla kota, którego ponowne wyobrażenie w formie „fuzji" – stopnienia konfliktowych atrybutów na drodze wizualnej kondensacji ciał – dało, poprzedzające sam finał, ujęcie uwolnionej pantery przewracającej Irenę. Zapożyczenie literackie wraz z jego konfiguracją obrazową (wizualną konstrukcją istoty heterogenicznej) wskazuje, wobec faktu, że „fuzja" (stopienie) jest w horrorze filmowym jedną z podstawowych metod tworzenia istot fantastycznych [5], na aktualizację intertekstualną, przy czym formę intertekstualności stanowią już nie tylko wersy sonetu, lecz sam cytat stylistyczny (odniesienie do historii gatunku).

Cytat z doktora Judda, a więc postaci przynależnej do świata diegetycznego, rządzi zatem *przedstawionymi, intradiegetycznymi znaczeniami egzorcyzmowania kota*, podczas gdy cytat z Donne'a, zapożyczony z zewnątrz i dodany do tekstu filmowego umyślnie w procedurze jego zamknięcia, rządzi *odreagowującymi znaczeniami pracy filmu* [6]. Przytoczone za *The Anatomy of Atavism* słowa doktora Judda znalazły przedłużenie w próbie racjonalizacji fantazji w myśl psychoanalitycznego schematu: wyrażenie atawizmu przez „anatomię", a następnie odsłonięcie zrepresjonowanego drogą odczytania symptomów. Tymczasem wersy sonetu Donne'a (*Holy Sonets. V* – „holy" znaczy „święty") mają moc ostatecznej (duchowej) weryfikacji tekstu i stanowią znak, że kino odrzuciło jako nieadekwatną psychoanalityczną wykładnię metodologii poznania (wewnętrzną ramę przedstawioną w filmie) i ponownie przywróciło znaczenie metatekstualnego poziomu – poziomu samej filmowej fantazji.

Taka konkluzja pozostaje w sprzeczności do twierdzenia Linderman o *tekstualnym braku* – w filmie Tourneura – *zainteresowania dla kota*, wymazywanego z tekstu przez paradygmat psychoanalizy i pewnej tendencji w filmie – zaniechania dalszego uwewnętrzniania ramy (w postaci katharktycznej funkcji paradygmatu psychoanalizy) – powiązanej z przeniesieniem tej roli na poziom samej fantazji [7]. O ile zwiastunem istnienia paradygmatu psychoanalizy okazał się cytat będący fikcyjną trawestacją wypowiedzi psychoanalityka (doktora Judd pełni funkcję odsyłacza do doktora Freuda), o tyle paradygmat filmowej fantazji na temat kobiety-kota został zwieńczony przez tekst autentyczny, bo pochodzący z dzieła realnie istniejącego. Swoisty paradoks, że cytat hipotetyczny i związana z nim kategoria fikcjonalności definiują stematyzowaną w diegezie metodologię poznania, a realnie istniejące wersy sonetu odnoszą się do filmowej fantazji, nie pozostaje bez znaczenia. W świecie fikcji, jakim jest horror filmowy, następuje bowiem odwrócenie porządków, a walor prawdy przysługuje bardziej poezji niźli nauce.

Zatem wedle Linderman skojarzenie ramowych cytatów wyznacza zaledwie *przejście ponad funkcją filmową do paradygmatu egzorcyzmowania* i jest *znakiem, że proces odkrywania tekstu, psychoanalityczne dzieło egzorcyzmu został przywłaszczony przez dzieło filmowe* [8]. Tymczasem analiza znaczenia zestawienia cytatów, nadających filmowi budowę klamrową, wskazuje na możliwość zaryzykowania wręcz przeciwnego twierdzenia, a mianowicie, że istotą horroru filmowego jest zaprzeczenie sensowności racjonalizmu, demistyfikacja i w koń-

cu negacja psychoanalizy w obrębie fikcji (a zatem eliminacja paradygmatu męskiego) i powrót do funkcji filmowej z jej wymiarem kreatywnym, którego gwarancję stanowi tajemnica związana z kobietą. Przeto zaproponowanej przez Linderman dualistycznej strukturze *Ludzi-kotów*, zobrazowanej przez współistnienie dwu rywalizujących o prymat paradygmatów: męskiego (dobrego) z jego funkcją egzorcyzmowania i wykluczania oraz kobiecego (złego) z jego imperatywem wykluczenia, można nadać inny przebieg, zaznaczając wymiar ilustracyjny (odtwórczy) pierwszego (regresywny charakter męskości) i wymiar kreacyjny (twórczy) drugiego (progresywny aspekt kobiecości).

Ludzie-koty zakładają model odbioru filmu określony przez Edwarda Branigana jako *hipotesis mode* [9], w którym widz, wskutek ciągłego przechodzenia od narracji wszechwiedzącej do różnych form subiektywizmu, musi stale weryfikować swe hipotezy. Doskonałym przykładem tej procedury jest ekspozycyjna scena filmu rozgrywająca się w nowojorskim ZOO przy klatce pantery. Początkowo świat przedstawiony jest dany z pozycji neutralnej, przez pryzmat „oka" kamery obiektywnej: tak widz postrzega w pierwszym ujęciu wędrującą po klatce w ZOO czarną panterę, a następnie, na skutek odjazdu kamery, kobietę wykonującą przed klatką jakieś szkice. Podczas gdy ruch kamery prowadzi do prostego skojarzenia: pantera-kobieta, to widz stawiany jest jeszcze jakby obok owego paralelizmu, wyłącznie w pozycji wszystkowidzącej kamery, bez konkretnego punktu odniesienia jako wskazówki identyfikacji.

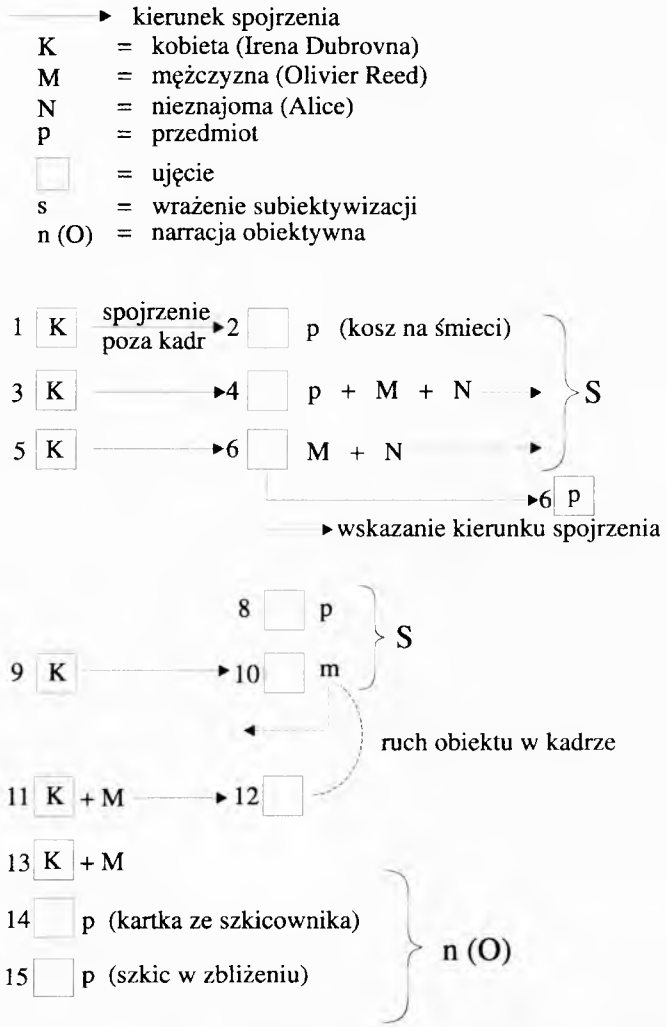
Przynosi ją dopiero szereg połączonych montażem ciętym krótkich ujęć inicjalnego segmentu filmu.

1. W planie amerykańskim kobieta wyrywa ze szkicownika kartkę, mnie ją i patrzy poza kadr, czegoś wyraźnie wypatrując.
2. Plan bliski pojemnika na śmieci.
3. Kobieta widoczna w planie amerykańskim celuje i rzuca zmiętą kartkę.
4. Plan średni kosza na śmieci z postacią mężczyzny i innej kobiety w tle; zmięta kartka leży na ziemi obok kosza.
5. Plan amerykański kobiety patrzącej poza kadr.
6. Plan bliski dwu postaci – mężczyzny, który najpierw patrzy poza kadr, potem jest widoczny od tyłu, i nieznajomej, ustawionej przez cały czas do kamery plecami.
7. Plan średni eksponujący kosz, do którego mężczyzna wrzuca zmiętą kartkę leżącą na ziemi, po czym wskazuje palcem poza kadr; w tym czasie nieznajoma stoi ciągle obok niego, zwrócona tyłem do kamery.
8. Plan bliski tablicy ostrzegawczej z parku.
9. Plan amerykański kobiety, która z uśmiechem potakuje głową.
10. Plan bliski mężczyzny, który rusza ze swego miejsca w stronę kamery (kobiety).
11. Plan amerykański mężczyzny przejmującego od kobiety kolejną zmiętą kartkę z jej szkicownika i celującego, patrząc poza kadr, podczas gdy kobieta nadal wykonuje szkic zwrócona w stronę klatki z panterą.
12. Plan średni kosza na śmieci, do którego wpada zmięta kartka papieru.
13. Zadowolony z siebie mężczyzna, widoczny w planie amerykańskim, nawiązuje rozmowę ze szkicującą kobietą; jest to ujęcie znacząco dłuższe od

poprzednich, kulminujące przedarciem przez kobietę kolejnej kartki ze szkicownika i porzuceniem jej przez odchodzącą parę.

14. Owiewany przez wiatr szkic ujęty w planie bliskim przez śledzącą go ruchomą kamerę.
15. Zbliżenie na rysunek przedstawiający panterę przeszytą mieczem, na który stopniowo nakłada się cień prętów klatki.

Zapis graficzny 15 ujęć segmentu obrazuje kierunki (wektory strzałek) spojrzeń postaci:



Segment złożony z 15 ujęć ilustruje sposób „udzielenia głosu" jednej z postaci filmu – kobiecie, jako mediatorce pomiędzy widzem a światem przedstawionym. Rozpoczyna go spojrzenie kobiety (Ireny) poza kadr, a kończy zbliżenie na odrzucony przez nią wcześniej rysunek (efekt pracy określony uprzednio jako niesatysfakcjonujący). Zapis graficzny segmentu obrazuje organizację przestrze-

ni opowiadania przez „spojrzenie". Ujęcia 1, 3, 5, 9 pokazują Irenę w sytuacji patrzenia, przy czym jej spojrzenia skierowane poza kadr ewokują przestrzeń aktualizowaną w ujęciach po nich następujących. Choć widz postrzega Irenę za pośrednictwem obiektywnej kamery – kamery procesu wypowiadania, to właśnie jej spojrzenie poza kadr odsyła go w każdym przypadku do kolejnego ujęcia. Mimo że nie ma prostego pośrednictwa w akcie widzenia „oka" postaci (a zatem nie zachodzi przypadek „figury POV") i widz nie staje się fizycznie, na okres trwania odpowiednich par ujęć, Ireną, to w ujęciach 2, 4, 6, 8, 10 kamera obiektywna procesu wypowiadania pokazuje to, co się znajduje w polu widzenia Ireny, a zatem – obszar widzenia widza pokrywa się z zakresem widzenia postaci.

W przytoczonym segmencie wrażenie subiektywizacji zostało osiągnięte nie dzięki kamerze umieszczonej w „oku" postaci (a więc figurze stylistycznej POV), lecz przez *subiektywność swobodnie zależną* (termin zaczerpnięty od P. P. Pasoliniego, a upowszechniony przez Brejdyganta [10]), gdzie przy pozorach narracji wszechwiedzącej ma miejsce dostosowanie opowiadania do postaci, czyli inaczej „punkt widzenia" (wedle określenia tego rodzaju narracji subiektywnej przez Brucea F. Kawina [11]), to znaczy sytuację zachodzącą wówczas, gdy widz dzieli z postacią filmu jej perspektywę widzenia świata. Para ujęć 11-12, wyznaczona przez „spojrzenie" mężczyzny, jest tylko wariacyjnym powtórzeniem sytuacji wcześniejszych (jeśli kobieta odrzucała nieudane szkice, to mężczyzna wrzuca zwitek papieru do kosza) i jako powtórzenie właśnie nie wskazuje na pośrednictwo w akcie widzenia pomiędzy nim a odbiorcą, lecz jedynie służy sprecyzowaniu stosunku postaci względem porządku i prawa: określenie mężczyzny przez podporządkowanie (celny rzut) i kobiety przez transgresję (nonszalancja i brak zainteresowania dla losów zmiętej kartki).

„Spojrzenia" Ireny zaś miały moc ewokacji przestrzeni pozakadrowej, która nabierała swoistego znaczenia dzięki wypełniającym ją przedmiotom: w ujęciu 2. (aktualizowanym jako bezpośrednie następstwo spojrzenia Ireny poza kadr) – pojemnik na śmieci, w ujęciu 8. (obrazującym pole widzenia Ireny, choć przywołanym na skutek wskazania Olivera) – tablica w parku i wreszcie w ujęciu 15. (w którym kamera procesu wypowiadania – obiektywna – odkrywa przed widzem to, czego nie mógł zobaczyć Oliver, a co zna sama autorka rysunków Irena) – treść porzuconego szkicu. Ujęcia 2, 8 i 15 obrazują rezultaty (świadomych bądź nieświadomych) voyeurystycznych „poszukiwań" Ireny. Kosz w parku nadaje zmiętemu szkicowi status śmiecia, odpadu, ale i dookreśla postać kobiety przez akt świadomego „odrzucenia". Tablica z zakazem zaśmiecania pojawia się w kadrze w następstwie upomnienia ze strony mężczyzny i wskazania na nią spojrzeniem. Ten fakt oraz jej treść: *Niech nikt nie powie, aby Cię zawstydzić, że było tu pięknie, dopóki nie przyszedłeś* – pozwala wiązać mężczyznę z zakazem, a kobietę z jego naruszeniem bądź przekroczeniem. Znamienny jest jednak również, zdawać by się mogło gramatyczny detal bez znaczenia, fakt, że apel do przechodnia – gościa ZOO – został skierowany do 2 os. l. poj., a nie np. 2 os. l. mnogiej, co nadaje treści przekazu w kontekście zachowań postaci nowy sens: zapowiedź wyzwolenia z ograniczeń prawa dla kobiety, otwarcie przed nią w świecie filmowego horroru perspektywy na przyzwoloną transgresję.

Niecelny rzut Ireny oznacza jej „predylekcję do zaśmiecania" i antycypuje późniejsze akty wykluczania (przypadki oralnych rzezi), zaś tablica z parku

podkreśla naruszenie przez nią „porządku"; staje się „znakiem profanacji" ze strony Ireny. Przedarty i porzucony przez Irenę – powiewający na wietrze niczym liść – szkic zostaje odkryty na nowo za sprawą kamery w zbliżeniu, a jego treść – kontur wyrysowanej pantery przebitej ostrzem miecza – zaświadcza o próbie nadawania kształtu własnym obsesjom. Padający zaś na rysunek cień klatki zapowiada permanencję stanu skazania Ireny na zamknięcie w kręgu swoich fantazji, które przybiorą realny kształt. Ów szkic, śledzony i ujawniony przez kamerę, jest zatem *metonimią dla samej Ireny: (...) zarówno wykluczonego przedmiotu, jak i tego, który będzie wykluczał* [12]. Szkic obrazujący „akt wykluczenia" (przebicie mieczem) upamiętnia (jak twierdzi Linderman) „fantazję egzorcyzmu", ale będąc równocześnie przedartą kartą papieru, pozwala dopatrywać się – jej odrzucenia (co Linderman zdaje się pomijać milczeniem). Konsekwencją takiego rozłożenia akcentów jest sytuowanie ujęć 14, 15 (lokalizowanych przez Linderman w paradygmacie męskim, względnie na „osi" pomiędzy paradygmatami) po stronie obiektywnego potwierdzenia prawdy subiektywnej.

Dzięki budowaniu wrażenia porównywalności zakresów świadomości i wiedzy będących udziałem Ireny oraz widza kształtowana jest iluzja, że dzieli on z Ireną jej perspektywę widzenia świata. Ekspozycyjny segment filmu, rozważany w aspekcie funkcji postaci Ireny w tekście, wskazuje raczej na prymat „wykluczania" nad jej apriorycznym wykluczeniem (konstytutywny dla horroru), a ustanawiając Irenę w funkcji podmiotu spojrzenia, określa jako możliwy wariant identyfikacji widza z kobietą.

W segmencie inicjalnym filmu kobieta jest obecna jako voyeur, a jej voyeuryzm pozostaje nie tylko ujawnionym, lecz i potwierdzonym (przez fakt szkicowania jako następstwo patrzenia – obserwacji zachowań dzikich panter zamkniętych w klatkach nowojorskiego ZOO). W ekspozycji filmu widz postrzega Irenę w trakcie szkicowania (nieświadomego reżyserowania przyszłego dramatu). Tak też widzi Irenę Oliver, chociaż zakres jego wiedzy w stosunku do wiedzy widza jest znacząco ograniczony (na co wskazują choćby ujęcia 14, 15). Nawiązując rozmowę z Ireną, Oliver mówi: *Nigdy nie znałem żadnego artysty*, i chociaż kobieta oponuje przeciw nadaniu jej tej rangi: *Nie jestem artystką, tylko szkicuję...* równocześnie odmawia mu wglądu we własne „dzieło" (ukrywa szkic przed jego spojrzeniem). Tym samym mężczyzna pozostaje poza światem sztuki, poza aktem kreacji.

W tym momencie tekst ujawnia pierwszą transgresję ze strony Ireny: z obiektu voyeuryzmu (jaki zakładały reguły kina klasycznego) kobieta staje się jego podmiotem, a w konsekwencji także podmiotem agresji (którym okaże się jako kobieta-pantera). To, że akt tworzenia zostaje powiązany z agresją, potwierdza rysunek Ireny (miecz przebijający panterę, uj. 15); tym samym pęd ku śmierci będzie jakby z góry przez nią przewidzianym losem. Już zatem pierwsze kadry filmu – przez paralelizm ról, kreowania (tworzenia) i niszczenia (dekonstruowania) rzeczywistości, realnej (w obrębie fikcji) i filmowej (w procesie odbioru) – wskazują na możliwość identyfikacji widza z Ireną. Budowana jest bowiem specyficzna analogia pomiędzy statusem widza jako współtwórcy obrazu filmowego a statusem Ireny jako autorki szkiców – „twórcy" dramatu.

Określający Irenę przymus patrzenia, wynikły z nieświadomej fascynacji panterą, i potrzeba nadawania kształtu własnym obsesjom znalazły odzwiercied-

lenie w owym odrzuconym szkicu przedstawiającym faktycznie przeszytą ostrzem panterę, a metonimicznie samą Irenę jako „zarazem wykluczoną i wykluczającą". Jest to pierwszy z serii obrazów budujących fantazję o substytucyjności kobiety i kota, tyleż tworzoną przez Irenę, ile konstruowaną za sprawą tekstu *Ludzi-kotów*. Wpisana w film sugestia substytucyjności kobiety i kota jest sposobem zobrazowania niepokoju seksualnego; lęku wynikającego z utożsamienia fizycznej namiętności z destrukcją. Dla Ireny możliwość takiej substytucyjności oznacza życie w ciągłym strachu przed fatum Zła, równoznaczne ze zniewoleniem i koniecznością wyrzeczenia się spełnienia seksualnego. Represja seksualizmu jest zatem podyktowaną obawą Ireny przed tym, co postrzega ona jako rezultat seksualności kobiety-kota – przed nieuchronnością destrukcji, o której nieustannie przypomina jej zachowana w pamięci treść serbskiej legendy.

Heterogeniczną naturę Ireny budują sceny, w których „kot" jako jej atrybut jest obecny pośrednio lub bezpośrednio. I tak podczas pierwszych odwiedzin Olivera w domu Ireny postać kobiety zostaje określona przez jej wrażliwość słuchową. Irena jest wyczulona na odgłosy dzikich zwierząt dobiegające do jej pokoju z pobliskiego ZOO. Ryk lwa odbiera jako naturalny, nawet przyjazny, podczas gdy o dźwiękach rozpoznawanych przez nią jako odgłosy pantery mówi: *To krzyk niczym krzyk kobiety, nie lubię tego.* Zwerbalizowane przez Irenę porównanie jest nasycone przenikliwym niepokojem – nabiera charakteru antycypacji przyszłych wydarzeń.

Łagodny z natury mały kotek, domowa maskotka pojawia się w filmie pierwotnie jako prezent Olivera dla nowo poznanej kobiety – Ireny. Wprowadzony na zasadzie leitmotivu (obecny jeszcze w kilku innych scenach) i równocześnie wizualnej opozycji wobec czarnej pantery, olbrzymiego krwiożerczego kota z ZOO – dzikiej, choć uwięzionej bestii, pełni funkcję znaku różnicowania żywiołu kobiecego. Odmienność Ireny (jako obcej, wyalienowanej kobiety a potem oziębłej małżonki) względem Alice (powiernicy Olivera – uosobienia swojskości) staje się wyrazista dzięki odniesieniu kotka do obu kobiet. Zdradzający miauczeniem swą obecność w biurze Olivera, a następnie wyzierający z pudełka, przeznaczony na prezent dla Ireny, a odkryty najpierw przez Alice, kotek przyjaźnie reaguje na jej dotyk i głaskanie. Ten sam kotek w obecności Ireny, przed jej drzwiami, wycofuje się na jej widok ze złowróżbnym pomrukiem, formując swe małe ciałko w koci nastroszony grzbiet. Wówczas Irena mówi do Olivera: *Wydaje się, że koty mnie nie lubią*, i proponuje wymianę prezentu w sklepie ze zwierzętami domowymi.

Scena w sklepie zoologicznym, angażująca uwagę widza w sposób szczególny, potwierdza sugerowaną uprzednio „inność" Ireny, obrazuje instynktowny lęk zwierząt domowych przed jej osobą. Początkowo widz postrzega ów sklep jakby od wewnątrz, tak że powstaje wrażenie, iż wchodzący do niego – Oliver wraz z Ireną – wkraczają w znany mu już świat – określony przez śpiew ptaków – naruszając jednak jego porządek. W chwili gdy Irena przekracza próg drzwi wejściowych do sklepu, rozlega się wrzawa wszystkich ptaków, a przerażone zwierzęta zaczynają miotać się w klatkach. Ten irracjonalny niepokój zwierząt, uniemożliwiający porozumiewanie się, zmusza przybyłych i sprzedającą do wyjścia na zewnątrz. Kiedy jednak po chwili sprzedawczyni zagląda do wnętrza sklepu, znowu dobiega stamtąd spokojny śpiew ptaków. Jedyną osobą w pełni

świadomą znaczenia zaistniałej sytuacji (zmącenie spokoju, wzbudzenie poczucia zagrożenia) jest sama Irena, która zostając na zewnątrz (w strugach deszczu), pozostawia wybór ptaka Oliverowi (jego ponowne wejście do sklepu potwierdza, że niepokój zwierząt wywoływała wyłącznie obecność Ireny). Na otrzymanego w prezencie kanarka w klatce Irena patrzy z uśmiechem kociej pożądliwości, mówiąc do Olivera: *Jest słodki, musisz mnie bardzo lubić*, a użyty w tym zdaniu kulinarny epitet na określenie kanarka pozwala przewidzieć jego los.

Do sceny tej nawiązał w sposób wariacyjny (prezent od mężczyzny dla kobiety zastępując prezentem od kobiety dla mężczyzny, w miejsce jednego kanarka wprowadzając dwie papużki nierozłączki) Alfred Hitchcock w *Ptakach* (USA 1963), przy czym ów cytat intertekstualny posłużył wówczas połączeniu ptaka z żywiołem kobiecym (co było uzasadnione, jako że ptak jest symbolem „zasady żeńskiej" [13]), a w dalszej konsekwencji ukrytym zagrożeniem, które nagle może się wyzwolić (w postaci „obiektu" multiplikowanego – ptaków nad zatoką Bodega Bay, „sprowadzonych" tam niejako przez kobietę dopuszczającą się transgresji w sferze określonych normami zachowań). Tym samym zainicjowana sceną podarunku, wnosząca atmosferę osaczenia relacja kot (kobieta) – kanarek z filmu Tourneura, została przez Hitchcocka odwrócona: ptaki, atakujące Melanię Daniels, dopełniają symbolicznej kary na kobiecie za stan niepokoju, jaki wzbudza, wkraczając w życie Mitcha Brenera jako jedna z następczyń burzącej spokój Olivera Ireny.

Kolejnym sposobem zaznaczenia obecności „kota" w filmie Tourneura jest wyprzedzająca sam akt wizualizacja fantazmatu o możliwości przemiany – próba zobrazowania wprost (przez aparycję) kociej natury kobiety. Podczas przyjęcia weselnego (po ślubie z Oliverem) w restauracji o znaczącej w pejzażu nowojorskim i kontekście zaistniałej sytuacji nazwie „Belgrad", w momencie wzniesienia toastu na cześć panny młodej, Irena zostaje rozpoznana przez „kobietę-kota" (jej wizualne emploi – podkreślone ostrym makijażem rysy twarzy oraz strój, czarna kokarda we włosach i czarna błyszcząca suknia – wyraźnie wskazuje na charakter postaci, potwierdzony słowami jednego z gości: *Wygląda jak kot*), a następnie nazwana „imieniem Siostry". Seria ujęć przedstawiających wymianę spojrzeń pomiędzy Ireną a kobietą-kotem podkreśla odczucie przez Irenę „psychologicznej grozy" w następstwie skierowanych do niej słów nieznajomej: *Moja siostra, moja siostra...?* Jak głęboko trafiają one do jej wyobraźni, świadczy wypowiedź adresowana do męża: *Pozdrawiała mnie. Nazwała mnie swoją siostrą. Oliverze, widziałeś, jak wyglądała?*

W scenie konfrontacji dwu kobiet oddanej przez „spojrzenie" Linderman dopatruje się przejawu próby asymilacji Ireny w nowym środowisku na drodze intrapsychicznego przezwyciężenia tekstualnej luki pomiędzy dobrem a złem. Tym samym postać kobiety-kota na przyjęciu weselnym i akt usunięcia (w sferze ikonograficznej zobrazowanego gestem – znak krzyża) takiej „siostry" zaświadcza według niej o intradiegetycznej aktualizacji otwierającego film cytatu i współpracy „dobrej" Ireny na rzecz egzorcyzmowania kota, a zatem sytuowania się jej w męskim paradygmacie [14]. Tymczasem od tego znaczącego momentu tekst coraz wyraźniej po prostu różnicuje świadomość mężczyzny (ignorancja zamykająca dostęp do prawdy) od samoświadomości kobiety (skazanej w swym sposobie odczuwania na samotność i niezrozumienie). Sytuacja widza natomiast

jest określona przez możliwość „współodczuwania" zagrożenia i porównywalną świadomość, jaką uzyskuje on choćby poprzez deszyfrację głosu Elizabeth Russell (odtwarzającej rolę kobiety-kota) zdubbingowanego w istocie przez Simone Simon.

Gdy w noc poślubną Irena odsuwa się od Olivera i prosi go o wyrozumiałość oraz cierpliwość, by mogła *pokonać w sobie to zło, które w niej tkwi*, dzielące ich drzwi pokoju stanowią nieprzekraczalną granicę, przejście której być może (czego obawia się Irena) oznacza wyzwolenie się niekontrolowanego Zła, zagrażającego Oliverowi. Ów niepokój Ireny udziela się wówczas widzowi, który śledzi jej rękę najpierw wzniesioną ku klamce drzwi, a następnie, w chwili kiedy stają się słyszalne (ze ścieżki dźwiękowej) nocne krzyki pantery z pobliskiego ZOO, opadającą bezwładnie (układ jej dłoni z palcami zakończonymi długimi paznokciami nabiera wtedy kształtu łapy drapieżnika).

Nawet wyznanie o zawartym małżeństwie łączy się w świadomości Ireny z obrazem pantery. Odwiedzając ZOO po dłuższej nieobecności (dwa miesiące od daty ślubu), Irena w rozmowie ze sprzątającym jedną z klatek nadzorcą, nie jest w stanie ukryć swego podziwu dla czarnej pantery. Podczas gdy dla niej jest ona ucieleśnieniem piękna, jemu, jako drapieżna przyczajona bestia, kojarzy się ze złem. Wedle tekstu biblijnego (Ap 13,1-8 – pantera = bestia) *pantera jest figurą chybionej mimesis* – jak mówi nadzorca ZOO – *podobna do leoparda, lecz nie będąca leopardem* jest zatem *czymś niemożliwym do nazwania*. Śladem Biblii film, budując fantazmat kobiety-pantery, pokazuje także, że i *kobieta, stając się nieomal sobą, czyli wcieleniem kobiecej seksualności, musi być inną*, że istotne jest przede wszystkim to, co w kobiecie „niewidoczne" [15].

Pierwszą ilustracją wyzwalania się drugiej strony natury – na poły świadomej drapieżności Ireny jest scena, w której stara się ona pochwycić w dłoń fruwającego po klatce kanarka. Zanim to nastąpi, Irena jest widoczna przy pracy – przed płótnem, w trakcie szkicowania sylwetki kobiety ubranej w obcisłą, długą, czarną suknię (nasuwającą skojarzenie z sierścią zwierzęcia). Dobiegający z klatki śpiew kanarka zwraca jej uwagę; przerywając pracę, Irena przeciąga się niczym kotka, zbliża do klatki, zaczyna gwizdać i cmokać. Za moment twarz jej zastygnie z martwym uśmiechu (eksponującym przednie ząbki), a ręka z zakrzywionymi niczym szpony drapieżnika palcami „zapoluje" na ptaka. Cisza, jaka nastaje, i nagle posmutniała, ze spuszczonymi powiekami twarz Ireny, informują o śmierci kanarka, który rażony strachem, pada na dno klatki. Jego ciałko Irena wrzuci następnie w ZOO do klatki z panterą i jest to pierwszy z przypadków przemieszczonej agresywności oralnej, której zresztą Irena wydaje się świadoma, gdy mówi do Olivera: *(...) kiedy zbliżyłam się do klatki, musiałam otworzyć drzwiczki, musiałam się z nim zmierzyć (...) musiałam to zrobić (...) Oto, co mnie przeraża*. Gdy czyni to wyznanie o wewnętrznym przymusie zabijania, po raz pierwszy jest ubrana w czarną suknię (symbolicznie przywdziewa jakby skórę zwierzęcia) i tej barwie pozostanie już wierna do kresu swego istnienia.

Lęk przed samą sobą graniczy zatem z symboliczną przemianą. Niepokój prowadzi Irenę do doktora Judda, który, jak przystało na psychoanalityka, próbuje z wypowiedzi Ireny podczas seansu hipnotycznego zrekonstruować logiczną całość pozwalającą racjonalnie wyjaśnić jej przypadek. Tymczasem ten „akt przypominania na nowo" w istocie taki nie jest, jako że luka pomiędzy pamięcią

a niepamięcią została zniesiona: Irena, zarówno podczas seansu, jak i na co dzień, mówi o natrętnie powracającym „widzeniu kotów" i kobietach, które przemieniały się w ogromne pantery, niosące śmierć. Rekonstrukcja śladów traumatycznego przeżycia w istocie zatem może okazać się jedynie fikcją, gdyż to, co doktor Judd poczytuje za „ukryte", dla Ireny (i widza) pozostaje jawne.

Niemożność wyzwolenia się z kręgu własnych fascynacji i obsesji wiedzie zaś Irenę ponownie do ZOO, które tym razem odwiedza ona nocą (w narzuconym na koszulę czarnym futrze), a rytm kroków spacerującej wzdłuż klatek z panterami Ireny niepokojąco koresponduje z rytmem cichych stąpań łap pantery. Irena przechadzająca się tam i z powrotem naprzeciw kraty, która w pewien sposób ją więzi, wydaje się w tym momencie *zwierciadlanym odbiciem chodzącej po klatce pantery* [16]. Nocna scena w ZOO eksponuje wyznaczoną przez kraty klatki granicę dzielącą Irenę od pantery (urealnionego fantazmatu), ale i wydobywa niebezpieczną „kruchość" takiej granicy (do przekroczenia której Irena w końcu odnajdzie „klucz"). W sensie dosłownym będzie nim klucz tkwiący w zamku klatki z panterą, pozostawiany tam niemal notorycznie przez nadzorcę ZOO: klucz, który początkowo odrzuci (wyjmie z zamka i odda nadzorcy), a w końcu, wiedziona sugestią ze snu, ukradnie nocą niepostrzeżenie, urealniając następnie jego funkcję psychoanalityczną w finalnej scenie otwarcia klatki i wypuszczenia pantery na wolność.

O efekcie grozy, budowanym w filmie do tej pory, nie decyduje w istocie wyłącznie osoba Ireny, lecz w głównej mierze przedmioty ją otaczające, które przedstawiają popędy i pożądania, przypuszczalnie zbyt straszne, aby mogły być pokazane wprost. Rekwizyty wypełniające przestrzeń, w jakiej porusza się Irena, nabierają znaczenia jako jej atrybuty – zarówno definiujące postać kobiety, jak i podkreślające charakter jej obsesji. Konkretne źródła grozy są zastępowane przez źródła potencjalne na drodze specyficznego efektu – „symbolicznego przemieszczenia": filmowe elementy gwałtu i destrukcji nie wiążą się z żadną osobą bezpośrednio (w tym także z Ireną, która nie ma wizualnych znamion Monstrum klasycznego), lecz są *transferowane na przedmioty martwe albo sugerowane jedynie przez cienie*. Rezultatem tego zabiegu jest *coś bliskiego fetyszyzmowi* [17]. Perfekcja stylistyczna polega więc na budowaniu atmosfery wszechogarniającego niepokoju na podłożu niepewności wynikającej z enigmatyczności obrazu – właściwie widz nie jest ciągle do końca pewny czy Irena jest, czy nie jest kobietą-kotem.

Ta ekscytująca konieczność oscylacji pomiędzy nieodpartym wrażeniem kociej natury Ireny i brakiem namacalnych jej znamion jest zasługą aparycji Simone Simon, aktorki, która wniosła duży wkład w budowanie psychologicznej grozy filmu. Jej słodka, przyjazna twarz, o profilu przypominającym syjamskiego kota, przemieniała się nagle w groźną, bez użycia jakiejkolwiek charakteryzacji. Sama odtwórczyni głównej roli miała w sobie „coś kociego", co potrafiła doskonale wyeksponować: na ekranie była ucieleśnieniem sprzeczności – równocześnie ciepła i drapieżna, bezbronna i wyrafinowana, chłodna i zmysłowa, niewinna i perwersyjna; uosabiała dziewczęcą naiwność i kobiecą dojrzałość. Jej osoba nasuwała nieodparte skojarzenie z powrotem do natury, wyzwoleniem z tradycyjnych nakazów i zakazów, z dopełnieniem transgresji. Jako Irena, początkowo niedostępna i wyalienowana w nowym świecie projektantka mody, z czasem

w nowym stroju – cała w czerni, reżyserka scenariusza własnej transformacji i transgresji, przeradzała się w kobietę ciemności i krwi, w ekranowy hieroglif Sfinksa. Oliver opisuje swoje uczucie do Ireny – jak zauważa Doane – jako *obsesyjną potrzebę patrzenia na nią i dotykania jej, ponieważ gdy ona jest w pokoju, jest ciepło, niezależnie od tego, że przyznaje, iż w ogóle jej nie zna* [18].

Drapieżna natura Ireny zostaje w filmie wyzwolona dopiero w momencie, gdy inna kobieta (Alice) staje się powiernicą Olivera i przekracza granicę intymności ich związku małżeńskiego. Irena, zarzucając Oliverowi niebezpieczne naruszenie ich wzajemnej intymności, wskazuje na wyższość świadomości kobiety nad męską zdolnością postrzegania, a zatem przyznaje kobiecie prymat w procesie poznania. Słowa Ireny: *Są takie rzeczy dotyczące kobiety, które może zrozumieć tylko inna kobieta*, otwierają dyskurs kobiecy rozwijany poza i ponad świadomością mężczyzny. Wyznaczają go kolejne momenty objawienia się (na podłożu zazdrości o Alice) drapieżnej natury Ireny – w sekwencjach sugestywnej bądź dosłownej jej transformacji w panterę, będącej rodzajem rekompensaty za doświadczenie „wykluczenia".

Jest on równocześnie dyskursem na temat granic wolności i problemu zniewolenia, jako że u jego podłoża leżą słowa Ireny: *Zazdroszczę wszystkim kobietom, które widzę na ulicy. Zazdroszczę im. Są szczęśliwe. Sprawiają, że ich mężowie są szczęśliwi, prowadzą normalne, szczęśliwe życie. Są wolne.* Fantastyczny motyw transformacji i status kobiety-kota Linderman wiąże z zawiścią, działanie Ireny tłumacząc jako próbę zamaskowania agresji własnej wynikającej z zazdrości przez jej wykluczenie ze świadomości: wysłanie swego awatara w postaci dokonującej aktów destrukcji pantery. Tymczasem Irena zachowuje świadomość siebie, a ciążące nad nią fatum postrzega w kategoriach ograniczenia wolności. Dla Linderman paradygmat kobiecy określany jako „zły" jest artykułowany ponad „dobrym" – męskim i odtwarza fantazmat otwartych – pożerających ust. Kolejne sceny transformacji strukturują nieobecność „dobrego" paradygmatu przez przekształcenie złej Ireny w „przedmiot fobiczny" – wykluczający, ale i jako taki właśnie – wykluczony. Dwukierunkowość procesu „wykluczania" jest postrzegana jako warunek koherencji tekstu i warunek istnienia Ireny; symboliczne finalne „rozdzielenie" (podkreślone końcowym cytatem filmu) oznacza bowiem jej śmierć. Metaforyczna scena pierwszej transformacji Ireny jest według Linderman motywowana morderczą oralną zazdrością, podczas gdy tekstualnie – potrzebą zobrazowania kobiety jako enigmy, pozostawiającej zawsze margines niewidzialnego, niemożliwego do wizualnego przedstawienia.

Jeśli w filmie dotychczas sama transformacja była ujmowana w kategoriach potencjalności, choćby na drodze paralelnych zestawień obrazowych – Ireny i pantery, to już akt przemiany jednej w drugą nigdy nie zostanie pokazany za pośrednictwem systemu obrazowego inaczej niż przez sugestywność wynikłą z „uobecniania wizualnie nieobecnego" (co pozwala widzowi dopełniać widziane projekcją własnych wyobrażeń, a czego pozbawia go zupełnie współczesne kino grozy z jego wulgarną tendencją zastępowania poetyckiej wieloznaczności przez płytką dosłowność, uzyskiwaną choćby dzięki komputerowej technice bez granic w wizualizacji brzydoty, przemocy i okrucieństwa; takim nieporozumieniem okazał się remake filmu Tourneura z 1982 roku – *Ludzie-koty* w reż. Paula Schrädera (z Nastassją Kinski w roli głównej), w którym przeniesienie tematu

w inną stylistykę oznaczało zastąpienie dwuznaczności obrazów, przenikniętego niepokojącym erotyzmem pierwowzoru (z jego dyskursem o pożądaniu i niemożności spełnienia, kobiecości i granicach ludzkiego poznania) – psychoanalitycznym studium kazirodczej dewiacji seksualnej).

Perfekcyjnie skonstruowana scena śledzenia Alice nocą przez Irenę wzdłuż muru oddzielającego wyludnioną ulicę od parku, uobecniająca dokonanie się pierwszej transformacji Ireny w kota na skutek podejrzenia Alice o związek z Oliverem, wykorzystuje formy pozornej subiektywizacji obrazu – punkt widzenia kamery, punkt słyszenia i „tekst pozakadrowy" – nie tylko do zobrazowania samej przemiany, lecz i udziału kobiety w procesie poznania (moment tropienia Alice otwiera przed nią perspektywę na poznanie – uznanie odrzuconej przez mężczyzn tajemnicy Ireny).

Scena ta jest zamknięta w klamrę ujęć akcentujących wagę „spojrzenia" kobiety: otwiera ją przedstawienie Ireny w sytuacji podglądania Alice i Olivera siedzących przy stoliku w kawiarni (akt voyeuryzmu podkreśla szpara pomiędzy firankami w oknie kawiarni, w której widoczna jest twarz Ireny), zamyka zaś spojrzenie wsiadającej do autobusu Alice w tył – poza siebie, spojrzenie ewokujące w kontrujęciu obraz tajemniczo poruszających się krzaków. W obu przypadkach akt voyeuryzmu jest związany z kobietą, z tym że w pierwszym antycypuje agresję, w drugim zaś w pewnym sensie ją potwierdza lub raczej utwierdza w tej świadomości Alice (patrzącą w stronę parku, tak jakby zobaczyła tam ducha), która nie wierząc do końca świadectwu własnych oczu zapytuje kierowcę: *Czy widział pan?* Widzenie jednakże (oznaczające przeniknięcie tajemnicy) pozostaje w filmie Tourneura jedynie własnością kobiety (mężczyźni w poszukiwaniu psychoanalitycznego „klucza" gubią tropy właściwe).

Przebieg sceny ilustrującej akt śledzenia (angażujący w proces widzenia nie tylko tropiącą Irenę, lecz również Alice, nieustannie patrzącą do tyłu, a także widza), organizowanej przez serię binarnych alternacji, uobecnia sferę niewidzialności, a następnie przekłada ją na kategorie widzenia w postaci logiki śladu jako rodzaju świadectwa potwierdzającego słuchowe i optyczne złudzenia Alice. Prosta technika obrazowania: następstwo ujęć – przeciwujęć, wyznaczająca rytm przemieszczania się w przestrzeni obu kobiet wedle schematu: Alice przemierza kadr, Irena podąża za nią – została wzbogacona przez binarne alternacje, najpierw wypunktowywane planami bliskimi ich nóg (ujęcia nóg idącej Alice przeplatają się z ujęciami nóg Ireny), a następnie stukanie ich wysokich obcasów (funkcjonujących tutaj jako znak kobiecej tożsamości) o bruk ulicy.

Kiedy Alice przyspiesza kroku, odgłosy, potwierdzane przez wpisanie w obraz idących stóp, wzmagają się; stąd załamanie się rygoru tego paralelizmu (brak odgłosu kroków Ireny), wprowadzenie „milczenia kadru" jako znaku różnicy, staje się dla Alice budzącym niepokój sygnałem nieobecności Ireny (a zatem domniemanej obecności pantery). Jak zauważa Doane, w scenie tej *to nieobecność dźwięku oznacza to, co nie pokazane, co nie może być zawarte w granicach widzialności* [19], a więc samą transformację, przedstawioną przez przestrzeń kadru wolną zarówno od Alice, jak i Ireny – swoisty „tekst pozakadrowej przemiany" – zsynchronizowany z zanikiem dźwięku obcasów. Pusty kadr i nieobecność dźwięku, wyznaczające przerwę w binarnej alternacji, zmie-

niają konwencję przedstawienia: kamera śledząc teraz górną część sylwetki uciekającej i oglądającej się za siebie Alice, rejestruje w kolejnych ujęciach jej reakcje na zaistniałą sytuację.

Niepokój Alice zostanie potwierdzony następnie przez *kamerę poruszającą się niezależnie od spojrzenia którejkolwiek postaci filmu, odsłaniającą przed widzem na błotnistym gruncie stopniową metamorfozę śladów łap przechodzących w odciski wysokich obcasów, oznakę kobiecości*. Ujęcie Ireny ocierającej usta chusteczką zamyka ten proces uwiarygodnienia podejrzeń Alice co do natury Ireny. Kamera obiektywna procesu wypowiadania daje zatem świadectwo widzeniu subiektywnemu kobiety.

Tak rozumiana logika śladów w tekście pozwala wiązać kolejne transformacje z procesem mediacji pomiędzy Ireną, inną kobietą – Alice, a następnie adresatem obrazów filmowych. Jest to konsekwencja faktu, iż w każdej ze scen Alice ustawiana jest w pozycji widza wewnętrznego: i tak w budującej efekt osaczenia scenie na basenie własność widzenia kamery zostaje początkowo oddana Alice, która staje się świadkiem swoistego teatru światła i cienia (cień pantery poprzedza pojawienie się Ireny); unaoczniającą przemianę Ireny w panterę (przemieszczający się kształt ogromnego kota, ryk pantery i dwoje świecących w ciemności oczu) scenę w biurze Olivera zapowiada głuchy telefon od Ireny do Alice, a zamyka sugestia wyczuwania przez Alice obecności Ireny (zapach perfum prowokujący poszukiwanie jej wzrokiem) i w końcu odbywający się w apartamencie Ireny finalny akt destrukcji przedstawiciela psychoanalitycznego autorytetu (scena oralnej rzezi zwizualizowana przez walkę cieni) jest poprzedzony telefonem Alice do doktora Judda – ostrzeżeniem przed powrotem „pantery".

Ostateczną konkluzją Linderman w odniesieniu do *Ludzi-kotów* jest to, że *kino afirmuje kulturowy imperatyw wykluczenia* – a więc wykluczenia odniesionego do Ireny jako kobiety bądź paradygmatu kota w tekście. Tymczasem wyznaczony przez film schemat mediacji, w którym zasadnicza rola przypada kobiecie, oraz scena finalna z jej afirmacją złożonego ciała (wizualna kondensacja ciał Ireny i pantery potwierdza raczej wykluczenie dyskursu prowadzonego przez postaci męskie i samego mężczyzny z procesu poznania. Wypada zatem wyjść poza restryktywne w treści konkluzje Linderman mieszczące się w ramach feministycznego dyskursu o kinie z jego naczelną tezą o nieobecności podmiotu żeńskiego i pozostać przy filmowym świadectwie *Ludzi-kotów* o prymacie tajemnicy kobiecości nad poznawczym wymiarem psychoanalizy.

Przesłanki ku tego typu interpretacji (pozostającej w opozycji do lansowanego przez Linderman jednego z modeli analizy feministycznej) tkwią w samym tekście *Ludzi-kotów* będącym de facto scenariuszem introspekcji zakładającym proces autopoznania odniesiony do kobiety (a nie mężczyzny) oraz demistyfikację zasad i granic poznania psychoanalitycznego. Rzecznikiem tego modelu poznania w filmie pozostaje doktor Judd ponoszący w finale filmu ostateczną klęskę – i jako człowiek (śmierć), i jako psychoanalityk (wyznawca fałszywej nauki oporny na „prawdę" uosabianą przez Irenę). Rozwiązanie fabularne *Ludzi-kotów* – zabicie (rozszarpanie) przez Irenę-panterę przedstawiciela racjonalistycznego modelu poznania w duchu psychoanalizy oznacza fiasko takiego poznania i niemożność racjonalizacji „niepoznawalnego" – tj. fenomenu fantastyki. Dla Judda doktora-psychoanalityka problem Ireny sprowadzał się do seksu-

alnej frustracji i alienacji w świecie mężczyzn jako rezultatu nie rozwiązanego, edypalnego układu z dzieciństwa. Ten model rozumowania znajduje odzwierciedlenie w tekstualnym paradygmacie psychoanalizy przywołującym „scenę prymarną" („zapamiętanej" przez Irenę jako gwałt na jej ojcu, dokonany przez matkę-modliszkę, czyli akt kanibalizmu) i akcentującym znaczenie nieobecności Ojca w życiu Ireny oraz agresji ze strony Matki. Ów trójkąt edypalny: matka (czarownica-kobieta-pantera), ojciec (ofiara), dziecko (Irena) znajduje swoje repliki w tekście w postaci konfiguracji triadycznych: pierwszej: wprowadzającej zazdrość, Irena – Oliver – Alice, i drugiej; zakładającej poznanie, lecz nie będącej w stanie niczego wyjaśnić, Oliver – Irena – doktor Judd. Za wpisaniem w diegezę filmu owych triadycznych układów postaci nie kryje się jednak jakaś ich moc wyjaśniająca spod znaku psychoanalizy, lecz jest to sposób zaakcentowania zasady wykluczania – kolejno eliminowani są Ojciec, jego symboliczny ekwiwalent (figura autorytetu) – doktor Judd oraz w zastępstwie Alice – sama Irena w akcie autodestrukcji.

Tekstualne eliminacje – Ojca i doktora Judda – ostatecznie akcentują kryzys patriarchalnego autorytetu, który w filmie od początku był widoczny choćby przez minimalizację funkcji postaci męskich (Oliver – bezmyślna marionetka, Judd – narcystyczny doktor stający się w końcu ofiarą pantery). Widz *Ludzi-kotów*, w przeciwieństwie do doktora Judda, identyfikuje „wydarzenie z dzieciństwa" Ireny nie jako podłoże jej fobii, lecz „błędne rozpoznanie" doktora. Opowiada się po stronie wiary Ireny w jej moc zabijania. Film Tourneura można zatem odczytać jako rodzaj „dialogu intertekstualnego" z tymi obrazami w kinie, które prezentowały technikę psychoanalityczną jako pomoc w odkrywaniu znaczących śladów przeszłości w życiu jednostki ludzkiej i demonstrowały terapeutyczne możliwości psychoanalizy (z *Tajemnicami duszy* z 1926 r. Georga Wilhelma Pabsta jako pierwowzorem). Jeśli np. w *Tajemnicach duszy – w kluczowym momencie poprzez akt przypominania na nowo – film kondensuje w pojedynczym zdarzeniu źródła nerwicy i aktu widzenia oraz uznaje za główny problem psychoanalizy relację między pamięcią, widzeniem i procesem terapeutycznego rozumienia* [20], to taki sam kluczowy moment w *Ludziach-kotach* ujawnia tylko to, co i tak było jawne dla Ireny. Prawda jest bowiem ukryta i niedostępna tylko dla doktora Judda, dobrze znana zaś samej Irenie (ujawnia ją przecież Oliverowi). To, co doktor Judd uznaje za sferę nieświadomego Ireny, jest de facto dane jej świadomości. Lęk Ireny nie wynika z jej słabości, lecz z nadmiaru mocy. W finalnej sekwencji filmu Irena otwiera skradzionym kluczem klatkę z czarną panterą, która wyskakując na zewnątrz rani ją śmiertelnie. Ten jej akt autodestrukcji jest świadomym wyborem losu – sposobem zastępczej realizacji pragnienia wolności.

Tym samym w *Ludziach-kotach* jedyne prawo do poznania zostaje przypisane kobiecie. Wydaje się bowiem, że tajemnica tkwi po stronie nieznanego fenomenu transformacji z pogranicza czystej fantastyki, a nie fantazmatu dającego się zracjonalizować w postaci przypadku klinicznego. Film Tourneura ujawnia, że dyskurs mężczyzny (paradygmat psychoanalizy, optyka doktora Judda) jest skierowany jakby przeciwko istocie kina fantastycznego. Wypadałoby zatem przyznać raczej rację Doane, która twierdzi, iż film ten: *Ukazuje granice psychoanalizy i racjonalizmu w zetknięciu z kobiecością, jako że bezsilność psychoanalizy wynika*

z niezgłębionej natury przedmiotu badań – kobiety i jej seksualności [21], niźli Linderman, która popada w schematyzm myślenia psychoanalitycznego skompromitowanego już w samej diegezie filmu i anektuje je na potrzeby feministycznej analizy prowadzonej jakby „wbrew kobiecie" w zgodzie z restryktywnym paradygmatem męskim. Zaproponowany powyżej model odczytania *Ludzi-kotów* jest próbą analizy tekstu zgodnie z regułami dyskursu feministycznego, nie akceptującego jednak status quo kobiety wyznaczonego jej a priori przez mężczyznę.

IWONA KOLASIŃSKA

---

[1] M. A. Doane, *Kliniczne oko: filmy dyskursu medycznego*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie" nr 384 (*Kino, kobieta i ...*), 1991, tłum. z: M. A. Doane, *Clinical Eyes: The Medical Discourse*, w: *The Desire to Desire. The Womans Film of the 1940*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1987.

[2] P. Willemen, *Notes towards the Construction of Readings of Tourneur*, w: C. Johnston, P. Willemen (wyd.), *Jacques Tourneur, Edinburgh Film Festival*, 1975, s. 16-35.

[3] D. Linderman, *Cinematic Abreaction: Tourneurs Cat People*, w: A. Kaplan (wyd.), *Psychoanalysis and Cinema*, American Film Institute, New York, London 1990, s. 73.

[4] Tamże.

[5] N. Carroll, *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, „Film Quarterly", Spring, t. XXXIV, nr 3, s. 21.

[6] D. Linderman, dz. cyt., s. 75.

[7] Por. tamże, s. 75-76.

[8] Tamże, s. 74.

[9] E. Branigan, 1981, *Spectator and Film Space – two theories*, „Screen", nr 1.

[10] S. Brejdygant, 1969, *Narracja subiektywna*, „Kino" nr 3, 1969.

[11] B. F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard and First Person Film*, Princeton 1978.

[12] D. Linderman, dz. cyt., s. 77.

[13] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 342.

[14] D. Linderman, dz. cyt., s. 77.

[15] M. A. Doane, dz. cyt., s. 38.

[16] Tamże, s. 36.

[17] J. E. Siegel, V. Lewton. *The Reality of Terror*, London 1972, s. 102.

[18] M. A. Doane, dz. cyt., s. 35.

[19] Tamże, s. 37.

[20] N. Browne, B. Mc Pherson, *Sen i fotografia w psychoanalitycznym filmie „Tajemnice duszy"*, w: W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Kraków 1993, s. 102.

[21] M. A. Doane, dz. cyt., s. 36.

Uwodzenie – strategia kobiecości

Analiza bohaterki *Szalonego Piotrusia* Jean-Luc Godarda

MARCIN SKŁADANEK

Marianna i Piotruś-Ferdynand, para głównych bohaterów filmu Jean-Luc Godarda *Szalony Piotruś*, pozostaje względem siebie w relacji opozycji. Opozycja kobiecość – męskość jest podstawową zasadą organizującą całe dzieło. Konstatacja ta niech będzie punktem wyjścia czynionej tu interpretacji. Film zawiera wiele wskazówek tekstualnych, które uzasadniają powyższy sąd. Wskażmy kilka podstawowych różnic określających kontekst, w jakim są sytuowane postaci.

Godard buduje postaci Marianny i Piotrusia, odwołując się do różnicy rodzaju, czyli społeczno-kulturowych struktur symbolicznych. Świadomie wykorzystuje przysługujące im konotacje. Utrzymuje tym samym krytykowany przez feminizm podział wykraczający poza płeć (tj. czynnik biologiczny). Obraz kobiety w tym filmie, jakkolwiek osadzony w kulturze, pochodzi raczej z jej marginesów. Kobieta pozostaje tu nadal jako *signifiant*–Innego, ale jej inność nie jest poddawana anihilacji. Pozostałe dychotomie sytuują się raczej w nadrzędnej opozycji – to, co kobiece – to, co męskie, jednocześnie konkretyzując ją i wypełniając treścią. Jeżeli przyjmiemy, że życie człowieka tworzą dwie przenikające się płaszczyzny – wieloprzedmiotowego doświadczenia oraz języka – to pierwsza z tych sfer przysługiwać będzie Mariannie, druga natomiast Piotrusiowi. Bohaterka wielokrotnie wyraża explicite swoją nieufność wobec wartości języka, zaś Piotruś jako pisarz (pisze pamiętnik) ma ewidentną potrzebę werbalizacji swoich myśli. Piotruś stale wysuwa roszczenie do sensu, Marianna natomiast poszukiwaniu prawdy przeciwstawia wolę życia. Domeną Piotrusia jest kultura. W całym filmie cytuje on wybitnych twórców i powszechnie uznane dzieła. Marianna bądź neguje wartość kultury, bądź czerpie inspiracje z jej marginesów. Marianna jest czynnikiem zdarzeniotwórczym, cechuje ją aktywność tak w wymiarze działania, jak i wizji rzeczywistości. Piotruś przeciwnie – odznacza się biernością, receptywnością.

Strategia uwodzenia

Niedocenianą wyższością kobiety nad mężczyzną jest fenomenalna umiejętność uwodzenia, której finezji i subtelności nie dorówna nigdy żadna męska

taktyka. Uwodzenie wydaje się kategorią najpełniej oddającą charakter, działanie i cele bohaterki Godarda. Jeżeli można coś pewnego powiedzieć o Mariannie, to to, że uwodzi. Jeżeli można coś pewnego powiedzieć o Piotrusiu, to to, że poddaje się uwodzeniu. Należy tu jednak szybko dodać, że zarówno charakter i cele gry prowadzonej przez bohaterkę, jak i oczekiwania bohatera wobec niej nijak się mają do tych, które pamiętamy z filmów *main-stream cinema*. To, co Marianna ma do zaoferowania, daleko wykracza poza jej zmysłowość. O ile bowiem inność kobiety była w kinie klasycznym sprowadzana do seksualności, to u Godarda mamy do czynienia z pewnym złożonym kompleksem cech, których chęć odsłonięcia jest powodem powstania tej pracy.

Pojęcie uwodzenia, jakie odnajdujemy w *Szalonym Piotrusiu*, jest bliskie, jak sądzę, temu, które proponuje Jean Baudrillard. Pisze on: *Uprzywilejowana relacja między kobiecością a uwodzeniem... Tak, dla mnie nie jest to tak bardzo kwestia opozycji czy też różnicy pomiędzy płciami w sensie biologicznym czy też fizjologicznym (ta oczywiście istnieje, ale...). Jest to raczej kwestia mitycznego czy też symbolicznego rozdziału pomiędzy męskością i kobiecością. Dla mnie są to dwa bieguny stojące naprzeciw siebie. To raczej męskość byłaby tym miejscem opozycji, wyraźnej opozycji. Dlatego też to ona byłaby miejscem manipulacji, miejscem pewnej władzy. Odbywałoby się to nie przez dwustronną relację, lecz przez relację odróżniania, a więc przeciwstawiania sobie dobra i zła, strony lewej i prawej itd. Tymczasem kobiecość jest władzą, która zacierałaby, władzą, która poprzez uwiedzenie ustanawia ciągły wzajemny obieg pomiędzy biegunami, tak aby nie można było osiągnąć wyraźnej opozycji. To na przykład wydaje mi się tym miejscem, gdzie nie stawia się w ogóle kwestii władzy, gdzie owa właśnie kwestia władzy rozwiązuje się przechodząc w problem uwiedzenia. Sama w sobie męskość nie wydaje się być uwodzicielska. Być może jest ona potężna, mocna. Być może utrzymuje ona w pewien sposób kontrolę – (utrzymuje) owe wyraźne opozycje w porządku świata. Dla kobiecości jest to sprawa unieważniania tego porządku, sprowadzania wszystkiego do zera. W końcu upewnia ona, że wszystko odbywa się w sposób ironiczny, uwodzicielski itd. Dla męskości nie ma żadnej gry, rzeczy muszą funkcjonować, to jest ta różnica* [1].Takie rozumienie uwodzenia narzuca się wobec nieustannej negacji i destrukcji, która jest dziełem Marianny – począwszy na negowaniu wartości języka, a skończywszy na wielokrotnych zabójstwach.

Brak – otwarcie się na uwiedzenie

Ważne jest, aby podkreślić w tym miejscu silnie obecne u Piotrusia poczucie kryzysu i aspekt braku (Mariannie właściwy jest nadmiar) oraz wynikający z niego moment poszukiwania prawdy. Ten ruch ku sensowi, stale obecny u Piotrusia aż do końcowych scen filmu, jest bowiem konieczny do zaistnienia uwodzenia. Baudrillard twierdzi, że w odróżnieniu od fascynacji (ta właściwa jest naszemu kontaktowi z mediami), uwiedzenie jest zawsze relacją wzajemną i zwrotną, jest obustronną grą. Istnieje w nim w sposób konieczny jakieś wyzwanie, prowokacja, wymiana znaczeń, przygoda.

Na brak oraz dążenie ku prawdzie wskazuje chociażby sama konstrukcja fabuły filmu Godarda. Tworzą ją dwa bloki czasoprzestrzenne: pierwszy – krót-

szy, przedstawia pobyt Piotrusia w Paryżu (okres poszukiwania), zaś drugi – podróż wraz z Marianną (okres doświadczania kobiecości). Na marginesie warto podkreślić fakt, że bohaterowie udają się na południe – do miejsca narodzin cywilizacji europejskiej, odwiecznego celu poszukiwań naszej tożsamości. Sfery te są wyraźnie oddzielone sceną nocnej jazdy samochodem. Odbijające się na szybie samochodu lampy przywołują bliźniaczą sekwencję z *Alphaville* – gdzie symbolizowała ona wyjazd poza sferę logiki, bezduszności i władzy. Antynomiczność tych dwóch przestrzeni podkreśla sceneria i rodzaj oświetlenia – ciemne wnętrza w Paryżu, słoneczne plenery na południu.

Ów brak, silnie odczuwany przez Piotrusia w czasie jego pobytu w Paryżu, jest spowodowany kryzysem konstrukcji zachodniej ratio – tak misternie budowanej przez wieki. Znaczący jest cytowany przez Piotrusia małej dziewczynce fragment książki o Velazquezie autorstwa Elie Faure'a: *Świat, w którym żył, był smutny – zdegenerowany król, chorzy infanci, idioci, karły, kaleki. Odrażający błaźni przebrani za książęta, których zadaniem było naśmiewanie się z siebie samych i zabawianie istot wyjętych spod prawa... (...) Unosi się duch nostalgii. Nie widać ani brzydoty, ani smutku tego zmarnowanego dzieciństwa* [2]. W następującej później sekwencji spotkania u państwa Espresso obraz ten zostaje dopełniony: sztuczność, nienaturalność podkreślają wirażowane kadry oraz wypowiedzi gości ograniczające się do cytowania formułek z reklam. Piotruś znajduje się jeszcze wewnątrz tego świata, ale będąc świadomy jego kryzysu, sytuuje się na jego obrzeżach (przechodzi wzdłuż galerii statycznych postaci). Słyszymy tam:

Piotruś: *Mam takie urządzenia do patrzenia, które nazywają się oczy, do słyszenia – uszy, do mówienia – usta. Mam wrażenie, że są to oddzielne urządzenia, że nie ma jedności. Powinno się mieć wrażenie bycia całością, a ja mam wrażenie, że jest mnie wielu.*

Kobieta: *Za dużo pan mówi. Słuchanie pana jest męczące.*

Piotruś: *To prawda, że za dużo mówię. Samotni mężczyźni zwykle za dużo mówią* [3].

Wypowiedź ta ogniskuje interesujące nas tutaj kwestie: kryzys podmiotu, alienacje Piotrusia oraz potrzebę odradzającej miłości. Potwierdza to sam bohater w następującym po tym dialogu komentarzu z offu: *Następny rozdział: Rozpacz. Pamięć i wolność. Rozgoryczenie. Nadzieja. W poszukiwaniu straconego czasu. Marianna Renoir* [4]. Chwilę później Piotruś spotyka Mariannę. Staje się ona dla niego szansą na odnalezienie sensu świata, pewnej jego naturalności, tak pożądanego gruntu.

Czym uwodzi Marianna? Innością. Kobieta, jako *signifiant*–Innego zawsze reprezentowała biegun alternatywny wobec rozumu i władzy (nieprzypadkowe są tu rewolucyjne konotacje imienia bohaterki). Skoro to, co swojskie upadło, inność staje się już nie wyzwaniem czy zagadką, bo tym była zawsze, ale możliwością. Znaczące są tu słowa Nietzschego, który jak nikt inny zdał relację ze stanu kryzysu: *Tak! Wzlatywać p o n a d istnienie! Tego się chce! Tego by się chciało! – Zda się, że ten tu zgiełk sprawia, że pokładamy szczęście w ciszy i dali. Gdy mężczyzna pośród s w o j e g o zgiełku stoi, gdy oblewają go wzburzone fale jego czynów i zaczynów: wtedy widzi też przesuwające się obok niego istoty, do których szczęścia i zacisza tęskni – są to k o b i e t y. Sądzi on nieledwo, że*

tam u kobiet mieszka jego lepsza samość: że w cichych tych miejscach nawet najgłośniejsze wzburzenie martwą staje się ciszą, a życie samo snem o życiu [5].

Zmysłowość, natura, arkadyjskość

Piotruś (franc. Pierrot) jest romantykiem. Marianna jest dla niego uosobieniem prawdy ukrytej, ale przecież stale obecnej. Tak jak poezja, miłość pozwala mu poczuć się bezpieczniej, odsunąć, przynajmniej na chwilę, dramat rzeczywistości, mieć przed sobą jaki cel. Wie, że dzięki Mariannie i tylko z nią może opuścić ten, jak sam mówi, *obrzydliwy i zgniły świat.* Piotruś zdaje się podzielać utopijny projekt Rousseau. Wierzy w możliwość odnalezienia utraconego przez człowieka stanu precywilizacyjnego – stanu dzieciństwa ludzkości. Wyrazem tych dążeń, a jednocześnie miejscem ich intensyfikacji jest arkadyjska wyspa, na którą przybywają bohaterowie. Kiedy Marianna zarzuca Piotrusiowi, że w gruncie rzeczy jego ucieczka jest dowodem tchórzostwa, ten odpowiada: *Nie. Odwaga polega na pozostawaniu u siebie, na łonie natury, która nie przejmuje się naszymi porażkami* [6].

W kulturze kobiecość zawsze była sytuowana po stronie natury. Wierzono, że *kobieta, ta istota zamknięta w osobnych komnatach, z którymi „prawdziwy Eros nie miał nic wspólnego", wie na ten temat znacznie więcej od swego władcy, który tylko krąży po palestrach i pod portykami* [7]. Uwodzenie, pojmowane w wymiarze seksualności, jest obecne także w filmie Godarda. Miłość urasta nawet do rangi alternatywy dla współczesnego świata – tak jak wtedy, gdy Piotruś opowiada Mariannie historyjkę o jedynym mieszkańcu Księżyca, który ucieka jak najdalej, zarówno od Leonowa chcącego wepchnąć mu do głowy kompletne wydanie dzieł Lenina, jak i od Amerykanina, który daje mu butelkę coca-coli. Odchodzi więc tu, na ziemię, do Marianny, ponieważ uważa, że jest piękna.

Miłość do Marianny pozwala także Piotrusiowi być „wolnym". Wolność to kolejna jego utopia. *Dziesięć minut temu* – mówi Piotruś – *widziałem wszędzie śmierć. Teraz jest odwrotnie. Spójrz – morze, fale, niebo. Być może życie jest smutne, ale jest piękne. Poczułem się nagle wolny. (...) Miłość należy na nowo wymyślić. Prawdziwe życie jest gdzie indziej* [8].

Kobieta – prawda

Chciałbym podkreślić, zaznaczony już przeze mnie wcześniej, moment uwiedzenia przez sugerowanie dostępu do prawdy. Dochodzimy tu do kolejnego stereotypu obecnego w kulturze, choć już nie tak powszechnie, ujmującego kobietę jako medium odsłaniające to, co prawdziwe i obecne, choć wcześniej nieuświadamiane. Mit ten, co oczywiste, pojawia się w momentach kryzysu racjonalnego wyobrażenia o świecie. Kobiecość *resp.* Inność objawia się wtedy jako ta, która ma niejako przyrodzony dostęp do tego, co skryte. Staje się koniecznym pośrednikiem mężczyzny na drodze do sfery sacrum. Ślady tego wyobrażenia znajdujemy zarówno w chrześcijaństwie [9], jak i w mitologii greckiej.

Szczególnie u Greków dostrzegamy model kobiecości zbieżny z wizerunkiem Marianny. Zbiegają się w jej postaci elementy apollińskie i dionizyjskie, które, jak sądzę za Collim, należy pojmować nie antynomicznie, ale komplementarnie.

Szalony Piotruś, reż. Jean-Luc Godard (1965)

Zarówno Apollo, jak i Dionizos, bardziej niż inni bogowie, upodobali sobie kobiety (należy tu wszak jeszcze dodać Zeusa, który także nie mógł się im oprzeć). Ten pierwszy ustanowił je powierniczkami swoich mądrości, drugi zaś nawiedzał je w przypływie szału. Apollina i Dionizosa łączy szaleństwo – *mania*. Leży ona u źródeł zarówno erotycznej ekstazy (Dionizos), jak wieszczenia (*mantyka* etymologicznie pochodzi od *manii*), mądrości i poezji (Apollo). Potwierdza to Heraklit: *Sybilla, przez boga natchniona, powiada szalonymi ustami rzeczy bez uśmiechu, bez ozdabiania, bez namaszczenia* [10]. Motyw opętania przez kobietę czy szaleństwa na skutek doświadczenia kobiecości jest w filmie szeroko obecny. Pod koniec Piotruś spotyka w porcie oszalałego z miłości mężczyznę, ale to przede wszystkim on sam – Szalony Piotruś – jest pod wpływem oddziaływania *manii* Marianny. Gdy mówi mu ona, że chyba zwariował, udając się z nią w podróż, on odpowiada, że jest zakochany, choć w gruncie rzeczy to jedno i to samo. Nieco później słyszymy:

Piotruś: *Jest taki film z Michelem Simonem, który był opętany przez dziewczynę.*

Marianna: *Masz, czego chciałeś. Przecież chciałeś odmienić swe życie.*

Piotruś: *Nie mówię tego złośliwie.*

Marianna: *W każdym razie powiedziałeś mi, że dojdziemy do końca...*

Piotruś: *Do końca nocy.*

Marianna: *Tak* [11].

Co do elementu apollińskiego to mamy w filmie dziwną zbieżność – na początku, w scenie nocnej jazdy samochodem, dwukrotnie, co wyklucza, jak sądzę, przypadkowość, Marianna, patrząc w kamerę, wygłasza kwestie antycypujące przyszłość (później Piotruś nazwie ją Kasandrą). Obie wypowiedzi są mówione w formie sądów pewnych, bez ozdabiania, obie słyszy Piotruś i żadnej nie potrafi odnieść do swojej osoby. Bowiem sens wyroczni pojmowano dopiero wtedy, gdy wypadki, których przepowiednie dotyczyły, już nastąpiły. Pierwsza z owych antycypacji zapowiada nieudane zabiegi Piotrusia zmierzające do tego, aby życie uczynić i zamknąć w powieści. *Smuci mnie* – mówi Marianna – *że życie nie jest takie jak powieść. Chciałabym, aby było takie samo – zrozumiałe, logiczne, zorganizowane. Ale nie jest takie.* Gdy Piotruś oponuje: *Ależ tak. O wiele bardziej, niż się ludziom wydaje*, ona kategorycznie stwierdza: *Nie, Piotrusiu* [12]. Druga przepowiednia wyznacza horyzont ich wędrówki – zabicie Marianny przez Piotrusia i jego samobójstwo. Karina pyta Belmonda: *Czy zabiłeś już kiedyś człowieka, Piotrusiu?* A gdy ten odpowiada negatywnie na to pytanie, ona mówi: *Bo b ę d z i e to dla ciebie przykre doświadczenie* [13].

Jednak najistotniejszym elementem apollińskim obecnym u Marianny jest jej działanie na odległość. Apollo to bóg, który dosięga z daleka. To bóg zaczepny, przewrotny – daje przez wyrocznie sugestię dostępu do boskiej wiedzy, jednocześnie uświadamiając śmiertelnym, że jest ona bezmierna, kapryśna, nie do zgłębienia [14].

Cel uwodzenia – odsłonięcie skrytości tego co skryte

Cechą Marianny, która narzuca się już przy pierwszym oglądzie *Szalonego Piotrusia*, jest zmienność. Marianna jest nieprzewidywalna w swoich wyborach

i poczynaniach. Godard wydaje się uznawać ową niestałość, umiejętność udawania, ironię za cechę kobiecą *tout court*. Wystarczy przywołać końcową scenę filmu *Kobieta jest kobietą*, w której na zarzut partnera: *Angelo, jesteś kokietką.* (*franc.* „infame" – dosł. „niegodziwa"), bohaterka odpowiada z dumą: *Nie, jestem kobietą* (franc. „une femme") [15]. Podobne intuicje ma Nietzsche, gdy pisze: *W końcu kobiety: zastanówmy się nad całą historią kobiet, – nie muszą one przede wszystkim i ponad wszystkiem być aktorkami? Posłuchajmy lekarzy, którzy hipnotyzowali kobiety, wreszcie kochajmy je – dajmy się im hipnotyzować! Cóż okazuje się przy tem? Że udają, nawet wówczas gdy się oddają ... Kobieta jest tak bardzo artystką...*[16] Jednak zarówno u Godarda, jak i u Nietzschego uwypuklanie tej własności bynajmniej nie służy degradacji kobiecości. Przeciwnie, Piotruś mówi: *Wierzę ci, kłamczucho.* Siłą kobiety jest więc bycie kobietą – piękną, uwodną, zdradzającą. Marianna świadoma tej przewagi wykorzystuje ją: *Powiem mu jakieś bzdury, żeby się odczepił*, a na stacji benzynowej do Piotrusia: *Mnie nie będą podejrzewać.* Archetypem takiego modelu jest Helena – jedyna kobieta, której Zeus pozwolił, by nazywała go ojcem. *Gdyż w gruncie rzeczy to tylko śmiertelnicy posiadają tę wadę, że nie umieją pięknym kobietom wybacza* [17]. Trudno się bowiem zgodzić z interpretacją redukującą postać Marianny do wyłącznie źródła destrukcji (choć w pewnym stopniu jest nim na pewno), względnie do nowego oblicza *femme fatale*, która uwodzi nie ciałem, ale dostępem do prawdy. Poczynienie tego kroku byłoby, jak sądzę, uproszczeniem. Dzieło Godarda nie pozwala na takie potraktowanie bohaterki. Warto zaznaczyć, że z racji zupełnie odmiennego charakteru, nieporównywalne są zdrady Marianny ze zdradą Patrycji w *Do utraty tchu* (wydanie partnera w ręce policji). Paradoksalnie, pomimo udziału w obu filmach Jean-Paul Belmonda, Michel Poiccard z *Do utraty tchu* ma więcej cech wspólnych z Marianną niż z Piotrusiem. To ona jest w pełni wolna i to jej wolność udziela się partnerowi. Podobnie jak Michel woli ona kulturę masową (Piotruś i Patrycja czytają utwory kultury wysokiej). Wspólna jest im wreszcie skłonność do anarchii i zabijania. Słowa Konrada Eberhardta charakteryzujące Michela łatwo można odnieść do Marianny: *Jest on w jakimś sensie zaprzeczeniem wszystkich jednostek wyalienowanych, sfrustrowanych, niewolników cywilizacji współczesnej. (...) Godard fotografuje go na tle afiszów, frontonów kin, barów. Ale odnosi się wrażenie, że to on góruje nad tym światem, miast być jego wytworem, emanacją, ofiarą. Chce realizować swój program prywatnej wolności w poprzek regułom i prawom. Jego wyobrażenie o przygodzie może się nam wydawać prymitywne, ale to on jednak narzuca światu reguły gry, a nie na odwrót* [18].

Przyjrzyjmy się zatem bliżej celom uwodzenia. Wcześniej zostało powiedziane, za Baudrillardem, że uwodzenie ma na celu zacieranie „męskiego" porządku. Zaznaczałem także czym uwodzi Marianna. Podkreślmy to jednak jeszcze raz – do momentu pobytu na arkadyjskiej wyspie Marianna sugeruje uległość, oddanie. Wyznaje miłość Piotrusiowi, choć jednocześnie mówi: *Dlaczego nigdy nie wierzysz, że cię kocham? Kocham cię na swój sposób.* Przede wszystkim jednak objawia się Piotrusiowi, stale wysuwającemu roszczenie do sensu Piotrusiowi, jako prawda. Jej zdrada jest zanegowaniem tego jej wizerunku wcześniej zbudowanego zarówno przez bohatera jak i widza. Jej uwodzenie okazuje się być działalnością ironiczną. To co wcześniej dawała okazało się pozorem. Prawda –

nieosiągalnością prawdy. Marianna burzy tak potrzebne Piotrusiowi poczucie bezpieczeństwa, które wynikało z upewniania go, że prawda istnieje, że ona sama jest tą prawdą. To odraczane działanie, które powoduje, że cios przez nią zadany jest tym bardziej bolesny, Nietzsche określa jako *działanie na odległość* (przyp. Apollo). – *Czarem i najpotężniejszem działaniem kobiet jest, by rzec językiem filozofów, działanie na odległość, actio in distans: na to jednak trzeba, naprzód i przede wszystkim – odległości* [19]. Dalej Nietzsche artykułuje sedno interesującego nas problemu: *V i t a f e m i n a – By ujrzeć największe piękności jakiegoś dzieła – nie wystarczy żadna wiedza i żadna dobra wola; potrzeba najrzadszych szczęśliwych przypadków, by ustąpiła dla nas zasłona chmur z tych wierzchołków i jasne na nich zapłonęło słońce. (...) Wszystko to zdarza się tak rzadko jednocześnie, iż jestem skłonny sądzić, że najwyższe wyżyny wszelkiego dobra, czy to jest dzieło, czyn, człowiek, natura, były dotychczas dla najliczniejszych, a nawet dla najlepszych, czemuś ukrytem i zasłoniętem: – co jednak nam się odsłania, odsłania się tylko raz! – Grecy modlili się: wszystkiego, co piękne – dwa lub trzy razy! – ach, mieli słuszny powód do wzywania bogów, bo nieboska rzeczywistość nie daje nam piękna wcale lub raz! Chcę rzec, że świat przepełniony jest rzeczy pięknych, lecz mimo to ubogi, bardzo ubogi w piękne chwile i odsłonięcia tych rzeczy. Lecz może to jest najsilniejszym czarem życia: przetkana złotem zasłona pięknych możliwości spoczywa na nim obiecująca, oporna wstydliwa, szydercza, litosna, uwodna. Tak, życie jest kobietą!* [20]

Celem kobiety jest uniwersalizacja pozoru, którym ona sama jest. Skoro bowiem istotą kobiecości jest zmienność, to de facto nie ma ona istoty kobiecości. Mówi to sam Piotruś: *Kiedy Marianna mówi: „Jest ładna pogoda", ona ukazuje mi tylko swój p o z o r n y wygląd, mówiąc: „Jest ładna pogoda" Nic innego,* a dalej: *Próbuje się dowiedzieć, kim naprawdę jesteś. Nigdy tego nie wiedziałem. Nawet pięć lat temu.* To samo odnosi się do życia (*życie jest kobietą*). Nie pozwala ono poczuć się bezpiecznie. Stale uświadamia, że zarówno racjonalistyczna redukcja, jak i naturalistyczna utopia (obydwie są u Godarda zanegowane), są nieuprawnione. Świat rzeczywisty nie pozwala na zakorzenienie – tej prawdy Marianna wydaje się świadoma. Na pisane przez Piotrusia (ale, co znaczące, jej szminką) w jego pamiętniku pytanie: *Czy życie jest tajemnicą nigdy nieodgadnioną?* Marianna odpowiada mu ona twierdząco swoim działaniem.

Podstawowa różnica między parą bohaterów oraz między mężczyzną i kobietą (podkreślam, że stale posługujemy się tu konstrukcjami symbolicznymi) polega zatem na tym, że o ile Piotruś dąży do odsłonięcia tego, co skryte (zakłada przy tym, że ową skrytość można, za pomocą rozumu czy sztuki, znieść), to Marianna odsłania skrytość tego, co skryte – nieprzezwyciężalną przestrzeń (Nietzsche powie *zasłonę*) między poznającym podmiotem a przedmiotem poznania.

Gra resztkami [21]

Efektem uwiedzenia Piotrusia jest usunięcie wszelkich horyzontów jego działania (natura, prawda, *siła opisu słownego*), oraz ustanowienie horyzontu jednego i niepodważalnego – horyzontu śmierci. Jego decyzja o samobójstwie jest spełnieniem tego działania. Podróż pary bohaterów jest de facto podróżą ku śmierci. Widz ma poczucie nieuchronności tragicznego końca. Już na samym początku

filmu, w scenie wyjazdu z Paryża słyszymy: *Przyglądam się facetowi, który spadnie w przepaść z prędkością 100 km/h* [22]. Jednak ten pęd ku śmierci nabiera rozpędu w momencie opuszczenia arkadyjskiej wyspy – ostatniej próby Piotrusia-filozofa nadania sensu rzeczywistości i odsunięcia świadomości śmierci. Chwilę później Marianna mówi mu, że powinien napisać powieść o kimś ... *kto chodzi sobie po Paryżu i nagle widzi śmierć. Wyjeżdża więc natychmiast na południe, aby nie spotkać się z nią, ponieważ uważa, że jego godzina jeszcze nie wybiła. A więc jedzie przez całą noc z ogromną szybkością. Rano dociera nad morze. Wchodzi do ciężarówki i umiera właśnie w momencie, gdy myślał, że śmierć zgubiła jego ślad* [23].

W tej konieczności śmierci leży tragizm losu Marianny i Piotrusia. Nie wydaje się, by Godard dawał jakieś rozwiązanie tej sytuacji (bo i trudno tego oczekiwać). Co jednak ważniejsze, nie sądzę, żeby stawał zdecydowanie po stronie któregoś ze swoich bohaterów, choć daje się odczuć wyższość Marianny (spojrzenia Kariny w kamerę) i nieco więcej sympatii dla jej postawy. Mitomania Piotrusia, tak bardzo przecież nam bliska i zapewniająca bezpieczeństwo, jest nie do przyjęcia. Natomiast przekroczenie kultury przez Mariannę, to jej otwarcie się na *wielką zabawę*, tzn. wyjście poza dobro i zło (liczne zabójstwa, kradzieże), ekstatyczna afirmacja życia (*Wszystko mam gdzieś. Ja po prostu chcę żyć*), chęć korzystania z każdej jego sekundy (skoro, jak sama mówi: *W godzinie jest 3600 sekund. Dzień musi mieć około 100 tysięcy. Przeciętne życie musi 250 miliardów sekund* [24]), także nie jest wyjściem z tej sytuacji. Marianna ma wszakże tę przewagę, wynikającą z wyższej od Piotrusia świadomości, że patrzy śmierci prosto w oczy i uświadamia partnerowi prawdę skrytości tego, co skryte.

Niezwykle interesujące jest zakończenie filmu, którym Godard zdaje się podpisywać pod tezą Wittgensteina: *Rozwiązanie zagadki życia w czasie i przestrzeni leży poza czasem i przestrzenią* [25]. Po zastrzeleniu Marianny przez Piotrusia oraz jego samobójstwie następuje długi *travelling* wzdłuż linii morza (horyzont powoli się zaciera, aż pozostaje jedna płaszczyzna światła), słychać głos z offu.

Marianna: *Odnalazła się.*

Piotruś: *Kto?*

Marianna: *Nieśmiertelność – to morze ze słońcem* [26].

Można się także pokusić o interpretację ostatniego zdania Marianny. Przychodzi mi tu na myśl obraz zachodu słońca. Pomiędzy nim a morzem jest linia horyzontu oddzielająca obydwa pola. Tylko dzięki horyzontowi możemy je od siebie odróżnić. Ale przecież warunkującego istnienie słońca i morza horyzontu de facto nie ma – istnieje tylko morze ze słońcem. Jeżeli dalej skojarzymy kulturowe konotacje słońca: jasność, określoność, dobro, prawda – pierwiastki męskie, oraz morza: ciemność, nieokreśloność, tajemniczość, amorficzność, zmienność – pierwiastki kobiece, to dojdziemy do wniosku, że granica między tym, co kobiece, i tym, co męskie, oraz ich antynomiczność są koniecznym warunkiem ich istnienia, choć tak naprawdę jest ona niedostrzegalna.

Problem referencjalności języka

Problem szeroko pojętej mediatyzacji jest, jak sądzę, dla Godarda niezwykle istotny. Był już obecny, choć marginalnie, w *Żyć własnym życiem* (rozmowa

Szalony Piotruś, reż. Jean-Luc Godard (1965)

Nany z filozofem Bricem Perainem), ale dopiero w dwóch następujących po sobie filmach – *Alphaville* i *Szalonym Piotrusiu* – jest podjęty explicite. W tym ostatnim reżyser przedstawia trzy możliwe postawy wobec języka reprezentowane przez gości państwa Espresso, Piotrusia oraz Mariannę.

Pierwsze stanowisko (środowisko paryskie) ukazuje niejako stan powszechny – Piotruś sytuuje się na obrzeżach, natomiast Marianna przychodzi z zewnątrz. Niemalże przez cały czas trwania przyjęcia zgromadzeni na nim goście „komunikują" się za pomocą cytatów z reklam. A skoro tak, to nie może już być mowy o jakimkolwiek przekazywaniu sobie znaczeń. Język reklam jest klinicznym przykładem oderwania się znaku od znaczenia, utraty referencyjności przez język. W strategii marketingowej nie chodzi już o sam produkt – konkretny byt, ale o jego znak – operacyjny sobowtór. Ten jednak, jako że jest atrakcyjniejszy i łatwiej poddaje się manipulacjom, wypiera oryginał. Wydana przez Piotrusia diagnoza tego stanu brzmi: *Nuda na Olimpie.*

Piotruś stale wierzy w referencjalność języka. Pociąga go urok abstrakcji, pojęcia. Uznaje tożsamość bytu i myśli (mówi: *Siła opisu słownego*). Świadczy o tym jego nieustanne odwoływanie się do literatury, a przede wszystkim fakt, że sam pisze. Nawet jeżeli daje się zaobserwować ewolucja jego stanowiska – coraz mniej mówi, aż wreszcie w momencie samobójstwa nie jest już w stanie wyartykułować nawet jednego zdania, do końca cechuje go nostalgia za sensem. *Kiedy rzeczywistość* – pisze Baudrillard – *przestaje być tym, czym była dawniej, pełnię praw zyskuje nostalgia. Idą w górę mity założycielskie i realne świadectwa.* (zwrot Piotrusia ku naturze). *Idzie w górę prawda, obiektywność i autentyczność z drugiej ręki. Winduje się prawdziwość, przeżycie i wskrzesza figuratywność tam, gdzie zniknęły już przedmioty i substancje. Obłędnie, z większą nawet przesadą niż w obrębie produkcji materialnej, produkuje się realność i referencjalność: tym, jak się zdaje, jest symulacja w bezpośrednio dotyczącej nas fazie – strategią realizmu, neorealizmu i hiperrealizmu, dublującą wszędzie strategią gry na zwłokę* [27]. Słowa te z powodzeniem można odnieść do sytuacji Piotrusia, ale i Bazina, który wierzył, że reprodukcja filmowa, eksponując fenomenalny wymiar świata, pozwala jednocześnie dotrzeć do „prawdziwego" obrazu rzeczywistości – do istoty rzeczy.

Różnice w podejściu do języka, jakie są między Piotrusiem i Marianną, najlepiej widać w scenach pobytu na utopijnej wyspie szczęśliwości. Słyszymy tam:

Piotruś: *Dlaczego jesteś smutna?*

Marianna: *Ponieważ mówisz do mnie tylko słowami, a ja patrzę na ciebie z uczuciem.*

Piotruś: *Z tobą nie można rozmawiać. Nie masz własnych poglądów. Zawsze tylko uczucia.*

Marianna nie ma zaufania do języka (woli muzykę). Wyraża swoje stanowisko wobec ekwiwalencji rzeczywistości przez język: *To dziwne. Po francusku słowa mają w rezultacie odwrotne znaczenie od zamierzonego. Mówi się „oczywiście" i od razu rzeczy stają się mniej oczywiste.* Ważne jest jednak, aby podkreślić, że to jej stanowisko nie wynika z niewiedzy. Przeciwnie, jest efektem świadomości immanentnego braku języka. Jest to więc moment przekroczenia „kultury Piotrusia". Gdy pobyt na wyspie, w świecie fantazji, staje się dla Ma-

rianny nie do zniesienia, krzyczy – *a też potrafię układać aleksandryny, kretynie. Mam tego dość. (...) Ja chcę żyć* [28].

Godard uwodzicielem

Twórczość Jean-Luc Godarda, szczególnie ta, którą inicjuje *Szalony Piotruś*, zdaje się grą resztkami – otworzeniem się na strategię uwodzenia w obliczu upadku Bazinowskiego mitu „magicznej" referencjalności filmu, wynikającej – jak sądził Bazin – z ontycznego związku bytu przedmiotowego i jego filmowego ekwiwalentu.

Sugerowanie dostępności sensu, czemu służy między innymi cytatologia, rozbudowana płaszczyzna dyskursywna filmu, jest u Godarda skorelowane z nadmierną ilością informacji, tropów interpretacyjnych. Do grona strategii uwodzenia należy także zaliczyć szereg wypowiedzi, których formalna realizacja upewnia nas, że są komentarzami odautorskimi. Ale jednocześnie jest ich zbyt dużo oraz często są sprzeczne, toteż nie uzyskują finalnego uprawomocnienia. Wszystko to sprawia, że żadna interpretacja nie może być na podstawie tekstu uznana za ostateczną i prawdziwą. Filmy Godarda, co jest już stwierdzeniem banalnym, nie pozwalają widzowi na „zakorzenienie". Negują naszą naturalną potrzebę „prawdziwej" interpretacji, pozostawiając nas przed światem entropicznym.

MARCIN SKŁADANEK

---

[1] *Gra resztkami* (wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsha) w: *Postmodernizm a filozofia*, wybór tekstów pod redakcją S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 211-212.
[2] Cytat z filmu.
[3] Tamże.
[4] Tamże.
[5] F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 9.
[6] Cytat z filmu.
[7] R. Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 88.
[8] Cytat z filmu.
[9] Por. P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991.
[10] Heraklit, B 92, cyt. za G. Colli *Narodziny filozofii*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1997, s. 44.
[11] Cytat z filmu.
[12] Tamże.
[13] Tamże.
[14] Por. G Colli, dz. cyt.
[15] Tamże.
[16] F. Nietzsche, dz. cyt., s. 280-281.
[17] R. Calasso, dz. cyt., s. 140.
[18] K. Eberhardt *Jean-Luc Godard*, Warszawa 1970, s.32
[19] F. Nietzsche, dz. cyt., s. 99.
[20] Tamże.
[21] Jest to tytuł wywiadu z J. Baudrillardem w: *Postmodernizm a filozofia*, dz. cyt., s. 203.
[22] Cytat z filmu.
[23] Tamże.
[24] Tamże.
[25] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, par. 6.3412.
[26] Tamże.
[27] J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 181.
[28] Cytat z filmu.

O kimś innym

ANDRZEJ ZALEWSKI

Być z kimś, kogo się kocha i myśleć o czymś innym: tak wpadam na najlepsze rozwiązania, najlepiej wymyśla mi się to, co potrzebne do pracy. Tak samo bywa z tekstem: wówczas przysparza mi największej przyjemności, gdy sprawia, że wysłuchuję go nie wprost; gdy przy czytaniu skłonny jestem często podnosić głowę i wsłuchiwać się w coś innego.

Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*

Korzystając z zaproszenia organizatorów bergmanowskiej sesji*, chciałbym uczepić się idei niemal dosłownie wyrażonej przez tekst apelu do jej uczestników. Mówi się w nim, iż obok obrazu Bergmana kształtowanego w zobiektywizowanych oraz kompetentnych badaniach naukowych, istnieją i równie ważną rolę odgrywają obrazy prywatne, hodowane przez wielu wrażliwych odbiorców i filtrowane za sprawą licznych skłonności i uprzedzeń. Zaznaczam to tak mocno z powodów nieco asekuranckich. Nie jestem bergmanologiem ani też, poniekąd wbrew intencjom organizatorów, nie mogę nawet z czystym sumieniem wyznać, że Bergman jest mi jakoś szczególnie bliskim twórcą. Żywię wobec niego szacunek, naznaczony przy tym pewnym dystansem, i to bodaj wszystko. Jeśli mimo to zdecydowałem się powiedzieć coś na temat wielkiego Szweda, to dlatego, iż mój dystans wobec niego składa się chyba, paradoksalnie, na osobisty jego wizerunek, o wydobycie którego chodziło wszak pomysłodawcom sesji.

Zacznę od wyznania, że wśród wielu odmian sztuki filmowej bliskie jest mi kino traktujące wyrażane na ekranie emocje z pewną dozą umowności. Umowność zaś może pójść w dwóch kierunkach, które tutaj, posługując się stycznymi znaczeniowo terminami, nazwę minimalizmem i maksymalizmem. W *Czterech nocach marzeń* Bressona oraz w *Lancelocie* tego samego reżysera są sceny, gdy obie pary bohaterów, w pierwszym filmie Marta i Jakub, w drugim Lancelot i Ginewra, składają sobie miłosne obietnice. Ich treść pełna jest namiętnych zaklęć i przewidzianych na takie okazje czułości, a jednak intonacja osób pozostaje, po bressonowsku, martwa, a ich zachowanie nie wyraża w żadnej mierze tego, co wyrażać powinno. Podobnie w *Kieszonkowcu,* bohater, wspominając popełnioną przez siebie w wagonie metra kradzież, podaje z offu: *Serce biło mi jak oszalałe,* ale głos, który to mówi, jest spokojny, tak samo,

* Tekst jest referatem na sesję bergmanowską zorganizowaną przez Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku (3-15 listopada 1998 r.).

jak twarz bohatera na chwilę przed owym przestępczym aktem. Niby w osobliwym erotyku Tadeusza Różewicza, kreślącym równocześnie jedną z naczelnych zasad jego poezji:

A przecież biel
najlepiej opisać szarością
ptaka kamieniem
słoneczniki
w grudniu
(...)
a przecież czerwień
powinno opisywać się
szarością słońce deszczem
maki w listopadzie
usta nocą
(...)

– poryw emocji uwięziony został niejako w powłoce chłodu. Uczucie wyraża się tu relacją wiele-do-zera, to znaczy wyraża się antytetycznie jako brak, pustka uczuciowa.

Na przeciwległym krańcu równie umownie traktuje emocje maksymalizm. Podczas gdy w minimalizmie emocja, której siły możemy się domyślać, przygasa, jak wyciszona gałką potencjometru, to tutaj, wprost przeciwnie, emocja relatywnie słaba uderza w fałszywie brzmiące tony histeryczne. W tym wypadku obowiązuje relacja zero-do-wielu, czyli uczucie wyblakłe, zajmujące na skali intensywności stosunkowo niewiele miejsca, ulega w narracji celowemu przesterowaniu. W *Dzikości serca* Lyncha jest znana scena, kiedy Marietta po wysłaniu za Sailorem, Lulą oraz śledzącym ich detektywem morderczego Marcello Santosa, maluje sobie twarz i dłonie czerwoną szminką, z akompaniamentem w tle przeraźliwej, atonalnej muzyki. Nie wiadomo, co dokładnie przeżywa bohaterka, lecz wiadomo, że osoba nawykła do gwałtu i zabijania nie powinna przypisywać kolejnemu takiemu aktowi nadmiernego znaczenia, nawet jeśli wśród ścianych znajduje się własna jej córka i przyjaciel. Spotwornienie reakcji Marietty na jej czyn jest więc grubą przesadą, zaciągnięciem kredytu demonicznej grozy pod zastaw taniego bandyckiego odruchu. Takie szastanie emocjami na wyrost i ponad stan ich rzeczywistej wartości – to właśnie maksymalizm.

Naszkicowanej opozycji nie należy, pod groźbą zasadniczej konfuzji, mieszać z przeciwieństwem kina intymnego i histerycznego. Pierwsze z nich (niektóre produkcje Stanisława Różewicza, niektóre tytuły Ermanno Olmiego) oferuje widzowi świat i ludzi powściągliwych w wyrażaniu uczuć i jest całe na miarę tej powściągliwości. Z kolei czołowy histeryk kina, Andrzej Żuławski, dotrzymuje w opowiadaniu kroku postaciom rozdygotanym w epileptycznych kurczach, nie okazując względem nich żadnego dystansu. Cokolwiek by mówić, w jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z precyzyjnym nastrojeniem instrumentu na odpowiedni ton uczuciowy, wyrażanym relacją jeden-do-jednego. Tymczasem w kinie, które jest mi bliskie, wysubtelnianie instrumentu dla osiągnięcia wysokiej czułości pomiaru nie jest ideałem; chodzi w nim raczej o niewspółmierność wyrazu, zbyt silnego lub zbyt słabego, wobec domniemanej mocy uczucia. Nie ten świat, dla przykładu, jest minimalistyczny, który szczęśliwie oczyścił swą

przestrzeń z uczuć, lecz ten, w którym na ich burzliwy nurt udało się spojrzeć z wysokiego punktu widzenia. Lucy R. Lippard, amerykańska autorka pisząca mi.in. o minimal-arcie, odnotowuje w jego ramach przejawy Erosa zamrożonego, trzymanego na uwięzi bezruchu. Minimalizm w tym sensie nie jest po prostu przedmiotowym brakiem namiętności, lecz śladem zwycięskiej bitwy, jaką autorska asceza stoczyła z ich demonami.

Pozostańmy przy takim minimalizmie. Jakkolwiek w dziedzinie fabularnej twórczości filmowej można tu wymieniać *Gertrudę* Dreyera, znane na Zachodzie filmy Yasujiro Ozu i bliskie kręgom awangardowym przedsięwzięcia tzw. kina brechtowskiego, to przecież w Europie liczy się przede wszystkim nazwisko Roberta Bressona, a obok niego częściowo dwa inne: Michelangelo Antonioniego i Luisa Buñuela. Mój dystans wobec Ingmara Bergmana bierze się stąd właśnie, że jest on w dziedzinie emocji naturalistą, że uczucia przeżywane przez jego bohaterów, dramatyczne, by nie rzec konwulsyjne, pokazywane są zawsze z pełną dosłownością.

A przecież nie do końca jest to prawda; w niektórych filmach Bergman zbliża się do bieguna minimalizmu. Zastrzegając, że nie znam, oczywiście, całego ogromnego dorobku szwedzkiego reżysera, pozwolę sobie wymienić dwa jego wielkie, kto wie, czy nie największe, arcydzieła, eksponujące w tytułach efekty akustyczne, a dokładniej ciszę: *Milczenie* oraz *Szepty i krzyki*. Zwłaszcza ten ostatni tytuł symbolizuje wręcz przełamywanie się w obrębie jednego utworu estetyki minusowej w portretowaniu uczuć z konwencją bardziej naturalistyczną. Cisza, obiekt kultu Weberna i Cagea, jest analogonem białej kartki papieru Mallarmégo lub bieli płótna z najbardziej znanej pracy Kazimierza Malewicza; jest ostateczną granicą redukcji dźwięku, tak jak tamte są punktami granicznymi zaniku słów i linii. Oczywiście, kino nie zawsze może sobie pozwolić na operowanie białym ekranem i niemą ścieżką dźwiękową. Dlatego też podąża ono starą drogą teologii negatywnej, głoszącej wyższość ontologicznej negacji Boga nad jego afirmacją, zalecającej mówienie raczej o tym, kim on nie jest, niż o tym, kim jest. Robert Bresson, największy teolog negatywny kina, jest zarazem świeckim kapłanem negatywnej psychologii, która poruszenia ludzkiego wnętrza wyraża przez sprawy od niego jak najdalsze. A cóż może być bardziej odległe od płomienia emocji niż martwy, obojętny przedmiot? Nieprzypadkowo w krąg obsesji tematycznych Bressona i Antonioniego dostaje się materia nieożywiona: sprzęty codziennego użytku, łyżka stołowa i ogryzek ołówka, portfele i banknoty, chropawe powierzchnie murów mieszkalnych, wszystko, co dotykiem studzi niejako rozgorączkowane palce bohaterów.

Szepty i krzyki rozpoczynają się wspaniałą serią statycznych ujęć parku o świcie, bez jednej żywej istoty, z jedyną postacią ogrodowego posągu, a następnie salonu z bohaterkami pogrążonymi we śnie. Eksponowane w zbliżeniach secesyjne zegary ze złoconymi ozdobami, figurami aniołków, zwierząt i ludzi wyglądają, jak gdyby siedemnastowieczna malarska idea vanitas przeskoczyła o kilka stuleci do przodu. Świat wypełniony takimi przedmiotami najprościej jest nazwać minionym, ale dzięki temu czasowemu zamknięciu może on działać jak amortyzator, który na żywą ranę cierpienia zakłada znieczulający opatrunek. W przedmiotowym otoczeniu nawet pierwszy atak bólu Agnes, w odróżnieniu od następnych, wydaje się stłumiony: chora wykrzywia tylko twarz, lecz nie krzy-

Szepty i krzyki, reż. Ingmar Bergman (1972)

czy, potem wstaje, patrzy przez okno na ogród, zapisuje kilka zdań w dzienniku i kładzie się ponownie. Stylowe meble i bibeloty, palące się lampy stołowe i draperie pełnią tu dwoistą funkcję. Po pierwsze, są pustymi znakami przebiegającego gdzieś w głębi dramatu, kierują uwagę w inną stronę, komunikują jakby widzowi: to nie my jesteśmy ważne, lecz to, co rozgrywa się poza nami. Po wtóre jednak, kreują także niemożliwą i nieludzką perspektywę patrzenia na rozogniony w ich obliczu *dolor vitae*, perspektywę pełną rzeczowości i niewzruszonego spokoju. W pierwszym wariancie przedmioty zapełniają ekran, lecz są negowane co do swej istotnej roli, w drugim natomiast budzą fascynację, ponieważ ich wyniosła nieruchomość stanowi przeciwwagę dla czyjejś udręczonej jaźni. Ilustrując ów drugi aspekt, mówimy nieco zmienionymi słowami Herberta z *Martwej natury z wędzidłem*: Najpiękniejsze są przedmioty nie współczujące – chłodny świat w innym świecie.

Odpowiednikiem konkretu optycznego jest konkret akustyczny. Na paradoks zakrawa łapczywość, z jaką Bresson, asceta i metafizyk, łowi na ścieżce dźwiękowej detale hałasu ulicznego w *Łagodnej*, w *Prawdopodobnie diabeł* czy w *Pieniądzu*; nonszalancja, z jaką w *Baltazarze* i *Mouchette* stawia Schuberta i Monteverdiego w sąsiedztwie banalnej melodii tanecznej. W *Milczeniu* na teren opuszczony przez słowo wchodzi muzyka przedmiotów: stukot kół pociągu, chrzęst gąsienic czołgu, szum uliczny w trakcie wędrówki Anny po Timoce. Dźwięki te budują efekt odroczonej i poniżonej prawdy, która przez ów akt zniesienia tym mocniej daje znać o sobie – efekt, który Paul Schrader opisał w swojej monografii stylu transcendentalnego w filmie.

Taki sam skutek można też jednak uzyskać inaczej, nie przez nagłaśnianie dźwięków naturalnych, lecz przez osłabienie siły głosu aktorów podających kluczowe kwestie. Autor niniejszych uwag musi w tym miejscu przyznać się do piorunującego wrażenia, jakie wywarło na nim zdanie: *Wszystko to same kłamstwa* – wypowiedziane w *Szeptach i krzykach* przez inną siostrę, Karin. Wrażenie nie byłoby zapewne tak mocne, gdyby nie fakt, że Karin mówi te rozpaczliwe słowa, a potem jeszcze dwa razy je powtarza, z jakąś mechaniczną, pustą intonacją, podpierając ją nieobecnym wzrokiem i bawiąc się odłamkiem szkła z rozbitego kieliszka, którym za chwilę drastycznie się okaleczy. Pod wymienionym względem urzekające wydaje mi się rozwiązanie przyjęte przez Billie Augusta w pierwszej zwłaszcza połowie *Dobrych chęci*, gdzie absolutnie zwrotne dla fabuły kwestie wypowiadane są na półtonach, bez podnoszenia głosu. Na przykład fraza, którą Anna częstuje Henryka w sypialni i od której zaczyna się właściwie ich bliższa znajomość: *Są tylko dwie możliwości. Albo powiem idź swoją drogą Henryku, albo pójdź w me objęcia Henryku*, wygłoszona jest suchym tonem prawniczego sylogizmu; w dodatku wprowadzona z zaskoczenia, bo nie ma wcześniej sygnałów, że sprawy między protagonistami mogą zajść aż tak daleko.

Mówiliśmy o kontrastowej roli, jaką ma do spełnienia przedmiot. Konkurencyjne wobec matowego spojrzenia przedmiotu, ale równie jak ono odczłowieczone, jest spojrzenie dzieci, o których już Freud gdzieś napisał, że symbolizują w snach raczej podziemny świat insektów niż świat ludzki. Możliwość tę wykorzystał na przykład Buñuel, który w *Jutrzence*, *Viridianie*, czy *Dzienniku panny służącej* każe dziecięcemu bezrozumowi filtrować i przełamywać konflikty świa-

ta dorosłych. Z tego punktu widzenia w pierwszej sekwencji *Szeptów i krzyków* znajduje się zastanawiająca scena, w której Maria, kolejna z sióstr, na tle pozytywkowej melodii przygląda się miniaturce domu mieszkalnego z umeblowanym salonem i gospodarzami, ozdobnym krzesłem stojącym obok pianina, haftowaną poduszką, kuchnią z błyszczącymi rondlami i kucharką (ujętymi tak, że w pierwszej chwili nie wiadomo, czy chodzi o przedmioty z drewna i metalu, czy o jakiś rodzaj *trompe l'oeil*). Wszystko to jest prawdziwe, ale w pomniejszeniu bardzo dziecinne, a żeby już nie było żadnych wątpliwości, Maria leży, ssąc palec, a obok niej na poduszce spoczywa lalka.

Do pełnego rozkwitu doprowadza wątek dziecięcy dziesięcioletni Johan w *Milczeniu*. Inaczej niż w *Fanny i Aleksandrze*, gdzie obecność dziecka otwiera nowe, magiczne okno na rzeczywistość, Johan funkcjonuje w znacznej mierze jako metonimiczny zastępnik. Odnoszę wrażenie, że w kilku miejscach filmu chłopiec potrzebny jest głównie po to, aby odwieść uwagę od traumatycznych spięć między Anną a Esterą. Tak się dzieje na przykład w scenie jazdy pociągiem do Timoki, gdzie, po pierwszym ataku choroby Estery w gęstym od urazów powietrzu zamkniętego przedziału, narracja bezpiecznie przenosi punkt ciężkości na malca i w długim fragmencie pokazuje jego zabawę na korytarzu. Przynajmniej jeszcze dwa razy ów zabieg stosowany jest w *Milczeniu*. Najpierw, kiedy spojrzenie Estery w kierunku myjącej się w drugim pokoju siostry roznieca iskry napięcia eroycznego, następuje przejście na Johana odbywającego peregrynacje w pustym hotelu. Nieco później ma miejsce scena, gdy po powrocie ze spaceru Anna torturuje Esterę historyjką o miłości uprawianej w kościele z obcym mężczyzną. Nie wiadomo do końca, czy opowieść jest prawdziwa, czy zmyślona, bo w chwili, gdy tropem Anny podąża młody kelner z baru, narracja filmu zmienia kierunek i skupia uwagę na Johanie bawiącym się ze starym kelnerem. We wszystkich tych wypadkach dziecko pełni strukturalnie funkcję zaworu bezpieczeństwa i piorunochronu, który rozbraja i przesuwa ostrze konfliktu między siostrami.

Ale dziecko dysponuje też wzrokiem, który wszystko widzi inaczej. Dziecko nie rozumie niczego, dlatego nie szkodzą mu trucizny grzechu i nienawiści w atmosferze, a nawet przerabia je na pożywne dla swego samopoczucia atrakcje. Gdy już wiadomo, że nieszczęście zbliża się wielkimi krokami, malec oświadcza z powagą, że wycieczka do Timoki bardzo się udała. Przede wszystkim jednak Johan jest mimowolnym katalizatorem tragedii starszej siostry, której, skamieniałej z przerażenia, paple rozczulająco o matce podglądanej w pokoju, gdy całowała się z obcym panem. Wbrew pozorom film Bergmana nie wpisuje się chyba w tradycję znaczoną *Zakazanymi zabawami* Clementa lub *Dzieckiem wojny* Tarkowskiego, to jest nie kreśli oskarżycielskiej figury horroru dorosłych z perspektywy dziecinnych reakcji. Mały bohater *Milczenia*, patrząc na wszystko zwierzęco niewinnym okiem osiołka Baltazara z późniejszego o trzy lata filmu Bressona, odrzeczywistnia tylko na pewien czas dramat kobiet i umieszcza go, wraz z sobą, poza dobrem i złem. Podciągamy ów przykład pod tę samą kategorię rozwiązań co miejsce z *Wojny i pokoju*, gdzie mała, nie rozumiejąca niczego dziewczynka przysłuchuje się naradzie wojennej Kutuzowa – fragment tak lubiany przez formalistów rosyjskich, bo synonimiczny dla nich z istotą sztuki operującej uniezwykleniami.

Oprócz pośrednictwa przedmiotów i dzieci jeszcze jeden czynnik wywołuje defamiliaryzację uczuć. Zgodnie ze znaną regułą Szeherezady odraczającej bezpośrednie zagrożenie życia opowiadaniem historii tym czynnikiem jest pośrednictwo tekstu. Przemianę uczucia w tekst najpełniej, spośród mistrzów klasycznego kina, wykorzystał znów Bresson. Pamiętamy, jak w *Dzienniku wiejskiego proboszcza* lub w *Kieszonkowcu* każe on bohaterom prowadzić zapiski i snuć wspomnienia nałożone na akcję bieżącą. Wskutek tego zaplata się delikatna i niepokojąca tkanina świadomości, bowiem to samo zdarzenie pokazane raz jako teraźniejsze, zaraz potem wywołane we wspomnieniu i po raz trzeci odczytane z notatek nie zbiega się ze sobą w idealnej syntezie rzeczywistej pełni, lecz tworzy raczej serię powidoków rozsuniętych na odległość czasowego poruszenia.

W *Szeptach i krzykach* Agnes pisze dziennik i w tym geście pisania przypomina matkę również sporządzającą niewiadome, być może osobiste, notatki; ponadto fragmenty retrospektywne wprowadzane są głosem męskiego narratora. Pisząca Agnes przywołuje obraz piszącej matki – węzeł narracji wspomnieniowej spaja tu dwa piętra pisarskiego aktu. Dzięki temu, że głos Agnes ożywiającej w dzienniku przeszłość dublowany jest obrazem, możliwe są, przypominające nieco Bressona, subtelne alternacje pasm czasowych rozdzielonych między obraz i słowo. Agnes powiada, że w parku szła w bezpiecznej odległości za matką, ale jako ilustrację tych słów widzimy tylko idącą matkę; w kolejnej scenie słowa Agnes informują, że w dzieciństwie podglądała matkę zza rolety, nim została nagle wykryta, ale obraz uprzedza tę wiadomość i dłuższą chwilę wcześniej pokazuje matkę wpatrującą się uważnie w dziecko. Nie wiadomo też za bardzo, komu zawdzięczamy to wspomnienie: czy Agnes zaklętej już na kartach dziennika i powtórnie tylko uobecnionej, czy znacznie późniejszej Agnes, na łożu śmierci redagującej dopiero ostatnią jego partię.

Psychologiczną treścią pamięci o matce są przypisywane jej między innymi emocje znużenia, niecierpliwości i tęsknoty. Z drugiej strony, narratorka twierdzi, że będąc dojrzałą Agnes, znacznie lepiej rozumie matkę, niż kiedyś pojmowała ją jako mała dziewczynka. Można domniemywać, że dziś są to także jej uczucia, że córka przerzuca pomost w czasie i łączy się z matką w przeżyciu wspólnej treści uczuciowej. Wymienione emocje pasują jednak równie dobrze do drugiej siostry, Marii, którą Agnes uznała za bardzo do matki podobną i która w filmie grana jest zresztą przez tę samą aktorkę, co matka. Lekarz Dawid, kochanek Marii, kreśląc w jednej ze scen jej portret wewnętrzny przed lustrem, odnajduje w jej twarzy zmarszczki znużenia i zniecierpliwienia, a więc cechy, które wcześniej Agnes zobaczyła w matce. Jak widzimy, emocja tekstowa nie ma jednolicie realnego podmiotu; generuje raczej jakiś hybrydyczny podmiot transtemporalny i międzyosobniczy.

Na zasadzie rozstępu między rzeczywistością psychologiczną a jej słownym wyrazem skonstruowane zostało zakończenie filmu. W ostatniej scenie służąca Anna przejmuje dziennik Agnes i odczytuje z niego spory fragment, który zupełnie nie przystaje do bieżącej sytuacji. Zacytowane zdania mówią o bliskości wzajemnej ludzi, ich porozumieniu, chwilach szczęścia, jakie przynosi życie, podczas gdy autorka tych słów już nie żyje, zaś jej pogrzeb przypieczętowuje rozkład i duchowe zlodowacenie najbliższej rodziny. Życie nie nadąża za te-

kstem, który w jego miejsce symuluje rzeczywistość złożoną z nieobecnego podmiotu i przebrzmiałej emocji.

Mówiąc to, zdaję sobie sprawę, że sztuka negacji, sztuka czystej kartki papieru i białego płótna mogłaby być jeszcze doceniona przez miłośnika Czechowa (kameralny utwór Chejfica *Dama z pieskiem* według noweli Czechowa należy do ulubionych filmów Bergmana), lecz na dłuższą metę musi być obca potomkowi Strindberga. Wbrew zasadzie dotychczasowej selekcji pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jedną scenę z *Milczenia,* w której Johan proszony jest przez Esterę o wyjście na korytarz, by umożliwić nieskrępowaną rozmowę dwóch sióstr. Kamera, postawiona przed koniecznością wyboru, pozostaje przy kobietach i ich dramatycznym starciu, zamiast towarzyszyć chłopcu. Bez takiego rozwiązania Bergman prawdopodobnie nie byłby Bergmanem. Innymi słowy: nadchodzi nieuchronnie moment, gdy postacie Bergmana na naszych oczach wyrzucają z siebie całą zawartość wewnętrznego piekła, gdy krzyk wyrażany jest krzykiem, a spazm spazmem. Jest to zarazem moment, gdy Bergman przestaje być kopią Bressona i Antonioniego, a staje się artystą mówiącym własnym głosem. Nie jest to już jednak mój Bergman, lecz ktoś zupełnie inny, z kim nie mam ani przypuszczalnie mieć nie będę należytego kontaktu.

ANDRZEJ ZALEWSKI

Szepty i krzyki, reż. Ingmar Bergman (1972)

Kobieca powieść inicjacyjna*

Odczytanie *Dziwnych losów Jane Eyre* na podstawie książki Charlotte Brontë oraz ekranizacji tej powieści w reżyserii Franco Zeffirellego

MARTA NIEMCZEWSKA

Ten, kto znajdzie się w owej grocie, to jest w grocie, którą każdy nosi w sobie, lub w owej ciemności, która rozciąga się za jego świadomością, wikła się w zrazu nieświadomy proces przemiany (...) Stąd może wyniknąć brzemienna w skutki jego przemiana jego osobowości – w sensie pozytywnym lub negatywnym [1].

Powieść Charlotte Brontë można odczytać na dwu poziomach: realistycznym i symbolicznym. *Dziwne losy Jane Eyre* są i klasycznym dziewiętnastowiecznym romansem, i kobiecą powieścią inicjacyjną, gdy uwzględnimy jej wieloznaczność symboliczną. Symbolika powieści pozwala na różne interpretacje i rozmaite odczytania. To, co symboliczne ma skłonność do wielowarstwowości, dwubiegunowości. Na ekranie możemy obejrzeć jedynie romans, gdyż reżyser wybiórczym podejściem do tekstu literackiego okaleczył go, przez co adaptacji filmowej nie możemy już odczytać na poziomie symbolicznym. Jedna z recenzji o filmie *Jane Eyre* [2] pod tytułem *Płomienie miłości* tak ogólnie charakteryzuje utwór: *Tajemnica, szaleństwo i ogień – to elementy gotyckiego romansu Charlotte Brontë o dziwnych losach Jane Eyre* [2]. Jedynymi obecnymi w filmie symbolami są ogień, lustra i czerwony pokój. O ile „ognia" nie można pominąć, gdyż jest wprzęgnięty w akcję, o tyle ważność luster została przez reżysera podtrzymana. Zeffirelli opowiedział nam historię Jane, kładąc nacisk na wątek miłosny, ale tak naprawdę niewiele mówi nam o niej samej, o tym, jaka jest, jakie ma poglądy, rozterki, jaką toczy walkę. To wszystko, czego brak filmowi, daje nam książka, w której postaci Jane i Rochestera nie są tak jednowymiarowe. Książka w zestawieniu ze swoją kolejną już ekranizacją okazuje się wciąż nie odczytaną historią o kobiecej inicjacji.

Symbolika nazwisk i miejsc

W całej powieści bardzo znaczące wydają się nazwy miejscowości i nazwiska tworzące z treścią i symboliką książki harmonijną całość.

Nazwisko Eyre [3] znaczy historycznie „objazd", „justice in eyre" – „sąd objazdowy". Wyrazy o podobnym brzmieniu angielskim: „air" – „powietrze",

* Tekst ten powstał na zajęciach podyplomowego studium Gender Studies prowadzonych przez Kazimierę Szczukę i Agnieszkę Graff, którym autorka pragnie serdecznie podziękować za inspirację i pomoc przy pisaniu tej pracy.

„heir" – „spadkobierca", „dziedzic", „następca"; „eyrie" = „aerie", „aery" – „orle gniazdo", „wylęg ptaków drapieżnych", „siedziba ludzka wysoko w górach" (odludzie).

Miejsce, w którym wychowuje się Jane i z którego zostanie wypchnięta w świat, często niebezpieczny i okrutny, nazywa się Gateshead Hall („gate" – „brama")[4].

Nazwisko ciotki, która nie chce się nią opiekować, choć obiecała to swojemu mężowi, brzmi Reed [5] (znaczy „trzcina", jeżeli dotyczy człowieka, to określa osobę, na którą nie można liczyć). Jeżeli wykreślimy z nazwiska jedno „e", to otrzymamy słowo „red" – „czerwień".

I tu właśnie chciałabym omówić scenę, która zawiera duży ładunek emocji. Mam na myśli scenę w czerwonym pokoju, która w filmie również jest obecna, od której film się zaczyna, ale tu jest pozbawiona swego pierwotnego wydźwięku. W filmie Jane zostaje wtrącona do tego pokoju za nieposłuszeństwo ciotce, w książce Jane wypowiada posłuszeństwo kuzynowi, a więc mężczyźnie. Tej sceny brak w filmie. Przytoczę tu fragmenty, które odczytuję jako relacje między kobietą a mężczyzną w patriarchalnym systemie kulturowym.

John Reed: *Chcę żebyś tu przyszła, i zasiadłszy w fotelu, wskazał mi gestem, że mam się przybliżyć i stanąć przed nim* (6) [6].

John był od niej potężniejszy, miał w stosunku do niej uprzywilejowaną pozycję, wywoływał w niej odrazę.

Jane: *Rana krwawiła. Ból był bardzo ostry, strach przesilił się* (9).

Rzucił się ku mnie: poczułam, że chwyta mnie za włosy i za ramię, ale tym razem walczył ze zrozpaczonym stworzeniem. Ja rzeczywiście widziałam w nim tyrana, mordercę. Czułam, że kilka kropel krwi ścieka mi z głowy po karku, przejmował mnie ból piekący, który zagłuszył we mnie strach; opanowała mnie wściekłość (10).

Reakcją na jej bunt było wkroczenie służących (kobiet), które przemocą zaprowadziły ją do czerwonego pokoju. Próbując ją związać, demonstrowały przy tym nagość swoich ud, co było jak na owe czasy sceną dość śmiałą: *Czy widział kto kiedy taką ucieleśnioną wściekłość? (...) Zabierzcie ją do czerwonego pokoju i tam ją zamknijcie* (10).

W scenie tej mamy do czynienia z przemocą, bólem, czego wynikiem jest uczucie wściekłości i pojawienie się krwi. Kolorystyka pokoju, podwiązki, nagość, przemoc, lustra, łoże – nasuwają myśl o burdelu.

W czerwonym pokoju służące uświadamiają Jane, jak powinna się zachowywać: *Oni będą mieli dużo pieniędzy, a panienka nie będzie miała nic; panience przystoi być pokorną i starać się im podobać* (12). (Pierwotnie cytat dotyczy jej bogatszego kuzynostwa, dla mnie jednak mówi on zdecydowanie i otwarcie o tradycyjnych relacjach między kobietami i mężczyznami, o uzależnieniu i obojętne czy mowa tu o burdelu, czy o rodzinie.)

Wróćmy jednak do czerwonego pokoju: było w nim chłodno, cicho, uroczyście. Tu zmarł wuj Jane, pan Reed, tu znajdowało się również lustro. Jane odczuwała strach i onieśmielenie.

Strach zabobonny już w tej chwili zaczynał mnie ogarniać, ale nie była to jeszcze godzina jego zwycięstwa: czułam jeszcze ciepłą krew w sobie; nastrój zbuntowanego niewolnika krzepił mnie gorzką myślą (13).

Tak jak zmarł w tym pokoju Reed, tak obumarło coś w Jane, tak samo zresztą jak jej część umiera wraz z Helenką Burns czy Bertą.

A jaki był jej kuzyn John?

Jemu nikt się nie sprzeciwiał i nikt go nie karał, *lecz gdy w obronie przed dalszym bezpodstawnym gwałtem zwróciłam się przeciw niemu, spadło na mnie ogólne potępienie. Co za sprawiedliwość, wołał mój rozum, pobudzony przez ból do przedwczesnej, choć przejściowej przenikliwości, i podniecona doznaną krzywdą szukałam w myśli jakichś niezwykłych sposobów wydobycia się z tego nieznośnego ucisku. Przemyśliwałam, czyby nie uciec, a gdyby to okazało się niemożliwe, czyby już nie jeść ani pić i w ten sposób umrzeć* (14).

Pani Reed upomina ją następującymi słowami:

Wypuszczę cię tylko wtedy, kiedy będziesz u l e g ł a i c i c h a (17).

Inicjacja i ryty przejścia

Czerwony pokój symbolizuje inicjację, która odbywa się w chwili pierwszej menstruacji. W większości kultur jej pojawienie się wiąże się z izolacją dziewczyny od reszty społeczności. Izolacja, czyli „życie w cieniu", przywodzi na myśl śmierć. W pierwszej fazie inicjacja dziewczyny ma charakter jednostkowy, w drugiej zaś zbiorowy, a przewodniczą jej stare kobiety. W przypadku inicjacji Jane spełnione są obydwa elementy: w czerwonym pokoju sprawują nad nią opiekę służące, a w szkole z sierocińcem nauczycielki.

Jak pisze Jean-Paul Roux [7], seksualność jest związana z przemocą (chodzi tu o walkę o zdobycie kobiety, porwanie, gwałt, pozbawienie dziewictwa), a każda przemoc wyraża się przez archetyp krwi, natomiast symbolem owej krwi przemocy i płci jest krew menstruacyjna. Jest symbolem płci, gdyż bez niej nie ma kobiecości, nie ma prokreacji. Roux zauważa, że w większości kultur mężczyźni czują lęk przed krwią menstruacyjną. Najprostszym więc rozwiązaniem, jakie mogli wymyślić, okazał się przymus izolacji kobiet miesiączkujących. Również nagość, jako kolejne przekroczenie tabu, ma wzmacniać działanie krwi menstruacyjnej (patrz scena w czerwonym pokoju).

W ujęciu ogólnym, inicjacja polega na potrójnym objawieniu: objawieniu sacrum, objawieniu śmierci i objawieniu seksualności [8].

Inicjacja dokonuje się zatem przez paradoksalne przeżycie śmierci, zmartwychwstanie i odrodzenie. Jej przeznaczeniem jest zmiana statusu ontologicznego neofitki. Ceremonia ta zaczyna się od tego, że neofitka opuszcza rodzinę i zaszywa się w samotności w buszu lub chacie inicjacyjnej. Pojawia się symbol śmierci inicjacyjnej: las, mroki symbolizują zaświaty. Chatą inicjacyjną jest dla Jane pobyt w sierocińcu w Lowood (ang. „low" – „niski", „wood" – „las"). Inicjacji towarzyszą okaleczenia lub tortury. Takim właśnie okaleczeniem inicjacyjnym dla Jane jest rana zadana przez kuzyna. Drugim etapem ceremonii inicjacyjnej jest śmierć inicjacyjna, której temat jeszcze poruszę.

Zanim Jane znajdzie się w Lowood, dokona symbolicznego obrzędu przejścia. Przekraczając próg Gateshead Hall, przechodzi z jednego sposobu bycia do drugiego, z jednej sytuacji egzystencjalnej do innej.

Próg przedstawia rozgraniczenie pomiędzy „zewnątrz" a „wewnątrz", wskazuje na możliwość przejścia z jednej strefy do drugiej. Wyobrażenie niebezpie-

Dziwne losy Jane Eyre, Franco Zeffirelli (1996)

cznego przejścia wyrażają przede wszystkim obrazy mostu i wąskiej bramy, przeto dominują one w mitologii, obrzędach pogrzebowych i inicjacyjnych [9].

Ta sama symbolika jest obecna już na pierwszych kartach powieści. Książka zaczyna się tak, że Jane siedzi na parapecie okna i czyta. Za oknem jest wietrznie i deszczowo, ale Jane nie może oderwać wzroku od tej dali. Właśnie szykuje się do drogi, do przejścia w inny stan.

Cała powieść ma formę zapisu pielgrzymowania. Droga i przejście są symbolami pielgrzymki, jak powiedziałby Eliade, wędrówki do centrum świata. Pielgrzymi, stale zmieniając miejsce pobytu, wyrzekają się „gniazda" – domu (patrz czwarte znaczenie nazwiska Jane). Ci, którzy wybrali poszukiwanie, muszą zrezygnować z domu i poświęcić się wędrówce do najwyższej prawdy. Tak Jane wyrusza w swoją podróż. Po śmierci rodziców zamieszkuje w Gateshead Hall pod opieką wujostwa. Ciotka Reed oddaje ją jednak do sierocińca w Lowood. Po skończonej szkole Jane szuka pracy jako guwernantka i znajduje ją w domu Rochestera. Zakochują się w sobie, Jane przyjmuje oświadczyny Rochestera. Do ślubu jednak nie dochodzi, gdyż okazuje się, że Rochester jest już żonaty z szaloną Bertą, którą ukrywa przed światem na strychu. Berta jest niebezpieczna jak dzikie zwierzę i tak też jest traktowana, krępują ją łańcuchy i kraty. Wtedy to Jane odchodzi. Kilka dni błąka się po wrzosowiskach [10], aż trafia wycieńczona wędrówką do domu pastora St. Johna i jego sióstr, którzy okazują się jej dalszą rodziną. Po chorobie zamieszkuje w bardzo skromnym wiejskim domku przy plebanii, nauczając w parafialnej szkółce. Gdy otrzymuje spadek po śmierci wuja (patrz trzecie znaczenie nazwiska Jane), postanawia podzielić go między siebie a rodzinę pastora, następnie rusza w drogę. W przydrożnej karczmie dowiaduje się od ludzi o tragedii, jaka spotkała Rochestera (pożar domu, śmierć szalonej żony, jego kalectwo). Wtedy właśnie postanawia go odwiedzić. Nie znajduje go w Thornfield („thorn" – „cierń", „field" – „pole") gdyż Rochester zamieszkuje teraz w domku w lesie, na bagnach. Potem żyją długo i szczęśliwie już z synkiem.

W filmie zrezygnowano z całego wątku dotyczącego St. Johna, odnalezienia przez Jane rodziny. W podobny sposób pozbawiono głębi osobowość Jane. Postać St. Johna pojawia się wtedy, kiedy Jane wybiera się do umierającej ciotki Reed. To właśnie on, nie wiadomo dlaczego, informuje ją o prośbie jej ciotki. Wtedy to Jane poznaje jedyną siostrę pastora. Później, gdy decyduje się na ucieczkę z Thornfield, zostaje przez nią rozpoznana w Whitecross („whit" – „odrobina", „white" – „biały", „cross" – „krzyż"). Tym samym nie widzimy jej tułaczki po wrzosowiskach, jej strachu, głodu, słowem jej inicjacji. W filmie Jane również nie podejmuje pracy w szkole przykościelnej („życie w cieniu"). Zabrakło również w tej ekranizacji rodzącej się więzi między pastorem a Jane, jak też bardzo niewyraźnie została przedstawiona przez reżysera postać Helenki Burns.

W tym momencie chciałabym powrócić do drugiego etapu ceremonii inicjacyjnej, tak zwanej śmierci inicjacyjnej, jak również do omówienia postaci Helenki Burns [11], która zdaje się główną bohaterką dramatu inicjacyjnego. Symbolem śmierci inicjacyjnej są cierpienia fizyczne lub psychiczne. W tym przypadku może to być gruźlica, choroba, na którą umiera Helenka, podczas gdy cały sierociniec nawiedza epidemia innej, mniej groźnej choroby. Helenka była naj-

bliższą dla Jane osobą w sierocińcu. W przeciwieństwie do zbuntowanej Jane była osobą o nie uzewnętrznionej agresji, która wypalała ją od środka. Umiera w nocy, w ramionach Jane, a jej śmierć jest symbolem śmierci inicjacyjnej Jane. Został zatem spełniony drugi warunek ceremonii inicjacyjnej. Kobieta usunięta w cień zajmuje zazwyczaj dość niewygodną pozycję, unika światła słonecznego i kontaktu z ludźmi. Nosi specjalny strój, musi się odżywiać surową strawą. Wszystkie te nakazy obrzędowe spełnia purytański sierociniec. W sierocińcu jest zimno, Helenka umiera zimą, kiedy promienie słoneczne są najsłabsze, dziewczęta są odizolowane od reszty świata, noszą jednakowe zgrzebne stroje. Tak oto wypowiada się przełożony szkoły i sierocińca na temat edukacji i wychowania swoich podopiecznych: *zamiarem moim w wychowaniu tych dziewcząt nie jest przyzwyczajanie ich do zbytków i dogadzania sobie, chcę z nich uczynić zahartowane, cierpliwe, pełne zaparcia siebie istoty* (69-70).

Ja służę Panu, którego królestwo nie jest z tego świata i moim posłannictwem jest umartwić w tych dziewczynach popędy cielesne; uczyć je ubierać się wstydliwie i prosto, a nie chodzić z ułożonymi włosami i w kosztownych szatach (71).

Wyjście z grobu inicjacyjnego jest równoznaczne z kosmogonią. Powrót w stan chaosu ma umożliwić przygotowanie do nowych narodzin, do odrodzenia. Dla Jane tym odrodzeniem jest opuszczenie sierocińca i znalezienie sobie posady guwernantki w domu Rochestera. Niekiedy jednak śmierć inicjacyjna powoduje nie tylko symboliczną, ale i prawdziwą regresję w stan chaosu. Przykładem tego są choroby psychiczne szamanów, kiedy dochodzi czasami do całkowitej dezintegracji osobowości. Ten chaos psychiczny świadczy o tym, że człowiek lada chwila narodzi się na nowo. Jane przechodzi taki kryzys tuż przed swoim ślubem z Rochesterem, gdy dowiaduje się o istnieniu jego szalonej żony [12]. Wtedy to postanawia odejść z domu Rochestera i niczym obłąkana przez kilka dni wędruje po wrzosowiskach. Po tych wydarzeniach choruje przez dłuższy czas, by w końcu powrócić do zdrowia. Wyjście Jane z grobu inicjacyjnego jest możliwe dzięki śmierci Berty Rochester, symbolicznej śmierci inicjacyjnej Jane. Berta ginie, skacząc z dachu podczas wznieconego przez nią pożaru.

Celem rytów inicjacyjnych oraz tajemnych stowarzyszeń kobiecych jest dostęp do sacrum, jakie związane jest z kobiecością. Człowiek inicjowany *jest tym, który wie* [13]. Za sprawą tych rytów osobnik zostaje włączony w społeczność. Każde przejście w nieznane przyczynia się do powstania kryzysu i wiąże się z radykalną zmianą statusu społecznego jednostki. Narodziny, śmierć i odrodzenie są trzema momentami jednego misterium.

Symbolika kolorów i ognia

W powieści jest dużo szarości, czerni i bieli przełamanych purpurą, czerwienią, ogniem i fioletem. W czerwonym pokoju na przykład wszystko ma barwę czerwieni, z wyjątkiem fotela i łóżka, które są w kolorze bieli.

Czerwień jest symbolem ciała ludzkiego, gniewu, męskości, radości, podniecenia, namiętności, uczucia, zdrowia. *Związana z zasadą życia, krwią, ogniem, płodnością (...) ofiarą, wojną i śmiercią (często jako purpura lub fiolet). (...) Czerwień jako wyzwanie, prowokacja, agresja (...) ochrona przed demonami i innymi niebezpieczeństwami* [14].

Zestawienie bieli i czerwieni, zwłaszcza w kulturze chrześcijańskiej, oznacza mniej więcej tyle co zestawienie duszy i ciała, sacrum i profanum. Biel jest symbolem małżeństwa, nadziei, śmierci, pokoju, rozejmu, ale przede wszystkim dziewictwa, z którego uczyniono sacrum w tej kulturze, najpiękniejszą ofiarę, jaką może złożyć kobieta swemu Panu. Skontrastowanie tych dwu barw symbolicznie może oznaczać utratę dziewictwa.

Kolor czarny natomiast symbolizuje zło, niemoralność, zmartwienia, nienawiść, noc, erynie [15], potępienie, piekło, diabła, grzech, bierność całkowitą [16].

Z kolei szary jest połączeniem przeciwieństw: bieli i czerni. To również symbol starości, bezpłodności, pokory, smutku, przeciętności.

Wymienione kolory są kolorami świata Jane. Są to kolory strojów, wnętrz, powietrza, kolory i charakter purytańskiego świata.

Jak już wspomniałam wcześniej, symbolika ognia w filmie staje się bardziej czytelna, gdyż jego obecności wymaga akcja utworu.

Jaka tajemnica, wybuchająca to ogniem, to krwią w późnych godzinach nocy? Cóż to było za stworzenie, które ukryte w twarzy i postaci zwykłej kobiety odzywało się raz głosem drwiącego demona, to znów krzykiem drapieżnego ptaka [17] *szukającego padliny?* (238, patrz czwarte znaczenie nazwiska Jane). *Czas by odsłonić symbolikę ognia: ogień jest zarówno dobroczynny, jak i niebezpieczny.*

Pierwotna technika otrzymywania ognia przez tarcie dwóch kawałków drewna nadawała powszechnie ogniowi znaczenie seksualne (...). Według średniowiecznych przesądów ogień rodził się w genitaliach czarownic [18]. Ogień to także symbol życia, miłości, nienawiści, śmierci, zmartwychwstania, oczyszczenia, ofiary, męczeństwa, potęgi, pożerania, zasady męskiej, domowego ogniska, gościnności, słońca. To przede wszystkim symbol niezaspokojonej seksualności.

Dwa razy żona Rochestera usiłuje go podpalić. Za pierwszym razem nie udaje się, gdyż na pomoc przybywa Jane, drugim razem roznieca wielki pożar, podczas którego płonie cały dom. Sama nie mogąc się z niego wydostać, skacze z dachu i ginie. Rochester spiesząc jej na ratunek zostaje ciężko ranny: traci rękę i wzrok.

Cień, animus, anima

Cień według C. G. Junga stanowi problem moralny, rzucając wyzwanie całej osobowości [19]. Nie można zrealizować cienia, nie rozwijając przy tym stanowczości moralnej. Realizacja cienia oznacza uznanie ciemnych stron swojej osobowości, mających naturę emocjonalną i mogących wywoływać zachowania obsesyjne. Afekty pojawiają się tam, gdzie człowiek jest najsłabiej przystosowany i niedowartościowany. Cień można zintegrować, natomiast pojawiają się problemy, gdy mamy do czynienia z projekcjami. Ich skutkiem jest wyizolowanie jednostki, bowiem miejsce rzeczywistego związku podmiotu ze środowiskiem zajmuje związek oparty na iluzji. Dlatego jednostka widzi świat przez pryzmat własnych marzeń i nie może poznać go naprawdę. Wprowadza to człowieka w autoerotyczny, autystyczny stan, w wyniku którego powstaje poczucie jałowości prowadzące do izolacji.

Chciałabym się przyjrzeć w tym kontekście dwu kuzynkom Jane, których portrety w filmie są prawie całkiem pominięte. W filmie spotykamy je tylko

w okresie dzieciństwa Jane, jako postaci zlewają się w całość, są okrutne i nieprzychylne naszej głównej bohaterce. W książce natomiast siostry są swoimi przeciwieństwami, poczynając od urody, a na charakterach kończąc. Eliza jest ascetyczną brunetką, pracowitą i skąpą. Georgiana zaś przedstawia typ rozpieszczonej, kłótliwej i aroganckiej blondynki. Dwie siostry stanowią dwa skrajne typy kobiecości; brzydką i mądrą oraz ładną i głupią. Pytanie brzmi, gdzie zatem na tej skali kobiecych atrybutów znajduje się Jane. Wiemy, że nie jest pięknością, ale Rochester uważa ją za taką. Jest pracowita, ale nie ascetyczna, zdolna do miłości i uniesień, inteligentna, ma pasję, jaką jest malarstwo i dobre wykształcenie. Jest wyemancypowana i niekonwencjonalna. Ascetyczna Eliza decyduje się w końcu na pobyt w klasztorze, Georgiana zaś wciąż oczekuje swego księcia z bajki, nie wstając z sofy. Tak oto wypowiada się Eliza o Georgianie: ... *próżniejsze i głupsze od ciebie stworzenie z pewnością nigdy nie chodziło po świecie. Nie powinnaś się była urodzić, gdyż nie umiesz spożytkować życia. Zamiast żyć dla samej siebie, w sobie i z sobą, jak każdy rozumny człowiek powinien, ty tylko szukasz, do czyjej siły mogłabyś przyczepić swoją słabość. A jeżeli nie znajdujesz nikogo, kto by był gotów wziąć na siebie ciężar takiej tłustej, słabej, pustej, niezdarnej istoty, krzyczysz, że cię maltretują, zaniedbują, żeś nieszczęśliwa (...). Czyż nie masz dość rozumu, żeby obmyślić sobie sposób życia, który by cię uniezależnił od czyjejś pomocy, od czyjejś woli poza twoją własną? (...). Słowem będziesz żyła tak, jak powinna żyć istota niezależna* (267-268).

Tak naprawdę żadna z sióstr nie budzi w nas większej sympatii. Georgiana postrzega rzeczywistość przez pryzmat własnych marzeń, czuje się znudzona, jej życie nie przedstawia żadnego sensu ani wartości. Georgiana uosabia niezintegrowany cień Elizy w kontekście społeczeństwa purytańskiego.

Drugą parą cienia jest kuzyn Jane, John, i pastor St. John Rivers [20]. Młody John jest złą „wersją" świętego (ang.) Johna. Mając dwadzieścia parę lat, popada w długi, zadaje się z gryzetkami, aż w końcu popełnia samobójstwo. Jednakże świętość pastora wydaje się o wiele bardziej skomplikowana niż antypatyczna postać młodego Johna. Pastor jest „święty", ale jedynie w świetle jego purytańskiego społeczeństwa. Dla nas natomiast i dla narratorki rzecz wydaje się o wiele jaśniejsza niż dla Jane. W opisie postaci St. Johna wyczuwalny jest dystans, który daje nam znać, że z tą świętością pastora coś jest nie tak. Nieodparcie nasuwa się podobieństwo i związek między tymi dwoma męskimi postaciami i nie o samą identyczność imion tu chodzi, choć nie sądzę, aby ich zbieżność była przypadkowa. Tym, co łączy tych dwu mężczyzn z Jane, jest podobieństwo relacji pomiędzy mężczyzną a kobietą w kulturze patriarchalnej; są to: despotyczność, przewaga, przemoc. W przypadku kuzyna jest to przemoc fizyczna, a w przypadku pastora psychiczna. Pułapka kryje się w prestiżu, jakim cieszy się pastor jako osoba duchowna. Ktoś, czyim „przełożonym" jest Chrystus, a drogowskazem misja, nie może w naszej chrześcijańskiej kulturze być złym człowiekiem. To znaczy, może nim być, ale nie może być za takiego uważany, chroni go bowiem autorytet instytucji, jaką jest Kościół, Chrystus etc. Już sama instytucja misji zakłada istnienie jedynej, najprawdziwszej prawdy. Taka postawa może napawać lękiem i obrzydzeniem, zakłada bowiem istnienie jednej racji, jednego sposobu na życie, ustanawia i pilnuje przestrzegania jedynego systemu wartości. Z kolei jego nieprzestrzeganie, gdy kontrola spo-

łeczna jest dość silna, powoduje wyrzucenie jednostki poza nawias, a to jest tożsame z napiętnowaniem społecznym.

A oto co St. John sam mówi o sobie: *Rozum nie serce, jest moim przewodnikiem, mam bezgraniczną ambicję; moje pragnienie wstępowania coraz wyżej, dokonywania więcej niż inni, jest nienasycone. Szanuję wytrzymałość, pracowitość, talent, gdyż tymi środkami ludzie osiągają wielkie cele i wstępują na wyniosłe wyżyny* (426).

Pastor namawia Jane do poświęcenia się zadaniu „uszlachetniania" ludzkości. Całkowite poświęcenie jest jej obce, odpowiada mu więc następującymi słowami: *...pragnę rozwijać własne zdolności i cieszyć się nimi, a nie tylko kształcić je u innych (...). Chcę być czynna, tak czynna, jak tylko można* (442). Trzeba przyznać, że jest to niezwykle odważna i nietypowa jak na kobietę wypowiedź, od której właśnie w naszej kulturze, w treningu socjalizacyjnym ze względu na płeć, wymaga się poświęcenia. Nie zapominajmy również, kiedy i kto to napisał. Jednakże Jane, tłumacząc się, że nie nadaje się do takich poświęceń, pozwala się, wpędzić w poczucie winy. Siła autorytetu pastora i tradycji utrudniała jej wyzwolenie się spod jego wpływu: *...ja zaś niemądra, ani nie pomyślałam o sprzeciwieniu mu się, po prostu nie mogłam mu się sprzeciwić* (453). Jane jednak zyskuje świadomość: *Pojęłam, że był on z tego materiału, z którego natura wykuwa bohaterów chrześcijańskich i pogańskich prawodawców, mężów stanu i zdobywców* (446). *On jest dobry i wielki, tylko zdążając do wielkich celów, bezlitośnie zapomina o uczuciach i prawach ludzi małych. Toteż lepiej, by mali schodzili mu z drogi, ażeby ich w rozpędzie nie zadeptał* (473). *Zasłona opadła odsłaniając jego nieczułość i despotyzm* (468).

St. John oświadczył się Jane, choć jej nie kochał, nawet mu się nie podobała. Uważał, że Jane nie jest stworzona do miłości, lecz do pracy. Ona jednak nie była zainteresowana małżeństwem bez miłości, czyli bez wyboru. Przyjrzyjmy się jakie cechy Jane podobały się pastorowi: *Jesteś posłuszna, pilna, bezinteresowna, wierna, stała i odważna, bardzo łagodna i bohaterska* (458). *Potrzebuję żony, tej jedynej pomocnicy, na którą mogę skutecznie wpływać w życiu i którą mogę bezwzględnie zatrzymać do śmierci* (461).

Czyż to nie zniewolenie, patriarchalna wizja małżeństwa? Czyż jest to możliwe w przypadku Jane, która mówi o sobie: *Jestem teraz niezależną kobietą* (493), *„twardą", „gorącą". Ja sama dbam o siebie* (361). *Nie jestem ptakiem, żadna sieć mnie nie więzi, jestem wolną istotą ludzką o niezależnej woli* (288).

Jane zdaje sobie w końcu sprawę, że *jako jego żona – zawsze przy jego boku, zawsze hamowana, zawsze powstrzymywana, zmuszana tłumić stale żar własnej natury, żar skazany na to, by płonął w głębi serca, a ja nigdy nie mogłabym wydać okrzyku, chociażby trawił moje wnętrzności – nie, to byłoby nie do zniesienia* (463). *Gdybym była twoją żoną, zabiłbyś mnie* (468).

Taki właśnie los spotyka Helenkę Burns i Bertę Rochester.

Mimo że Jane odebrała takie wychowanie, jakiego życzyłby sobie St. John, dwa razy mówi „nie" męskim przedstawicielom purytanizmu, pośrednio mówiąc „nie" całemu systemowi, który kazał wyrzec się kobietom samych siebie, wymagając od nich poświęcenia i obiecując im w zamian wspaniałe życie gdzieś w zaświatach. Jane jednak chce żyć tu i teraz, teraz kochać, teraz się realizować, teraz być wolna. Ma tę możliwość, w chwili gdy otrzymuje spadek po wuju

(patrz trzecie znaczenie nazwiska Jane). Opuszcza wtedy dom pastora i jego sióstr, dowiadując się jednocześnie, że są kuzynami. Dzieli więc spadek na cztery części i rusza w swoją dalszą wędrówkę.

W filmie Zeffirellego znajduję tylko dwie wypowiedzi świadczące o potrzebie niezależności i wolności kobiecych bohaterek. Pierwszą ważną kwestię wypowiada w filmie nauczycielka do dziewcząt w Lowood, mówiąc o konieczności edukacji, która to uczyni je istotami niezależnymi. Drugą tego typu wypowiedzią jest zdanie wygłoszone przez Jane podczs rozmowy z Rochesterem w ogrodzie [21], kiedy twierdzi, że jest wolną osobą, a nie spętanym ptakiem. I to właściwie wszystko.

Skoro już wiemy, jaka jest Jane i na jaki związek z mężczyzną nie chce się zgodzić, przyjrzyjmy się w końcu jej wybrankowi. Gdy wyjawiają sobie miłość, Jane ustala warunki ich przyszłego, wspólnego życia: *Chcę mieć tylko poczucie swobody, proszę pana; nie chcę, by mnie przygniatały liczne zobowiązania.(...) Będę w dalszym ciągu nauczycielką Adelki; tym sposobem zarobię na swoje utrzymanie i mieszkanie, i na trzydzieści funtów rocznie prócz tego.*

Z tego będę sobie sprawiała ubranie, a pan nic mi nie będzie dawał prócz... (...) Oprócz uczucia, a jeżeli ja panu dam w zamian swoje, to dług będzie wyrównany (367).

Jane broni się przed jakimkolwiek uzależnieniem i jak widać bardzo silny nacisk kładzie na uzależnienie finansowe, bo zdaje sobie sprawę z tego, że ono właśnie jest i może być przyczyną zniewolenia większości kobiet przez ich mężów.

Jane i Rochester tworzą nietypową parę, ponieważ sami również są dość nietypowi. Można by rzec, że ich cechy przedstawiają typ androgyniczny: ona jest stanowcza, niezależna – do dziś są to atrybuty przypisane raczej męskości niż kobiecości; on, potraktowany przez otoczenie niczym „panna na wydaniu", jest ofiarą poczynań własnej rodziny. Rochester był nierównego usposobienia, na co dzień raczej chmurny, smutny, zniechęcony życiem, od święta dusza towarzystwa. Film ukazuje niestety tylko tę mroczną stronę osobowości Rochestera. Brakuje w nim również ciekawej sceny, w której podczas przyjęcia w domu Rochestera pan domu przebiera się za Cygankę, aby podstępem wybadać, jakie uczucia względem niego żywi Jane.

Jak pisze Jung, w psychice mężczyzny znajduje się kompensujący pierwiastek kobiecy, tak jak w psychice kobiety zawiera się kompensujący pierwiastek męski. Gdy animus spotka swoją animę, może nastąpić miłość od pierwszego wejrzenia. To właśnie spotyka Jane i Rochestera, nad ich związkiem unosi się duch miłości romantycznej, jedna dusza w dwu ciałach, animus, który odnalazł swoją animę i anima, która odnalazła swego animusa. Jednakże animy i animusa nie można rozpoznać bez uprzedniej integracji cienia. Wydaje się, iż Jane i Rochester zintegrowali swoje cienie, zintegrowali swoją przeszłość.

Chciałabym rozwikłać jeszcze dwa symbole ważne dla tej powieści. Pierwszym z nich są perły, które Jane dostaje w prezencie ślubnym od Rochestera. Nie wiadomo, dlaczego przykłada on do nich tak wielką wagę. Spróbuję wyjaśnić, dlaczego ich rola jest tak istotna.

Perła symbolizuje czystość, wzniosłość, bogactwo, z d r o w i e, łzy, połączenie ognia z wodą, udziela szczęścia małżeńskiego. W Indiach perła służy jako środek uniwersalny przeciw wielu chorobom. W Europie używano jej przeciw o b ł ę d o w i, padaczce i d e p r e s j i p s y c h i c z n e j.

Z potrójnej symboliki księżyca, wody i kobiety wynikają wszystkie własności magiczne perły; lecznicze, położnicze i pogrzebowe [22] (patrz na trzy warunki ceremonii inicjacyjnej).

Ostatnim ważnym symbolem są wszechobecne lustra. Jeżeli zgodzimy się na stwierdzenie, że Berta i Helenka są alter ego Jane, że Georgiana jest cieniem Elizy, to do interpretacji luster w tym tekście będą pasować następujące przypisane im znaczenia: dwoistość, rozdwojenie, ambiwalencja, odbicie, echo, bliźnięta, kobiecość. Zabieg ten zarówno w powieści, jak i w filmie może wskazywać na spojrzenie w głąb siebie bohaterki czy bohatera, w swoje prawdziwe ja. Jest symbolem samopoznania bądź nieświadomości, pozwala zobaczyć siebie inaczej. W filmie obecność lustra może wskazywać na podwójną naturę kobiety, gdy zostaje ustawione pod innym kątem, oznacza brak zaufania do postaci, stwarza nastrój zagrożenia i lęku. Ważną sceną potwierdzającą moje przypuszczenia, obecną również w filmie, jest spotkanie dwu odbić w jednym lustrze: Jane i Berty.

Wariatka na strychu

Przeszkodą stojącą na drodze do szczęścia Jane i Rochestera okazuje się jego ukrywane do tej pory małżeństwo. Małżeństwo to było dla niego przede wszystkim dobrą inwestycją. Dowiadujemy się, że majątek żony stanowił dla Rochestera zabezpieczenie finansowe. Młodych połączyły ich rodziny. Berta była piękną kobietą, więc ślub nie był dla Rochestera większą przykrością. W krótkim czasie jednak zauważył, że nic ich ze sobą nie łączy. Podjął więc decyzję o powrocie do Anglii, co prawdopodobnie miało wpływ na rozwój choroby Berty. Rochester czuje się ofiarą tego związku, łatwo jednak można wykazać, że tą ofiara była właśnie Berta bądź też obydwoje padli ofiarą systemu. Berta była kreolskiego pochodzenia, została pozbawiona korzeni i ze słonecznego, gorącego świata została zabrana do zimnych zamków Anglii. Rochester tłumaczy szaleństwo Berty, wierząc, że jest ono dziedziczne. Tak jak Jane umarłaby, wychodząc za St. Johna, tak Berta umarła poślubiając Rochestera, odtrącona w całej swojej naturze. Postać Berty jest znamienna dla odczytania feministycznego. Będąc Kreolką, jest kobietą „stamtąd", z „czarnego lądu", kimś nieznanym, innym, zagrażającym, obcym. Jest to spojrzenie kolonizatora, który poznaje i podbija, który sprawuje „opiekę" nad dziećmi, „dzikimi" i kobietami, gdyż one jako osoby nielogiczne nie mogą samodzielnie funkcjonować. Znamienna również wydaje się wiara w to, że ludy ciemniejsze są bardziej seksualne, mniej wysublimowane w stosunku do białego człowieka. Stąd i fascynacja, i lęk towarzyszący w naszej kulturze seksualności tak licznie obłożonej zakazami i nakazami. To również męski lęk przed seksualnością kobiet, lęk przed wysysającym monstrum, lęk przed kastracją, lęk przed utratą męskości. Berta w całym swoim szaleństwie jest pokazana bardzo seksualnie, niczym niezaspokojona kobieta demoniczna kąsa, gryzie i niszczy, jest symbolem agresji, zniszczenia i śmierci. Nie dziwi więc rekcja dziewiętnastowiecznych krytyków literackich na powieść Charlotte Brontë: *Jej myśl nie zawiera niczego więcej poza pożądaniem, buntem i wściekłością* [24].

W powieści nie wydaje się, aby Berta dowiedziawszy się o istnieniu Jane, zagrażała jej bezpośrednio, całą agresję kieruje bowiem na Rochestera. W filmie natomiast oprócz męża atakuje również Jane. Ciekawa jestem dlaczego Zeffirelli, „okaleczając" Rochestera podczas pożaru, poświęcił w ofierze tylko jego wzrok, podczas gdy książka wyraźnie mówi również o utracie ręki. Piszę, że „tylko", gdyż wzrok nasz bohater zaczyna powoli odzyskiwać. Zastanawiam się, czy utrata ręki byłaby według Zeffirellego zbytnim okaleczeniem męskiego ego, a może jak na masową produkcję byłaby estetyczną przesadą, uwzględniając gusta publiczności przyzwyczajonej do przyjemnej, kiczowatej wizji świata.

Wszystkie symbole obecne w powieści nawiązują do kobiecości. Odczytywanie tego bogactwa jest niewątpliwie pasjonującym zajęciem i tej możliwości zabrakło właśnie przy oglądaniu jej ekranizacji. Film trąci zbyt wielkimi uproszczeniami, nieuzasadnionymi zmianami w akcji i treści utworu, a przede wszystkim nie wnosi żadnego nowego odczytania, biorąc pod uwagę, że jest to już trzecia filmowa wersja tej powieści. Jedyną pozytywną stroną tego filmu jest jego obsada: Charlotte Gainsbourg grająca rolę dorosłej Jane oraz Anna Paquin w roli małej Jane, William Hurt jako odtwórca postaci Rochestera oraz

Joan Plowright jako pani Farifax. Niestety, wszystkie te talenty nie zostały wyeksponowane na miarę swoich możliwości, tak samo z resztą jak nie wykorzystano całego bogactwa tej kobiecej, w dobrym tego słowa znaczeniu, powieści. Okaleczono ją przez uproszczenia i schematyzm podejścia do tematu. Ekranizacja nie jest już pasjonującą opowieścią inicjacyjną, tylko mdłym, sentymentalnym romansem o szczęśliwym zakończeniu i prostej fabule.

MARTA NIEMCZEWSKA

---

[1] C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb. i tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 153.

[2] (ak), *Płomienie miłości*, „Film", maj 1996, nr 5, s. 72.

[3] Tłum. za: J. Stanisławski, *Wielki słownik angielsko-polski*, Warszawa 1966.

[4] Brama symbolizuje przejście z jednego stanu w drugi, jest symbolem żeńskości, oznacza genitalia kobiece, narodziny, odrodzenie, potęgę, ale też i cierpienie. Zamknięta brama w symbolice chrześcijańskiej oznacza dziewictwo.

[5] Trzcina symbolizuje ogień, błyskawicę, władzę, kobietę, płodność, mokradła, chwiejność, pokorę, życie, śmierć, człowieka.

[6] Wszystkie cytaty z książki Ch. Brontë, *Dziwne losy Jane Eyre*, tłum. J. Świderska. Warszawa 1971, Numery stron podaję w nawiasach.

[7] J.-P. Roux, *Krew, mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, „Znak", Kraków 1994.

[8] Tamże, s. 62.

[9] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s.146.

[10] Wrzosowiska – fiolet jest między innymi symbolem żałoby, pokory, stałości, jest barwą żeńską. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 93-94.

[11] Nazwisko Helenki tak jak symbol ma dwa przeciwstawne znaczenia: „potok", „strumyk" i „palić", „parzyć", „wypalać dziurę".

[12] Można, tak jak romantycy, potraktować szaleństwo jako stan wyższego wtajemniczenia; por. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

[13] M. Eliade, dz. cyt.

[14] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 55-56.

[15] Erynie kojarzą się z poczuciem winy i mocą wymierzającą sprawiedliwość i pomstę. Przyjmują postać ludzką, początkowo są obrazem krwi, która podąża za tym, kto ją przelał. por. J. P. Roux, dz. cyt.

[16] W XII w. ustąpił fioletowi jako emblemat skruchy i pokory. W. Kopaliński, dz. cyt.

[17] Ptak jest symbolem nieśmiertelności duszy, zasady żeńskiej, płodności, miłości, szaleństwa, zdrady, piekła i wolności.

[18] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 266.

[19] C. G. Jung, dz. cyt.

[20] „Rivers" (ang.) – rzeka: symbolizuje przeszkodę, niebezpieczeństwo, najazd, stratę, strach, przewrotność, niebiańskiego wysłannika, zejście do piekieł, obronę, przemożną potęgę (może Kościół, represyjną kulturę, gwałt), życie i śmierć (atrybuty inicjacji), zasadę żeńską, płodność, odrodzenie, zmartwychwstanie. Moor wymiennie z Marsh End (siedziba St. Johna, tu Jane przebywa przez jakiś czas po odejściu od Rochestera): „moor" (ang.) ma dwa znaczenia – Maur oraz wrzosowiska, torfowisko, teren polowań; „marsh" – bagno, błoto, moczary; „march end" – koniec marszu, drogi (wędrówki, ucieczki, dojście do centrum świata, koniec inicjacji – ten, który wie.

[21] Ogród jest symbolem dziewictwa, refleksji, świadomości, miłości oraz płodności.

[22] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 307.

[23] J. Place, *Kobiety w filmie czarnym*, „Film na Świecie", 1991, nr 384.

[24] S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven and London, Yale University Press, 1980.

Sprawdzić się w obszarze legalności – *G.I. Jane* Ridleya Scotta

IZABELA FILIPIAK

Jordan O'Neil jest oficerem wywiadu marynarki wojennej. Nosi włosy zwinięte pod czapką, a w uszach delikatne perełki. Jest rozsądna, operatywna i subordynowana. Senatorka Lillian DeHaven, owinięta w peniuary, w rokokowym wystroju swego apartamentu w Białym Domu przy schludnej i dyskretnie atrakcyjnej O'Neil wygląda jak emerytowana metresa. Młoda porucznik nie jest jeszcze świadoma tego, że przypadła jej rola karty przetargowej – została wybrana, żeby w wymianie między Marynarką Wojenną a Białym Domem przejść lub przepaść na trzymiesięcznym treningu przygotowującym żołnierzy do służby w oddziałach Navy SEALs, co tłumaczy się na polski jako piechota morska, ale oznacza wysoko wyspecjalizowany oddział do zadań specjalnych. O'Neil nie musi tapłać się w błocie, ma dobrą, czystą pracę, gdzie wojnę rozgrywa się na komputerze. Ma też narzeczonego, również wojskowego, który po wojnie w Zatoce Perskiej zgrabnie awansował. Ma szklany sufit nad głową – z nadmiarem kwalifikacji jest utrapieniem na swoim stanowisku. Wybrana została z pliku zdjęć i dossier prezentujących bardziej skłonne do radzenia sobie w terenowych warunkach kulturystki. Wygrała konkurs na esej, a zatem będzie umiała się wysłowić, kiedy rzecz dojdzie do mediów.

DeHaven oglądamy w wyjściowej scenie, konfrontującą przedstawiciela Departamentu Obrony z raportem o dyskryminacji kobiet w armii. Oto markiza de Merteuil, która na zimno planuje już nie sercowe, lecz polityczne intrygi. W wymianie coś za coś przedstawiciel admiralicji dostaje nominację, DeHaven dostaje gratkę: jedna kobieta na próbnym treningu, z którego zawsze odpada 60% rekrutów, więc niemożliwe jest, żeby skończyła go kobieta – oto *roller coaster* niemożliwego. O'Neil została wybrana właśnie dlatego, że jest ładna, odrobinę delikatna, w sam raz na figurantkę. W raporcie personalnym nie wpisano jednej cechy charakteru, która zostaje nam zapowiedziana podczas kąpielowej rozmowy z narzeczonym na temat ewentualnej trwałości ich związku. *Ja wiem, co będę robić za trzy lata* – mówi oburzona O'Neil. Nie przewidziano siły woli, zaciętej pod karnością.

Jej motywacje są jasno określone. To, czego chce, jest wymierzalne. To przetrwanie treningu z jednego etapu na drugi, przetrwanie następnego dnia albo następnej godziny. Swoje działania orientuje na hierarchię, której męskiego porządku nie ma zamiaru kwestionować. *Nie chodzi mi o żadne deklaracje* – zapo-

wiada swemu przełożonemu. Nie interesują jej prawa kobiet w armii. Deklaracja za deklarację: *Nie mamy zamiaru zmieniać pani płci* – usłyszy podczas badania medycznego. Z początkiem treningu drobne akcenty kobiecości – perłowe kolczyki – znikają, długie, ciasno zwinięte włosy zostają obcięte w scenie, która – poza jednym za długim spojrzeniem w lustro – wywołuje ducha pamiętnej sceny z *Taksówkarza*. Jest to jedyny moment, gdy bohaterka przygląda się sobie w lustrze. Gdzie nie ma narcyzmu, gaśnie też voyeryzm. Ciało Moore jest erotyczne inaczej niż w *Stripteasie*. Inne wypukłości są ważne, nie piersi i pośladki, tylko mięśnie ramion i grzbietu. Oglądamy je w ruchu i w wysiłku. Bohaterka jest fotografowana jak mężczyzna. Są jednak spojrzenia skłonne ją zadenuncjować.

Dla żołnierzy, którzy przyjechali na trening, piechota morska jest miejscem elitarnym, jej obecność ten elitaryzm zakłóca. Czy to miejsce jest wciąż tak samo dobre, jeśli wpuścili tu kobietę? Być może przestanie być tak dobre, być może ni z tego, ni z owego zaczniemy zarabiać tyle co w polskiej budżetówce, kombinują po cichu amerykańscy żołnierze, zostawiając O'Neil samą przy stoliku podczas wspólnego posiłku. Oni musieli starać się o przyjęcie, w jej wypadku jakaś wyższa siła musiała użyć swojego wpływu. Baza marynarki Cataland to *bardzo intensywny, tak zwany męski trening*. „Dziewczątka", mówi do żołnierzy dowódca, gdy chce ich obrazić. Obecność O'Neal zakłóca stylistykę miejsca. Kto miałby ochotę kontrolować bez przerwy swój język? O'Neal jest izolowana, poszturchiwana, ale nie chce zniknąć. W ten sposób określa się jej status. O'Neal zaczyna być zmaterializowanym *niemożliwym*.

Pierwszych kilka tygodni to piekło. Ten, kto nie załamie się fizycznie, ma prawo wyczerpać się nerwowo. Tym bardziej przywileje O'Neal działają na jej szkodę. Ona wie o tym i w scenie „biegów z przeszkodami", rezygnuje z podstawionych dla niej schodków. Podstawia natomiast swoje plecy, by inni mogli się po nich wspiąć. Ma prawo oczekiwać wyciągniętej ręki, kiedy sama zostaje pod przeszkodą. Ale jej nie dostaje. O'Neil ma bowiem dodatkowy tor przeszkód – większym wyzwaniem niż biegi po błocie jest dla niej przekonanie tych mężczyzn, żeby ją traktowali jak swego bliźniego. Jej osobna kwatera kłuje w oczy, co nie znaczy, że chcą, żeby mieszkała razem z nimi. Prywatny tor przeszkód dla O'Neil trwa również po ćwiczeniach, w czasie kiedy żołnierze odpoczywają, ona się przeprowadza, obcina włosy i przekonuje swojego dowódcę, że nie przeszkadza jej kształt jego cygara.

Środowisko, w którym działa O'Neal, jest bardziej nieprzychylne niż libijska pustynia i wietnamska dżungla. Mężczyźni bezpardonowo wykluczają. Kobiety zdradzają i manipulują. Jej protektorka działa podstępnie, gotowa usunąć panią porucznik z planu, gdy doszło do kolejnych porozumień. Wymyśla intrygę, która zarazem dopuszcza na scenę voyeryzm – ktoś fotografuje O'Neal podczas wolnego popołudnia, gdy *w towarzystwie innych kobiet oficerów zachowuje się w sposób niegodny oficera*. Dokładniej, pozwala cudzej ręce spocząć na swoim ramieniu. Tak samo, jak czynią jej koledzy w barze. Z tą różnicą, że w drugiej ręce brakuje butelki piwa. Heteroseksualizm O'Neal jest nieskalany, a intryga bezsensowna, jeśli zważyć, że zawsze mogła wyjąć wysoko postawionego narzeczonego z rękawa. Chodzi o coś innego – utopia sympatii kobiecych jest pułapką. Męskie motywacje są przejrzyste. Ich czyny odpowiadają motywacjom. Należy

odbić się od poziomu kobiecych intryg i doznać ulgi w obszarze legalności. W przeciwieństwie do kobiet mężczyźni są solidarni. Podają sobie ręce nad przeszkodą. Należy ich tylko przekonać, że jest się jednym z nich.

Jej esencjalna kobiecość znika, gdy przestaje miesiączkować. Jej nabyta męskość wyraża się przez gesty i język. *Flaki się przewracają*, odpowiada na pytanie, czy jest jej zimno. Nie jest już dłużej schludnym, eleganckim oficerem. Jest wychudzona, posiniaczona, jej twarz jest szara jak jej mundur, jej nowy wygląd doskonale maskujący. Chcąc nie chcąc, porusza się po grząskim terenie transgresji *gender*. W fikcyjnym obozie niewoli jest przesłuchiwana dużo brutalniej niż jej koledzy, którzy przed chwilą nie posłuchawszy jej rozkazów, wpędzili cały oddział w tarapaty. Gdy wypowiada do dowódcy kluczową kwestię: *Możesz mi obciągnąć*, wywołuje bunt uwięzionych, porównywalny z seksualną epifanią. Oczywiście, rzecz idzie o metaforę. Jej uosobieniem jest armia. Bez dostępu do pola metafory O'Neal jest w armii zbędna. Dostęp do metafory mają tylko ci, którzy posiadają oryginał we własnych spodniach. To, co zyskuje O'Neal, jest czymś, co można „obciągnąć" (metaforycznie, ale któż nie doceni siły metafory), rzecz porównywalną z rzeczami jej kolegów. Lecz w przeciwieństwie do nich, nie wolno jej go używać. Jej nowo nabyta seksualność może być wyłącznie iluzoryczna. Jak pewne, honorowo nadawane, tytuły.

O'Neal nie ma rodziny. Nie dowiemy się, kim byli ludzie, którzy nadali córce męskie imię. Rodzina pojawia się jako abstrakcyjny koncept w kwestii DeHaven: *Amerykańskie rodziny nie są jeszcze przygotowane, żeby ich córki i przyszłe matki ginęły na froncie*. Ale w życiu O'Neal nie ma rodziców, zaniepokojonych, bo ich córka przechodzi ekstensywny, grożący kalectwem trening. O'Neal jak Atena wyskoczyła z głowy scenarzysty, producenta i reżysera filmu. Ma trzech ojców, ale nie ma matki. I być może dlatego w narracyjnej wymianie „coś za coś" nie jest infantylizowana. Akcja nie rozgrywa się w gabinecie luster, teatrze rodzinnych odbić, jak w *Kontakcie*, równocześnie pokazywanym filmie z Jody Foster. Przesłuchiwana, na pytanie o rodzinę odpowiada, wymyślając komediowe imiona. Na prawdziwym przesłuchaniu mogłaby tak spowodować swoją szybką i brutalną śmierć – w miejsce przedłużonych tortur, co nie jest najgorszą strategią. O'Neil musi nalegać, że jej śmierć nie jest warta więcej niż śmierć jej kolegów i zasługuje na nią tak samo jak oni.

Wszyscy mężczyźni, których spotykam, chcą mnie osłaniać. Ciekawa jestem przed czym – rzekła Maria Baszkircew. Po wstępnie zaliczonej ścieżce izolacji, nowym wyzwaniem dla O'Neal będzie zmierzyć się z odczuwanym przez mężczyzn przymusem opiekowania się kobietą. Zły dowódca, uosobienie patologicznego sadysty, naprawdę ma miękkie serce. Obawia się, że inni żołnierze też mają miękkie serce oraz że będą chcieli „ocalić kobietę" wbrew okolicznościom. To właśnie pragnąc pokonać tę słabość w nich i w sobie, zmasakruje O'Neal na ćwiczeniach. Ale ta nieuleczalna skłonność jest właściwie esencjalną męskością – podczas kończącej film akcji libijskiej, master chief Ungayle narazi powodzenie akcji, żeby ocalić O'Neal, tylko umiarkowanie zagrożoną – przed wielkim złym Arabem. Myśl, że sama mogłaby użyć noża, jest dla niego zbyt przerażająca. W końcu, gdy protegowana wyciągnie swego poplątanego wewnętrznie dowódcę z pola ostrzału, potwierdzą się jego wcześniejsze słowa: *To nie ona ma problem z nami, to my mamy problem z nią*. Jak w dowcipie o milicjantach,

wyciągnięcie wniosków z przesłanek zajmuje najbardziej zainteresowanym pół filmu.

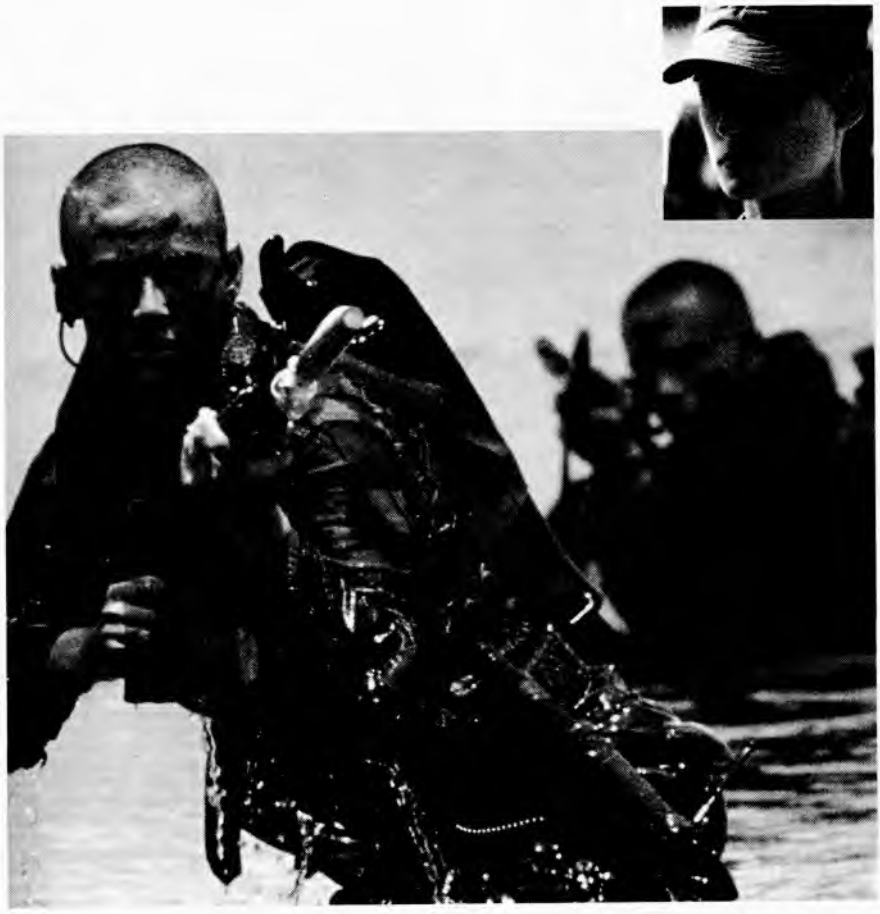
Urgayle, kiedy dla celów pedagogicznych odgrywa psychopatę, ma zwyczaj recytować poezję. Zwłaszcza T. H. Lawrence'a. Brzmi to po angielsku tak: *I never saw a wild thing / Sorry for itself. / A bird will fall frozen dead from a bough / Without ever having felt sorry for itself.* A w tłumaczeniu lektora tak: *Nigdy nie widziałem, by natura litowała się nad sobą / Zamarznięty ptaszek spada z gałęzi / I ginie bez rozczulania się nad sobą.* Co też może mieć piernik do wiatraka? Zwierzęta, dzikie czy nie, ostentacyjnie wokalizują swoje cierpienia. Zamarznięty ptaszek natomiast jest na haju, osiągnął stan błogości, który pojawia się w ostatniej fazie odmrożenia, więc nie rozpacza. Armia, tak czy inaczej, jest tworem cywilizacji, nie dzikiej natury. Trening, w którym bierze udział O'Neal, jest oparty na chamskiej metodzie prania mózgu: żołnierze, bardziej przerażeni wyskokami dowódcy niż niebezpieczeństwem walki, mają przytępić swój instynkt samozachowawczy. Dopiero na tej podstawie wolno im rozwijać bardziej społeczne cechy. Wiersz zawisa nad filmem niczym metafizyczne przesłanie. Jego niekoherencja, prezentowana jako refleksja na temat odwagi, bohaterstwa, poświęcenia, odbija inną niekoherencję, pewną zasadniczą niemożliwość, znajdującą się w sednie militarnej struktury.

Ów ptak na gałęzi jest paralelą dla samej O'Neal, która się nie skarży. Nigdy nie płacze, nawet ze zmęczenia. Nie ma pomysłów wykraczających poza rozkazy i najlepsze sposoby ich wykonania. Jest maszyną do robienia kariery, która napotkała nieoczekiwane przeszkody, bo przy urodzeniu włożono ją w nieodpowiedni futerał. Teraz maszyna – świetnie zaprogramowana i superinteligentna – musi rozwiązać wyjątkowo skomplikowane zadanie: okazuje się, że futerał wywołuje nieufne reakcje, jeśli nie wrogość, ze strony przełożonych i kolegów z oddziału. Mężczyzna odpowiedziałby paranoją. Kobieta szukałaby winy w sobie samej. Ptaszek na gałęzi się nie skarży, ale skarga czyni z dramatu jednostki dramat egzystencjalny. Taki dramat nie może mieć miejsca w armii. O'Neal dochodzi do zamierzonego celu, gdyż jej umysł wprowadza dane ze środowiska i przetwarza je na błyskawiczne wnioski – nie powiększać stresu, minimalizować konflikty, realizować jeden cel za drugim. Jej osobowość, przestawiona na tryb oszczędny, nie potrzebuje przyjaźni ani pocieszenia, żeby móc funkcjonować.

W armii równouprawnienie osiąga się przez upodobnienie. Armia nie chce się humanizować, w takim samym stopniu, w jakim nie chce się feminizować. Kobiety wnoszą element współczucia dla słabszych, zbędny w ogniu walki. Zdanie Ungaylea: *Jej obecność tutaj osłabia nas wszystkich* – oznacza: ona naraża nas na niebezpieczeństwo odczuwania współczucia. Współczucie dla innych uniemożliwia walkę w dużo większym stopniu niż litowanie się nad sobą. O'Neal nie przeżywa typowego feministycznego dylematu, który brzmi: Czy warto domagać się dostępu kobiet do instytucji, które służą do zabijania? Jej spojrzenie nigdy nie będzie krzywe. Możemy sobie wyobrazić, jak Jordan O'Neal sprawdza się z powodzeniem w kolejnych zadaniach, awansując w stosownym czasie i wpływając na humanizację relacji w armii w rozsądnych granicach. Jej esencjalna kobiecość przejawia się w dwóch zdarzeniach, opasujących film klamrą. Ona potrafi przewidzieć, co zrobi człowiek potrzebujący

pomocy, jak będzie się ewakuował. To więcej niż wnioskowanie, to jest empatia. Cecha, której przydatność zaczynają odkrywać systemy militarne przestawiające się na prowadzenie cywilizowanych wojen. Czy pomysł cywilizowanej wojny nie jest oksymoronem? Czy sam w sobie nie jest niemożliwością? Czy może go uprawdopodobnić kobieca empatia?

Demi Moore jako Jordan O'Neal należy do tego samego gatunku filmowych istot, co Linda Hamilton w *Terminator 2: Judgement Day*, Anne Parillaud w *La Femme Nikita* i Sigourney Weaver w *Alien*. Każda z nich jest na swój sposób nadludzka i przekraczająca granice rodzaju. Ale Moore w przeciwieństwie do nich nie zabija. Gdyby zabiła wielkiego Libijczyka, stałaby się potworna. Nikt też nie oczekuje od niej, żeby dla wyważenia własnej potworności, upiększyła swój futerał. (Por. scenę z *La femme Nikita*, gdzie Jeanne Moreau powiększa



Demi Moore, *G. I. Jane*, reż. Ridley Scott (1997)

arsenał kształcącej się Nikity o umiejętność malowania rzęs.) Ale też znormalizowana, zdyscyplinowana O'Neil nie będzie tylko żołnierzem. Może być czymś więcej, lub czymś mniej, chociaż jej cechy charakteru ustawione zostały w idealnych proporcjach na „w sam raz". Jest praktycznie niemożliwa do zaistnienia. Ale też niemożliwą, a przecież istniejącą konstrukcją jest armia. Z jej masońską strukturą, z jej koniecznością posiadania ukrytego bądź jawnego wroga dla swojej sensowności, jej kosztownym, profilaktycznym istnieniem.

A ostatecznie, do kogo kierowany jest film? Do widzów kina akcji, oglądających wszystko, co rusza się i strzela? Proszę bardzo, aluzje na temat mechaniki funkcjonowania płci i rodzaju w kulturze dostawać będą gratis. Do kobiet, szczególnie takich, co przełamują struktury i wchodzą w relacje dotąd przed nimi zamknięte? O'Neal jako transgresyjna postać spełniająca się w regułach konserwatywnego systemu może wzbudzać sympatię do czasu, gdy po akcji nastąpi refleksja – jej kreacja nie wykracza poza dydaktyzm przystosowania, jej zdolność do mimikry zadziwia, lecz informuje zarazem, że dystrybucja dóbr jest ograniczona do tych samowystarczalnych istot, które potrafią się niekłopotliwie upodobnić. Do studentek filozoficznej szkoły Luce Irigaray, gdyż film jak żaden potwierdza jej tezę, że we współczesnej kulturze istnieje tak naprawdę jedna płeć? O'Neal staje się mężczyzną, tym bardziej godnym podziwu, że musi zmagać się jeszcze z futerałem. Do ludzi, którzy popierają obecność kobiet w armii? Najlepszym argumentem byłby ten, że potrzeba trzech miesięcy, aby gwiazda filmowa wykształciła się w znajomości podstawowych technik maszyny do zabijania – judo i walki wręcz, ładowania broni i strzelania, sprawdzania terenu i zajmowania pozycji. Do antyfeministów? Wystarczy wyjść z piekła intryg kobiecych, żeby znaleźć się na obszarze męskiej rzetelności, gdzie nasze zasługi są honorowane. Do archiwistów, czytających Plutarcha *Dialog o miłości*, gdzie niejaka wdowa Ismenodora, jako najmądrzejsza, najpiękniejsza i najcnotliwsza w całych Atenach, wreszcie bogata i znamienitego rodu, może wybrać sobie o 10 lat młodszego męża, a nawet go porwać, ale innym wara od takich pomysłów? Dystrybucja miłości analogiczna do dystrybucji miłości do ryzyka. Do konserwatywnej widowni, wliczając w nią wojskowych? Film mityzuje hierarchię, stawia znak równania między patriotyzmem a militarnym podbojem i demonstruje, że wszelkie próby jej przekształcenia są już u podstaw naznaczone cynicznymi intencjami. Duże rekiny zjadają się nawzajem, chociaż obecnie gotowe są ubrać swoje zamiary w dyskusje na temat płci i dostępu do władzy. Dobre intencje, jeśli istnieją, zostają natychmiast przekrzywione przez medialne lustra i personalne projekcje. Czy w takim razie dążenie do awansu nie jest najbardziej nieskalanym z ludzkich dążeń? Ale też – czy podstawowym prawem, o które walczy G. I. Jane, nie jest prawo do sprawdzenia się i poznania własnych granic, w tym także granic własnego ciała, w ekstremalnych warunkach, mających jednak status legalności? Zapewne, gdyby nie to ostatnie, skończyłoby się na sezonowej wyprzedaży kwestii dyskutowanych w ciągu ostatnich dziesięciu lat, ku maksymalnemu zaspokojeniu maksymalnej ilości oponentów. I to wszystko dzięki jednej bohaterce, która nalega na pogodzenie niemożliwego z niemożliwym.

IZABELA FILIPIAK

Lulu w optyce maskulinistycznej

JACEK ZIEMEK

Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie horyzontu badawczego nad tekstową figurą Lulu oraz dotychczasowymi sposobami jej wykorzystywania i artykułowania w różnych dziedzinach sztuki i zarazem odmiennych mediach – dramaturgii, teatrze, kinie i operze.

Twórcą postaci Lulu – jako bohaterki dwóch tekstów dramaturgicznych – był pisarz niemiecki Frank Wedekind (1864-1918). Lulu pojawia się jako główna bohaterka jego dramaturgicznej dylogii opatrzonej podtytułem – *eine Monstretragödie* – *Duch ziemi* (*Erdgeist*, 1895) i *Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*) z 1902 roku. *Ducha ziemi* wystawiono po raz pierwszy w Lipsku w 1898 roku w reżyserii Carla Heinego z Leonie Taliansky w roli głównej, zaś *Puszkę Pandory* na zasadzie spektaklu prywatnego wystawił w 1905 roku sam Karl Kraus; reżyserował Albert Heine, w roli głównej wystąpiła osiemnastoletnia Tilly Newes (podówczas już żona samego Wedekinda).

Kolejnym medium, które zainteresowało się przedstawieniem postaci Lulu, był oczywiście film. Już w okresie niemym kino niemieckie przedstawiło kilka ekranizacji – m.in. film Arsena von Cserépy z 1919 roku czy *Duch ziemi* w reżyserii wybitnego realizatora teatralnego (znanego ze swoich sławnych schodów) Leopolda Jessnera z 1922 roku. Jednakże z całą pewnością najważniejszy jest film Georga Wilhelma Pabsta *Puszka Pandory* z 1929 z fenomenalną kreacją amerykańskiej aktorki Louise Brooks. Warto pamiętać, co sama Louise Brooks napisała o obejrzanej przez siebie wcześniejszej wersji Jessnera z Astą Nielsen: *Nie ma w tym filmie nic lesbijskiego, żadnego występku. Mężczyznożercza Lulu niszczy swe seksualne ofiary – doktora Golla, Schwarza i Schöna – po czym pada martwa w wyniku nagłego ataku niestrawności* [1]. Inne filmowe wersje to film austriacki Rolfa Thiele z 1962 roku i film Ronalda Chasea z 1978 roku. W 1980 roku film *Lulu* (będący w zamierzeniu remakiem wersji Pabsta) zrealizował w Niemczech Zachodnich „skandalizujący" Walerian Borowczyk. Obecnie zaś do motywu Lulu powrócił amerykański pisarz Paul Auster swoją *Lulu na moście*.

Kolejnym kamieniem węgielnym w wykreowaniu toposu Lulu w świadomości kultury XX wieku stała się opera Albana Berga zatytułowana po prostu *Lulu*. Jak pisze o Bergu Bogusław Kaczyński, pod koniec lat dwudziestych – już po wykorzystaniu innej postaci topicznej – Woyzecka z dramatu Georga Büchnera – Berg zainteresował się sztuką Hauptmanna *Und Pippa tanzt*, potem zaś – wskutek problemów natury negocjacyjnej z wydawcą – zwrócił uwagę na dylogię Wedekinda. Libretto napisał sam Berg; w liście do Schönberga skarżył się: *...mu-*

szę skreślić cztery piąte oryginału Wedekinda, wybór mającej pozostać jednej piątej sprawia mi wiele kłopotów [2]. Jak wiadomo, Berg opery nie dokończył, bowiem pracę nad nią przerwała mu niespodziewanie śmierć w 1935 roku. Na szczęście 30 lat po śmierci kompozytora – w 1965 roku – kiedy skończył się okres ochrony jego dzieł, Universal Edition potajemnie zleciła Friedrichowi Cersze dokończenie opery. W istocie – opera została przez Berga zakończona, lecz akt trzeci nie został przez niego zinstrumentalizowany. Składa się on z dwóch scen – sceny w kasynie paryskim oraz sceny rozgrywającej się na londyńskim poddaszu. Kwestia dokończenia opery przez Cerhę jest ciągle sprawą kontrowersyjną. Pierre Boulez twierdzi, że stało się dobrze, *iż trzeci akt nie jest już dłużej mitem, lecz rzeczywistością*. Z kolei Jan Krenz – w rozmowie z Bogusławem Kaczyńskim – wyraża postawę nieco ambiwalentną; mówi: *Ze względu na libretto i dramaturgię, na perypetie Lulu i pozostałych bohaterów należało operę dokończyć. Warto było tego dokonać chociażby dla pokazania sceny śmierci Hrabianki Geschwitz, która robi na widzach ogromne wrażenie. Tylko, że z dokańczaniem dzieł wielkich mistrzów trzeba być bardzo ostrożnym. Nie mogę powiedzieć, że praca Cerhy jest nieporozumieniem, ale czuję w tej partyturze inną rękę. (...) Ta instrumentacja jest mniej wyrafinowana, chciałoby się powiedzieć – zwyklejsza. Berg jest w swoich pomysłach nieprawdopodobny. Jego orkiestracja czy, jak kto woli, instrumentacja jest bardzo specyficzna i osobista. Z całym szacunkiem dla wielkiej pracy Cerhy chcę powiedzieć, że widoczne są grubsze szwy łączące bardzo finezyjną robotę* [3]. W każdym razie Cerha dokończył swoją pracę i *mit stał się rzeczywistością* w 1974 roku. 24 lutego w 1979 roku odbyła się w Operze Paryskiej prapremiera wersji trzyaktowej w reżyserii Patricea Chéreau, orkiestrą dyrygował Pierre Boulez, w rolę Lulu wcieliła się rewelacyjna Teresa Stratas. Studyjna wersja opery ukazała się na płycie Deutsche Grammophon.

Lulu jako ur-tekst

Pozostaje kwestia, którą wersją tekstu o Lulu i w ramach którego medium można się najefektywniej posłużyć w akcie analizy tej postaci.

W obliczu różnorodności tekstów wykorzystujących postać Lulu muszę wkroczyć na grząski teren problematyki adaptacji. W rozważaniach wykorzystam pewne własne intuicje oraz propozycje badawcze Dudleya Andrew z jego książki *Concepts in Film Theory* [4] (zwłaszcza z rozdziału poświęconego adaptacji). Zdaniem Andrew adaptacja polega na przypisywaniu znaczenia wcześniej istniejącym tekstom, często także – w przypadku ekranizacji filmowej tekstu literackiego – w ramach odmiennego systemu znakowego. W naszym przypadku tekstem chronologicznie pierwszym – a przez to prymarnym – są dwa dramaty Wedekinda, które jednak proponuję traktować jako jednolity tekst, którego głównym zwornikiem fabularnym jest figura głównej bohaterki – Lulu. W ramach relacji pomiędzy filmem a źródłem literackim Andrew wyróżnia trzy zasadnicze procesy: zapożyczenie, współdziałanie (*intersecting*) oraz transformację. Zapożyczenie jest zabiegiem najbardziej powszechnym i najmniej ryzykownym. Wpisuje się zaś w ciągłość pewnych form kulturowych lub – co szczególnie ważne – wzorców archetypowych. Istotną kwestią jest częstotliwość

adaptowania pewnych tekstów prymarnych – nadaje ona bowiem tym tekstom status mitu. Jest to ważne i kontrowersyjne twierdzenie. W takim bowiem ujęciu – które roboczo przyjmuję – nie adaptuje się często czegoś, co jest mitem – lecz wręcz odwrotnie. Mitem staje się coś, co jest – z różnych względów (także bardzo prozaicznych – np. komercyjnych) często adaptowane, wykorzystywane i używane. W tym sensie tekst prymarny o Lulu można traktować jako mit – był on bowiem w ciągu stu lat używany wielokrotnie i w dodatku w wielu różnych systemach znakowych (teatr, opera, kino). Na marginesie można stwierdzić, że tzw. postmodernizm – z immanentną dla niego zasadą repetycji, zapożyczeń, (krypto)cytatów i intertekstulaności – jest mitotwórczy w sensie zaproponowanym przez Andrew, czyli w sensie czysto kwantyfikacyjnym.

Przeciwieństwem zapożyczania jest współdziałanie, polegające na sytuacji, w której wyjątkowość oryginału jest zachowana w takim stopniu, że adaptacja nie jest w stanie całkowicie zasymilować tekstu prymarnego. Mamy zatem dwa różne teksty, które mogą się ze sobą konfrontować jako zupełnie autonomiczne jakości. W ramach współdziałania autonomiczność nie wynika tylko z ewentualnej odmienności systemów znakowych (np. dramatu Wedekinda i filmu Pabsta). W przypadku adaptowania *Lulu* można stwierdzić bez cienia wątpliwości, że tylko dwa teksty adaptujące prymarny tekst Lulu zastosowały owo współdziałanie, tworząc autonomiczne jakości artystyczne – film Pabsta *Puszka Pandory* oraz opera Albana Berga *Lulu.*

Najmniej konkretna – w ujęciu Andrew – wydaje się kwestia transformacji. Andrew ma na myśli tak mało uchwytne kwestie, jak adaptacyjna wierność literze lub duchowi oryginału.

Bardzo ciekawym polem refleksji staje się operowa wersja Berga. Jak twierdzi Boulez, Berg w swoich dziełach obsesyjnie dążył do symetrii. W przypadku *Lulu* symetria zostaje podkreślona dzięki wysoce znaczącemu zabiegowi – ci sami wykonawcy, którzy wcielają się w postaci mężów – i ofiar Lulu – doktor Goll, malarz Schwarz i doktora Schön – w akcie trzecim wcielają się w postaci klientów Lulu-prostytutki w Londynie – Profesora, Murzyna Kungu-Poti i Kuby Rozpruwacza. Co więcej – postać doktor Schöna, który został zastrzelony przez Lulu, staje się u Berga symetryczna i tożsama z postacią Kuby Rozpruwacza, który zabija ją we frenetycznym finale. Dzięki tej strategii historia Lulu staje się bardziej dramatyczna i wyrazista w swojej kolistej strukturze.

Boulez zwraca także uwagę na fakt, że Berg używa specyficznych form muzycznych jako znaków poszczególnych sytuacji i konfliktów. Jest to zatem także znakiem niebywałej świadomości adaptacyjnej transformacji z jednego systemu znakowego – literatury – na odmienny system znakowy – tekstu muzycznego. W operze Berga monorytmika staje się znakiem śmierci, sonata – znakiem opozycji pomiędzy dwiema postaciami, kanon symbolizuje paralelizm, zaś wariacje oznaczają dwuznaczność. Cóż za pole do popisu dla muzykologów i semiotyków.

Jest także gratka dla filmoznawców. Berg był zafascynowany filmem Pabsta i pod jego wpływem zdecydował się na niezwykle nowatorski – jak na lata trzydzieste – zabieg artystyczny. Pomiędzy pierwszą a drugą sceną drugiego aktu pojawia się prawie trzyminutowe intermezzo, któremu towarzyszy projekcja filmu ukazującego pobyt Lulu w więzieniu. Scenariusz tego filmu Berg przygoto-

Louise Brooks w *Puszce Pandory* G. W. Pabsta (1929)

wał bez mała ujęcie po ujęciu. W tym więc sensie opera Berga pojawia się jako tekst współdziałający, który wpisuje w swój tekst pozostałe adaptacje, ze świadomością ich multimedialnego charakteru.

Zajmując się figurą Lulu, proponuję pewien zabieg, który roboczo określę mianem „redukcji ur-tekstowej". Polega on w skrócie na strategii, w ramach której staram się rzutować wielość adaptacji (czyli tekstów sekundarnych) na literę tekstu prymarnego (czyli dramaty Wedekinda). Innymi słowy – ur-tekst będzie pewną fabularną i narracyjną esencją tekstu o Lulu wydobytą z dramatu Wedekinda i jego licznych adaptacji. Czyli – materialnie – tekstem Wedekinda łącznie z jego kolejnymi adaptacyjnymi artykulacjami. Ten ur-tekst nazwę po prostu *Lulu* i stanowić on będzie pewną konceptualną jedność utworzoną z elementów, które składają się na wielokrotne adaptacje prymarnego (Wedekindowskiego) tekstu o Lulu. Mam do czynienia z tekstem literackim Wedekinda (chronologicznie prymarnym), filmem Pabsta oraz innymi ekranizacjami kinowymi; dysponuję także operą Berga. Wielość adaptacji każe myśleć o Lulu jako o postaci mitycznej, w sensie nadawanym temu pojęciu przez kontekst częstego używania i wielokrotnego adaptowania. Z całą pewnością najważniejsze są oba dramaty Wedekinda, który postać Lulu wymyślił. Jednakże i w tym przypadku tekstów tych nie należy trzymać się kurczowo. Wiadomo bowiem, że pierwotnie Wedekind napisał sztukę pięcioaktową zatytułowaną *Puszka Pandory* i przedłożył ją wydawcy, ale – jak komentuje Grzegorz Sinko, polski tłumacz Wedekinda: *...ten nie odważył się na druk scen pokazujących życie Lulu jako prostytutki w Londynie. Wobec tego pisarz oddzielił trzy pierwsze akty, dopisał akt rozgrywający się w garderobie teatralnej i tak uzupełniona część pierwotnego dzieła ukazała się w 1895 roku pod tytułem „Duch ziemi", który nawiązuje do pierwszej sceny „Fausta" Goethego* [5]. Sam Wedekind w 1913 roku na nowo połączył obie sztuki – w sposób odmienny od wersji pierwotnej – usuwając finałową scenę z Kubą Rozpruwaczem. Sinko pisze, że jeszcze wielokrotnie łączono obie sztuki w całość, zaś ostatnio zrobiła to córka pisarza Kadidja Wedekind-Biel. Mamy zatem do czynienia z sytuacją zaiste paradoksalną – nawet w ramach samego przekazu literackiego teksty o Lulu mają status wariantywno-fakultatywny. Co więcej – sam Berg nie dokończył swojej opery, zatem wersja trzyaktowa jest także – w pewnym sensie – wersją wariantywną; w obiegu muzycznym funkcjonują także nagrania wersji dwuaktowej. Po śmierci Berga jego żona Helene miała nadzieję, że partytura zostanie opracowana i dokończona przez Schönberga, lecz ten odmówił – podobnie jak Webern i von Zemlinsky. Po prapremierze wersji dwuaktowej w Zurychu w 1937 roku – która okazała się sukcesem – wdowa po Bergu stwierdziła, że nie ma zatem potrzeby dopisywania aktu trzeciego. Z kolei muzykolodzy i kompozytorzy, którzy mieli dostęp do materiałów pozostawionych przez Berga, stwierdzili, że skompletowanie trzeciego aktu jest nie tylko możliwe, lecz konieczne. Dokonał tego ostatecznie Cerha, który w swoim krótkim tekście na temat pracy wyszczególnia fragmenty pozostawione przez Berga i opisuje swoją pracę. Tym niemniej fakt pozostaje faktem, że mamy w tym przypadku do czynienia – po raz kolejny – z sytuacją, w której jesteśmy uprawnieni do stwierdzenia, że również w ramach przekazu operowego *Lulu* ma charakter „dzieła otwartego" i to nie tylko na poziomie interpretacyjnym, lecz także

czysto materialnym. Ta sama sytuacja czeka nas w przypadku wersji kinowych – którą wersję należy potraktować jako prymarną czy też obowiązującą. Tradycja odbiorcza przyznaje palmę pierwszeństwa filmowi Pabsta. Sprawa jest dyskusyjna (dlaczego nie Jessner czy Borowczyk?). Co prawda nie ulega wątpliwości, że Pabst dokonał rzeczy być może najważniejszej – wcielił Lulu w fizyczność Louise Brooks, tworząc w ten sposób jej ikonograficzny prototyp. W tym sensie nie ma co ukrywać, że właśnie fizjonomia Brooks staje się dla mnie immanentną częścią ur-tekstu *Lulu*. Nie będąc chorobliwym pedantem, decyduję się zatem na mgliste pojęcie „ur-tekstu", czyli zespołu wspólnych elementów fabularnych odnajdywanych we wszystkich adaptacjach prymarnego tekstu o Lulu. Ur-tekst stanie się punktem wyjścia rozważań nad tekstualną postacią Lulu jako pewną personifikacją o charakterze symbolicznym, alegorycznym czy topicznym.

Nie ulega wątpliwości, że dramaty o Lulu autorstwa Wedekinda są prototypowymi wytworami swoich czasów. Wedekinda – działającego w historycznym okresie artystycznej moderny – uważa się za jednego z ojców założycieli ekspresjonizmu. J. L. Styan [6] wymienia kilka zasadniczych cech i rozwiązań technicznych typowego dramatu ekspresjonistycznego, które można odnaleźć także w tekście Wedekinda: 1) nastrój, noszący znamiona wizji i sennego koszmaru z jego paradoksalną logiką, wzmocnioną jeszcze zabiegami technicznymi związanymi zwłaszcza z *upiornym oświetleniem i wizualną deformacją dekoracji* (widać to u Pabsta – zwłaszcza w sekwencjach zamglonego Londynu); 2) dekoracje – pokazujące tylko wysoce uproszczone obrazy miejsc; 3) akcja wykazuje silną skłonność do fragmentaryzacji, rozpadu na nie związane bezpośrednio z fabułą epizody, incydenty i tableaux; 4) postaci tracą indywidualność – zbliżają się do stereotypu i karykatury, zaś ich bezosobowość nadaje im cechy groteskowe i nierealne; 5) dialog – jest poetycki, gorączkowy i pełen ekstazy; 6) przyjmuje ekstremalne formy – lirycznego monologu lub telegraficznego skrótu; 7) styl gry odchodzi od Stanisławskiego na rzecz gestów mechanicznych, co daje obrazom formę burleski; zbliża się w tym sensie do Meyerholdowskiej „biomechaniki".

Z kolei klucz anegdotyczno-osobowościowo-psychokrytyczny sugeruje w tekstach Wedekinda zwierciadło jego własnych obsesji seksualnych, zgodnych zresztą z panseksualnym duchem epoki. Piszący o twórczości Wedekinda J. L. Styan używa takich określeń, jak *kult zmysłów*, ale także sugeruje element moralizatorstwa (*ostrzeżenie przed nieszczęściem, jakie czeka na życiowych hedonistów*) [7]. Sam Wedekind postrzegał ponoć Lulu nie jako krwiożerczą modliszkę pożerającą mężczyzn, lecz madonnę (tak przynajmniej wspomina w swojej autobiografii Tilly Newes). Jeżeli dodamy jeszcze, że Wedekind znał – i cenił – twórczość Strindberga, to kontekst wydaje się niemal zrekonstruowany. Lulu jest *przebiegła i cyniczna*, budzi także pożądanie; wszystko to zaś jest umieszczone w oparach kąśliwej satyry społecznej na tzw. podwójne życie i moralność mieszczańską, co jest jedną z zasadniczych strategii ideologicznych literatury modernistycznej.

Co typowe dla literatury ekspresjonistycznej – już same tytuły obu dramatów Wedekinda mają silny potencjał znaczeniowy i konotacyjny. Same umieszczają się w pewnym horyzoncie interpretacyjnym i sugerują swoje odniesienia symboliczne. Tytuł *Puszka Pandory* jest niemal oczywisty w swoich mitologicznych

skojarzeniach. Już samo imię Pandora – oznaczające po grecku „obdarzona wszystkim" – oznacza, że ulepiona z gliny przez Hefajstosa została obdarzona przez każdego z bogów jakimś sposobem unieszczęśliwiania ludzi. Nie bez powodu brat Prometeusza – który zamiast niego został mężem Pandory i otworzył puszkę – nosi imię Epimeteusz, czyli „mądry po szkodzie". Ten poziom interpretacji – symboliczny w perspektywie mitologicznej – ma jednak charakter nieco ambiwalentny. Z jednej strony jest całkowicie uprawomocniony. Już bowiem w samym tekście poddawanym interpretacji mamy jasną wskazówkę i instrukcję interpretacyjną – tytuł. Skojarzenia nie są zatem ani dowolne, ani arbitralne czy aprioryczne; Lulu jest symbolicznie Pandorą. I kontynuując ten wątek – każdy z mężczyzn Pandory musi się stać – mocą tej ramy interpretacyjnej wpisanej w tekst Wedekinda – owym *mądrym po szkodzie* Epimeteuszem. W ten sposób w tekst wpisany jest element fatalizmu i determinacji, niczym w tragedii greckiej. W *Lulu* nie będzie mężczyzny, który jest *mądry przed szkodą,* bowiem postać taka złamałaby zasadę tekstu i jego fabuły; zasadę w dodatku wyrażoną już w samym tytule i uprawomocnioną przez kilkanaście wieków tradycji tragedii greckiej. Pandora jest także – metaforycznie – matką rasy ludzkiej; swoistym greckim odpowiednikiem biblijnej Ewy. Ta konotacja kieruje nas w stronę tytułu drugiego dramatu o Lulu – *Ducha ziemi*, traktowanego – np. przez Styana – jako *symbol popędu płciowego*, abstrahując od chtonicznego aspektu tego symbolu. Jako interpretator dostrzegam w tym momencie pewną zasadniczą sprzeczność, która nie może umknąć naszej uwagi. Z jednej strony Lulu jest Pandorą – rozumianą jako matka rasy ludzkiej, czyli archetyp kobiecości, ale interpretowaną w jej aspekcie płodności i macierzyństwa. Z kolei interpretacja tytułu „ziemskiego" – „chtonicznego" – ukazuje nam także odmienny, ale komplementarny aspekt kobiecości – czysto seksualny, związany nie z macierzyństwem, lecz z aktywnością seksualną pozareprodukcyjną. Mimo fizjologicznej zbieżności tych dwóch aspektów – oba bowiem mają topografię jak najbardziej genitalną – różnica między nimi jest zasadnicza. Paradoksalnie, nic tak nie wyklucza popędu płciowego jak jego macierzyńska ekstensja.

Warto także zwrócić uwagę na mobilność samego imienia Lulu, które staje się ruchome w zależności od relacji z różnymi podmiotami męskimi. Lulu jest różnorako nazywana przez swoich mężczyzn-kochanków – per Lulu, ale także Ewa, Nelly i Mignon (bohaterka *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego, określona przez Władysława Kopalińskiego w jego *Słowniku mitów i tradycji kultury* jako *subtelna postać dziewczyny-elfa czy chochlika* [8]). Ta limitowana dowolność kategoryzacyjna – i symboliczna – jest wielce znacząca. W swoim rewelacyjnym eseju o niemieckim kinie ekspresjonistycznym zatytułowanym *Gabinet figur wyobraźni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych* Ernest Wilde rozważa kluczową dla ekspresjonizmu figurę sobowtóra, która – jego zdaniem – stanowi wyraz wyobcowania człowieka z jego własnego ciała spowodowanego procesem kapitalizacji stosunków między człowiekiem i światem. W kinie tego czasu odnajdujemy – oprócz sobowtóra – także wiele innych substytutów postaci ludzkiej – figury woskowe, golemy, kukły, roboty i wampiry. Co więcej, wielu bohaterów cierpi na chorobę utraty tożsamości, zaś tytułowa postać filmu Fritza Langa *Dr Mabuse-gracz jest* – zdaniem Wildego – *ruchomą pustką, która może przybrać, lub dosłownie ubrać się w osobowość lekarza-psychiatry, pijanego marynarza,*

milionera, etc. (...) O „Szpiegach" – innym filmie F. Langa – Krakauer napisał, że żadna z postaci (tego filmu) nie była tym, czym zdawała się być[9]. Czy to samo można powiedzieć o postaci Lulu, która przybiera dla swoich mężczyzn odmienne tożsamości, artykułujące się w odmiennych imionach i przynoszących jednocześnie różnorakie skojarzenia symboliczne oraz interpretacyjne? Wydaje się, że tak – tym bardziej że zmieniająca się tożsamość Lulu jest w tekście ciągle kontrapunktowana obecnością reprezentacji Lulu idealnej. Jest nią portret Lulu w kostiumie Pierrota wykonywany przez malarza Schwarza na zlecenie jej ówczesnego męża, doktora Golla (tak zamawiający portret, jak i jego twórca staną się potem ofiarami modelki). To paradoksalne, że archimedesowym punktem podparcia tożsamości Lulu staje się jej wyimaginowany portret, który – zwłaszcza w finale – będzie pozytywnym (i znienawidzonym) ikonograficznym punktem odniesienia dla degradacji Lulu, tak społecznej, jak i fizycznej. W finale na londyńskim poddaszu zjawia się hrabianka Geschwitz i przynosi z sobą przywieziony z paryskiego apartamentu portret Lulu (jak mówi hrabianka: *Spotkałam po drodze tandeciarza, dawał mi dwanaście szylingów, ale nie mogłam się przemóc, by to sprzedać. Jeżeli chcesz, możesz sprzedać sama*). Reakcje na obraz są różne; Lulu, dostrzegając swoją degrengoladę, krzyczy: *To właśnie mi przyniosłaś, ty potworze! Weźcie mi to sprzed oczu! Wyrzućcie przez okno!* W Alwie zaś gra nuta nostalgii i zaprzeszłych fascynacji; mówi na widok portretu: *Odzyskuję sam dla siebie szacunek, kiedy patrzę na ten portret. Pomaga mi zrozumieć moje fatum. Wszystko, co przeżyliśmy, jest jasne jak słońce.*

Co się stało wcześniej, że *Lulu* kończy się tak żałośnie i przygnębiająco; że portret przestał być jej zwierciadlanym odbiciem, a stał się ikonograficznym podzwonnym? Lulu poznajemy w atelier malarza Schwarza, który wykonuje jej portret w stroju Pierrota. Lulu jest wtedy żoną starego doktora Golla – radcy sanitarnego. Równocześnie poznajemy dziennikarza i wydawcę – doktora Schöna, i jego syna Alwę (u Wedekinda jest on miernym dramatopisarzem, u Berga – kompozytorem; przy okazji także postacią, z którą utożsamiał się sam Berg). Malarz jest zafascynowany urodą Lulu, wyznaje jej swoje uczucia. Zastaje ich Goll i umiera na miejscu na atak apopleksji. Lulu zostaje z kolei żoną malarza, który nazywa ją Ewą. W salonie malarza poznajemy starego Schigolcha – szantażystę i znajomego Lulu z jej młodości, kiedy to miała już problemy z policją obyczajową. Schigolch podaje się za jej ojca; z kolei Lulu mówi, że nie ma ani ojca ani matki. W salonie malarza pojawia się także po raz kolejny doktor Schön. Okazuje się, że to on potajemnie, kupując obrazy malarza, zapewnia dobrobyt ich ognisku domowemu. Doktor Schön bowiem jest byłym kochankiem Lulu i ciągle odczuwa do niej pewien sentyment. Mówiąc wprost – pragnie jej szczęścia, ale nie ze sobą. Pragnie zerwać ostatecznie swoje związki z byłą kochanką, lecz w pewnym sensie stale utrzymanką, bowiem po raz drugi się żeni. Lulu – w specyficzny sposób kochająca Schöna, który stanowi dla niej swoisty melanż figur Kochanka, Ojca i Wybawiciela – nie pozwala na to i dręczy go swoją zazdrością. Doktor Schön nie wytrzymuje napięcia i opowiada Malarzowi o przeszłości Lulu i jego własnym w niej udziale. Efekt tego jest tyleż irracjonalny, ile spodziewany, bowiem zgodny z logiką pożądania – Malarz popełnia samobójstwo w sąsiednim pokoju. Potem Lulu pojawia się w garderobie, pracuje bowiem jako gwiazda teatralna. Przygotowuje się do występu, który jednak za-

mierza po chwili zerwać. Dostrzega bowiem na widowni doktora Schöna z narzeczoną. Po scenie gwałtownych zarzutów i obopólnej zazdrości – Lulu jest zazdrosna o narzeczoną, Schön zaś o adorującego Lulu afrykańskiego Księcia – Lulu, stosując swoisty atak psychologiczny, skłania Schöna do napisania listu do narzeczonej, w którym informuje ją o zerwaniu zaręczyn. W efekcie Lulu zostaje wreszcie żoną doktora Schöna, którym jednak – ze względu na rzutującą na postrzeganie teraźniejszości przeszłość – targa zazdrość i inne irracjonalizmy. Wokół Lulu zaczyna się kręcić cała menażeria ludzka – zakochana w niej występną miłością hrabianka Geschwitz, atleta Rodrigo, gimnazjalista Hugenberg; także Alwa. W kulminacyjnej scenie Schön zastaje Alwę na kolanach przed Lulu – syn wyznaje miłość żonie swojego ojca. Zdesperowany Schön wręcza Lulu rewolwer i podejmuje psychomachię – próbuje zmusić Lulu do publicznego i rytualnego samobójstwa, skupiając na niej bagaż wszystkich jej win. Efekt jest niemal surrealistyczny – Lulu zamiast popełnić samobójstwo, zabija Schöna, który umiera na rękach zakochanego w Lulu Alwy.

Lulu trafia do więzienia, lecz dzięki pomocy hrabianki, Alwy i Atlety udaje jej się zbiec. Razem z Alwą (coraz bardziej w niej zakochanym) trafia do Paryża – tam tracą wszystkie pieniądze. Spotkany w kasynie szuler, szantażysta, tajniak i handlarz żywym towarem, markiz Casti-Piani szantażuje Lulu. Grozi, że odda ją w ręce policji; w zamian proponuje wyjazd do domu publicznego w Kairze. Lulu po raz kolejny ucieka i w finale widzimy ją na londyńskim poddaszu. Jest tam razem z Alwą i Schigolchem; przybywa także – z wykradzionym portretem Lulu – hrabianka Geschwitz. U Wedekinda obserwujemy jej debiut w roli londyńskiej prostytutki i paradę klientów. Jednym z nich okazuje się Kuba Rozpruwacz. We frenetycznym finale morduje Lulu i – przy okazji – hrabiankę Geschwitz. Tak kończą się losy Lulu i jej niespokojny żywot.

Fabuła jest zatem – jak widać z tego skrótowego streszczenia – niezwykle skomplikowana, mimo że wydarzenia są usytuowane linearnie i w niemal idealnym łańcuchu przyczynowo-skutkowym i chronologicznie umotywowanym. Z pewnego punktu widzenia tekst jest realistyczny i niemal naturalistyczny; z innego punktu widzenia całość sprawia wrażenie niemal surrealistyczne, zza realizmu wypływa absurd i piramidalne wręcz niedorzeczności. Twierdzę zatem, że mamy do czynienia z tekstem silnie ambiwalentnym, którego polisemiczność zostaje sproblematyzowana i przedstawiona w samej diegezie. Nie zachodzi tu bowiem sytuacja dualizmu pomiędzy realistycznym tekstem powierzchniowym i fabularnie unaocznionym a ukrytym czy latentnym tekstem surrealistycznym. Oba te aspekty są widoczne na powierzchni. Tekst, z którym mamy do czynienia, jest tekstem wielowarstwowym. Może się zatem pojawić zasadnicza konfuzja interpretacyjna, która jest po prostu wynikiem złego postawienia całej kwestii – czy to możliwe, aby tekst był zarazem realistyczny (a nawet naturalistyczny) i surrealistyczny (a nawet absurdalny)? Obie te jakości bowiem zwykle się wykluczają, a przynajmniej wykluczać się powinny. W swojej książce o Bergu Kaczyński cytuje tezy eseju Jarmana Douglasa pt. *Surrealistyczna opera Berga*, w którym pisze: *...„Lulu" na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie bardziej surrealistycznej niż Woyzeck. Akcja rozgrywa się w Niemczech, potem w Paryżu i Londynie. Bohaterowie zachowują się jak zwyczajni ludzie, jedzą śniadania i kolacje, piją whisky, palą cygara i papierosy, w najnormalniejszy sposób roz-*

mawiają o otaczającym ich świecie biur, redakcji, giełd. Korzystają z telefonu i elektrycznego dzwonka przy drzwiach. Realizm Lulu zdecydowanie góruje nad obrazem świata wytworzony przez chory i torturowany umysł Woyzecka. Jest to jednak realizm pozorny, na każdym kroku zaprzeczany przez wprowadzanie nierealnych sytuacji, atmosfery nielogiczności i dialogów o niewytłumaczalnym znaczeniu. Już prolog, w którym Pogromca zwierząt pojawia się na proscenium i zachęca do obejrzenia jego menażerii, wprowadza widownię w atmosferę nierzeczywistości. Opuszczając teatr mamy prawo zapytać, czy Lulu i hrabianka Geschwitz przebyły nad Tamizę tylko po to, aby mógł je efektownie zarżnąć w scenerii londyńskiego strychu rzezimieszek Kuba (Rozpruwacz)? Albo zabójstwo doktora Schöna dokonane w pokoju pełnym kochanków Lulu czy też szalony w pomyśle scenariusz ucieczki z więzienia? Takich absurdalnych sytuacji jest w „Lulu" znacznie więcej. Oprócz nich libretto obfituje w urywane, pozbawione sensu, znaczenia i dalszego ciągu dialogi. (...) Warto spojrzeć na specyficzne powtórki tekstu, które stwarzają iluzje spiralnego rozwoju dramatu, uczucie wznoszenia się i spoglądania z góry na znane już miejsca i sytuacje. (...) Przedstawiony (...) materiał skłania do oceny Lulu w kategorii dzieł surrealistycznych, których ekspresja wywodzi się z obszarów wyobraźni, snów, przypadków i podświadomości. Pisany dźwiękami dramat jest nierealny, choć elementy, które go wypełniają, a więc sceneria, wydarzenia historyczne, rekwizyty i postacie ukazane są z absolutną wiernością i pełnym realizmem [10] . Na marginesie warto dodać, jako dodatkową informację, która może stworzyć odpowiednie skojarzenia czy domysły, że przed realizacją *Puszki Pandory* Pabst wyreżyserował film psychoanalityczny (zresztą wyjątkowo nieudany) zatytułowany *Tajemnice duszy* (*Geheimnisse einer Seele*, 1925 r.), którego głównym zadaniem miało być oddanie atmosfery oraz filmowe przedstawienie podstawowych założeń i figuracji psychoanalizy. Z kolei w przypadku wymienionego wcześniej Woyzecka – poprzedniej opery Berga – można wysunąć także pewną analogię związaną z prologiem, który – jako początek łańcucha tekstowego – nolens volens staje się ramą modalną dla reszty tekstu i ustawia na wejście pewien zestaw wskazówek i instrukcji dla odbiorców zespalający się z jego oczekiwaniami (warto pamiętać o odkrytym przez kognitywistów naturalnym dla ludzkiego aktu poznawczego przywiązaniu do informacji lub wskazówek, które do podmiotu poznającego trafiły jako chronologicznie pierwsze; w przypadku tekstu jest to właśnie prolog). Prolog w *Lulu* jest tak wysoce wyrazisty, że bez żadnych wahań możemy stwierdzić, że jest on ramą interpretacyjną pozostałych wydarzeń tekstu. Wprowadza bowiem – dzięki postaci tresera i jego menażerii – wskazówkę odbioru alegorycznego. W przypadku *Lulu* nie mamy do czynienia z możliwością takiej manipulacji tekstowymi „pierwszymi danymi" jak w przypadku *Woyzecka*, opartym na nie dokończonym dramacie Büchnera. *Woyzeck* stanowi bowiem zbiór luźnych scen o nie ustalonej ostatecznie kolejności. Najczęściej przyjmuje się – i tak zrobił w swojej sekwencji tekstu Berg w operze oraz Herzog w ekranizacji – że pierwszą sceną jest scena golenia Kapitana przez Woyzecka. Istnieje jednak możliwość – kompletnie zmieniająca ramę modalną tekstu – przestawienia scen i rozpoczęcia tekstu *Woyzecka* od sceny zwyczajowo przedstawianej jako druga. Jest to scena chorobliwych majaczeń Woyzecka o łunie ognia i toczących się co wieczór głowach w trzcinach za miastem, o czym mówi swojemu kompanowi. Scena majaczenia przed-

stawiona na początku ustaliłaby kontekst interpretacyjny reszty tekstu, który uprawomocniłby interpretację pozostałych wydarzeń jako rozgrywających się we wnętrzu głowy Woyzecka. W przypadku *Lulu* takich wątpliwości nie ma – alegoryczny prolog rzutuje na resztę ur-tekstu. Pojawia się w nim – w cyrkowym entourage'u – pogromca zwierząt, który zaprasza widzów do obejrzenia swojej menażerii. Wymienia swoje zwierzęta, które z kolei – razem ze swoim alegorycznym potencjałem znaczeniowym – zostają utożsamione z poszczególnymi bohaterami *Lulu*. Doktor Schön okazuje się tygrysem, Atleta Rodrigo jest niedźwiedziem, Markiz Casti-Plani to małpa, Schigolch – robak, doktor Goll – jaszczurka, hrabianka Geschwitz – krokodyl, malarz Schwarz – wielbłąd. Zaś Lulu, która pojawia się w prologu w kostiumie Pierrota (i w nim została uwieczniona na obrazie) – okazuje się wężem.

Nie mam zamiaru rozwijać alegorycznego zestawienia Lulu – fabularnej femme fatale – z wężem, który w zakresie interpretacji symbolicznej obfituje w znaczenia; wystarczy powiązać ten symbol z imieniem Ewy (tak nazywa Lulu jedna z jej ofiar – mąż malarz Schwarz). Z kolei Ewę można zestawić z tytułową Pandorą; i tak dalej. W fabule zresztą Lulu przedstawia się jako kobieta nie mająca ojca i matki, czyli – jak na prawdziwą Pandorę przystało – zrodzona z ziemi. Przerywam ten wątek, licząc na inwencję znajomych antropologów. Tym bardziej że jest to wątek i interpretacja, która sama się narzuca i prosi o naukową artykulację.

Podczas analizy i interpretacji ur-tekstu dotyczącego postaci Lulu warto posłużyć się – nawet w sposób stosunkowo dowolny i całkowicie niezobowiązujący – elementami metodologii i pojęciami wypracowanymi przez amerykańskich neoformalistów, zwłaszcza przez Davida Bordwella i Kristin Thompson. Dlatego przede wszystkim, że jest to metoda prosta i efektywna. Taktuję ur-tekst *Lulu* jako pewne jednostkowe dzieło sztuki, które ze mną – widzem, czytelnikiem, słuchaczem, etc. – prowadzi pewną grę estetyczną. Jej podstawową kategorią jest kategoria u n i e z w y k l e n i a (w języku rosyjskim – o s t r a n i e n i e, pojęcie wprowadzone przez Wiktora Szkłowskiego). W tym sensie ur-tekst *Lulu* jest niemalże ciągiem postępujących po sobie uniezwykleń. Głównym celem tego chwytu staje się usunięcie automatyzmu poznawczego widza; w ramach sztuki słowa uniezwyklenie polega na – jak to określa sam Szkłowski *określaniu rzeczy nie jej nazwą, lecz poprzez opis, tak jakby widziało się coś po raz pierwszy* [11]. Niezwykłość *Lulu* nie polega zatem na niezwykłości fabuły, która przypomina bombastycznie rozbuchany romans bulwarowy, rodem z literatury brukowej, lecz na sposobie artystycznej reprezentacji świata fabuły. Stąd efekt przypominający coś w rodzaju „zawieszenia realności" mimo fabuły niemal werystycznej.

Narodziny Lulu z ducha mimetyzmu

Psychoanalityczna – czy też raczej „libidalna" – interpretacja postaci Lulu i tekstów jej poświęconych narzuca się niemal samoistnie. Jest zresztą zasugerowana przez sam tekst i interpretowanie w tym kluczu jest także automatycznie amortyzowane przez sam tekst. Jak słusznie o samym tekście Wedekinda napisał Thomas Eisner: *Dramaty Wedekinda są dla publiczności podwójnie atrakcyjne.*

Przyjemność płynąca z przedstawienia i udramatyzowanie nie zakamuflowanego seksualnego pożądania idzie tu w parze z zaspokojeniem ciekawości społecznej, daje możliwość wejrzenia w prywatne uciechy i występki klasy panującej. Świat rozkoszy stanowi tu element tej definicji, która erotyzm i różnice płci wyznacza społeczeństwu jako całości. Bowiem jeśli przestaniemy pojmować erotyzm w kategoriach biologicznych, wówczas ona sama stanie się czymś więcej niż tylko wytworem społeczeństwa, symboliczną strukturą, w której wyrażać się mogą inne wartości i kategorie [12].

W swoim artykule zatytułowanym *Zagadkowy Pabst: „Auteur" kierowany przez historię* Eric Rentschler cytuje znamienne sformułowanie krytyków odnoszące się do *Puszki Pandory*: Pabst ma w tym filmie przedstawiać *seksualność w kinie jako seksualność kina*. To efektowne stwierdzenie automatycznie przenosi nas w kierunku przełomowego – moim zdaniem – rozróżnienia dokonanego w latach osiemdziesiątych przez Dudleya Andrew. W swojej książce *Concepts In Film Theory* – szczególnie w rozdziale ósmym poświęconym pojęciu identyfikacji w rozumieniu psychoanalitycznym – dokonał fundamentalnego rozróżnienia pomiędzy *pożądaniem w tekście* a *pożądaniem tekstu*. Za pomocą tej dychotomii można się także zastanawiać nad surrealistycznym aspektem fabuły o Lulu. *Pożądanie w tekście* oznacza, że za pomocą metody psychoanalitycznej analityk odkrywa i rozpoznaje wartości wpisane i przedstawione w tekście, zaś *pożądanie tekstu* ujmuje sam tekst jako dyskurs fantazmatyczny i sam siebie nieświadomy. Sam tekst staje się zatem mechanizmem pożądania, zaś *pożądanie w tekście* jest tylko jednym ze składników – może najbardziej jawnym i ewidentnym – rudymentarnego *pożądania tekstu*. Aplikując – w bardzo ograniczonym zakresie – komplementarną dychotomię, Andrew proponuję tezę, że główny ruch tekstu o Lulu jest kierowany i wektorowany – na płaszczyźnie *pożądania tekstu* – przez zasadę *pożądania mimetycznego* opisywanego przez René Girarda.

Nie jest to propozycja metodologiczna całkowicie odległa od ducha freudowskiego; powiedziałbym nawet, że jej element zawiera się w ramach interpretacji mimetycznej w sensie Girardowskim. O ile bowiem – jak komentuje tezy Girarda Cezary Rowiński – dla Freuda i freudystów seks jest siłą pierwotną, motorem życia, a wszystkie dziedziny ludzkiej działalności, cały świat ludzki są pochodnymi potężnej mocy libido, o tyle dla Girarda życie seksualne jest *domeną, w której, jak w lustrze, znajdują odbicie społeczne warunki człowieka oraz jego fundamentalne sytuacje egzystencjalne. Seksualność człowieka jest sferą, w której skupiają się, niczym w soczewce, różne sprawy ludzkie, ale nie jest ona bynajmniej absolutem, jakim stała się dla freudystów* [13]. Zatem owej opisywanej przez Girarda pożądliwości nie należy rozumieć w sensie potocznym czy też w strywializowanym sensie freudowskim. Zdaniem Girarda człowiek nowoczesny jest „próżny"; ale „próżność" Girard definiuje jako *głębokie niezadowolenie z siebie, jako dążność do negacji, jako metafizyczny sprzeciw wobec ludzkiej kondycji*.

Co jednak jest najważniejsze – nie tylko dla Girarda, lecz także dla nas: pożądanie to jest „mimetyczne", co oznacza, że nie jest ono spontaniczne, potrzebuje pośredników, mediatorów i przede wszystkim – wzorów do naśladowania. Jak pisze Girard w swojej pierwszej książce *Mensonge romantique et la verité romantesque*: *człowiek próżny nie może wydobywać pożądań z własnej*

głębi, pożycza je od innych i: *Ażeby człowiek próżny pożądał jakiegoś obiektu, wystarczy go przekonać, że ten obiekt jest już pożądany przez kogoś trzeciego, z kim wiąże się pewien prestiż* [14]. Mamy zatem do czynienia z pożądaniem trójkątnym, gdzie – paradoksalnie – obiekt pożądania jest mniej pożądany aniżeli pożądanie pożądania pożądanego obiektu.

Ten mechanizm – niemal w czystej, laboratoryjnej wersji – odnajdujemy w *Lulu*. Można zatem traktować naiwnie Lulu jako osobę budzącą pożądliwość swoją zmysłowością, wyglądem, zachowaniem. Jest to podejście typowe dla panseksualizmu epoki, której dyskurs wygenerował figurę Lulu. Można także przyjąć optykę Girarda i stwierdzić, że Lulu staje się pożądana dla innych jako osoba już pożądana przez innych. Poszczególne konstelacje damsko-męskie, w których postrzegamy Lulu, są właśnie następującymi po sobie i kolejno z siebie wynikającymi trójkątami pożądliwości mimetycznej. Kolejnymi wierzchołkami trójkątów są doktor Goll, malarz, doktor Schön (i to dwukrotnie), wreszcie syn Schöna – Alwa. Dla trzech z nich partycypowanie w trójkącie kończy się tragicznie – śmiercią. Dla Alwy kończy się autodestrukcją i poniżeniem społecznym. Kończy się także tragicznie dla samej Lulu, która zostaje zamordowana przez Kubę Rozpruwacza. Zwróćmy uwagę także na postaci, które funkcjonują na marginesach sekwencji postępujących po sobie trójkątów pożądliwości mimetycznej. Przede wszystkim hrabianka Geschwitz, której lesbijskie skłonności ku Lulu nie ulegają wątpliwości. Można założyć, że Geschwitz – mimo że biologicznie jest kobietą – na poziomie dyskursu społecznych ról płciowych (zatem nie *sex level*, lecz *gender level*) przejmuje rolę podmiotu męskiego. Potwierdza to fakt, że ona także ginie w ramach upiornej i fatalistycznej logiki trójkątów. Strukturalnie zatem – w odróżnieniu od referencyjnego poziomu fabuły – hrabianka odgrywa rolę męską. W filmie Pabsta obserwujemy szalenie implicytną i sugestywną sekwencję namiętnego tańca Lulu z hrabianką w sekwencji imprezy ślubnej Lulu z doktorem Schönem. Obie kobiety tańczą w sposób społecznie zastrzeżony dla kobiety i mężczyzny. Oznacza to, że również Pabst w swojej wersji motywu Lulu zdecydował się na powierzenie hrabiance funkcji zarezerwowanej dla postaci męskiej.

Kolejną postacią, która funkcjonuje, lecz na innej zasadzie, na marginesach systemu trójkątów, jest Schigolch. Sprawia on wrażenie jedynej osoby, która zdaje sobie sprawę z mechanizmu pożądania mimetycznego, determinowanego tak przez libido, jak i przez ekonomię i przez syntezę tych dwóch napędów – ekonomię libidalną. W tym sensie Schigolch jest postacią, która pełni funkcję figury będącej rodzajem informacji metatekstowej; jest wskazówką wewnątrz tekstu, która informuje odbiorców o mechanizmach rządzących tekstem i modusami jego odbioru. Rzecz bowiem w tym, że z punktu widzenia samej fabuły jest to postać niepotrzebna i wręcz zbędna. O jej zbędności informuje sam tekst (Schön mówi do Lulu o Schigolchu: *gdybym był pani mężem, nie wpuszczałbym za próg tego człowieka*). Z drugiej jednak strony Schigolch „wie" o Lulu to, czego nie wiedzą inni – jest zatem w stanie jako postać stać się figurą generującą dla postaci Lulu kontekst – tak wewnątrz całego tekstu, jak też generować wskazówki metatekstowe.

I wreszcie postać Kuby Rozpruwacza – postać autentyczna, która działała w Londynie w latach 1888-1889; w tym sensie pojawienie się mordercy pełni

także funkcję wskazówki o charakterze indeksu temporalnego – dzięki niemu wiemy, kiedy rozgrywa się finał *Lulu* (jak dowodzi Sinko, w tekście mamy także inne informacje, które pełnią funkcję indeksów czasowych, pozwalając umieścić fabułę *Lulu* w konkretnym czasie historycznym; Lulu pobiera lekcje tańca u Eugéne Fougere, słynnej wtedy tancerki paryskiej; w Hamburgu w 1892 roku panowała epidemia cholery; rewolucja w Paryżu, o której wykrzykuje Alwa (a potem także ironicznie jego okrzyk powtarza Schön) była prawdopodobna w związku z nieudanym zamachem stanu generała Boulangera [15]. Kubę trzeba jednak traktować przede wszystkim jako wyrzutka społecznego; i jest on wyrzutkiem także w tym sensie, że nie funkcjonuje w uświęconej przez system społeczny i jego ideologię zasadzie trójkąta pożądania. Zjawia się bowiem u Lulu nie jako osobnik jej pożądający, lecz jako seryjny morderca kobiet. Określenie „seryjny" ma oparcie nie tylko w kontekście wydarzeń historycznych, lecz także w samym tekście – Kuba zabija nie tylko Lulu, lecz także hrabiankę. Po prostu – jako mimetyczny outsider – potwierdza swoją „zewnętrzność" przez zlikwidowanie samej zasady trójkąta mimetycznego. Do tego zaś aktu nie byli zdolni osobnicy partycypujący w jego funkcjonowaniu, co tworzyło przy okazji fabularne perpetuum mobile. Co więcej, sama Lulu jako zasadniczy element – by tak rzec – nacechowany element trójkąta mimetycznego, nie była w stanie dokonać aktu fizycznej samozagłady (równoznacznej ze zniesieniem reguły trójkąta z jej udziałem jako generatora). Kiedy otrzymuje rewolwer od Schöna, zamiast zabić siebie (do czego Schön wzywa, świadomy mechanizmu, ale wobec niego bezsilny) Lulu zabija Schöna, bowiem jest on o krok od rozwikłania i publicznego wyartykułowania (a przez to zdemaskowania i przynajmniej potencjalnego zneutralizowania) mechanizmu trójkąta mimetycznego. W tym więc sensie pojawianie się Kuby Rozpruwacza nie jest sytuacją przypadkową. Z punktu widzenia techniki dramaturgicznej można uznać, że pełni on strukturalnie funkcję niemal deus ex machina, pojawiając się znikąd (czyli z ulicy) i likwidując nie tylko zarzewie konfliktu, ale po prostu likwidując tekst (który w tym momencie – jako zlikwidowany przez postać Kuby – może się już tylko skończyć). Kuba Rozpruwacz jest zatem nie tylko postacią historyczną i symboliczną, ale także – w pewnym sensie podobnie jak Schigolch – postacią pozadiegetyczną, czyli sytuującą się na odmiennym poziomie realności aniżeli reszta figur diegezy.

Wilde stwierdza także, że najistotniejszą w ekspresjonizmie semantyką dyskursu staje się semantyka ekonomiczna, szczególnie semantyka długu w kontekście kultury kapitału. Jak pisze: *Konkretna całość natury ludzkiej zastąpiona zostaje modelem człowieka ekonomicznego, h o m o e c o n o m i c u s , a tym samym zostaje zdehumanizowana. W rezultacie człowiek traci kontakt z tym, co jest mu najbliższe, a więc przede wszystkim ze swoim ciałem* [16]. W *Lulu* pojawia się właśnie owa *semantyka ekonomiczna*, o której nie należy zapominać. Pożądliwość mimetyczna nie funkcjonuje bowiem w społecznej czy ideologicznej próżni; wręcz odwrotnie – wydaje się immanentnie powiązana z semantyką kapitału. Zdolności mimetyczne wiążą się bowiem z takimi wartościami, jak potrzeba prestiżu, konieczność rywalizacji, przemożna chęć bycia kimś innym, niż się jest. W *Lulu* mamy kilkakrotnie do czynienia z bezpośrednią artykulacją semantyki ekonomicznej, która – to paradoksalne – neguje cielesność Lulu i jej tożsamość jako kobiety w imię jej rynkowej wartości wymiennej. Nie do końca zatem

Louise Brooks w *Puszce Pandory* G. W. Pabsta

należy taktować figurę Lulu *jako czystą zmysłowość* czy *esencjonalną kobiecość*. Staje się bowiem figurą wartości wymiennej, przeliczalną i wymierną. Apogeum „wymienności" Lulu odnajdujemy na londyńskim poddaszu, kiedy Lulu staje się prostytutką, czyli personifikacją kobiecej wymienności ekonomicznej. Ale już wcześniej doktor Schön mówi malarzowi o jego żonie – *poślubił pan pół miliona*; zaś w paryskim kasynie Markiz, który przy okazji okazuje się zamieszany w handel dziewczętami w Kairze, szantażuje Lulu, domagając się od niej pieniędzy

i proponując profesję luksusowej prostytutki (poniekąd – z jednej strony antycypując jej losy w Londynie; z drugiej – powiedzmy wprost – dostrzegając jej predyspozycje do tej roli). Jest to zatem akt reifikacji Lulu i jej radykalnego utowarowienia, które zresztą w finale stanie się faktem.

Powyższy tekst miał na celu jedynie przekazanie kilku intuicji dotyczących postaci Lulu – traktowanej jako topos, figura retoryczna, może już nawet mit. Na koniec chciałbym się wytłumaczyć z tytułu, który jest – rzecz jasna – nieco żartobliwy. Lulu jest bowiem tematem wymarzonym dla analizy feministycznej; to podejście jest niemal wpisane w tekst, nie mówiąc już o kontekstach. Aby nieco utrudnić sobie zadanie, postanowiłem nie skorzystać z tej pokusy – mimo, że uważam się za *male feminist* – ale zaprezentować dyskurs nie- (lub pozafeministyczny). Roboczo – oraz opisowo, nie zaś normatywnie – nazwałem go „maskulinistycznym". W grubiańskim skrócie powiem, że dyskurs maskulinistyczny przejawia się tym, że ani razu nie cytuje się w nim (mocno z sobą walczyłem) przełomowego – bo tak w istocie jest – eseju Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* [17]. Ale wszystko – łącznie z wieloma jeszcze adaptacjami mitycznej Lulu – jeszcze przed nami. Jak bowiem pisze Grzegorz Sinko w posłowiu do polskiego przekładu Wedekinda: *...Lulu, podobnie jak jej mityczne poprzedniczki – Ewa, Pandora, czy Helena – jest tworem wyobraźni męskiej. Zapewnia to zresztą trwałą atrakcyjność sztuki przynajmniej dla połowy osób obecnych na widowni, jaki jest jednak punkt widzenia drugiej połowy, można by się dowiedzieć tylko od autorki równie śmiałej i równie utalentowanej, jak Frank Wedekind. W świetle procesów toczących się w tej chwili w kulturze Europy i USA pojawienie się takiej autorki jest zresztą wielce prawdopodobne* [18].

JACEK ZIEMEK

---

[1] G. M. Grabowska, R. Prokurat, *G. W. Pabst*. Warszawa 1995.

[2] B. Kaczyński, *Ucieczka do Karyntii. Rzecz o Albanie Bergu i jego operach*. Warszawa 1987, s. 112

[3] Tamże, s. 64-65.

[4] D. Andrew, *Concept in Film Theory*, Oxford 1984.

[5] G. Sinko *Wstęp* , w: F. Wedekind, *Duch ziemi*, przeł. G. Sinko, Kraków 1981.

[6] J.L. Styan, *Współczesny dramat*. Przeł. M. Sugiera. Wrocław1995.

[7] por. tamże.

[8] por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

[9] E. Wilde, *Gabinet figur wyobraźni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych* w: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985, s. 120.

[10] B. Kaczyński, dz. cyt, s. 115-117.

[11] por. W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt* w: S. Skwarczyńska, red., *Teoria literackich badań za granicą*, t. 2, cz. III. Kraków. 1986.

[12] L. Eisner, *Ekran demoniczny*. Przeł. K. Eberhardt. Warszawa 1974.

[13] C. Rowiński, *Myśl René Girarda*, „Literatura na Świecie", nr 12/1983, s. 296-309.

[14] Tamże.

[15] por. G. Sinko, dz. cyt., s. 204.

[16] E. Wilde, dz. cyt., s. 119.

[17] L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, tłum. J. Mach, Kraków 1992.

[18] G. Sinko, dz. cyt.

Płeć w filmach Wonga Kar-Waia

EWA MAZIERSKA

Lata osiemdziesiąte w krajach zachodnich są utożsamiane z kryzysem męskości, przez który rozumie się utratę przez mężczyzn uprzywilejowanego miejsca w społeczeństwie i zachwianie się męskiego etosu. Jedną z przyczyn tego stanu jest ekspansja kobiet na rynku pracy: w większości krajów europejskich od początku lat osiemdziesiątych liczba zatrudnionych kobiet zwiększa się każdego roku, podczas gdy liczba pracujących mężczyzn stale spada. Kobiety nie tylko coraz częściej porzucają dom, by urzeczywistnić marzenie o karierze, ale realizują się w zawodach wcześniej zarezerwowanych dla mężczyzn: w polityce, wymiarze sprawiedliwości, bankowości. Dotyczy to także ich udziału w świecie przestępczym – nie tylko rośnie liczba kobiet popełniających przestępstwa, ale także rola, jaką pełnią w napadach rabunkowych, włamaniach, morderstwach – coraz więcej dziewcząt porzuca tradycyjną rolę wabika czy czujki i chwyta broń do ręki, a nawet staje na czele gangów.

Innym czynnikiem współczesnego kryzysu męskości jest konsumeryzm i wszechobecność reklamy skierowanej niemalże w równym stopniu do mężczyzn jak do kobiet. W ich rezultacie typowy współczesny (zwłaszcza młody) mężczyzna wierzy, że do sukcesu potrzebne są mu nie tylko inteligencja i determinacja, ale odpowiednio stworzony image. To z kolei powoduje erozję rzekomo naturalnej męskiej tożsamości – zastępuje ją tożsamość sztucznie stworzona i podlegająca ciągłym zmianom. Ponadto młodzieniec spędzający długie godziny na studiowaniu katalogów z ubraniami i kosztujący się na drogie wizyty u kosmetyczki czy modnego fryzjera naraża się na zarzut upodobniania się do kobiety.

Feminizmowi przypisuje się znaczną część odpowiedzialności za obniżenie pozycji mężczyzny w rodzinie, miejscu pracy i całym społeczeństwie. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wiele feministek zaatakowało model mężczyzny jako macho. Dwadzieścia lat później pełni on głównie funkcję tematu niewybrednych żartów. Równocześnie jednak wysiłek destrukcji starego wzorca nie został zrównoważony pracą nad stworzeniem nowego. Po części wynikało to z ideologicznej pozycji feminizmu – jego celem było dowartościowanie kobiety, a nie pomoc osłabionemu mężczyźnie, a także z nieobecności ideologii czy dziedziny badań równoważących osiągnięcia feminizmu. Gender studies, obejmujące badania nad rolami kulturowymi kobiet i mężczyzn i men studies to dyscypliny, których rozwój jest wciąż na etapie embriona. Dekryminalizacja i zwiększenie społecznej akceptacji homoerotyzmu, które od lat sześćdziesiątych mają miejsce w większości krajów zachodnich, również wywarły wpływ na

erozję stereotypu prawdziwego mężczyzny – w sytuacji gdy zachowania homoseksualne nie są już traktowane jako dewiacja od standardu kulturowego, ale jego druga norma, to, co było jedynym akceptowanym zachowaniem, traci bowiem swą uprzywilejowaną pozycję.

Zmiany, które wyżej naszkicowałam, nie przez wszystkich są traktowane jako niekorzystne dla mężczyzn. To, co jedni nazywają kryzysem męskości, inni uważają za otwarcie się przed mężczyznami nowych możliwości, powiększenie się obszaru ich wolności. Przedmiotem dyskusji jest także kwestia, w jakim stopniu wzrósł rzeczywisty status kobiet. Znaczna część adherentów feministek twierdzi, że zmiany dotyczące ich sytuacji mają charakter zaledwie kosmetyczny – kobiety są wciąż, nawet w najbardziej rozwiniętych krajach, obywatelami drugiej kategorii.

Nie jest moim celem zgłębianie tej kwestii. Ograniczę się tylko do wyrażenia przekonania, że zmiany mają miejsce, a kino, uważane za najważniejsze zwierciadło kultury, reaguje na nie. W Stanach Zjednoczonych i w Europie oprócz filmów o nowej kobiecie, która pragnie mieć wszystko: pieniądze, prestiż i miłość, masowo realizowane są utwory afirmujące nowego, konsumującego mężczyznę. Najlepszym przykładem *Dziewięć i pół tygodnia* (1995) Adriana Lynea, którego bohater może się poszczycić setkami koszul i dziesiątkami garniturów. Inne filmy, jak *Trzej mężczyźni i dziecko* (1985) Coline Serreau, ukazują mężczyzn przejmujących tradycyjne role kobiet – matki i opiekunki. Zmienia się także uroda filmowych idoli – aktorzy o łagodniejszej, bardziej kobiecej urodzie, na czele z Leonardem DiCaprio, usuwają w cień super-męskich gwiazdorów w rodzaju Sylvestra Stallone.

Znakiem zwiększonej akceptacji homoseksualnych obyczajów i wchłaniania ich przez główny nurt kultury jest, między innymi, pełna Campu twórczość autorów niezależnych, takich jak Pedro Almodovar i David Lynch, a także to, że w tak popularnych filmach, jak *Cztery wesela i pogrzeb* (1994) Mikea Newella czy *Mój chłopak się żeni* (1997) P. J. Hogana, mamy do czynienia z homoseksualnymi mężczyznami, którzy doskonale funkcjonują w heteroseksualnych kręgach i vice versa – z heteroseksualnym społeczeństwem, które z otwartymi ramionami przyjmuje osoby o odmiennej orientacji seksualnej.

Konstrukcja fabuł, wybór bohaterów i sposób ich pokazywania przez Kar-Waia odzwierciedla wiele opisanych wyżej zjawisk i trendów. Po pierwsze, w jego filmach nie ma gospodyń domowych, za to pełno jest pracujących dziewcząt. Większość z nich wykonuje wprawdzie typowo kobiece, cieszące się niewielkim prestiżem zawody, ale nawet one potrafią się samodzielnie utrzymać. I tak, jedna z kochanek Yuddiego z *Days of Being Wild* (*Dzikie dni*, 1991) w dzień pracuje jako barmanka, a nocą sprzedaje bilety na mecze, druga, Mimi – jest tancerką w nocnym klubie, nie gardzi też datkami od bogatszych klientów. Ah-ngor z *As Tears Go By* (*Gdy płyną łzy*, 1988) i Faye z *Chungking Express* (1994) pracują w restauracjach swoich krewnych. Co więcej, poza dziewczyną z *Days of Being Wild*, która kojarzy awans społeczny z dobrym zamążpójściem, inne mają mniej kobiece, śmielsze ambicje, na przykład Faye twierdzi, że pracuje w barze, by zarobić na podróż do Kalifornii.

Kilka kobiet trudni się przestępczością. To właśnie one przyjmują na siebie rolę szefów wydających polecenia mężczyznom. Dotyczy to przemytniczki nar-

Wong Kar-Wai

kotyków z pierwszej części *Chungking Express* i agentki płatnego mordercy z *Fallen Angels* (*Upadłe anioły*, 1995). Ta pierwsza jest właściwie mężczyzną w spódnicy, czy – dokładniej – w płaszczu przeciwdeszczowym: strzela szybciej niż ci, którzy do niej strzelają, jest zdecydowana w stosunkach z klientami i pozbawiona sentymentów. Z całkowitą obojętnością przyjmuje też zaloty spotkanego w barze policjanta, a gdy ten prowadzi ją do hotelu, natychmiast zasypia, pozostawiając go sam na sam z telewizorem. W jej pracowitym i niebezpiecznym życiu zdaje się nie starczać miejsca na miłość – samotność jest ceną powodzenia zawodowego. Równocześnie jednak w filmie tym można odnaleźć sugestię, że życie bohaterki nie ogranicza się do organizowania przemytu narkotyków i strzelania, że to, co widać na ekranie, to tylko jedna z jej tożsamości. Sugestia ta pojawia się w ostatniej scenie z jej udziałem, kiedy to po zabiciu mężczyzny, który przekazał jej narkotyki, bohaterka rzuca na ziemię blond perukę, ukazując długie, czarne włosy, i odchodzi wolnym krokiem, jakby świadoma, że w nowym wcieleniu nikt jej nie rozpozna. Tego jednak widzowie nigdy się nie dowiedzą, gdyż natychmiast po jej odejściu na scenę wkraczają nowi bohaterowie.

W artykule *Nonchalant Grace* Larry Gross twierdzi, że kobiety Kar-Waia z grubsza można podzielić na dwa typy, jeden to *dziewczyny wulgarne*, drugi – *blade, zwiewne, idealistyczne piękności* [1] (sama z tej klasyfikacji wyłączyłabym jednak przemytniczkę z *Chungking Express*). Pierwszy typ jest reprezentowany przez tancerkę i przybraną matkę Yuddiego z *Days of Being Wild*, a także Baby i Charlie z *Fallen Angels*, drugi – przez Faye z *Chungking Express* i agentkę płatnego mordercy, Minga, z *Fallen Angels*. Dla wszystkich tych kobiet, jak dla bohaterek hollywoodzkich melodramatów, miłość jest najważniejsza, ale swe problemy uczuciowe rozwiązują one w nowy, można rzec postmodernistyczny sposób. Dziewczyny wulgarne próbują zdobyć tych, których kochają, metodami wcześniej zarezerwowanymi dla mężczyzn. Mimi, na przykład, straszy Yuddiego, że dostanie mu się, jeżeli przyłapie go na tym, że spotyka się z innymi kobietami. Matka Yuddiego płaci mężczyznom za to, że dotrzymują jej towarzystwa. Baby rozbiera swego kochanka i nie pozwala mu odejść. Charlie obraża

przez telefon swego chłopaka, który ma ożenić się z inną kobietą, a następnie udaje się na poszukiwanie swej konkurentki, by uniemożliwić jej przejęcie narzeczonego. Każda z tych kobiet zachowuje się tak jak machos w stosunkach z kobietami i skłonna jest użyć fizycznej siły, by osiągnąć swój cel. W *Fallen Angels* symbolem przejmowania przez kobietę roli mężczyzny jest przymierzanie przez Baby ubrań należących do Minga.

Gross pisze, że *blade, zwiewne, idealistyczne piękności* są *zbyt uprzejme i refleksyjne, by wtargnąć na obszar, zajmowany przez mężczyzn, których podziwiają* [2]. W istocie jednak Faye i agentka Minga biorą we władanie przestrzeń należącą do ukochanych mężczyzn, tyle tylko, że robią to pod ich nieobecność. Wtedy to odwiedzają ich ulubione nocne bary albo zakradają się do ich mieszkań, grzebią w śmieciach, zmieniają pościel czy wrzucają do akwarium złote rybki. Ten szczególny rodzaj medializacji, czyli zastępowania stosunków bezpośrednich zapośredniczonymi przez rzeczy, można określić jako kobiecy fetyszyzm. Jego celem jest bowiem (oprócz zaspokojenia ciekawości) osiągnięcie przyjemności seksualnej. Erotyczne działanie przedmiotów należących do ukochanego mężczyzny szczególnie wyraźnie zostaje ujawnione w scenie, w której agentka Minga masturbuje się na jego łóżku. Łóżko w tej scenie niejako zastępuje agentce nieobecnego kochanka [3]. Uprawianie przez nią miłości na dystans i przez pośredników jest konsekwencją niechęci Minga do uczuciowego wiązania się z kobietą, z którą łączą go sprawy zawodowe. Z drugiej strony jednak, jak ona sama przyznaje, z mężczyznami, przynajmniej niektórymi, lepiej trzymać się na dystans. Bliskość niweczy bowiem tajemnicę, a tym samym zainteresowanie. *Podejdziesz zbyt blisko i wyda ci się nudny*, mówi w wewnętrznym monologu.

Warto zwrócić uwagę, że w kinie fetyszyzm przypisywany jest prawie wyłącznie mężczyznom – napawają się oni zapachami i fakturą sukni, szali i bielizny kobiety, aby mieć iluzję posiadania jej samej, dostępu do jej najgłębszych sekretów, do jej seksualności. W kinie współczesnym doskonałym tego przykładem jest zachowanie Julesa z *Divy* (1981) Jeana-Jacques'a Beineixa, który kradnie suknię śpiewaczki operowej, by być blisko niej. Także relacja między widzem a ekranowymi kobietami, jak zauważa Laura Mulvey i wiele innych feministycznych autorek, jest fetyszystyczna – w kinie obraz kobiety zastępuje ją samą [4].

W tradycji psychoanalitycznej, którą feministyczne filmoznawstwo często się posługuje, fetyszyzm jest kojarzony z męskim pragnieniem obiektywizacji i w konsekwencji unieszkodliwienia kobiety, niosącej z sobą niebezpieczeństwo kastracji. Kobiecy fetyszyzm jest dla psychoanalityków mniej interesujący, ponieważ – nie dość, że rzadziej występuje – nie można go wytłumaczyć, odwołując się do podobnej teorii. Mężczyzna nie zagraża kobiecości kobiety tak jak kobieta męskości mężczyzny, ponieważ kobiety nie można pozbawić penisa. Ta teoria zamazuje jednak fakt, że kobiety, tak jak mężczyźni, mogą się obawiać męskiej dominacji i pragnąć uczuciowej i erotycznej samowystarczalności. Bohaterki Kar-Waia niekiedy ją osiągają, korzystając ze środków, które w klasycznym kinie są zarezerwowane dla mężczyzn.

Jak zwykle u tego artysty, każdej odpowiedzi czy sugestii towarzyszy jednak kontr-odpowiedź, czy kontr-sugestia. *Fallen Angels*, na przykład, kończy scena, w której owa wyemancypowana kobieta siada na motocykl nieznanego mężczyzny i jedzie przytulona do niego, oznajmiając w wewnętrznym monologu, że *nie*

pamięta, kiedy ostatnio czuła takie przyjemne ciepło. W ten sposób film o ludziach mozolnie uczących się samotności kończy się przyznaniem, że od samotności lepsze, a przynajmniej przyjemniejsze, jest bycie we dwoje.

Mimo różnic w wyglądzie i manierach dwa typy kobiet: hałaśliwe i zwiewne, mają z sobą wiele wspólnego. Jest nim odrzucenie tradycyjnej roli kobiety jako słabej istotki biernie oczekującej na to, aż ukochany mężczyzna zwróci na nią uwagę. Bohaterki Kar-Waia albo wydzierają mężczyznom to, czego im potrzeba, albo same to tworzą. Paradoksalnie, blade, zwiewne piękności, które są często zbyt nieśmiałe, by wyjawić mężczyźnie swą miłość, ostatecznie łatwiej znoszą miłosne rozczarowania i okazują się lepiej przystosowane do życia w pojedynkę. By się o tym przekonać, wystarczy porównać dwie kochanki Yuddiego z *Days of Being Wild*: nieśmiałą barmankę i zaborczą, wulgarną tancerkę. Ta druga nie jest w stanie zapomnieć o Yuddim: urządza awantury barmance, a w końcu w pogoni za ukochanym wyrusza aż na Filipiny. Barmanka z kolei w rozmowie ze swą niedawną konkurentką stwierdza: *Już go nie pamiętam*.

Jak rewolucyjne jest działanie bohaterek Kar-Waia, najlepiej można sobie uświadomić, gdy się weźmie pod uwagę, że należą one do społeczeństwa, na które ogromne piętno wywarła patriarchalna kultura chińska. W niej zaś wartość kobiety była tak niska, że zabójstwo dziewczynki i niewiernej żony przez wieki nie było nawet traktowane jako przestępstwo. Pozycja kobiet we współczesnych Chinach i Hongkongu jest wyższa niż 50 czy 100 lat temu, mimo to zaryzykowałabym tezę, że bohaterki Kar-Waia cieszą się większą niezależnością niż przeciętne mieszkanki Hongkongu.

O ile bohaterki Kar-Waia są w stanie pokierować swym losem i trzymać się raz obranej drogi, o tyle liczni mężczyźni z jego filmów są skazani na wieczne dryfowanie. To przypadek Yuddiego z *Days of Being Wild*, Ah-Waha z *As Tears Go By*, Minga z *Fallen Angels* oraz Ho i Laia z *Happy Together* (*Szczęśliwi razem*; 1997). Dryfowanie oznacza tu zarówno fizyczne przemieszczanie się z miejsca na miejsce i powrót do punktu wyjścia, jak i dryfowanie egzystencjalne – życie pozbawione celu, o którym nie wiadomo, czy posuwa się do przodu, czy do tyłu, czy stoi w miejscu. Zwykle jedno z drugim idzie zresztą w parze. Tak jest na przykład z Ah-Wahem, który podróżuje z Hongkongu, gdzie działa jego gang, na prowincję, gdzie mieszka jego kuzynka, nie mogąc się zdecydować, gdzie i z kim chce zostać. Innym przykładem jest Ho i Lai, którzy stale nawzajem się porzucają, by prędzej czy później do siebie wrócić.

Dryfowanie egzystencjalne wynika z braku wiedzy na temat tego, co jest w życiu ważne, o co powinno w życiu chodzić. Niekiedy bohaterowie dryfują, ponieważ pragną rzeczy, które są wzajemnie nieuzgadnialne. To przypadek Ah-Waha, który nie jest w stanie dokonać wyboru między miłością a przyjaźnią, między szczęściem a poczuciem obowiązku. On jednak przynajmniej dostrzega w życiu coś, o co warto zabiegać. Jego dylematy wynikają wręcz z nadmiaru cennych rzeczy, jakie mu życie ofiarowuje w tym samym czasie. Inaczej jest z homoseksualnymi kochankami z *Happy Together*. Ci dryfują, ponieważ żadna możliwość nie jest dla nich wystarczająco atrakcyjna, by przy niej przez dłuższy czas wytrwać. Teoretycznie jedną z takich możliwości stanowi, jak wskazuje tytuł filmu, szczęśliwe bycie razem. W praktyce jednak cel ten nigdy nie zostaje osiągnięty – kochankowie okazują się nie tylko

niezdolni do wspólnego szczęścia, ale nawet do wspólnego życia. Na to, aby być razem, są bowiem zbyt egoistyczni, zaborczy i nieufni. W pojedynkę jednak także nie potrafią wytrwać, gdyż cierpią wówczas na brak kochanej osoby, samotność i poczucie beznadziei. Ich wybór dotyczy więc właściwie dwóch antywartości, dwóch przynoszących ból i niespełnienie sposobów życia.

Jeszcze słabsze pojęcie o tym, czego od świata i od samych siebie oczekują, mają Yuddi i Ming. Życie tego pierwszego to dekadencka rutyna: wyłudzanie pieniędzy od przybranej matki, odwiedzanie nocnych klubów i restauracji, jazda drogim samochodem, uwodzenie dziewcząt. Choć Yuddi opływa w dostatek, nic nie sprawia mu przyjemności, niczego nie ceni, do niczego nie jest i nie zamierza być przywiązany. W pewnym momencie rezygnuje zresztą z kobiet, które go kochają, samochodu, jedynego przyjaciela i wyjeżdża na Filipiny, rzekomo po to, by odnaleźć swą matkę. Na miejscu jednak cel ten traci znaczenie – do spotkania z matką właściwie nie dochodzi. Ponadto, zamiast wrócić do domu, Yuddi wdaje się w podejrzane interesy z tubylcami i ginie, bodajże dlatego, że jest komuś winny pieniądze za sfałszowany paszport.

Życie Minga także wydaje się pozbawione planów i mechaniczne. W jego przypadku rutynę wyznaczają kolejne morderstwa wykonywane na zlecenie. Ming nie czerpie ze swego zawodu przyjemności, satysfakcji, czy dumy, jedyną jego wartość znajdując w tym, że inni organizują życie za niego. W pewnym momencie decyduje się zakończyć karierę: odmawia udziału w kolejnych akcjach, rezygnuje ze współpracy ze swą stałą partnerką i wyprowadza się z mieszkania. Odmowie kontynuowania jednego sposobu życia nie towarzyszy jednak plan rozpoczęcia nowego. Zmiana, jak w przypadku Yuddiego, polega wyłącznie na redukcji działania, na eliminacji tego, co niepotrzebne do przetrwania. Ostatecznie Ming, podobnie jak Yuddi, traci życie – ginie podczas akcji, która miała być jego ostatnią.

Wyjaśnienie, dlaczego bohaterowie Kar-Waia decydują się na życiowy minimalizm, nigdy się nie pojawia. Możliwe, że czynią tak, ponieważ uważają, że nie mają bliźnim wiele do ofiarowania i nie chcą przynosić im rozczarowania, zabierać innym przestrzeni. Możliwe jest także, że redukcja przyjemności wynikających z posiadania materialnych przedmiotów, kontaktów z ludźmi czy ambicji zawodowych to ich sposób na dotarcie do sensu czy rdzenia życia. Odmowa życia tak, jak żyją inni, niechęć do dorabiania się i urządzania, uporczywe poszukiwanie własnego miejsca w świecie oraz związany z tym ból i niepokój przywodzą na myśl egzystencjalistów: Kierkegaarda, Heideggera, Sartre'a. Filozofowie ci głosili pogląd, że człowiek nie zna swego miejsca na Ziemi i nikt nie wskaże mu jego obowiązków, każdy musi zdobyć się na odwagę i chwycić swój los we własne ręce. U filozofów tych znajdziemy też pogląd, że wolność jest źródłem lęku i bólu – czas człowieka jest bowiem ograniczony, a przed nim ważkie decyzje do podjęcia [5]. Kar-Wai, jak egzystencjaliści, ukazuje ograniczenie ludzkiego życia, bliskość i nieuniknioność śmierci. Śmierć w jego filmach ani nie staje się ukoronowaniem wartościowego życia, ani odkupieniem tego, co w nim się nie udało. Przeciwnie, jest tak samo bezsensowna jak życie tych, którzy je stracili.

Jak już wspomniałam, u Kar-Waia tylko mężczyźni (choć nie wszyscy) noszą w sobie ów egzystencjalny niepokój. Tylko oni mają odwagę zapytać: po co żyć? Wydaje się, że tylko oni rozumieją absurdalność sytuacji człowieka. Można

argumentować, że tylko oni prowadzą życie autentyczne – dla siebie, kobiety zadowalają się, jakby powiedział Sartre, egzystencją w sobie. Odmawianie kobietom wyższej świadomości można uznać za objaw ich lekceważenia przez autora, za świadectwo traktowania ich jak istoty niższe. Nie wykluczam, że w ten właśnie sposób można odczytywać filmy Kar-Waia. Sama jednak w sposobie, w jaki reżyser przedstawia zachowanie bohaterów, dostrzegam coś, co nie pozwala mi na taką interpretację. Tym czymś jest ironia, z jaką traktuje on rozterki swych sartre'owskich mężczyzn. Mam na myśli to, że przedstawia ich jako buntowników bez powodu, rozpieszczonych, egoistycznych pięknoduchów, niezdolnych do zauważenia, że mogą traktować świat z lekceważeniem, ponieważ do życia niczego im nie brakuje.

Choć Kar-Wai pokazuje, że ludzka egzystencja nie ma zewnętrznego celu (o Bogu i żadnych innych transcendentnych wartościach nie ma w jego filmach ani słowa), ale człowiek ma szansę odnaleźć sens życia w samym życiu, w codzienności. Brak wielkiego planu czy misji nie musi być dla nikogo przekleństwem. Przeciwnie, może być błogosławieństwem – absurdalne z punktu widzenia egzystencjalistów życie może mieć bowiem estetyczną i moralną jakość, może być interesujące, zabawne i przyjemne. Wiele jego filmów jest nasyconych obrazami radowania się takimi właśnie małymi rzeczami: słuchania piosenek, picia whisky w barze, jedzenia ananasów z puszki czy oglądania kaset wideo. Równocześnie kluczowe, dramatyczne momenty: strzelanie, zabijanie, umieranie, reżyser traktuje z nonszalanckim lekceważeniem. To dowartościowanie spraw trywialnych kosztem wielkich dramatów zbliża Kar-Waia do jednego z najważniejszych przedstawicieli filozoficznego postmodernizmu, Jeana-Françoisa Lyotarda, który w swej *Kondycji ponowoczesnej* wygłosił pochwałę mikronarracji, małych lokalnych opowieści [6]. Mają one tę wyższość nad makronarracjami, że są dostępne dla każdego i nigdy nie kończą się totalną przegraną. Każda porażka, jak każda wygrana, jest bowiem lokalna i tymczasowa – po złym dniu może przyjść lepszy dzień. Warto dodać, że dowartościowanie mikronarracji jest zarazem dowartościowaniem stosunku do świata, który uchodzi za niepoważny, kobiecy czy wręcz dziecinny.

Yuddi i Ming na pewnym etapie swego życia zaczynają gardzić dobrami materialnymi. Dla wielu innych bohaterów Kar-Waia stan portfela, posiadanie albo nieposiadanie samochodu, modne ciuchy mają kluczowe znaczenie, decydują o szacunku dla samych siebie. Tak jest na przykład z przyjacielem Yuddiego, który marzy o tym, by mieć jego samochód, wierząc w to, że samochód upodobni go do niego, uczyni go przystojnym i atrakcyjnym dla kobiet. Jeszcze skrajniejszy przykład konsumującego mężczyzny stanowi Fly z *Days of Being Wild* – jak nieodpowiedzialna kochanka jest on w stanie przepuścić każdą ilość pieniędzy, nie licząc się z konsekwencjami. Paradoksalnie, bogactwo i hojność są dla niego synonimem męskości. Konsumeryzm charakteryzuje zresztą całe środowisko gangsterów przedstawione w tym filmie. W jednej scenie szef gangu konkurującego z grupą Ah-Waha zachęca Flya do porzucenia jego szefa (Wielkiego Brata), gdyż ten nie jest w stanie zapewnić swym towarzyszom życia na odpowiednim poziomie. *Patrz na moich chłopców*, mówi mafioso. *Spójrz, jakie noszą modne ciuchy, jakich telefonów komórkowych używają. Gdybyś chciał, także mógłbyś tak żyć.*

Fallen Angels, reż Wong Kar-Wai

Chungking Express, reż. Wong Kar-Wai

Chungking Express, reż. Wong Kar-Wai

Scena ta jest tym bardziej znamienna, że w klasycznym kinie gangsterskim – przykładem *Ojciec chrzestny* – gra toczyła się zawsze najpierw o władzę, a dopiero potem o pieniądze. Pieniądze zresztą także służyły zdobyciu i utrwaleniu władzy. Jeśli gangsterzy wydawali je na konsumpcję, to głównie na konsumpcję kobiet, na przykład prostytucję i kobiecą konsumpcję – prezenty dla żon i kochanek. Modny strój, uroda i atrakcyjne gadżety nie były im potrzebne, ponieważ nikt ich według ich posiadania nie oceniał.

O tym jak wielką wagę bohaterowie Kar-Waia przywiązują do swego wyglądu, świadczy także to, że otaczają się lustrami – przed lustrami tańczą, sprawdzają i poprawiają fryzury, prężą muskuły, stroją miny. Niezależnie od tego, czy są sami, czy z kimś – w najwyższym stopniu dotyczy to Yuddiego oraz Ho i Lai – zachowują się tak, jakby byli świadomi czyjegoś wzroku. Wygląd jest tym, według czego są oni oceniani przez swych partnerów. Policjant z *Chungking Express* zwierza się, że jego ukochana May wybrała go, ponieważ był podobny do pewnego gwiazdora filmowego. Drugiemu policjantowi z tego filmu jego była dziewczyna mówi, że zawsze uważała, że lepiej wygląda w mundurze niż po cywilnemu. Dla Ho wygląd jest nie tylko podstawą powodzenia towarzyskiego, ale sukcesu zawodowego. To dzięki niemu jest zapraszany do tanga przez homoseksualnych mężczyzn w nocnych klubach Buenos Aires i wynajmowany przez nich jako męska prostytutka.

O ile niektórzy z mężczyzn Kar-Waia dosłownie daliby się zabić, by pozwolić sobie na jakiś lśniący gadżet, o tyle kobiety w jego filmach nie ujawniają konsumenckiej pasji. Jeśli robią zakupy, to raczej kupują jedzenie niż sukienki, a jeśli już kupują ubrania, to nie dla siebie, lecz dla mężczyzn, których kochają. Niekiedy także utrzymują ich albo proponują im wsparcie finansowe, jak wspomniana już matka Yuddiego. Znów jest to przykład odwrócenia się tradycyjnych ról kobiet i mężczyzn – kobiety, będące przedmiotem męskiej konsumpcji, u Kar-Waia stają się konsumentkami mężczyzn.

W swym słynnym tekście *Visual Pleasures and Narrative Cinema* Laura Mulvey głosi tezę, że w klasycznym kinie hollywoodzkim mężczyzna pełni rolę aktywną, kobieta – pasywną. Kobieta jest tym elementem filmowej fikcji, który wstrzymuje bieg akcji, *zamrażając ją w momentach erotycznej kontemplacji* [7]. Kobieta jest spektaklem tworzonym dla przyjemności mężczyzn – i tych, którzy dzielą z nią świat filmowej fikcji, i tych, którzy znajdują się na zewnątrz tej fikcji, w sali kinowej. *Mężczyzna* – pisze Mulvey – *nie jest w stanie znieść ciężaru seksualnego uprzedmiotowienia. Z niechęcią przygląda się on swemu ekshibicjonistycznemu sobowtórowi* [8].

Larry Gross w cytowanym tu już artykule wyraża pogląd, że zasada „kobieta jako (fascynujący) obraz" daje się zastosować także wobec filmów Kar-Waia. Gross porównuje pracę Kar-Waia z aktorami do techniki stosowanej przez Jeana-Luca Godarda – obaj autorzy, Godard i Kar-Wai, jego zdaniem, całkowicie podporządkowują postać kreowaną przez aktora jego fizycznym właściwościom. *Jego szczególna oryginalność* – pisze Gross o Kar-Waiu – *objawia się w pracy z kobietami. W filmach odczuwa się czystą przyjemność wynikającą z fizycznej obecności kobiet: twarzy, ubrań, włosów, barwy głosu, a nade wszystko sposobu poruszania się. Jedna z bohaterek „Days of Being Wild" jest naprawdę tancerką, ale wszystkie kobiety w jego filmach zdają się tańczyć.*

W najwyższym stopniu dotyczy to Faye, dziewczyny z baru szybkiej obsługi, która niemalże przez cały czas, gdy jest na ekranie, tańczy w takt rockowej melodii [9].

Zgadzam się z Grossem, że kobiety z filmów Kar-Waia dostarczają widzom spektaklu najwyższej jakości. Uważam jednak, że to samo można powiedzieć o mężczyznach z jego filmów. Dotyczy to przede wszystkim *Happy Together* – filmu, który powstał już po tym, jak Gross napisał swój artykuł, ale także *Days of Being Wild* i *Chungking Express*. Leslie Cheung, Tony Leung i Takeshi Kaneshiro są w tych filmach nie tylko po to, by działać, ale także po to, by na nich patrzeć. W *Happy Together* są wręcz głównie po to. Zaryzykowałabym tezę, że granatowo-czarne włosy Leslie Cheunga, łagodne spojrzenie Tony Leunga i jego drobne, wiotkie ciało mają szansę zakorzenić się w historii kina jak nogi Marleny Dietrich czy włosy Rity Hayworth. Warto też zauważyć, że ci mężczyźni są raczej piękni, niż przystojni, są piękni w kobiecy sposób. Rzecz tę można ująć inaczej – w swych filmach Kar-Wai podaje w wątpliwość tezę o istnieniu naturalnej czy prawdziwej męskości, podobnie jak kwestionuje istnienie naturalnej kobiecości.

W podobny sposób Kar-Wai kwestionuje przekonanie o obowiązywaniu jednej – heteroseksualnej – normy erotycznej i przepaści między światem gejów i mężczyzn heteroseksualnych. *Happy Together*, którego głównymi postaciami jest para homoseksualnych kochanków, jest zarazem opowieścią o przeciętności homoseksualnego stylu życia – zamiast Campowych ekscesów czy sadomasochistycznych cierpień będących znakiem firmowym homoseksualnych filmów czuje się w nim ciężar codzienności. Tę niezwykłość *Happy Together* jako filmu pozbawionego homoseksualnych klisz doceniła Charlotte O'Sullivan, pisząc w recenzji: *Dobrze jest obejrzeć film o homoseksualnym związku, którego fabuła nie jest podporządkowana problemowi Aids czy homofobii* [10]. Fakt, że homoseksualnych kochanków grają w *Happy Together* ci sami aktorzy, którzy w innych filmach tego reżysera zagrali heteroseksualnych amantów, jeszcze pogłębia wrażenie normalności homoseksualizmu.

Płeć nie decyduje w filmach Kar-Waia ani o tym, kto dostarcza spektaklu, ani o tym, kto jest właścicielem spojrzenia. Kobiety patrzą na mężczyzn (na przykład w *Chungking Express* Faye przygląda się z zachwytem policjantowi – Tonyemu Leungowi), mężczyźni – na kobiety (jak w *Days of Being Wild* przyjaciel Yuddiego, który prosi tancerkę, by dla niego zatańczyła). W *Happy Together* tańczący tango mężczyźni dostarczają widoku innym mężczyznom. Spektakl, jak już o tym była mowa, ma też często charakter narcystyczny czy solipsystyczny – tak kobiety, jak i mężczyźni przyglądają się własnemu odbiciu i tańczą albo błaznują dla własnej przyjemności. Na specjalną uwagę pod tym względem zasługuje domowy teatr drugiego policjanta z *Chungking Express*, jego rozmowy z domowymi sprzętami, zabawkami, maskotkami. Rzadko się zdarza, by spektakl w kinie uzyskał tak wysoki stopień autonomii, był tak bardzo sztuką dla sztuki.

Odrzucenie podziału na pasywne role kobiece i aktywne role męskie odbija się na sposobie odbioru tych filmów. Apelują one, moim zdaniem, do obu płci i obu orientacji seksualnych czy raczej – są one atrakcyjne dla widowni niezależnie od jej płci i zainteresowań erotycznych. Z tego względu oglądanie filmów

Kar-Waia jest doświadczeniem liberalizującym i poszerzającym horyzonty – pozwala odkryć w mężczyznach i kobietach właściwości, które większość filmów ignoruje bądź ukrywa przed widzami.

Demokratyzmowi spektaklu towarzyszy demokratyzm narracji. Na pytanie dziennikarza, czy jest bardziej zainteresowany męskimi niż kobiecymi postaciami, Kar-Wai odpowiedział: *Płeć nie odgrywa tu roli. W „Days of Being Wild" idea polegała na skoncentrowaniu się najpierw na mężczyznach, a potem przesunięciu uwagi na kobiety* [11]. Ta zasada obowiązuje w kilku jego filmach – kobiety rozpoczynają swą ekranową egzystencję jako postaci drugorzędne, by stopniowo wywalczyć sobie miejsce równe mężczyznom.

Kiedy mówię o demokratyzmie narracji, mam na myśli także to, że głosem z offu dysponują u Kar-Waia zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Głos ten ma szczególną wartość, gdyż niesie z sobą autorytet zdystansowanego obserwatora, który zna całą historię, a nie tylko którąś z jej wersji. Zwracanie się kobiecych postaci wprost do widza to w kinie rzadkość; jeśli już ma to miejsce, to w filmach ostentacyjnie feministycznych – przykładem *Orlando* (1992) i *The Tango Lesson* (1997) Sally Potter. Regułą w filmach z narratorem znajdującym się na zewnątrz diegesis jest opowiadanie historii przez jednego bohatera – mężczyznę, który opowiada o swych doświadczeniach z kobietami, nasycając relację znaczną dawką mizoginizmu. Tak jest w *Alfie* (1996) Lewisa Gilberta czy gatunku najczęściej korzystającym z tego sposobu naracji – filmach noir, na przykład *Gildzie* (1946) Charlesa Vidora. Jeszcze drastyczniejszy przykład stanowi *Kasyno* (1995) Martina Scorsesego, gdzie głosem z offu dysponują wszystkie główne postaci z wyjątkiem kobiety. Taka technika narracji służy ideologii, którą denuncjuje w swym eseju Laura Mulvey – kobieta jako pasywny dostawca wizualnych rozkoszy, mężczyzna jako ich konsument i inicjator wydarzeń. Obdarzenie głosem z offu Faye, przemytniczki narkotyków, czy agentki płatnego mordercy, jest oczywiście świadectwem tego, że kino Kar-Waia odrzuca klasyczno-hollywoodzki, mizoginiczny model, zbliżając się do feministycznego ideału sztuki, w którym kobiety wypowiadają się własnym głosem. Głos ten jednak nie jest obiektywny czy wszystkowiedzący – jest zawsze jednym z wielu głosów, które można w jego filmach usłyszeć. Podobnie bohaterki nie korzystają z niego, by przekonywać odbiorców do określonej ideologii, a w szczególności – by głosić feministyczne hasła. Służy im on raczej do dyskutowania ich własnej sytuacji czy nastroju, w którym znajdują się w danej chwili.

W filmach Kar-Waia kobiety odgrywają równocześnie wiele ról, które w kinie rzadko jest im dane pełnić jednocześnie: są inicjatorkami akcji, organizatorkami, uczestniczkami i widzami spektakli, wreszcie – narratorkami historii. Jego bohaterki pragną miłości mężczyzny, ale potrafią także obejść się bez niego, czymś go zastąpić. To samo można powiedzieć o mężczyznach, których repertuar ról życiowych jest bogatszy niż w typowym, jak by powiedziała Laura Mulvey, kinie narracyjnym. Powstanie takich na każdym poziomie demokratycznych filmów, jak *Chungking Express* czy *Happy Together*, można uznać oczywiście za triumf feminizmu czy walki homoseksualistów o uznanie ich za pełnoprawnych członków społeczeństwa. Równocześnie jednak są to filmy postideologiczne (i w tym znaczeniu także postmodernistycz-

ne), nie wdają się bowiem w dyskusje o przeznaczeniu jednej i drugiej płci, nie walczą o zmianę, ale celebrują status quo.

EWA MAZIERSKA

---

[1] Por. L. Gross, *Nonchalant Grace*, „Sight and Sound", September 1996.

[2] Tamże, s. 10.

[3] Na medializujące działanie przedmiotów zwraca uwagę także Gross w cytowanym artykule.

[4] Por. L. Mulvey, *Fetishism*, w: *Fetishism and Curiosity*, BFI, London 1996; G. Studlar, *Masochism and the Perverse pleasure of the Cinema*, w: G. Mast, M. Cohen (wyd.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, Oxford 1992.

[5] Por. J. P. Sartre, *Existentialism and Humanism*, Methuen, London 1966. Por. także F. H. Heinemann, *Existentiali and the Modern Predicament*, Adam and Charles Black, London 1953.

[6] Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

[7] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, w: *Film Theory and Criticism*, dz. cyt., s. 750.

[8] Tamże, s. 751.

[9] L. Gross, dz. cyt., s. 9.

[10] C. O'Sullivan, *Happy Together*, „Sight and Sound", May 1998, s. 49.

[11] Wywiad Tony'ego Raynsa z Wong Kar-Waiem, „Sight and Sound", September 1995, s. 14.

FILMOGRAFIA

1988	*As Tears Go By* (*Gdy płyną łzy*)
1991	*Days of Being Wild* (*Dzikie dni*)
1994	*Ashes of Time* (*Popioły czasu*)
1994	*Chungking Express*
1995	*Fallen Angels* (*Upadłe anioły*)
1997	*Happy Together* (*Szczęśliwi razem*)

W poszukiwaniu ideału kobiecości – *M. Butterfly* Davida Cronenberga

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Bądź ostrożny prosząc o coś,
bo możesz to otrzymać.

M. Butterfly Davida Cronenberga i sztukę Davida Henry'ego Hwanga, na podstawie, której powstał scenariusz filmu, należy uznać za przypowieść, metaforę. Taki ogląd pozwoli uniknąć pytań deprecjonujących sensowność tej opowieści.

Kanwą historii są wydarzenia autentyczne i zapewne w anegdocie otrzymalibyśmy odpowiedzi na kluczowe dla niej pytania. Nas jednak interesuje jej twórcze przetworzenie na materię filmu. Dlatego jedynym źródłem informacji i podstawą interpretacji pozostaje diegeza i tekst zawierający nie obiektywny opis autentycznych faktów, ale ich obraz w autorskiej perspektywie i intencje przekształcenia relacji z tych – skądinąd dziwnych, ale prawdziwych – zdarzeń w przekaz artystyczny.

Zarówno sztuka Hwanga, jak i film Cronenberga nie wyjaśniają czysto fizycznego czy – powiedzmy raczej – technicznego aspektu tajemnicy erotycznego związku Rene i Song. Należałoby wziąć w nawias logikę i kategorie sensowności, by bez oporu uwierzyć, że będąc przez wiele lat w miłosno-seksualnym związku, mężczyzna (Rene Gallimard) nie domyśla się, że jego partnerka (Song) nie jest kobietą, co więcej, wierzy, że jest biologicznym ojcem jej dziecka. Jednak nie płaszczyzna sensacyjnej anegdoty jest tu istotna i ciekawa, podobnie, jak niewiele wnoszą do naszej wiedzy rozważania kwestii, czy Orlando z filmu Sally Potter jest kobietą, mężczyzną czy istotą androgyniczną. Inspirujące jest zaistnienie takiej postaci w naszej potocznej świadomości, a tym samym restrukturyzacja naszych schematów poznawczych, przełamanie pewnych myślowych i zwyczajowych szablonów wartościowania spowodowane spotkaniem niezwykłej, złożonej postaci i obserwacje jej relacji ze światem. Także dominantą i momentem kondensacji emocjonalnej filmu *Gra pozorów (Crying Game)* Neila Jordana nie jest informacja, że jeden z bohaterów jest mężczyzną bądź transwestytą, ale to, jaki efekt w sferze emocji, psychiki, wyborów i zachowań wywołuje ta rewelacja u jego partnera, jego samokreślenie się wobec tej sytuacji. W *M. Butterfly* najbardziej intryguje konstrukcja postaci,

ich nieprzewidywalność, trudna definiowalność, wynikająca z odwrócenia rzeczywistości, zamiany przypisanych im stereotypowych ról, zdziwienie, niepokój i zamęt, jaki wprowadzają swoim światem na opak w nasz schmatyczny sposób myślenia i postrzegania świata, pełen etykietek, definicji, błogo pławiący się w powtarzalności i „normalności". Anegdota – jak zawsze w filmach, w których nie jest fetyszem – służy jedynie pełniejszej prezentacji niuansów ludzkich zachowań, nieograniczonego potencjału ludzkiej natury, doświadczeń, sytuacji i relacji, niedostępnego w granicach jednostkowego życia. Nawet gdy twórcza fantazja wydaje się nam nazbyt swobodna.

Według rosyjskiego semiotyka Jurija Łotmana sfera nieprzewidywalności stanowi złożony, dynamiczny rezerwuar we wszelkich procesach rozwojowych.

Jednym z najbardziej elementarnych chwytów umożliwiających uniknięcie przewidywalności jest taki trop (szczególnie często stosowany w sztukach wizualnych), który polega na wymianie w dwóch przeciwstawnych przedmiotach dominujących cech... Odwrócony świat buduje się na dynamice tego, co jest nie-dynamiczne... Przestawienie elementów przy zachowaniu tego samego ich zestawu zwykle szczególnie oburza stereotypową publiczność. [1].

Łotman pisał, że wyjście poza ramy struktury może być urzeczywistniane jako nieprzewidywalne przemieszczenie się do innej struktury. To, co z innego punktu widzenia może być rozpatrywane jako systemowe i przewidywalne, w ramach danej struktury przejawia się jako nieprzewidywalny efekt eksplozji. W tym kontekście szczególnie zainteresowanie badacza budziły przypadki zmiany funkcji związanych z płcią, gdyż nieprzewidywalność pojawia się w systemie, który zupełnie nie zależy od samowoli człowieka. Łotman skupił uwagę na kulturowej roli wtórnych funkcji płciowych, na przypadkach, kiedy kobieta w określonych kontekstach kulturowych przypisuje sobie rolę mężczyzny lub odwrotnie, i kiedy kobieta demonstracyjnie odgrywa rolę mężczyzny. Równie interesująca jest w tej perspektywie – zwłaszcza jej aspekt psychologiczny – homoseksualna zamiana płci. Łotman wskazuje także na przykłady męskiej „gry w kobietę", która nie miała związku ze skłonnościami homoseksualnymi, ale z bardziej utylitarnym celem.

W *M. Butterfly* zamiana sięga znacznie głębiej niż tylko zwykła farsowa przebieranka czy nawet autentyczna zamiana kulturowo wyznaczonych przez płciowość ról męskiej i kobiecej. Dochodzi do transformacji autentycznego, jednostkowego życia w opowieść będącą odzwierciedleniem zakorzenionego w podświadomości białego człowieka, zwłaszcza pochodzącego z kraju o kolonialnej przeszłości, postrzegania ludzi i kultury Wschodu. Kwintesencją tego jest libretto opery *Madame Butterfly* Pucciniego, w tym wypadku *Madame Butterfly* à rebours, z zamianą już na płaszczyźnie opowieści ról mężczyzny i kobiety (postać Song) i zamianie treści, których nośnikami są postacie z opery, czyli wiktymizacja męskości przez idealną choć fałszywą kobiecość, która również, zdaje się, ponosi klęskę.

Zabieg ten prowadzi do demaskacji stereotypów nie tylko w postrzeganiu – w naszym lub bliskim nam kręgu kulturowym – ról kobiecych i męskich, ale również w postrzeganiu – jeśli można użyć tu personifikacji – przez kulturę białego Zachodu kultur wschodnich i do demistyfikacji związanych z tym mitów.

Wbrew pozorom nie odbiega to zbytnio od interesującego nas problemu, związanego z płciowością. We wspomnianym procesie postrzegania innych kultur przez kulturę Zachodu występują elementy postawy macho. Cywilizacja Zachodu to męskość, aktywność, zdobywczość, siła, wiedza i nowoczesność, inne cywilizacje, zwłaszcza orientalne – kobiecość, bierność, poddańczość, słabość, niewiedza i tradycyjność.

Trudno uwierzyć, że pracując w ambasadzie w Chinach Rene Gallimard nie ma pojęcia o fakcie, że w operze pekińskiej nie występują kobiety. Z drugiej jednak strony, skoro nie widział *Madam Butterfly,* to zapewne nie zna opery w ogóle, a co dopiero pekińskiej. W każdym razie można przyjąć założenie, że Rene jest homoseksualistą ukrywającym swe skłonności przed otoczeniem, a może także przed samym sobą. Związek z mężczyzną uznawanym (przynajmniej w mniemaniu Rene) przez otoczenie za kobietę jest satysfakcjonujący i bezpieczny. Gallimard prowadzi więc wieloletnią grę, włączając do jej reguł także wszelkie manipulacje partnera (włącznie z wiarą w ojcostwo). Inna możliwość zakłada, że Rene naprawdę wierzy, że Song jest kobietą, bo bardzo tego pragnie. Homoseksualizm instynktownie kierujący go ku Song jest faktem spychanym przez niego do podświadomości, mógłby bowiem zachwiać niezbyt pewne wyobrażenie Rene o sobie samym. Kiedy po raz pierwszy pyta Song: *Czy jesteś moją Butterfly?* szuka być może potwierdzenia swych podejrzeń co do jej płci i jego (jej) gotowości do homoseksualnego związku. Kiedy po raz drugi zadaje to pytanie, już Song-mężczyźnie, i sam na nie odpowiada: *Nie, nie jesteś moją Butterfly. Jesteś nikim* – Rene wyraża zawód i rozczarowanie jedynie fałszywością uczuć partnera. *Myślę, że to śmieszne, że tyle czasu straciłem dla zwykłego mężczyzny.* Kiedy to mówi, ubolewa nie nad płcią, może nawet nie nad orientacją seksualną Song (której do końca nie jesteśmy pewni), ale nad tym, że Song zerwała grę, anulowała reguły. Song jest zagadką. Zarówno jako kobieta, jak i mężczyzna nosi maski, jest nieodgadniony. Być może jest – jak prezentuje siebie podczas spotkań z towarzyszką Chin, a potem także w sądzie – wyrachowanym agentem, fanatycznie służącym komunistycznej ojczyźnie by zmazać winę nieprawomyślności swego ojca. A może jego ideologiczna gorliwość wynika z faktu, że jako artysta – a więc jednostka wysoce podejrzana – musi wykazać się lojalnością. Inny możliwy wariant zakłada, że Song jest homoseksualistą i to jest „wina", którą musi odkupić wobec partii. W Chinach homoseksualiści byli bowiem uważani za wrogów, obawiano się m.in. politycznych implikacji ich inności. W tym kontekście misja Song to nie tylko próba zaskarbienia sobie łaskawości partii, ale przede wszystkim sposób na życie. Mimo lojalnie i często wygłaszanych deklaracji ideologicznych, wyraźnie pociąga go zachodni styl życia, a zatem wypełnianie misji wywiadowczej jest jego szansą na w miarę bezpieczne życie. Są jednak momenty pogłębiającej się dwuznaczności Song, kiedy mamy wrażenie, że jego misja – bez względu na to czy wynikająca z pobudek ideologicznych, czy też utylitarnych – ponosi fiasko, bo ten skądinąd wrażliwy mężczyzna, szukający jak większość ludzi prawdziwego i wyjątkowego uczucia, nie potrafi się oprzeć miłości Rene i zakochuje się, nawet jeśli jest to sprzeczne z jego orientacją seksualną, czego do końca nie wiemy. Oczywiście ewentualna miłość Song do Rene jest tylko hipotezą. Song do końca opowieści pozostanie nieodgadniony.

Kontekst homoseksualny zwłaszcza w przypadku Rene wydaje się jednak zbytnim uproszczeniem. Cronenberg nie programuje w strukturze filmu nastawień widza, pozostawia sporą swobodę interpretacyjną na poziomie diegezy i tekstu.W pewnym momencie stawia nas jednak w sytuacji przymusu interpretacyjnego. Rośnie on wraz ze wzrostem naszej wiedzy o kontekście prezentowanych wydarzeń, która prawie do połowy filmu była niemalże równa wiedzy Rene o sytuacji, w jakiej się znalazł. Prawda o płci Song zostaje nam ujawniona dokładnie w tym momencie, kiedy poznaje ją Rene, choć u wielu widzów „dziwna", powiedzmy mało subtelna, uroda Song mogła już wcześniej wzbudzić podejrzenie. Wiedzieliśmy natomiast znacznie wcześniej niż Rene o uwikłaniu politycznym Song i związaną z tym jej grą, manipulacją i fałszem. Od sceny z towarzyszką Chin przestajemy być świadkami historii miłosnej, skomplikowanej usytuowaniem na styku odległych kultur, ale widzimy człowieka, który wpada nie tylko w pułapkę historii, ale głównie w pułapkę, jaką sam na siebie zastawił. W rozmowie z ambasadorem wypowiada nie po raz pierwszy prorocze dla niego słowa: *Czy uważa Pan, że ci mali ludzie pokonaliby nas bez naszego podświadomego przyzwolenia?* Od sceny z Chin zostajemy zobligowani do jednego kierunku interpretacyjnego, aż w końcu zostaje on wyartykułowany przez ekranową postać. Jest to zresztą jeden ze słabszych momentów filmu, gdyż pozbawia widzów emocji interpretacyjnych. Mimo to film porusza na tyle istotne i ciekawe kwestie, że nie pozostawia nas obojętnymi, ilustruje m.in. utratę nośności tradycyjnych wzorów kobiecości i męskości.

U podstaw pułapki, w jaką wpadł Rene Gallimard, jest jego rozumienie pojęcia męskości oparte nie na rzeczywistej tożsamości mężczyzn i realnych różnicach płciowych, ale na idealnym wzorcu różnicy płci, ukonstytuowanym zasadniczo w trakcie kulturowego procesu zdobywania tożsamości przez Mężczyznę-Człowieka w opozycji do Innego [2]. Co więcej, wprawdzie Rene nie artykułuje tego bezpośrednio, wyczuwa się u niego tendencję, przed którą przestrzegał Fromm, a mianowicie utożsamiania równości z identycznością. Inne nie jest identyczne, a więc nie jest równe, stąd wynika protekcjonalizm Rene w stosunku do kobiet. Przemawiając po awansie do swych nowych podwładnych, wypowiada prorocze dla siebie słowa: *Musicie pamiętać o jednym: nasz świat się zmienia. Przegraliśmy wojnę w Indochinach, ponieważ bardzo mało wiedzieliśmy o ludziach, którymi chcieliśmy rządzić. I dlatego było to normalne, a nawet słuszne, że nas nienawidzili. Czy mogło być inaczej, skoro nie chcieliśmy traktować ich jak istoty ludzkie.* Oczywiście Rene widzi po „męsku" – globalnie. Dla Fromma równość implikowała zakaz czynienia z kogoś – mimo wszelkich różnic – narzędzia służącego do osiągania celów innych, bowiem każda istota ludzka jest celem w sobie i dla siebie. *Równość nie oznacza negacji różnic, lecz możliwość ich najpełniejszego urzeczywistnienia* [3]. Rene w stosunkach z kobietami nie chciał (bał się?) czerpać z oferowanego mu, nieprzewidywalnego bogactwa Innego. Inne miało zaspakajać tylko jego określone potrzeby w określony, spodziewany przez niego schematyczny sposób. Skoro prawdziwa kobiecość, autentyczne Inne miało swoją ofertę, Rene odnalazł satysfakcję emocjonalną tam, gdzie oferta odpowiadała jego oczekiwaniom – w fałszywym Innym, w identycznym. Łagodny, pozbawiony energii Rene nie jest szczęśliwy. Sceny z żoną nie wzbogacają naszej wiedzy o związku, jaki ich łączy. Żona Rene to elegancka, atrakcyjna

kobieta. Jest naturalna, energiczna i towarzyska. Niewiele o niej wiemy, jedynie to, że jest ciągle zajęta. Jest typem kobiety-partnerki. Rene zaś marzy o ideale kobiecości bliższym stereotypowemu wyobrażeniu o kobiecie Wschodu. Oczywiście pobyt w Pekinie podsyca i ukierunkowuje jego wyobrażenia, mamiąc możliwością urzeczywistnienia pragnień.

Kobiecość, czyli konstrukcja żeńskości uwzględniająca atrakcyjność seksualną wobec mężczyzn, jest zmienna, choć ma wiele cech stałych. Składowe kanonu ulegają co jakiś czas wymianie, pojawiają się nowe atrybuty. Istnieją dziesiątki indywidualnych modyfikacji uznanego w danym okresie wzorca estetycznego, dziś najczęściej lansowanego przez zjawiska popkultury i utrwalanego przez media, ale jest zespół cech, które uległy – powiedzmy – swoistej mitologizacji czy sterotypizacji, a tym samym uniezależniły się od przejściowych mód (chociaż są również utrwalane przez media). W naszej kulturze zaprzestano poddawać dzieci planowemu treningowi wychowawczemu do pełnienia określonych ról, zachowań i przeżyć. Męskość i kobiecość zaczęto traktować jako wyuczone stereotypy, a nie wrodzone uwarunkowania. Mówi się raczej o typach osobowości występujących u obu płci (męska, kobieca, androgyniczna i niezróżnicowanie płci) [4]. Niemniej pewne stereotypy nadal funkcjonują, są przez nas przekazywane i utrwalane. Jest to związane nie tylko z kreowaniem sztucznych kanonów atrakcyjności fizycznej, ale także zachowań, ról. Wynika to w dużej mierze z faktu, o którym pisał w 1951 roku Erich Fromm: *Nasza kultura stanowi wprawdzie kres patriarchalnej dominacji, ale nie jest jeszcze systemem, w którym obie płci spotykają się jako równorzędne. Walka wciąż się toczy.... Mamy tu do czynienia z ciągnącym się konfliktem między mężczyzną i kobietą, którzy są zdezorientowani i zupełnie nie wiedzą, jaka jest rola każdego z nich...*[5] Myślę, że diagnozę Fromma o dezorientacji należałoby – zwłaszcza z perspektywy końca wieku – ograniczyć tylko do jednej płci. Rene Gallimard szuka swej męskiej tożsamości i uważa, że jest mu do tego niezbędne odnalezienie ideału kobiecości. Tylko w jego cieniu będzie się mógł ookreślić. Rene cierpi na „samonierozpoznawalność". Z naszej perspektywy u boku żony uosabiającej „zwykłą" kobiecość także realizuje pewien życiowy stereotyp, ale przyswojony w sposób naturalny, natomiast kreując rzeczywistość ze stereotypowego marzenia, pogrąża się w fałszu. Nie wie, że w cieniu stereotypu, w cieniu mitu straci swą nierozpoznaną osobowość – sam stanie się „wersją", bohaterem mitu. Jego postać przypomina banalne, ale z każdą aktualizacją bardziej przygnębiające stwierdzenie, że coraz trudniej ustrzec się realizowania stereotypów. Oryginalność, i w sztuce i w życiu trwa krótko. Szybko podchwytywana i powielana przez innych staje się kliszą, banałem. Rene pragnie oryginalności. Jednak zamiast czerpać z zasobów danej mu rzeczywistości i starać się w sposób jak najbardziej oryginalny ją kształtować, on stara się nagiąć życie do wzorca, który uchodzi za oryginalny. Kreuje swoje życie zgodnie z orientacją rynkową, o której Fromm pisał, że *jest odpowiedzialna za to, że u większości ludzi szacunek dla samych siebie jest niezwykle chwiejnym uczuciem. Czują się oni wartościowi nie dlatego, że każe im tak własne przekonanie. „Oto ja, oto moja zdolność do miłości, oto moja zdolność do myślenia i odczuwania", lecz dlatego, że są akceptowani przez innych, że potrafią się sprzedać, że inni mówią: „To wspaniały mężczyzna" czy „To wspaniała kobieta". Naturalnie, gdy poczucie szacunku dla samego siebie jest zależne od cudzej*

opinii, traci swą pewność. Każdy dzień jest nową bitwą, ponieważ codziennie trzeba kogoś przekonać i udowodnić sobie samemu, że jest się w porządku [6].

Rene jest niezbyt pewnym siebie, bojaźliwym, sumiennym, a nawet gorliwym księgowym w ambasadzie, pozwalającym poniżać się agentom tajnych służb. Swym zachowaniem potwierdza literacko-filmowy stereotyp urzędnika – postaci nijakiej, niezwykle przywiązanej do swego zajęcia, bo tylko sprawne i skrupulatne wykonywanie obowiązków pozwala zachować odrobinę pewności i szacunku do siebie samego i oczywiście zapewnić uznanie przełożonych. Agenci zaś z racji wykonywanego zawodu, uważanego za niezwykle męski, gdyż wiąże się z aktywnością, niezależnością, dominacją, instrumentalnym traktowaniem innych i nastawieniem zadaniowym, czują się przez ten stereotyp uprawnieni, a nawet zobligowani do demonstrowania zachowań macho, czyli m.in. dezynwoltury w stosunku do słabszych – w ich mniemaniu – istot (niewybredne żarty na temat Frau Baden i lekceważący stosunek do Rene) [7]. Gallimard nie jest „swoisty" (w znaczeniu frommowskim), poddał się, nie zachował najwartościowszej części ludzkiej egzystencji – indywidualności, nie jest niezrównany i różny od wszystkich innych [8]. Potrafi się poruszać jedynie w świecie stereotypów, czerpać tylko z tych źródeł. Jest niezadowolony ze swego męskiego emploi, męskiej tożsamości, ale w swoim mniemaniu nie ma podstaw – ani na gruncie zawodowym, ani prywatnym – do wykreowania nowej, bardziej męskiej, ekscytującej, i co się z tym wiąże stworzenie nowego scenariusza życiowego [9]. Dopiero poznanie Song daje mu impuls. Wielu białych mężczyzn, marząc o idealnej kobiecie, widzi jej uosobienie w utrwalonym w naszej kulturze stereotypie Azjatki, co się wiąże z naszym obrazem Wschodu i – już mniej jawnie demonstrowanym, a raczej tkwiącym w strukturach myślowych stosunkiem do wschodnich kultur. Sumą tych wyobrażeń jest libretto opery *Madame Butterfly,* którym Rene jest zachwycony, zwłaszcza śmiercią Japonki jako oznaką najczystszego poświęcenia dla niegodnego jej miłości białego mężczyzny. Zirytowana Song ripostuje: *A może inaczej. Długonoga blondynka zakochuje się w niskim japońskim biznesmenie. On ją poślubia, po czym wraca do domu na trzy lata. Ona modli się do jego zdjęcia i odrzuca oświadczyny młodego Kennedy'ego, a potem, gdy się dowiaduje, że jej mąż ożenił się po raz drugi, popełnia samobójstwo. Czy nie uznalibyście, że ta dziewczyna jest kompletną idiotką? Ale ponieważ chodzi o kobietę Wschodu, która zabija się dla mężczyzny Zachodu, uważacie, że to piękne.*

W jednej z końcowych scen filmu Rene potwierdza swe zauroczenie stereotypem: *Mam wizję Orientu: są tam jeszcze kobiety, u których w głębi migdałowych oczu widać pragnienie poświęcenia się dla miłości mężczyzny. Nawet dla mężczyzny, którego miłość jest nic nie warta.*

Rene jest zachwycony tą opowieścią – uległa kobieta Wschodu i okrutny biały mężczyzna. To jest scenariusz dla niego. Uważa, że w konfrontacji z niewymagającą kobietą Wschodu nie musi nic robić, by zasłużyć na miano męskiego. Wystarczy, że biologicznie jest mężczyzną i że jest biały. Wystarczy być. Song wydała mu się trochę arogancka, ale zafascynowała go swą oschłością i nieprzystępnością. Ona zaś znalazła w jego osobie znakomity materiał do przeprowadzenia swej misji (o czym ani widz, ani oczywiście Rene nie wiedzą). Song wysyła do Rene liścik z deklaracją, że bardzo brakuje jej „białego diabła" na widowni: *Już nie potrafię skrywać się za własną godnością, czego jeszcze żą-*

dasz? Oddałam ci już swoje poczucie wstydu. Już nie zwykły księgowy, ale biały diabeł. To wystarczy, by usatysfakcjonować próżne męskie ego Rene. Teraz ma podstawy, by sprawdzić się w nowym stereotypie – męskości. Od momentu poznania Song Gallimard się zmienia. Jest bardziej agresywny i pewny siebie. Zauważa to ambasador i mianuje go wicekonsulem, zwierzchnikiem poniżających go dotąd agentów. Sukces w sferze damsko-męskiej pociąga sukces zawodowy i odwrotnie. Gdy Rene słyszy od pełnego uznania ambasadora, że tylko on jest w stanie potrząsnąć chińskimi aparatczykami, czuje się już na tyle „męski", aby ominąć nawet konwenanse. Nic nie jest w stanie powstrzymać go od wtargnięcia w nocy do mieszkania Song i żądania od niej deklaracji: *Awansowałem... Czy jesteś moją Butterfly?* Rene zaczyna żyć w świecie fantazmatów, w którym jeden stereotyp stymuluje kolejny. Oczywiście Song będzie jego Butterfly, gdyż awansując Rene stał się atrakcyjny ze względu na dostęp do politycznych tajemnic. Uciekając od dotychczasowego życia jest zadowolony. Myśli, że wie, kim jest, że żyje tak, jak powinien, prawdziwie. Znalazł kogoś „słabszego" od siebie. Uległa Chinka zaspokaja wszelkie jego pragnienia i marzenia. Jest tajemnicą. Uległa, skromna, dziewica, która „sporo wie", nie ujawniająca wprost swych pragnień. Rene dostaje – jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki – atrakcyjną dla wielu mężczyzn rolę: zdobywcy łamiącego niewieście serce, odkrywcy kobiecej tajemnicy, pierwszego w życiu dziewczyny kochanka, jej nauczyciela, mentora, opiekuna słabej istoty i dobrego białego pana:

Rene: *Mój skarbie, nie chcę być okrutny. Nauczę cię wszystkiego. Delikatnie.*

Song: *Rene, masz taki wybór białych kobiet. Dlaczego wybrałeś biedną chińską dziewczynę z piersiami płaskimi jak u chłopaka?*

Rene: *Nie jak u chłopaka – raczej jak u niewinnej uczennicy, która czeka na lekcje.*

Rzeczywistość, którą mimowolnie wykreował, Rene uważa za autentyczną, bo zaspokaja jego pragnienia. Nie wie jednak, że jest to świat na opak i nawet operowa historyjka, którą z taką satysfakcją zaczyna realizować, jest na opak. Rene jest odporny na sygnały z prawdziwego świata: *Ciągle bawi się Pan w misjonarza, Gallimard? Nie interesują Pana inne pozycje?* pyta Frau Baden. Utwierdzony w swej męskości przez Song Rene jest gotowy sprawdzić się „w pierwszym pozamałżeńskim związku" – pierwszym z kobietą. I okazuje się, że ponosi klęskę. Ale utwierdza go to tylko w przekonaniu, że to Song jest ideałem kobiecości: *Kobieta Orientu, jeśli jest dobra, to jest bardzo dobra, ale jeżeli jest zła, to musi być chrześcijanką.* Intymności z Frau Baden brakuje tajemniczości i erotycznej atmosfery, czułości, spokoju i odprężenia, jakiego doznaje z zawsze kompletnie ubraną Song. Frau Baden jest naga, wykazuje inicjatywę erotyczną, jest otwarta w wyrażaniu pragnień, wie, czego chce (a chce tylko seksualnego zaspokojenia, a nie czułości i magii, chce partnera, a nie nauczyciela) i otwarcie – może trochę wulgarnie – artykułuje swe oczekiwania – *To chodź i zrób to!* Jest dla niego zbyt ekspresyjna i oczywista w swych pragnieniach. Rene z pozycji doświadczonego w ars amandi nauczyciela, dominującego białego mężczyzny z Zachodu, zostaje ponownie zepchnięty do pozycji przynajmniej równego partnera. Przywodzi to na myśl diagnozę Roberta Blya: *...kobiety – aż do naszych czasów – nie mogły liczyć na pochwały za swoją aktywność. Przez całe wieki mnisi, lekarze, filozofowie, moraliści, teologowie i sędziowie żądali od nich, by*

żyły w przymusowej wierności. Dziś kobiety podążają drogą aktywności, mijając się na niej z mężczyznami zmierzającymi dokładnie w przeciwnym kierunku – pasywności...[10] Rene jest niepewny i żałosny, kiedy zakłopotany widokiem nagiej kobiety mówi: – *Myślałem, że tak będziesz wyglądać, kiedy zdejmiesz ubranie. – A czego się spodziewałeś?* To nie rozczarowanie jej wyglądem, ale samodzielnością. Rene staje się znowu stereotypowym, zlęknionym urzędnikiem banalnie zdradzającym żonę. Dlatego odrzuca ten realny świat, ludzi i życie, które mu się przydarzyło. Wybiera utkaną ze stereotypowych marzeń kreację i wierzy w nią. Mówi do Song: *Pragnę, aby między nami nie było nic sztucznego, nic fałszywego, żadnej fałszywej dumy.* Pragnie więc dokładnie tego, co odrzucił w osobie swej żony czy nawet Frau Baden. Pragnienie ideału zaciera ostrość widzenia i rozumienia. Rene nie wsłuchuje się w to, co tak naprawdę mówi Song. Ona zaś właściwie nie kłamie, a jej wypowiedzi często sugerują prawdziwe oblicze ich związku bądź prowokują Rene do niemal proroczych stwierdzeń: *Jest Pan odważnym imperialistą. Zachód nigdy nie doceniał wykształcenia, ale czy można obiektywnie ocenić własne wartości? Niech Pan kiedyś wstąpi, będziemy kontynuować edukację.* Jak się okaże, słowa te są nie tylko aluzją do nieznajomości Rene opery, ale także okażą znaczące w kontekście ucieczki Rene od prawdziwego życia w grę. *Moja niewolnica ma mnie jeszcze tyle nauczyć* – wypowiadając te słowa, Rene nie wie jeszcze, jak bolesnej lekcji mu ona udzieli.

Od poznania Song i awansu w pracy Rene zachowuje się swobodniej. Wcześniej poruszał się bojaźliwie, sztywny i skrępowany, milczący, jakby nieobecny, unikał konfrontacji z ludźmi. Teraz – często na lekkim rauszu, paląc papierosy – rozsiada się niedbale na krześle podczas przyjęć i skupia na sobie uwagę gości, wygłaszając arbitralne sądy na temat polityki, a szczególnie na temat Azjatów. Wydaje mu się, że zdobywszy kobietę Orientu, posiadł wiedzę na temat kultury, poznał mentalność i tajemnicę Wschodu. Budzi się w nim polityk, a nawet przywódca: – *Powiedziałem Amerykanom... niby chcą, żeby Wietnamczycy ich szanowali, a popierają takiego prezydenta, tego seminarzystę, to zero...*

– *Myślę, że tak naprawdę nie lubią Ho Chi Minha, w głębi duszy ciągnie ich do nas. Uważają, że nasz sposób życia jest fascynujący. Oczywiście nigdy tego nie powiedzą, ale Azjaci zawsze są ulegli wobec przeważającej siły. Jeśli Amerykanie pokażą wolę zwycięstwa, to Wietnamczycy chętnie połączą się z nimi w związek korzystny dla obu stron...*

W przekonaniu że odnalazł klucz do świata Wschodu, utwierdza go oczywiście Song. Odwołując się w swych manipulacjach do znanego mu stereotypu, powołuje się często na odmienność ich kultur, na starą chińską tradycję i zwyczaje. Przy użyciu tej sztuczki jest w stanie wmówić Rene wszystko, gdyż ten chcąc poznać tajemnicę narodu, stara się szanować jego kulturę. Stereotypową wiarę w istnienie takiej tajemnicy podsyca oczywiście Song:

– *Czy myślisz, że skoro mamy elektryczność, to stajemy się tacy jak wy? Jesteśmy starym narodem. Trzymamy się dawnych sposobów życia i miłości ...*

– *Jestem niedoświadczona, ale sporo wiem. Matki uczą nas, jak sprawiać przyjemność mężczyźnie....*

– *Francja to kraj żyjący we współczesności, może nawet ją wyprzedzający. Natomiast duch Chin wyrasta z tradycji liczącej 2000 lat. Nawet fakt, że nalewam Panu herbatę, ma ukryte znaczenie.*

Kiedy Song nie chce się rozebrać w obecności Rene, wyjaśnia: *Skromność jest dla nas w Chinach bardzo ważna.* Kiedy zaś próbuje wybrnąć z kłamstwa o ciąży, wyjeżdża mówiąc: *Myśl o mnie i o twoim synu. Wrócę z rodzinnej wsi, kiedy będzie miał trzy miesiące, jak chce nasz zwyczaj.*

Intymne spotkanie z Frau Baden utwierdziło go w przekonaniu, że w osobie Song odnalazł ideał, ale z drugiej strony uświadomiło mu jego słabość i małość. Rzecz znamienna, że odczuł to, zdradzając nie żonę, ale kochankę. W psychologicznym obrazie świata, to znaczy w swoich fantazjach i oczekiwaniach, wyznaczył teraz sobie pozycję Pinkertona zdobywcy Cho-cho-san. Strategia ta wiąże się z uzasadnieniem, które usprawiedliwia go i określa cele życiowe. Podejmując grę z Song, odwołuje się do tej postawy, która jest zarazem zbiorem oczekiwań wobec innych ludzi. Winę z rzeczywistego świata zdołał więc zracjonalizować, usprawiedliwić. Tam był nikim, więc mógł postępować nikczemnie. W wykreowanym świecie swojej wizji pełni nową rolę. Jest prawdziwym mężczyzną i wierzy w swoją szlachetność i prawość. Próżność, chęć sprawdzenia się pchnęła go w ramiona zwykłej kobiety. Poniósł klęskę w tej konfrontacji i wypadł z roli dobrego białego pana. To go frustruje. Woli swoją wizję, wyobrażenie. Próbuje powtórzyć historię Madame Butterfly, a w rzeczywistości to Song realizuje *Madame Butterfly* na opak. Prawdziwe życie może przynieść jeszcze bardziej zadziwiające i niemożliwe do wyobrażenia historie, znacznie mniej stereotypowe. Rene szuka podniet, ekscytacji, nowego i Song wnosi nowe do jego życia. Przynajmniej takie sygnały odbiera Rene. Tak naprawdę Song dość często sugeruje mu rzeczywisty bieg wydarzeń, ostrzega, ale Rene odczytuje to jako żart. Rene nie potrafi korzystać z tego, co ma, cieszyć się tym, odnaleźć najlepsze, ekscytujące czy chociaż pozytywne strony „ofiarowanego". Umiejętność ta nie jest oczywiście żadną cnotą, ale ułatwia życie i czyni je przyjemniejszym niż ciągły niepokój i pogoń za czymś hipotetycznie lepszym i wartościowszym, co w rezultacie może czasem zmienić się w koszmar. Spacer przez życie, obserwacja i spotkania z rzeczywistością przynoszą większe korzyści emocjonalne niż bieg, rzucanie spojrzeń i potykanie się o rzeczywistość. Rene cierpi na brak intuicji, nie umie czytać otaczającego go świata, docierających doń sygnałów. Nie widzi, że emocji, których pragnie, mógłby doświadczyć w realności, jaka jest mu dana czy jaka mu się przydarzyła. Zamiast czytać własną, Rene woli cudze fabuły. Kreuje swoją rzeczywistość na ich wzór, korzystając niestety z elementów podsuwanych mu przez Song, dobrze znającą stereotypowe scenariusze jego pragnień. Rene bawi się tą sytuacją, aktualizuje znane mu zachowania, przynależne do stereotypowych scenariuszy. Odnalazł satysfakcjonującą go pełnię życia i zatracił się w niej. Rzeczywistość stała się posłuszna jak gejsza. Rene jest przekonany, że jest to skutek znalezienia ideału kobiecości. Jednak – jak głosi banalna prawda – satysfakcja to pogoń za króliczkiem, a nie jego schwytanie. Ideał, który daje się urzeczywistnić, jest fałszywy. Albo inaczej – urzeczywistnienie ideału jest podszyte fałszem. Ideałem kobiecości Rene okazuje się mężczyzna. Ale nie ma to nic wspólnego z mizoginizmem, o który można by posądzić twórców tej historii, gdyby nie jej kontekst polityczny lub ewentualnie homoseksualny. Autentyczna, rzeczywista kobiecość w swej naturalnej, a nie wystudiowanej formie pojawia się tu epizodycznie w postaci żony Rene (który zresztą wykazuje pewne cechy mizoginiczne) i Frau Baden. Rene został dopro-

wadzony do upadku i tragedii przez mężczyznę. To mężczyzna – nieważne czy z pobudek ideologicznych, strachu czy dla zapewnienia sobie lepszego życia – podjął się tej okrutnej, ohydnej, opartej na fałszu manipulacji, wdarł się w najintymniejszy świat drugiego człowieka, wystawił go na pośmiewisko świata, rozkochał, a potem zranił i porzucił. Idealną kobietą okazuje się mężczyzna. Nie jest to jednak diagnoza braku wspaniałych kobiet. Niektóre są nawet idealne, ale w granicach jednostkowego, autonomicznego wyobrażenia, potrzeb i pragnień. Nie ma zaś realizacji ideału wypracowanego przez zbiorową wyobraźnię, jakim jest stereotyp. To pozostaje w sferze sztuki, kultury, kreacji, sceny.

– *Dlaczego w tradycyjnej operze pekińskiej role kobiet grane są przez mężczyzn?*

– *To dlatego, że tylko mężczyzna wie, jak powinna zachowywać się kobieta.*

Dlatego tak łatwo Song wykorzystuje przeciw Rene jego własną broń. Zna scenariusz, przynależne do niego zachowania i ma świadomość jego stereotypowości. Repertuar reakcji jest duży, ale ograniczony. Wszystko jest przewidywalne. Przyczyną skazania na podszytą fałszem kreację artystyczną, bądź psychopatologiczną, nie jest brak podaży urzeczywistnień ideału kobiecości (czy męskości), ale – podobnie jak rzecz się ma z oryginalnością – motyli żywot zapotrzebowania na taką realizację. Jednostka zbliżona do ideału w codziennej rutynie prędzej czy później przestanie implikować pragnienie i stanie się bodźcem do kreacji nowego, idealnego konstruktu, charakteryzującego się nowymi (bądź zmodyfikowanymi) implikującymi pożądanie cechami. Nawet wtedy, gdy jej „oswojenie" (Saint-Exupéry) zawiera imperatyw dalszej odpowiedzialności za jej losy i wypełniania określonych zadań. Przyjemność i ekscytacja oswajania bierze górę nad obowiązkami wobec już oswojonego. Szybkie znudzenie się obiektem pragnień lub wypełnianiem związanych z nim zadań jest typowe dla dzieci (porzucenie upragnionej zabawki niedługo po jej zdobyciu czy zaprzestanie pielęgnacji ukochanego zwierzątka) i dorosłych ze stanem ego Dziecka [11], co częściej występuje u mężczyzyn [12].

Impulsem do większości działań, których celem nie jest zaspokojenie podstawowych potrzeb, jest na tym etapie zabawa [13]. Jest w tym coś pierwotnego i naturalnego, dalekiego od skonwencjonalizowanego świata fałszu, ale także wyznaczonych zadań i narzuconych obowiązków [14].

Rene czuje się jak bohater mitu, powtórzonej przez niego cudzej fabuły, doświadcza realizacji stereotypu kobiety Orientu, uosabiającej w marzeniach wielu mężczyzn Zachodu ideał kobiecości [15]. Zafascynowanie jednak mija. Po czasie zatracenia się przychodzi nasycenie. Scenariusz wymaga więc modyfikacji. Akt łaski białego pana wobec chińskiej dziewczyny już tak nie ekscytuje. Doznała czułości od delikatnego i cierpliwego nauczyciela. Czas więc wypróbować inny szablon – macho:

Song: *Tęskniłam za tobą.*

Rene: *Chyba nie myślisz, że dla ciebie zrezygnuję z kariery?*

Song: *Oczywiście, że nie. Jestem twoją niewolnicą.*

Rene: *Niewolnicą? Szastasz słowami, jakby rzeczywiście coś znaczyły.*

Song: *Przecież tak jest.*

Rene: *To zaraz sprawdzimy to twoje posłuszeństwo. Zdejmij ubranie, śmiało. Jestem mężczyzną. Chcę cię zobaczyć nago.*

John Lone i Jeremy Irons w *M. Butterfly* (1993)

Song: *Sądziłam, że rozumiesz moją skromność, że uszanujesz moje poczucie wstydu.*

Raz zdobyta kobieta ma już tylko służyć, nie wymaga zabiegów ani nawet szacunku: *Nawet najgładsza skóra staje się szorstka dla kogoś, kto jej zbyt często dotyka.*

To „nowe" jest wyzwaniem zawsze wartym uczuć, zachodu i pieniędzy. „Dawne" prowokuje już czasem tylko do coraz boleśniejszych gier i eksperymentów:

Rene: *Swój wstyd oddałaś mi dawno temu.*

Song: *Tak, właśnie biały diabeł wykorzystuje to przeciwko mnie.*

Rene: *Biały diabeł? To już nie jestem twoim panem i władcą? Widzisz, twoje posłuszeństwo ma granice.*

Song: *Dlaczego tak mnie traktujesz?*

Rene: *Bo te wszystkie bzdury, że jestem ci wierny, dobry....*

Rene przyznaje, że znudziła go dotychczasowa forma gry i chce ją zmienić. Jego zachowanie jest bezpośrednią konsekwencją porażki tej gry w konfrontacji z Frau Baden. Jest zirytowany. Sprawdzał się, poniósł klęskę i szuka potwierdzenia? A może partnerstwo z kobietą jest dla niego frustrujące? Partnerski – czyli odbiegający od stereotypu kobiety w jego wyobrażeniu i oczekiwaniu – stosunek kobiety, zwłaszcza w sytuacjach erotycznych, napawa go strachem i budzi niechęć. Zachowanie Frau Baden zbytnio przypominało jego zachowanie w jego męskiej roli – zdecydowane i szybkie dążenie do celu, oczywistość celu, otwartość wyrażania pragnień, pozycja roszczeniowa, a nie tylko gotowość do dawania. Kobieta zbyt dobrze wie, czego chce. Rene nie ma więc szans, by przyjąć ulubioną strategię autorytetu, mistrza. Frau Baden nie wykazuje też akceptacji typowej dla żon, u których miłość i czułość wobec partnera czynią jego braki

w sztuce miłosnej mniej znaczącymi. Frau Baden dostrzega wszystkie braki, sprawdza go, bo jej celem jest tylko seksualny epizod, a nie miłosna opowieść. Dziwne zachowanie Rene może też być oznaką chwili jego słabości – uświadamia sobie, że „zmiany skóry" wykraczają jednak poza jego skromne możliwości. Można je również uznać za rzeczywistą skruchę wobec Song, a wtedy zyskamy tylko potwierdzenie pogrążania się Rene w jego fantazmacie. Zdrada żony bowiem nie wywoływała u niego takich reakcji. Autentyczność, do której należy żona, rzeczywistość sprzed historii z Song, Rene po prostu „wyzerował", wyparł ze świadomości, unieważnił – jak dziecko podczas zabawy. Tamtego życia nie ma, a nawet nie było. Rene nie czuje się więc do niczego zobowiązany. To kwintesencja jego niedojrzałości. Życie zaczęło się od poznania i pokochania Song. Natomiast my, widzowie, cały czas obserwujemy, jak konsekwentnie Song aktualizuje tamto życie, realizując swój plan: *Nie mogę zmienić mojego ciała na inne. Dobrze rozbierz mnie. Nasza miłość jest w twoich rękach. Jestem wobec ciebie bezbronna.*

Gdy zachęcony Rene zaczyna próbę swej nowej roli, Song odwołuje się do kolejnej kliszy (wobec których to on jest bezbronny), coraz bardziej osaczając Rene w jego własnej pułapce. Song oznajmia, że jest w ciąży. Rene natychmiast zmienia maskę macho-brutala na ojca i opiekuna-rycerza: *O moja Butterfly. Oszukiwałem cię na tyle sposobów, ale będą cię kochał, uratuję cię i ochronię.* A Song, która prawie nigdy nie kłamie, odpowiada: *Już to zrobiłeś. Dzisiaj, mój piękny panie, ocaliłeś mi życie.* Zanim wyjedzie na wieś, wmówi jeszcze Rene, że będzie miał s y n a .

Pomiędzy pierwszym spotkaniem Rene z Song, kiedy poznaje on treść opery *Madame Butterfly*, a jego tragedią zachodzi stopniowa transgresja bohatera, będąca wynikiem konsekwentnie aktualizowanej przez Song opowieści o Butterfly, ale znacznie bardziej na opak, niż sugerowała na początku swą prowokacyjnie zmodyfikowaną wersją tej historii i ciąg projekcji Rene, sprawdzającego się w różnych stereotypowych męskich rolach. Rene budował modyfikacje swojego życiowego scenariusza na grze i fałszu. Eksperymentował z życiem na wzór autora fabuły, ale czerpał z cudzych pomysłów. Bał się, nie chciał, a może nie potrafił dostrzec realności i poniósł klęskę. Stereotyp to zbiór pewników – przewidywalnych, dających złudzenie atrakcyjności, ale fałszywych i nierealnych. Rene boleśnie doświadczył banalnej prawdy, że życie – choć wydaje się nieatrakcyjne – przerasta stereotypy, że stereotypy mimo pozornego bezpieczeństwa przewidywalności stanowią nie mniejsze zagrożenie niż nieprzewidywalne, realne życie.

Po rozstaniu z Song Rene opuścił się w pracy. Przedstawiał bezwartościowe analizy. Mylił się w sprawach politycznych. Nie rozpoznał, kim naprawdę była kobieta, która tak go fascynowała, nie rozwiązał jej tajemnicy, nie poznał też ani trochę mentalności Azjatów. Musiał wracać do Francji. Nie mogąc wyzwolić się z kręgu stereotypów, w poszukiwaniu swej męskiej tożsamości stracił nie tylko kontakt z rzeczywistością, zdrowy rozsądek, ale w ogóle poczucie męskości. Traktując płeć w sposób zmitologizowany, Rene szukał w znanym repertuarze scenariuszy i ról atrakcyjnego męskiego samookreślenia. Był bierny, nie wiedział, czego chce i pragnął, by kobiety domyślały się tego, ale tylko drugi mężczyzna mógł go zrozumieć. Podświadoma protekcjonalność wobec kobiet nie

pozwalała mu uznać ich partnerskiej inności i dlatego próbował się określić nie w cieniu prawdziwej kobiecości , ale wyobrażenia, fantazmatu idealnej kobiety, czyli projekcji samego siebie. Odnalazł więc idealną kobiecość w innym mężczyźnie, ale ten – mimo że bliski ideału – okazał się zdrajcą:

Song: *Pod suknią, pod tym wszystkim, to zawsze byłem ja. Powiedz, że mnie ubóstwiasz*

Rene: *Jak mogłeś, skoro tak dobrze mnie rozumiałeś, popełnić taki błąd. Pokazałeś mi swoją prawdziwą duszę. To, co kochałem, było kłamstwem, kłamstwem doskonałym, które zostało zniszczone.*

Song: *Nigdy mnie nie kochałeś.*

Rene: *Jestem mężczyzną, który kochał kobietę stworzoną przez mężczyznę. Cała reszta jest nieważna.*

Po tej zdradzie ujrzał kobiecą stronę własnej osobowości. Szukając w sobie Żelaznego Jana, trafił na kobietę. Został upokorzony jako mężczyzna i stał się upokorzoną kobietą – Madame i Mister Butterfly w jednej osobie. M. Butterfly.

Prosty mechanizm powtórzenia wykreowanej fabuły w biografii bohatera uległ znacznej komplikacji. Po powrocie z Chin świat Rene się zawalił:

– *W Chinach wszystko było inne.*

– *Tam byłeś biały.*

– *Nie, to dzięki niej.*

Rene utracił wszystkie kontakty na wysokim szczeblu. Pod naciskiem Song, która w 1968 roku zjawiła się w Paryżu, podjął pracę kuriera rozwożącego pocztę dyplomatyczną. W końcu stanął przed sądem oskarżony o szpiegostwo. Załamała się jego kariera. Stał się pośmiewiskiem. Utracił świadomość swej tożsamości. Odnalazł miłość swego życia w fałszywym ideale. Szukając najczystszego uczucia opartego na prawdzie, szczerości, zaufaniu i oddaniu, obdarzył największym uczuciem ułudę i fałsz. Uciekał od realnego życia w grę, nie wiedząc, że ktoś inny jest reżyserem.

W końcowych scenach filmu Rene w więzieniu przygotowuje swój ostatni występ: *Największy w mej karierze.* Opowiadając współwięźniom o swym życiu charakteryzuje się, stopniowo upodobniając się do Chinki:

Znacie mnie, prawda. A dlaczego? Bo jestem sławny. Rozśmieszam ludzi. Cała Francja się ze mnie śmiała. Gdybyście jednak rozumieli, wcale byście się nie śmiali. Przeciwnie dobijalibyście się do moich drzwi, żeby poznać moją tajemnicę. Bowiem ja, Rene Gallimard, poznałem kobietę doskonałą i byłem przez nią kochany. Mam taką wizję Orientu: szczupłe kobiety ubrane w długie chińskie suknie i kimona umierają do niegodnych ich uczucia zamorskich diabłów, kobiety, które rodzą się i są wychowywane, by być doskonałe, które przyjmują wszystkie cierpienia, jakie im nałożymy, i odżywają wzmocnione przez swoją miłość. Ta wizja stała się moim życiem. Moja pomyłka była prosta i absolutna. Mężczyzna, którego kochałam nie był tego godny, nie zasługiwał, żeby spojrzeć na niego po raz drugi, a jednak dałam mu swoją miłość. Całą swoją miłość. Miłość wypaczyła mój osąd, zaślepiła mnie, dlatego teraz, kiedy patrzę w lustro, nie widzę nic tylko....

Rene wygląda już w tym momencie jak źle umalowana śpiewaczka z opery pekińskiej.

Mam wizję Orientu: są tam jeszcze kobiety, u których w głębi migdałowych oczu widać pragnienie poświęcenia się dla miłości mężczyzny. Nawet dla mężczy-

zny, którego miłość jest zupełnie nic nie warta. Lepiej umrzeć z honorem niż żyć w hańbie. I w końcu w więzieniu daleko od Chin. Znalazłem taką kobietę. Nazywam się Rene Gallimard – znany również jako Madame Butterfly.

Rene popełnia samobójstwo. Idealne kobiety po prostu żyją, natomiast ideały kobiecości zapełniają wyobraźnię mężczyzn. Ideał Rene istniał tylko w nim, on sam nim był – Song zaś tylko chwilowym jego odbiciem. Pragnął kobiecej ofiary z miłości i otrzymał to. Pozostał do końca niewolnikiem swej wizji. Sam ją urzeczywistnił, gdy okazała się mrzonką. *M. Butterfly* nie osądza mężczyzn. To historia niedojrzałości, która mogłaby być również udziałem kobiety. Z tym zastrzeżeniem, że empatia, tolerancja i duża doza akceptacji skłaniają kobiety do podejmowania – bez egzystencjalnych jęków i kwileń – nieefektownego heroizmu codzienności i prób mniej konfliktowego (bolesnego) układania się z życiem.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

---

[1] J. Łotman, *Obraz odwrócony*, „Kwartalnik Filmowy", 1999, nr 25.

[2] Zob. N. Hartsock, *Money, Sex and Power: An Essay on Domination and Community*, Longman, New York 1981.

[3] E. Fromm, *Miłość, płeć i matriarchat*. Tłum. Beata Radomska i Grzegorz Sowiński, Poznań 1999, s. 129.

[4] Z. Lew-Starowicz, *O seksie, partnerstwie i obyczajach*. Warszawa 1988, s. 5.

[5] E. Fromm, dz. cyt., s. 127

[6] E. Fromm, Tamże, s. 130-131.

[7] B. Wojciszke, *Psychologia miłości*, Gdańsk 1993, s. 184-185.

[8] E. Fromm, dz. cyt., s. 129.

[9] Skrypt, czyli scenariusz zgodnie z analizą transakcyjną Ericka Berne'a określa m.in. cele życiowe, ukazuje właściwy sposób ich osiągania. Zbudowany jest ze złudzeń, iluzji, fantazji i abstrakcyjnych norm, które interweniują – na ogół negatywnie – w myślenie człowieka, w jego sposoby radzenia sobie z własnym życiem oraz kontakty z innymi ludźmi. Berne wiąże powstanie programu postępowania ze wczesnym dzieciństwem i wpływem rodziców. Z uwagi na znikome informacje o bohaterze *M. Butterfly*, ograniczam pojęcie scenariusza do jego modyfikowanych w wieku dorosłym wersji. E. Berne, *Dzień dobry... i co dalej?* Poznań 1998.

[10] R. Bly, *Żelazny Jan*. Tłum. Jacek Tittenbrun, Poznań 1993, s. 75.

[11] Określenie Berne'a. Zob. I. Krzemiński, *Co się dzieje między ludźmi*, Warszawa 1999, s. 87.

[12] Kobieta z racji swej narzuconej przez biologię roli – bez względu na to, czy jej stosunek do tej roli będzie pozytywny, negatywny, czy też rola ta znajdzie się obok innych w repertuarze jej życiowych celów – rzadko może pozwolić sobie na brak odpowiedzialności. Ma to podstawy psychologiczne, biologiczne, etyczne i jest źródłem wielu frustracji współczesnych kobiet.

[13] Angielskie słowo „fun" czy niemieckie „Spass" pełniej oddają charakter tej potrzeby.

[14] Zwierzęta także wykazują taką skłonność. Pies-ratownik wykorzystywany w Alpach do szukania zasypanych przez lawinę ludzi po pół godzinie kopania musi być zastąpiony następnym, bo zadanie w naszym rozumieniu najwyższej wagi – zaczyna go nudzić.

[15] Zdaję sobie sprawę, że również posługuję się tu stereotypem stereotypu.

KINO KOBIET – PREZENTACJE

Plac Waszyngtona, reż. Agnieszka Holland (1997)

Rzeczywistość odnaleziona*

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

Dążę do tego, by wszystko zawrzeć w jednym zdaniu, nie tylko teraźniejszość, ale całą przeszłość, na której się opiera i która dogania chwilę obecną sekunda po sekundzie.
William Faulkner

Zacytowane zdanie wybitnego amerykańskiego modernisty nieprzypadkowo otwiera ten artykuł. Wyraża ono nie tylko pokrewną Bergsonowi i Proustowi koncepcję czasu, ale przypomina też, że twórczość modernistów była ustawicznym poszukiwaniem formy powieściowej, zdolnej zawrzeć przeszłość, teraźniejszość i przyszłość w jednym continuum oraz ogarnąć antynomie, między którymi rozpięta jest nasza rzeczywistość. Moderniści nierzadko próbowali znieść sprzeczności między wielką tradycją powieści realistycznej, ustaleniami dwudziestowiecznej psychologii i awangardowymi poszukiwaniami formalnymi, czasem bliskimi rozwiązaniom dziewiętnastowiecznego symbolizmu.

Plac Waszyngtona zapowiadał ten rodzaj obrazowania, który nadaje elementom języka filmowego (nawet takim, jak kadr i ujęcie) szczególną funkcję symboliczną i informacyjną, czyniąc je odpowiednikiem zdania, o którym mówił Faulkner.

Agnieszka Holland próbuje przekazać prawdę o bohaterach i świecie przedstawionym, która nie byłaby tożsama z samą fabułą i wymykała się stereotypom nadbudowującym się w procesie odbioru filmu za sprawą konwencji gatunkowych, klisz sytuacyjnych i odsyłania do literatury (zarówno klasyki, jak i brukowego romansu) oraz do filmu o podobnej tematyce. Obrazy z teraźniejszości mają kondensować pamięć przeszłości i zapowiedź przyszłości tak, aby klucze do rozszyfrowania zagadki psychologicznej i egzystencjalnej znajdowały się w samej estetyce filmowego obrazu, nie tylko w naszych domysłach opartych na znajomości rzeczywistości pozafilmowej.

Widz obserwuje rzeczywistość „oswojoną" za sprawą wspomnianej literatury oraz adaptacji tejże literatury (ostatnio bardzo modnych). Znów dzieje się tak, że pierwszy, wyjściowy poziom może dostarczyć wielu przyjemności widzowi, który nie oczekuje od filmu niczego ponad śledzenie meandrów historii miłosnej, łezki wzruszenia, szczypty humoru. Wówczas fabuła układa się w znane schematy: zgon pięknej kobiety przy porodzie, samotna, mała sierotka, przelewająca

* Tekst jest częścią książki poświęconej Agnieszce Holland przygotowywanej przez autorkę do druku.

wszystkie swoje uczucia na zapracowanego ojca, ojciec traktujący wielbiciela córki jak rywala i bezwzględnie niszczący pierwsze uczucie, stara ciotka zakochana w narzeczonym bratanicy spóźnioną miłością, zemsta zranionych uczuć, złamane życie, idea ochronki dla dzieci z biednych rodzin jako cel życia, kompensujący osobiste niepowodzenia.

Ponad tym poziomem jesteśmy w stanie odnaleźć inny film. Już pierwsza sekwencja ukazuje nam rzeczywistość dwoistą, rozłamaną, pełną tragicznych sprzeczności, których rozdzielić się nie da. To, co oglądamy, stanowi swoisty archetyp życia bohaterów. Nerwowy montaż tej sekwencji eksponuje niepokój i napięcie: widz zostaje wprowadzony do domu przy placu Waszyngtona w sensie niemal dosłownym wprost z samego placu, ukazanego jak pocztówka z przełomu wieków. Kamera wdziera się do domu przez okno (gwałtowny przeskok w stylu filmowania) i prowadzi nas po schodach, jakby obraz był tu mało istotny, skupia się na poręczy, zapraszając do położenia na niej ręki. Dramatyczne krzyki kobiece sygnalizują, że dzieje się coś złego. Jęk agonii, charakterystyczny płacz nowo narodzonego dziecka, krzyk służącej zlewają się w jedno. Montaż i kompozycja kadru pokazują nam sytuację graniczną, eksponując chaos i nerwowość prezentowanego świata z jednej strony i nieruchomy spokój, dostojeństwo zmonumentalizowanego martwego ciała z drugiej. Przy owym ciele kamera zwalnia bieg, obraz uspokaja się, nieruchomieje.

Noworodek, którego zobaczymy w kołysce, ma w sobie coś z nieruchomego spokoju tego ciała, tylko niespokojny wzrok mieści się w estetyce otaczającego świata. Tę dwoistość eksponuje fakt, że dziewczynka jest jeszcze zakrwawiona, nosi ślady przebytej drogi, lecz niedokładnie ubrano ją już w koronki wskazujące na zamożność domu, w którym tak niefortunnie przyszła na świat. Ojciec nie poświęca jej nawet spojrzenia, kierując się ku martwej matce. W *Placu Waszyngtona* szczególnie wyeksponowano symboliczny aspekt narodzin Catherine – dlatego scena nieudanego porodu stanowi ekspozycję. W „zwykłym" melodramacie byłaby ona tylko zawiązaniem akcji i sposobem uzależnienia emocjonalnego widza, który wzruszony losem nieszczęśliwego tatusia i małej sierotki oczekuje happy endu. Fakt, że ów szczęśliwy koniec nie następuje, wyolbrzymia afekt: żal, wzruszenie, smutek. Widzowi nie daje się szansy przekształcenia tych uczuć w litość i trwogę.

Catherine Sloper, której narodziny oglądaliśmy, ukazuje się oczom widza około dziesięciu lat później. Mówi językiem romantycznych poematów zaszczepionym jej przez wychowującą ją ciotkę. Jest otyła, znerwicowana i najwyraźniej samotna. Dni upływają jej w oczekiwaniu przy oknie na powroty ojca: kiedy jednak ten wraca, wydaje się, że taka sama szyba tkwi między nimi, choć chłód i dystans ojca można by potraktować jako przejaw powściągliwości i chłodnego temperamentu, skrywającego uczucia. Ten chłodny mężczyzna albo jest dobroduszny i szczęśliwy jako ojciec, choć nie umie tego okazać, albo stara się takim wydawać, a obserwujemy efekt nieudanych starań. Pierwsze sekwencje i sceny nie mogą jeszcze przynieść odpowiedzi.

Agnieszka Holland stosuje ciekawy zabieg prezentując świat przedstawiony. Postacie poruszają się w sposób, który w pierwszym odruchu można by nazwać scenicznym: jakby ciążyły im kostiumy krępujące ich ruchy. Poruszanie się ludzkich postaci nie ma nic wspólnego z dostojną elegancją widoczną w innych

filmach kostiumowych. Owa „dostojna elegancja" cechowała jedynie postać zmarłej – mamy tu wizerunek niezwykle modernistyczny w swym dążeniu do ukazania śmierci jako swoistego dopełnienia człowieczeństwa, „skończoności" zamykającej w sobie to, co materialne i zmysłowe, z tym, co duchowe i metafizyczne. Po głębszym zastanowieniu możemy dojść do wniosku, że to nie jest groteskowa sceniczność, lecz typowa dla wczesnego kina burleskowość. Holland wyraźnie zwraca się ku źródłom kina. Sceny rodzajowe wyglądają, jakby filmowali je pierwsi operatorzy: nie ma to nic wspólnego z niedoskonałością techniczną, lecz ze sposobem kadrowania, zamierzoną tu powierzchownością, cechującą film w momencie, kiedy nie umiał on jeszcze wnikać pod powierzchnię ukazywanej rzeczywistości i opowiadanej historyjki. Znajduje to uzasadnienie narracyjne w fakcie, że podmiotem opowieści ma być Catherine: podobnie jak scena narodzin jest dla widza tylko krzykiem dziewczynki i dwu kobiet, dalsza część filmu również została podporządkowana jej percepcji świata i ludzi, a percepcja ta podlega zmianom.

W tym specyficznym repetytorium filmowym wcześniejszych wątków i tematów twórczości wraca też wątek bohatera ukształtowanego przez romantyzm. Edukacja w domu przy placu Waszyngtona upływa pod znakiem romantyzmu, a nauczycielką Catherine jest egzaltowana stara panna – siostra ojca, Lavinia. Wpływa to nie tylko na język, jakim posługuje się dziewczynka, silnie nacechowany egzaltacją. Ten model poznawania rzeczywistości, rzekomo widzianej oczami Byrona czy duchowych ojców romantyzmu, jak sprowadzony do kopalni efektownych cytatów; chętnie cytowany przez ciotkę Szekspir u Holland oddziela bohaterkę od realnego życia, czyniąc jej wyobcowanie destrukcyjnym. W efekcie pierwszy poznany mężczyzna o uwodzicielskiej powierzchowności wydaje się Catherine oczywistym zmaterializowaniem tego, co zna z literatury – odnalezieniem platońskiej drugiej połowy własnej duszy. Ciotka najwyraźniej ma na tę sprawę własny pogląd: to ją rzekomo łączy duchowa więź z Morrisem Townsendem, a jego mariaż z Catherine ma umożliwić wiekowej Lavinii życie u boku urokliwego mężczyzny. Czy jest to „grzeszne" uczucie ze strony kobiety mówiącej o macierzyńskiej miłości? Nie, w tym filmie, jakby wbrew konwencji melodramatu, do której odwołuje się Holland, nie ma uproszczonych odpowiedzi i reżyserka idzie w tym znacznie dalej niż Henry James w swej prozie. Czysto kobiece pożądanie starzejącej się kobiety nie szuka maski matczynych uczuć: widzimy oscylację tych dwu biegunowo różnych emocji połączonych węzłem podobnym do tego, jaki w pierwszej sekwencji połączył narodziny życia ze śmiercią.

Kilkakrotnie wraca wątek ciotki jako kobiety nieświadomie wprowadzającej destrukcję – ten rodzaj głupoty kojarzy się w bohaterkami dramatów Szekspira widzącymi tylko jeden aspekt złożonej rzeczywistości. Lavinia jest pierwszą ofiarą samej siebie: wszystko, co robi, w czym uczestniczy i na co patrzy, postrzega przez pryzmat nie cytowanych utworów romantycznych, lecz romansowych powieścideł, z których najwyraźniej czerpała swą wiedzę o życiu kobiet występnych, ich schadzkach i intrygach, jakkolwiek taką literaturą nie mogła karmić dorastającej bratanicy. Wierzy w szczęśliwe zakończenia, którym powinni pomagać posłańcy miłości, dobroć ojców, którzy przyjmują do domu marnotrawne córki poślubione potajemnie ubogim kochankom, zwycięstwo miłości

nad wszelkimi przeciwnościami, czyste intencje zalotników starających się o niezbyt atrakcyjne bogate panny, dla dobra miłości łamie też swoje zasady (co brzmi jak zdanie z brukowego romansu). Jak widać nie jest to romantyzm, lecz „realistyczna" literatura doby wiktoriańskiej, sztucznie reanimująca wyrwane z kontekstu elementy romantyczne (atmosfera miłości zakazanej, tajemnicy, skrywanego spotkania, klątwy etc.), lecz nie mająca nic wspólnego z romantycznym egzystencjalnym motywem miłości nieszczęśliwej, otwierającej przed cierpiącymi kochankami nieznaną, wewnętrzną drogę.

Lavinia nie jest więc „emisariuszką", ani nawet epigonką przebrzmiałej epoki, lecz ponadczasowym obrazem sentymentalnej i egzotycznej kobiety, dla której manipulowanie cudzym życiem stanowi sposób potwierdzania własnego obrazu świata. Nie wiemy, do jakich wydarzeń odwołuje się jej brat, mówiąc o niszczycielskim działaniu – na czyje losy starała się wpłynąć wcześniej; możemy się tylko domyślać, że dom przy placu Waszyngtona zna niejedną bolesną tajemnicę, skrywaną pod fasadą mieszczańskiej elegancji i zbytku.

Fasada, która w polskiej kulturze lat gierkowskich była utożsamiana z politycznym kłamstwem oddzielającym człowieka od prawdy o rzeczywistości, po raz kolejny objawia się u Holland jako kategoria łącząca aspekt psychologiczny, egzystencjalny i poznawczy, pozbawiony konotacji społeczno-politycznych. Jeżeli istnieje jakikolwiek układ odniesienia dla tej kategorii, to jedynie potraktowana umownie modernistyczna koncepcja Mai – złudy oddzielającej człowieka od poznania rzeczywistości i samego siebie. Agnieszka Holland pokazuje, że zasłonę tę współtworzą elementy zmysłowego poznania, pojęte po Gombrowiczowsku spojrzenie innych, role społeczne, stereotypy stworzone przez kulturę i codzienne życie zbiorowości, skupione wokół rytuałów i schematów nie zmieniających się przez całe wieki. Postęp, moda, prądy literackie i artystyczne, koniunktura gospodarcza, zwyczaje, modele wychowawcze i edukacyjne, polityka i historia nie są w stanie zmienić samego rdzenia naszego człowieczeństwa, zdolnego do wyrażenia głębokich prawd tylko przez odwieczne archetypy. Homo symbolicus skazuje się na fasadowe rozumienie rzeczywistości i wieczną samoudrękę, jeżeli wyrzeknie się odnajdywania symbolicznego aspektu własnej egzystencji.

Wątek miłosny zawiera wszystkie elementy niezbędne dla melodramatycznej fabuły, lecz jednocześnie daleko wykracza poza ograniczenia konwencji. Wątek ten jest komplementarny wobec wątku rodzinnego: oba warunkują się i determinują. Punktem wyjścia jest fascynacja Catherine oraz zainteresowanie przystojnego Morrisa kobietą inną niż te, które znał i posiadał. Nawiązuje on do tego w wypowiedzi na temat „poloru", jakiego nabrał w swoich podróżach, które, notabene, mógł odbywać jako czyjś utrzymanek. Dalszy rozwój wypadków to gra o prestiż, pozycję i pieniądze ze strony mężczyzny, przy jednoczesnym nie zaplanowanym zaangażowaniu uczuciowym, oraz głębokie uczucie i namiętność ze strony Catherine. Gdyby nie chłód uczuciowy w domu przy placu Waszyngtona (bo sentymentalna egzaltacja Lavinii nie ma nic wspólnego z uczuciowością), porywom uczuciowym dziewczyny nie towarzyszyłaby tak wielka determinacja, poczucie, że znalazła się w nowym, lepszym świecie. Z kolei gdyby ciotka nie zaangażowała się w miłosną historię, odkrycie kart przez Morrisa nastąpiłoby bardzo szybko. Podróż do Europy, która ma być podróżą zapomnienia i odziera-

nia ze złudzeń (ma udowodnić Catherine, że pozbawiony korzyści finansowych Morris zapomni o ukochanej), stawia dziewczynę i jej ojca wobec nieoczekiwanego odkrycia. Staje się nieoczekiwanie zejściem do korzeni i prawdziwej istoty uczuć, jakie łączą Catherine i jej ojca.

Catherine odkrywa, że ojciec nienawidzi jej i w głębi duszy obwinia za śmierć żony. To, co wydawało się wcześniej podszytym sarkazmem dowcipem w jego odniesieniach wobec córki, okazuje się maską obcości i zdziwienia, że musi nazywać córką tę nieznaną mu i zawsze nie dość atrakcyjną, rozsądną i mądrą istotę. Jest lekarzem, więc wie, że z medycznego punktu widzenia i w świetle zwykłej logiki, którą tak ceni, stwierdzenie, że życie Catherine jest tylko długiem wobec matki i piętnem ustawicznej winy, pozostaje pod każdym względem absurdalne. To nie tyle jego myślenie, co niczym nie umotywowane, poza jego własnym poczuciem winy, głębokie przeświadczenie. Ojciec wstydzi się Catherine pozornie dlatego, że najpierw jest tłusta, roztrzepana, znerwicowana i – w jego odczuciu – nierozgarnięta, później, że nie ma gustu, urody swoich kuzynek i towarzyskiej ogłady. Szyba, która ich oddziela i zamienia życie Catherine w oczekiwanie na prawdziwe nadejście ojca i spotkanie z nim, a nie tylko na wejście do odziedziczonego po zmarłej domu, jest szybą traumy samego Austina Slopera. Człowiek ten nie wydaje się zdolny do miłości, co desperacko przypisuje też wybrankowi córki. Poznajemy go w chwili, w której wszystkie złe uczucia, brak uczuć czy urazy emocjonalne uchyla śmierć bliskiej osoby, zamieniając je w kicz „nieutulonego żalu" i utrudniając ogarnięcie ich prawdziwej natury. Pewne jest tylko to, że na twarzy zmarłej dostrzegamy wyraz uszczęśliwienia i wyzwolenia, nie przedśmiertną maskę trwogi i bólu, jakby raz jeszcze powtarzał się dramat przybysza z innego – „gorszego" – świata, dla którego kobieta ta pozostaje zbyt piękna, nieosiągalna, wyniosła. Możemy tylko przypuszczać, że jego poczucie winy wobec zmarłej, którego depozytariuszką próbuje uczynić córkę, ma o wiele głębsze źródła niż porażka odbierającego trudny poród lekarza.

Odmienny u Holland niż w pierwowzorze literackim w filmie *Dziedziczka* wątek zerwania przez Morrisa nieformalnego narzeczeństwa ma ogromne znaczenie dla stylu i podporządkowanej mu semantyki omawianego filmu. W powieści Jamesa i w filmie Williama Wylera (1949) młodzi planują romantyczną ucieczkę, jednak Morris ostatecznie nie przybywa na umówioną nocną schadzkę i jego następne spotkanie z Catherine kończy się aktem zemsty ze strony kobiety: mężczyzna na próżno dobija się do jej drzwi, choć mamy powody sądzić, że nie stał się on dla niej obojętny. Cechą tego rozwiązania akcji jest łatwość w określaniu przez widza motywacji psychologicznej bohaterów, przy czym ta motywacja pozostaje jednoznaczna i dobrze znana odbiorcy literackiego romansu i filmowego melodramatu. Poza tym bohaterka pozostaje postacią statyczną: po wielu latach widzimy tę samą Catherine, która darzy uczuciem Morrisa, tyle że silniej zaznacza się tu upokorzona duma z powodu odrzucenia niż nigdy niewygasła namiętność i uczucie. W filmie Agnieszki Holland każda sekwencja została naznaczona piętnem niejednoznaczności i gry sprzecznych emocji i motywacji, obecnych w ekspozycji filmu. Wątek miłosny cechuje tu wyjątkowe napięcie i silnie zaznaczone sąsiedztwo elementów, które powinny się wzajemnie wykluczać i rozbijałyby jednorodność stereotypowej melodramatycznej fabuły. Morri-

sa szczerze fascynuje kobieta pozbawiona próżności i niezdolna do uczuciowego romantycznego sztafażu, w który stroją się panny na wydaniu. Jego uczucia wobec Catherine nie są w tym filmie nieszczerze zagraną komedią: fascynacja już w punkcie wyjścia miesza się z interesownością, jakkolwiek Morris, podobnie jak Catherine, nie wie jeszcze, kim jest naprawdę – wszystko przesłania desperackie dążenie do zmiany statusu społecznego i materialnego. Gorączkowe szukanie możliwości wzbogacenia, wewnętrzny niepokój, piętno ubogiego krewnego bogatej rodziny, powodzenie u kobiet, nieufność lub jawna niechęć mężczyzn, wielka miłość naiwnej Catherine same w sobie nie stanowią odpowiedzi ani nawet naprowadzającej sugestii. Morris próbuje się odnaleźć w miłości i oddaniu dziewczyny i mówiąc o tym ojcu dziewczyny jest z pewnością szczery, ale ta droga poszukiwania tożsamości świadczy o wielkiej niedojrzałości mężczyzny.

Dom przy placu Waszyngtona jest miejscem znaczącym. Jeden z młodych bohaterów roztacza swoje przedślubne plany mówiąc, że co trzy, cztery lata będzie kupował nowy dom w coraz to lepszej dzielnicy. Można powiedzieć, że plac Waszyngtona znamionuje kres takiej drogi: dla bogatego mieszczaństwa nie ma już bardziej prestiżowego miejsca. Dom ten musi stanowić wielką pokusę dla Morrisa. Trzeba też pamiętać, że to ciotka Catherine podsyca tę pokusę. Podejmuje młodego człowieka wystawnymi obiadami, pozwala mu przyzwyczaić się do zbytku podczas rocznej nieobecności dziewczyny oraz roztacza przed nim urojone wizje happy endu, którego nieodłącznym elementem pozostaje fortuna wybranki. Zerwanie nie następuje jednak w chwili ostatecznego przesądzenia utraty majątku. Sama Catherine, nawet bez spadku po ojcu, nie zalicza się do ubogich. Moglibyśmy stworzyć uproszczoną interpretację i powiedzieć, że związek bohaterów nie wytrzymuje presji czasów, w których miernikiem wartości człowieka są pieniądz i dzielnica, w której się mieszka, oraz możliwości pomnażania posiadanego majątku, ale to, wbrew pozorom, nie najważniejszy aspekt niefortunnej historii miłosnej. Związek ten nie wytrzymuje przede wszystkim braku samowiedzy bohaterów. Gdyby oboje wiedzieli, kim są, potrafili znaleźć prawdę o sobie nie w spojrzeniu drugiej osoby i własnej ucieczce od świata, który ich stworzył, może dla ich związku nie istniałyby wielkie szanse, ale jego zerwanie nie groziłoby złamaniem ich życia, za sprawą zamiany tego uczucia w mit. Catherine chce uciec z chłodu domu przy placu Waszyngtona w to, co wydaje jej się wiecznym żarem uczuć, on marzy o tym domu, który wydaje mu się materializacją wszystkich jego dążeń, a Catherine jego częścią. Oboje nie wiedzą, że dom ten może ich tylko rozdzielić, a nie połączyć, i stać się grobem wszelkich marzeń. Prawda bowiem okazuje się niezwykle złożona.

Scena, w której Catherine przychodzi żebrać o uczucia i pozostanie z nią Morrisa nie jest tak jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać. W pierwszym odruchu mężczyzna zrywa się z łóżka z radością, jakby po chwili przypominając sobie o decyzji wyjazdu. Catherine nie upokarza się tu z powodu samej gorączki miłosnej, pragnąc życia u boku ukochanego – wówczas jej gest rzucenia się na uliczny bruk, do nóg Morrisa, musielibyśmy zakwalifikować jako pusty w swej jednowymiarowości gest melodramatyczny. Ona nie potrafi żyć bez mężczyzny, który będzie ją upokarzał swoim chłodem i odrzuceniem, a ojciec właśnie „zrzekł" się tej funkcji. Townsend jako mężczyzna, który ją rani i zmusza do

zabiegania o względy, staje się dla niej szczególnie pożądanym partnerem. Morris ucieka także przed tym, co zaczyna rozumieć wtedy, kiedy Catherine z niezmąconym spokojem informuje go o nienawiści ojca względem niej. Dziewczyna nie oczekuje od przyszłego męża troski, miłości i pomnażania rodowej fortuny, lecz prowokuje go do uczynienia jej ofiarą. Z kolei sam związek młodych byłby dwuznacznym zabieganiem przez Catherine o docenienie przez ojca, o uznanie przez niego błędu, podczas gdy motorem działań Slopera nie jest troska o córkę, lecz potrzeba nieustannego karania jej.

Czy Agnieszka Holland jest feministką?

Przy okazji kampanii reklamowej i pojawienia się pierwszych recenzji *Placu Waszyngtona* (spotkania z reżyserką, telewizyjny „Wieczór filmowy") wiele emocji wzbudzało pytanie o domniemany feminizm w przesłaniu tego filmu. To prawda, że kobiety w filmach Holland często stają się ofiarami słabych i tchórzliwych mężczyzn, co zwłaszcza odnosi się do wcześniejszych filmów. Uderza też wizerunek kobiet przewyższających mężczyzn dojrzałością, siłą woli i charakteru, wrażliwością i intuicją. Czy może to być synonimem feministycznego myślenia, zwłaszcza jeżeli uświadamiamy sobie, że nie istnieje jeden model feminizmu? Glenn Tinder w książce *Myślenie polityczne* wyróżnia trzy główne odmiany tego ruchu. Pierwszą nazywa feminizmem separatystycznym i odnosi do poglądów zakładających naturalną wyższość kobiet nad mężczyznami, wynikającą z cech psychicznych i intelektualnych. Feministki te tworzą utopie świata bez mężczyzn (analogiczne do społeczeństwa oglądanego w komediowym filmie *Seksmisja* J. Machulskiego). Feminizm radykalny z kolei odwołuje się do idei równości i konieczności obalenia patriarchalnego społeczeństwa, którego konsekwencjami są wojny, imperializm, rasizm, ucisk klasowy, chora konkurencyjność, przemoc. Wyzwolenie kobiet z przypisanych im przez patriarchalne społeczeństwo ról i przesądów ma być drogą do ogólnego wyzwolenia ludzkości. Wielkie możliwości, które tkwią w naturze ludzkiej nigdy nie zostaną zrealizowane, jeżeli za sprawą kobiet nie dokona się głęboka odnowa świata. Feminizm liberalny z kolei nie jest tak nieprzychylny instytucji rodziny jak wymieniony poprzednio odłam. Ta część feministek nie pragnie przekształcać społeczeństwa, pragnie jedynie sprawiedliwego podziału ról i obowiązków społecznych i prawdziwej, nie zinstytucjonalizowanej wolności [1]. Istnieje jeszcze potoczne wyobrażenie feminizmu, które odnosi się nie do ruchu społecznego, lecz stawia znak równości między wszelkimi działaniami, poglądami i aktami twórczymi, w których centrum pojawia się problem kobiet wyobcowanych, prześladowanych, zdegradowanych nie tylko przez mężczyzn, ale i przez społeczeństwo i jego instytucje.

Agnieszka Holland nie forsuje więc ideologii żadnego z nurtów feminizmu jako ruchu, przypisywanie jej feministycznych poglądów wypływa jedynie z rozpowszechnienia się potocznego znaczenia przywoływanego tu pojęcia. Gdybyśmy dokładniej przyjrzeli się temu kinu, nie tworząc lub nie powielając recenzenckich uproszczeń i uogólnień, zauważymy, że takie postacie, jak np. Kama (*Gorączka*), Irena (*Kobieta samotna*) czy Róża (*Gorzkie żniwa*), padają ofiarą sytuacji wykreowanej przez siebie. To, co czyni człowieka ofiarą innych i siebie samego w każdej rzeczywistości społecznej, we wszystkich systemach politycznych i każdej sytuacji historycznej, pozostaje niezmienne i tragedia anty-

czna świetnie opisała ten syndrom jako hamartię. Tragiczna „wina niezawiniona" nie jest wynikiem działania absurdu i fatum pojętego jako przypadkowa i ślepa siła. Zawsze wypływa z niemożności ogarnięcia przez bohatera właściwego sensu okoliczności, w jakich się znalazł, działania wynikającego z zaślepienia przez pychę lub trwogę. Bohaterowie nieświadomie skazują się na klęskę, gdy w szerokim znaczeniu odcinają się (lub zostają odcięci) od własnych korzeni, co obejmuje trzy płaszczyzny: tożsamość rodową (tragedia Edypa), tradycję danej społeczności i jej religię (tragedia Kreona), własną psychikę i drzemiące tam namiętności oraz instynkty (tragedia Medei). Wbrew historycznej masce klęska bohaterek Holland niczym się nie różni od dramatów z kolebki naszej kultury. U podstaw zawsze znajduje się fałszywe rozpoznawanie struktur rzeczywistości, postrzeganie jej przez stereotypy i schematy (ideologiczne, psychologiczne czy wynikające z uproszczonego przez masową kulturę odbierania rzeczywistości), iluzja zakorzenienia w świecie do gruntu obcym, odcięcie przeszłości, naiwna wiara w dobro, sprawiedliwość i dążenie do prawdy jako immanentny składnik natury ludzkiej (jak w bajkach lub telewizyjnych operach mydlanych), fałszywa samoocena lub utożsamienie jej z odnalezieniem się w cudzym spojrzeniu. Feministki z ich stereotypem dualizmu kobieta – mężczyzna jako synonimu opozycji ofiara – prześladowca wraz z dążeniem do ujednoznacznienia rzeczywistości sytuują się na antypodach myślenia Agnieszki Holland.

Reżyserka wydaje się więc świadoma, gdzie tkwią newralgiczne punkty decydujące o niemożności odnalezienia właściwego sensu przez jej bohaterki i nie znajduje ich w całym źle tego świata, które feminizm przypisał mężczyźnie. Kobietę w stopniu znacznie większym niż mężczyznę determinują prawa biologii. Natura ujawnia swoje działanie nie tylko przez obdarowanie kobiety zdolnością urodzenia dziecka, lecz również nadając jej cechy niezbędne do długotrwałego zajmowania się dzieckiem oraz do wstępnego przyuczenia owego dziecka do życia w zbiorowości. Do tych cech należą wrażliwość, intuicja, zdolność empatii, łatwość przystosowywania się do zmienionych warunków i wiele innych. Takie są prawa biologii, które działają nie tylko w obrębie gatunku ludzkiego, lecz z uwagi na rodzaj płodności są trwałym depozytem kobiety nie podlegającym większym cyklicznym wahaniom. Cechy te wyzwalają w kobiecie potrzebę opiekuńczości (o ile nie doszło do zaburzeń w procesie kształtowania się wzorców) i skłaniają do przypisywania innym podobnych cech i motywacji. Podstawy wszelkich struktur życia społecznego kształtowały się w taki sposób, że priorytetowe było przetrwanie gatunku, a następnie ochrona zdobyczy cywilizacyjnych i kulturowych. O ile społeczne role i wizerunki mężczyzn mogły podlegać większemu zróżnicowaniu, „strategiczną" dla cywilizacji pozycją było jednak pilnowanie niezmienności ról kobiet przeznaczonych do rodzenia, pielęgnacji i wdrażania małemu dziecku podstaw funkcjonowania społecznego. Seks potraktowany jako autonomiczna sfera życia nie przysługiwał kobietom, gdyż zawsze stanowił zagrożenie dla tożsamości rodowej i czystości obyczajów. Skomplikowane procesy przemian cywilizacyjnych postawiły kobietę w wyjątkowo trudnym położeniu: nie odebrały jej wspomnianego depozytu psychicznego, jakim obdarowała ją biologia, lecz utrudniły lub uniemożliwiły samorealizację w tradycyjnie przypisanych jej rolach, postawiły też przed nią inne wymogi, obce tradycji kulturowej. W rzeczywistości społecznej pogrążającej się w coraz większym

Plac Waszyngtona, reż. Agnieszka Holland

Plac Waszyngtona, reż. Agnieszka Holland

chaosie i niejednoznaczności oraz przy wielkim kryzysie wartości moralnych i kulturowych owa wrażliwość, empatia, uległość i skłonność do samopoświęcania okazały się szczególnie predestynujące kobietę do roli ofiary. Ofiara ta jest tym bardziej bezbronna, im większa jest jej iluzoryczna wiara w możliwość odcięcia się od własnej biologii, struktury psychicznej i od głęboko zakorzenionej potrzeby odnajdywania się w symbolicznych rytuałach zorganizowanej społeczności.

Wszystkie bohaterki Holland stanowią doskonały przykład sytuacji egzystencjalnej człowieka, któremu nagle odebrano to, co uważał za fundament (lub przynajmniej zasadniczy element) własnego bytu i przez co określał swoją rolę i miejsce w świecie (dziecko, rodzinę, miłość, realizację jakiejś idei, status materialny, prestiż społeczny etc.). Zostają postawione w obliczu sytuacji, które załamują i niszczą bohaterów tego kina, lub wyzwalają w nich potrzebę odwetu na kimś słabszym. Bohaterki te próbują rzucić wyzwanie losowi, stawić czoło sytuacji, zapominając o własnym rodowodzie (Róża), wyrzekając się nie tylko własnych uczuć, ale i determinacji psychicznych (Kama), etosu, który kierował wszystkimi wcześniejszymi poczynaniami i pozwalał odnajdywać sens życia w najbardziej nie sprzyjających okolicznościach (Irena), odrzucając bolesną prawdę o rzeczywistości na rzecz naiwnych marzeń mających swe źródło w utopiach swoich czasów (ucieczka pani Duval w zdziecinniałość, walka pani Verlaine o status muzy artysty).

Przed matką Oliviera zarysował się przynajmniej cień szansy na spełnione życie. Catherine w *Placu Waszyngtona* jest pierwszą z dorosłych bohaterek, która zdecydowanie odrzuca piętno ofiary, gdy zrozumie istotę własnych determinacji. W tych dwu filmach uderza dwoistość, niejednoznaczność rzeczywistości. Gest ojca Catherine nie jest gestem jednoznacznym, podobnie jak niejednoznaczne są jego uczucia względem córki. Siła woli i charakteru, dziedziczona po ojcu, ma szanse ujawnić się za sprawą cierpienia, które przeora jej świadomość i któremu z godnością stawi czoło. Catherine (przed śmiercią ojca) nie żyje myślą o odziedziczonej w przyszłości fortunie, nie pogrąża się w rezygnacji, której wyrazem byłoby nie chciane małżeństwo ani też nie roi o zemście. Uczy się żyć bez fałszywych pocieszeń i szuka prawdy o sobie poza stereotypami, w jakie wrzuca ją spojrzenie innych (np. wizerunek opuszczonej, skrzywdzonej) i potencjalne (macierzyństwo) lub realne role społeczne. Jej prawda egzystencjalna to nie zapiekła nienawiść do ojca czy wiarołomnego Morrisa, ale równocześnie Catherine nie udaje, że nic się w jej życiu nie zdarzyło. Uzyskuje świadomość, że przegrała dwa razy, zabiegając o uczucie, którego nie wydawała się godna. Forma odrzucenia jej starań uczuciowych przez ojca zdeterminowała kształt miłości, ku której pchnęło ją coś, co naiwni nazwaliby fatalną siłą i przeznaczeniem. Catherine, zakochując się, rzeczywiście podlegała przymusowi obdarzenia uczuciem mężczyzny, który będzie jej się wydawał zbyt doskonały i nieosiągalny i który zraniłby ją lub odrzucił, zmęczony jej afirmacją i uszczęśliwianiem na siłę. Okno, przez które wygląda w oczekiwaniu, schody, po których zbiega zbyt gwałtownie ku zbyt chłodnemu powitaniu, ciągłe dowody miłości i przywiązania, za które nie otrzymuje nic w zamian, dramat opuszczenia i widmo samotnego macierzyństwa, stałyby się jej przeznaczeniem. Co więcej, przy związaniu się z łowcą posagu, mogłaby stracić w dosłownym znaczeniu wszystko.

Dwuznaczność gestu ojca wynika z faktu, że uczucia wobec Catherine pozostają jednym z biegunów tego zawiłego związku, a córka nadal pozostaje młodą kobietą, wokół której mogą się gromadzić tłumy amatorów łatwego dorobku. Sama Catherine nie jest przywiązana do majątku, co utrudnia manipulację, choćby zza grobu. Testament taki łatwo byłoby obalić przy pomocy życzliwej wobec krewnej rodziny, o czym natychmiast wspomina ciotka. Sloper przypisuje jednocześnie córce własną zajadłość i w jakimś stopniu jest przeświadczony, że ta mściwie zamierza poślubić dawnego adoratora lub jego przypadkowo wybranego następcę. Patrząc bez emocji, jak topnieje rodzinna fortuna, Catherine jest jednak w innym punkcie wewnętrznej drogi: spadek po matce zapewnia jej dostatnie życie, rozszyfrowała sfinksową zagadkę splotu rodzinnych uczuć, zeszła też do korzeni swego miłosnego zauroczenia.

Jest bardzo prawdopodobne, że los Catherine stanowi rozwinięcie rodzinnego scenariusza: że niedostępność ojca jest karą za niedostępność jego zmarłej żony, tak spragnionej macierzyństwa, że była gotowa zapłacić za nie najwyższą cenę. Takie przesłanki daje nam niezwykle misterna psychologia tego filmu. Catherine najwyraźniej ulega pokusom macierzyństwa, ale nie chce, żeby biologia okazała się dla niej pułapką zmuszającą do przypadkowego związku, analogicznie do pokus finansowych jej niedawnego konkurenta. Scena, w której Catherine zajmuje się ubogimi dziećmi, mogłaby należeć do długiego łańcucha obrazów literackich i filmowych, na podobieństwo literatury pozytywistycznej lub będących zwykłym melodramatycznym kiczem. Bohaterka szuka prawdy o sobie. Znajduje się w punkcie, w którym zrozumiała dla niej przeszłość, bezpieczna teraźniejszość i jasne patrzenie w przyszłość splatają się ze sobą i nie mają nic wspólnego z wyrzeczeniem się, zemstą, nienawiścią. Pojawienie się Townsenda po latach wywołuje w niej emocje, może wspomnienia, tyle że nie jest już ona tą Catherine, którą los mógł połączyć z dawnym ukochanym: ani takim, jakim był on wówczas, ani obecnym – zniszczonym i jakby wewnętrznie wypalonym. Co więcej: nie mamy pewności, czy „nawrócony" wie, że Catherine została wydziedziczona, a nie wygląda on nadal na człowieka sukcesu, na co nigdy nie miał zadatków. Nie wiemy też, czy romantyczny powrót nie jest jedną ze sztuczek konsekwentnej w swym niezrozumieniu rzeczywistości ciotki.

Argumentem przemawiającym przeciwko feminizmowi *Placu Waszyngtona* jest jeszcze jeden szczegół. Swoistym kontrapunktem dla fasadowej rzeczywistości domu Catherine jest dom siostry jej matki. Tam poznaje ona Morrisa i w domu tym czuje się szczęśliwa. W przeciwieństwie do ostentacyjnego przepychu domu ojca, tu królują stonowane barwy, harmonia, a kobiety są ubrane z elegancką lekkością. Ten ostatni element ma w filmie swoje znaczenie: przeniesiona z romantycznych rycin fryzura i strój Lavinii informują nas, że dla niej czas się zatrzymał, a „bezguście" Catherine wyraża wewnętrzny chaos i brak tożsamości, przemieszanie potrzeby wyeksponowania z chęcią ukrycia się. Siostra matki sama urodziła ośmioro dzieci i w domu jej panuje kult macierzyństwa. Jest pogodzona ze sobą i otaczającym ją światem i umie przekazać to swoim dzieciom. Jej córka lubi mówić o sobie jako o idiotce i stanowi przeciwieństwo skomplikowanej wewnętrznie Catherine, odnajdując się w małżeństwie z człowiekiem, którego trywialność mogłaby unieszczęśliwić, a nawet zniszczyć wiele kobiet. Jej wewnętrzna harmonia i spokój są dziedzic-

twem domu, plonem miłości, którym ją obdarowano. Duch tego domu jest obcy duchowi domu Catherine i obcy duchowi wszelkich wcieleń emancypacji i feminizmu – niemniej to w nim Catherine znajduje oparcie i drogę do pogodzenia sprzecznych pragnień.

Pozostaje pytanie, czy te subtelności filmowej psychologii rzeczywiście znajdują swoje odpowiedniki w estetyce filmu. Szukając odpowiedzi, znajdujemy ciekawy szczegół. Ważną rolę pełni w tym filmie muzyka. Gdy pojawia się po raz pierwszy, stanowi konwencjonalne tło obrazu, mieszcząc się w paradygmacie estetycznym pocztówkowego obrazu rzeczywistości. Cechą tej muzyki jest gra kontrastów, spotęgowana przez liczne odwołania do klasyki, także operowej. Mamy tu do czynienia nie tylko z przeplataniem różnej muzyki, lecz z ustawicznym dwugłosem, w jaki wchodzą tony o hollywoodzkim brzmieniu z klasyką.

Uderzający jest tu jeden element, nawet dla muzykologicznego laika: zdaje się, że podkład muzyczny tego filmu ostentacyjnie odwraca się od ilustracyjnego sentymentalizmu muzyki hollywoodzkiej, choć w pierwszej chwili (czołówka) może się taki wydawać. Już w *Olivier, Olivier* i w *Całkowitym zaćmieniu* muzyka współtworzyła przestrzeń wewnętrzną, w *Placu Waszyngtona* Holland osiągnęła mistrzostwo w niemal idealnym stopieniu struktury muzycznej i struktury samego filmu. Milan Kundera wiele uwagi poświęca w swej eseistyce przełamywaniu romantyzmu w muzyce dwudziestowiecznej. Podkreśla on, że nie chodzi o sam fakt romantycznej apologii uczucia, lecz o zafałszowanie jego obrazu, zastąpienie prawdy tego uczucia, stereotypem – *sentymentalną gestykulacją* [2]. Pisząc o muzyce czeskiego kompozytora modernistycznego, Leoša Janacka, Kundera zwraca uwagę na zjawiska uderzające w kontekście filmu Holland. Nie chodzi, rzecz jasna, o wydumaną analogię między muzyką mało komu dziś znanego kompozytora a muzyką filmową czy strukturą omawianego filmu. Zwracam uwagę na te właśnie uwagi Kundery, aby pokazać sam sposób myślenia czeskiego pisarza o romantyzmie i strukturze muzycznej. Gdy Agnieszka Holland wyraża swój dystans wobec romantyzmu, lub akcentuje dystans Rimbauda czy buduje swój charakterystyczny styl opowiadania filmowych historii, pozostaje w tym „studentką" swego dawnego wykładowcy. Uwagi Kundery o romantyzmie są kontrowersyjne, sprowadzają romantyzm do stereotypów, ale nie możemy tu wchodzić w polemikę nawet wtedy, gdy jest to również myślenie Agnieszki Holland.

To, co Kundera ma na myśli, mówiąc o przełamywaniu romantyzmu, określa m.in. jako współistnienie w jednym utworze zróżnicowanych ekspresji w bardzo ograniczonej przestrzeni – nieoczekiwane sąsiedztwo emocji, które zadziwia i urzeka. *Współistnienie emocji jest poziome (następują one po sobie), lecz także (co jest jeszcze bardziej niezwyczajne) pionowe (rozbrzmiewają jednocześnie, jako „polifonia emocji"). Na przykład: słyszymy jednocześnie nostalgiczną melodię, pod spodem wściekły motyw ostinato, a ponad inną melodię, przypominającą krzyki. Jeśli wykonawca nie rozumie, że żadna z nich nie powinna stać się zwykłym akompaniamentem, impresjonistycznym szmerem, mija się ze „strukturą" tej muzyki* [3]. Kundera dodaje, że to nieustanne współistnienie, a nie następowanie po sobie, przeciwstawnych emocji nadaje muzyce modernistycznego twórcy postać dramatyczną: *dramatyczną w najbardziej dosłownym sensie; muzyka ta nie przywołuje obrazu narratora, który opowiada; przywołuje scenę,*

w której równocześnie obecnych jest kilku aktorów, mówiących, spierających się; taką przestrzeń dramatyczną znajdujemy często w zarodku już w jednym melodycznym motywie [4]. W efekcie tworzy się specyficzna ekspresja (Kundera mówi wręcz o formie ekspresjonizmu, gdyż dla Janacka każda nuta to czysta ekspresja), która jest *przebogatym wachlarzem nastrojów, bezwzględnym, zawrotnie potężnym zderzeniem czułości i brutalności, uniesienia i spokoju* [5].

Być może muzykolodzy mogliby polemizować z Kunderą lub podać jeszcze inne przykłady – nie czuję się kompetentna, by komentować stricte muzykologiczne aspekty przywoływanego eseju. Interesujący pozostaje dla mnie ogólnokulturowy wymiar spostrzeżeń pisarza. Kundera akcentuje te elementy struktury muzycznej, które pozostawały najczęściej niedoścignym i nigdy nie zrealizowanym, choć często przywoływanym marzeniem modernistycznych pisarzy (obecne są też w muzyce Karola Szymanowskiego). Iwaszkiewicz, po którego opowiadanie sięga Holland w początkach twórczości, w swych najlepszych utworach – opowiadaniach z lat 1932-1934 – balansował na granicy takiego efektu: być może w *Brzezinie* i w *Pannach z Wilka* nawet go osiągnął. W twórczości Agnieszki Holland film *Zabić księdza* wytycza granicę, poza którą reżyserka po pierwsze próbuje przełamać Kunderowską zasadę, że przed kiczem, analogicznie do Gombrowiczowskiej gęby, nie ma żadnej drogi ucieczki. Po drugie, stara się stworzyć polifoniczną strukturę, analogiczną do tej, o której pisze cytowany Kundera, komentując muzykę swego rodaka. Taka polifonia była niedoścignym wzorem dla samego twórcy *Nieznośnej lekkości bytu*. Być może o niepowodzeniu tym zadecydowało złe zinterpretowanie romantyzmu, któremu tak obsesyjnie starał się przeciwstawić Kundera. Popadł on w kicz interpretacyjny tego stylu, tak obcego czeskiej mentalności. Jest paradoksem, że niezmiernie wyczulony na problematykę egzystencjalną pisarz nie zauważa doniosłości dziewiętnastowiecznego prądu dla kształtowania umiejętności podejmowania przez literaturę egzystencjalnego dialogu z odbiorcą. Drugim dnem modernizmu pozostaje przecież romantyzm rozumiany nie jako nawiązywanie do tematów czy wątków, lecz jako próba zsyntetyzowania antynomii, wewnętrznych sprzeczności romantyzmu, do których należy pewna teatralność, wyszukana forma romantycznego gestu, będąca w sprzeczności z subtelnymi i niejednoznacznymi treściami, które ten gest ma wyrażać. Gest romantyczny (taki jak np. odrzucenie, bunt, kreowane cierpienie) miał wyrażać bogactwo sprzecznych i niejednoznacznych treści, niemożliwych do wyrażenia w skostniałej manierze klasycyzmu; był znakiem sytuacji egzystencjalnej człowieka w rzeczywistości rozłamanej, rozdartej między projektem egzystencjalnym a jego maską, stawiającej człowieka w obliczu wyborów i dylematów przytłaczających go swoim ciężarem. Forma tego gestu została wchłonięta przez kulturę jako stereotyp, pusta maska wyrażająca jedynie powierzchowny sentymentalizm. Kundera zostaje utwierdzony w swych przekonaniach przez książkę René Girarda *Kłamstwo romantyczne i prawda powieściowa* [6], która przyczyniła się do utrwalenia fałszywego obrazu romantyzmu w europejskim literaturoznawstwie.

Sytuacja Holland jest o wiele bardziej skomplikowana. Kundera, uciekając przed kiczem romantycznym, bojąc się go, nigdy nie przeniknął jego struktury i w efekcie popada w inny jego wariant. Holland w *Zabić księdza* rzuca kiczowi wyzwanie, rozkładając go na naszych oczach na elementy składowe. Jest to

początek drogi ku wykorzystaniu wysoce skonwencjonalizowanego tematu, gatunku, struktury, gdzie stereotypy związane z konwencją nie przesłaniają przekazywanych treści. Bez względu na deklaracje i urzeczenie czeską „aromantycznością", reżyserka pozostaje twórcą współkształtowanym przez polską kulturę, w której tradycja romantyczna kreuje nie tylko pewien typ wrażliwości (niesłusznie sprowadzony do stereotypu egzaltacji), ale i umiejętności wyrażania ludzkiej egzystencji w literaturze przeznaczonej dla szerokiego kręgu odbiorców.

W *Placu Waszyngtona* uderza fakt, że muzyka początkowo wydaje się tłem uprzyjemniającym obraz lub wzmagającym jego dramatyczność; akompaniamentem do obrazu, jak w początkach kina, gdzie w sali projekcyjnej zawsze stało pianino lub fortepian. Fortepian w fabule filmu jest początkowo instrumentem, który po prostu umożliwia bliskość ukochanego, ale muzyka pozostaje dla Catherine synonimem uczucia – jest zewnętrzna wobec niej, jak przebój, który związał się we wspomnieniach z romantyczną przygodą. Gdy Catherine w towarzystwie ojca i ciotki siada z Morrisem do instrumentu, okazuje się, że zatopienie się we wspólnym muzykowaniu pozwala jej na zapomnienie o paraliżującym ją lęku – ale jest to zatopienie się w uczuciu, nie w muzyce. Mogłoby się wydawać, że po raz pierwszy nie robi czegoś dla ojca, lecz pomimo jego obecności, ale to nieprawda. Catherine uczy się od Morrisa nowej strategii gry o akceptację ojca: pozoru panowania nad sytuacją, czynienia jej synonimem sensu życia, zagranym z aktorskim kunsztem. Już nie jest dziewczynką obezwładnioną poczuciem, że nie sprosta sytuacji. W tej scenie splata się wszystko: spektakl miłosnego czaru i „rzucania uroku" na Catherine i jej bliskich przez Morrisa; radosna ekstaza dziewczyny uczącej się mowy ciała i uczuć oraz wspomnianej strategii; ironia, sarkastyczny dystans ojca, infantylna egzaltacja ciotki, piękno radosnej arii z opery Donizettiego. Nie ma tu kontrapunktu, lecz żywiołowość przeciwstawnych ekspresji, odczuć, intencji, namiętności, co przełamuje jednoznaczny kicz scenki rodzajowej.

Ta sama aria wraca w finale filmu. Catherine przygrywa tę samą muzykę bawiącym się i obojętnym wobec niej dzieciom. Po ostatecznym pożegnaniu się z Morrisem wraca do fortepianu. Aria pojawia się tu jako tło muzyczne, lecz rozbrzmiewa z niesłychaną siłą wyrazu i dominuje nad obrazem tak, jakby śpiewała sama Catherine. Łączy w sobie radość i gorycz, zmysłowość i „dotyk" metafizyki, romantyczne brzmienie z powściągliwością w okazywaniu emocji. Na twarzy Catherine pojawia się uśmiech podobny do tego, jaki przed laty gościł na twarzy ojca słuchającego zakochanej pary. Aria staje się sposobem prezentacji pejzażu wewnętrznego, pokazuje stan duszy sprzeczny z formą: Catherine nie jest śpiewaczką i nie może wyrazić siebie samej przez wykonanie arii, w której ogień łączy się z lodem. Obudzone wspomnienia, uzyskany spokój i dojrzałość, przezwyciężony złośliwy sarkazm ojca na rzecz subtelnej ironii, nuta żalu, pogodzenie z w pełni akceptowanym losem zamykają się więc w scenie spojrzenia na małą dziewczynkę, nadając tej scenie niejednoznaczność. Nasze spojrzenie traci siłę zamknięcia Catherine w schemacie sentymentalnego obrazka i gestu mściwości lub teatralnej rezygnacji. Dalszy los Catherine i prawda o niej nie zostają przesądzone. Muzyka przestała być tłem uczuć i namiętności, stała się znakiem egzystencji tożsamym z tą egzystencją, łączącą w sobie przeciwstawne bieguny.

Marzenia matki o dzieciach, chłodny dystans ojca, wewnętrzny żar Catherine stapiają się w zintegrowaną i samoakceptującą się całość.

Fabuła filmowa objawia jeszcze jeden aspekt. Zakończenie nadaje sens śmierci matki Catherine. Wspominam o tym na początku niniejszych rozważań, że dla modernizmu śmierć jest dopełnieniem życia. *W obliczu śmierci zarówno całe dotychczasowe konkretne, jedyne życie człowieka, jak i życie jako fenomen organiczny, przekształca się albo w fatalny nonsens, albo też nabiera najwyższego znaczenia. Śmierć przekształca więc życie w totalny bezsens lub w najwyższą wartość* – podsumowuje ten problem książka [7]. Dla ojca Catherine śmierć żony była nonsensem, a najważniejszym z powodów tego absurdu była Catherine jako uosobienie bezsensu życia. Myśl, która dochodzi do głosu już w filmie *Olivier, Olivier*, tutaj zabrzmi pełnym głosem: życie Catherine może nadać głęboki sens śmierci matki – śmierci absurdalnej, gdyż dotyka młodą, piękną kobietę, w chwili gdy daje ona początek nowemu życiu. Catherine zarówno jako ofiara ojca, jak i ofiara niedoszłego męża, nie zdejmowałaby z tej śmierci piętna absurdu. Catherine jako opiekunka dzieci z ubogich rodzin, umiejąca konstruktywnie wykorzystać swój wewnętrzny przymus bycia dla innych, czyni śmierć matki tragiczną, lecz nie absurdalną. Wydziedziczenie jest jej wielką szansą.

Krytycy i interpretatorzy twórczości modernistycznej często prowadzili dociekania nad tym, czy utwory te przenika porażający pesymizm, czy desperacka afirmacja życia nadbudowująca się na poczuciu nieuchronności śmierci. Takie postawienie pytania deformuje sam problem, bo twórczość modernistów sensu stricto i modernistów z ducha nie opiera się na tego typu antynomiach. Tam pesymistyczna filozofia i lęki wzbudzone przez rzeczywistość każą poszukiwać wewnętrznych enklaw wolnych od pokusy mizantropii. Rozpoznanie życia niesie gorycz, której ziarno tkwi w fakcie, że źródłem wszelkiego życia jest śmierć – dionizyjski rytuał wciąż się odnawia i wciąga nas w swój obręb. Bez tego rytuału życie zamieniłoby się jednak w wegetację, a następnie bezpowrotnie wygasło. Przeszłość rozumiana jako pula zdarzeń jest sama w sobie martwa (jej odejście jest bezpowrotne), jednak może być ona dla człowieka albo źródłem śmierci – jeśli będzie się starał ją zatrzymać i unieruchomić, albo źródłem życia – jeśli przezwycięży linearyzm czasu (przekleństwo nowożytności) i odnajdzie się w czasie mitycznym, kolistym, opartym na zasadzie wiecznego powrotu, a w kole tym przeszłość zlewa się z teraźniejszością i z przyszłością. Śmierć pani Sloper nie była dla Catherine narodzinami prawdziwego życia, lecz więzieniem dla tożsamości samej Catherine. Stało się tak dlatego, że śmierć ta zastygła w masce absurdu i zła, unieruchomiona spojrzeniem Austina Slopera, w którym odbiła się, niczym w lustrze. To samo lustro, odbijając jednocześnie (jak w pierwszej sekwencji) obraz Catherine, nie dokonało rozdzielenia – córka była tylko „fragmentem" tej samej śmierci, kresu miłości, złudzeń, nadziei.

Nie tylko we wspomnianej sekwencji, kiedy to zwłoki matki odbijają się w lustrze, jest obecny zwierciadlany motyw. Catherine przed lustrem przymierza nigdy nie wykorzystaną suknię ślubną, szukając w tym wizerunku przyszłego szczęścia, podczas gdy ojciec widzi w tym obrazie nie tylko głupotę i zapowiedź zmierzchu uczuć rodzinnych, ale strojenie córki w kostium, do którego nie ma prawa, jakby paradoksalne zbezczeszczenie żałoby (co tylko potęguje absurd śmierci żony). Gdy Morris pragnie przekonać ojca Catherine o swej uczciwości

i czystych intencjach, widzimy nie jego twarz, lecz odbicie w lustrze. Ta gra lustrzanych odbić przewija się przez cały film. Można je – po uprzednim wyrwaniu z kontekstu – różnie interpretować, podczas gdy istnieje zasada odnosząca się do wszystkich wykorzystanych motywów. Lustro jest tu zarówno pułapką cudzego spojrzenia, unieruchamia człowieka, spłaszcza jego obraz, czyniąc go synonimem jednego grymasu, pozy, gestu; sposobem wizualizacji gombrowiczowskiej gęby i pupy. Gdy patrzymy sami na siebie, widzimy albo odbicie w cudzych oczach, albo dokonujemy projekcji jednowymiarowego wyobrażenia. Nawet to, co wydaje się przeszłością, prawdą o niej, jest tu tylko taką samą grą utrwalonych w pamięci lustrzanych odbić i właśnie taka przeszłość staje się pułapką i grobem. Prawdę w tym filmie zdolna jest przekazać muzyka i samo życie potraktowane jako niezwykle złożona partytura: nie fortepianowa przygrywka, odpowiadająca nastrojowi, ani nawet gra na cztery ręce. Sam film staje się lustrem, w którym odbija się nie rzeczywistość czy melodramatyczna konwencja, lecz albo nasza potrzeba kiczu i uproszczenia, stłumienia pytań odnoszących się do nas samych, albo potrzeba „rozcięcia" obrazu filmowego – analogiczna do rozcinania płótna, o którym pisał Kundera. To, co zobaczymy w drugim przypadku, jest zbyt trudne do zamknięcia w stereotypowej recenzji „dla każdego", jak również do poddania się przyjemnemu wzruszeniu. Jednak tylko taki zabieg pozwala nam dostrzegać w obrazie filmowym coś innego niż słynne kółko na zaparowanej szybie (*Zabić księdza*), w którym zamyka się tylko jedna przypadkowa maska rzeczywistości. Taka redukcja czyniłaby ten film słynnym zaciemnionym pocałunkiem pierwszych melodramatów i moglibyśmy dokonać analizy będącej w gruncie rzeczy analizą filmu *Dziedziczka*, redukując film Agnieszki Holland do namiastki jego reklamowego prospektu: Jeniffer Jason Lee w ramionach Bena Chaplina.

Peter Brook, pisząc o teatrze, zauważał, że niektórzy twórcy dramatów wyraźnie eksponują własne sensy i intencje (didaskalia, komentarze) w tekście dramatu. Najlepsi dramaturdzy wiedzą jednak, że: *Niestety – w momencie, gdy odezwie się na scenie kochanek lub król, natychmiast przylepiamy im etykietkę: kochanek jest romantyczny, król – dostojny, i zanim się spostrzeżemy, już mówimy o romantycznej miłości, o królewskim majestacie lub królewskości, jakby były to rzeczy namacalne, dostrzegalne dla aktorów* [8]. Te i dalsze słowa Brooka zmierzają do nakreślenia obrazu martwego teatru, opartego na próbie wypełnienia stereotypów (wyobrażenia harmonii, poetyckości, wzniosłości, majestatu, heroiczności, romantyczności) kompromisową mieszaniną własnych i potocznych wyobrażeń, intuicji oraz poglądów estetycznych epoki, z której pochodzi tekst (tworzącą nowy stereotyp). W konkluzji Brook opisuje rzecz fundamentalną nie tylko dla „żywego" teatru, ale i dla „żywej" sztuki w ogóle. Na przykładzie fragmentu *Króla Leara* stara się pokazać, że istotą prawdziwej sztuki jest umiejętność pokazania gry subtelnych sprzeczności i niejednoznaczności, kiedy to wspomniana majestatyczność czy romantyczność są tylko oscylacją biegunowo różnych wartości wokół pewnej konwencji i schematu. Gdyby wypowiedź Goneryli, córki Leara zagrać tak, by wyeksponować stereotyp obłudnicy, otrzymamy kłamstwo i martwotę, podobnie sprzeczne z istotą dramatu, jak dosłowne odegranie miłości i ślepego przywiązania, o których córka przekonuje ojca. Co więc jest tu prawdą, nadającą „życie" sztuce i czyniącym Gonerylę „żywym monstrum", a nie papierową postacią deklamującą Szekspira? To, że postać ta

pozostaje niejednoznaczna psychologicznie, skomplikowana wewnętrznie, tajemnicza dla samej siebie i przez to szczególnie niebezpieczna dla innych. Gdyby była trywialnym ucieleśnieniem obłudnicy, ten, kto nie potrafiłby rozszyfrować jej gry, byłby tylko naiwnym głupcem, a nie na tym polega tragizm Leara i Kordelii [9]. W ukazywaniu tej niejednoznaczności tak, aby mogła być czytelna dla odbiorcy, nie można odwoływać się ani do konwencji elżbietańskich, ani do schematów aktualnego momentu rzeczywistości kulturowej, lecz starać się wydobyć to, co się opiera działaniu czasu i zbyt dosadnemu ukonkretnieniu treści utworu, uwięzieniu istoty tej treści w realiach epoki lub przesadnej aktualizacji.

Przytaczam i komentuję wypowiedź Brooka, gdyż pokazuje ona dobitnie, co naprawdę przesądza o tym, że kino Holland pozostaje żywe, prawdziwe i że odsłania istotę rzeczywistości. Uzmysławia też, że poszukiwania Holland naprawdę są silnie osadzone w twórczych poszukiwaniach kultury dwudziestowiecznej, a jej zmagania z romantyzmem i romantycznością to jedna z prób zdjęcia romantycznych masek z samego romantyzmu. *Plac Waszyngtona* Agnieszki Holland pozostaje filmem żywym między innymi dlatego, że nie jest prostą sumą treści pochodzących z prozy Jamesa, z wcześniejszego kina Holland, z obecnego stylu adaptacji dziewiętnastowiecznej literatury, z konwencji współczesnego melodramatu, z realiów samej rzeczywistości współczesnej, z oczekiwań tęskniącego za „powiewem" romantyzmu widza zagubionego w rzeczywistości. Opisywana powyżej niejednoznaczność rodzi się na poziomie wzajemnego przenikania tych płaszczyzn, nie zaś absurdalnie pojętego twórczego kompromisu.

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

---

[1] G. Tinder, *Myślenie polityczne: odwieczne pytania*, tłum. A. Dziurdziak, Warszawa 1995, s. 103.

[2] M. Kundera, *Zdradzone testamenty: esej*, tłum M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 168.

[3] Tamże, s. 166.

[4] Tamże, s. 166-167.

[5] Tamże, s. 165.

[6] Por. René Girard, *Meusonge romantique et résité romantique*, Paris 1961.

[7] R. Przybylski, *Eros i Tanatos*, Warszawa 1970, s. 181.

[8] P. Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1981, s. 31.

[9] Tamże, s. 31-33.

W rytmie tanga

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Postrzegam siebie jako stuprocentowego filmowca, który jest także, od czasu do czasu, stuprocentowym muzykiem albo tancerzem. Kwestią nie jest tu bycie w połowie jednym, a w połowie drugim. Ale najważniejszym „kanałem" zawsze było kino.

Sally Potter[1]

Kariera filmowa Sally Potter rozwijała się równocześnie z pracą w roli kompozytorki, choreografki, tancerki i artystki performance. Doświadczenia zdobyte we wszystkich tych dziedzinach przeplatają się w jej kolejnych dokonaniach artystycznych, wzbogacając je o nowe techniki i środki wyrazu. Poszukiwanie formy wypowiedzi wśród możliwości nowoczesnego teatru, nietradycyjnej, nowatorskiej sztuki, to praktyka typowa dla wielu nieszablonowych artystek. Analiza dokonań artystycznych współczesnych reżyserek filmowych pokazuje, że w większości rozpoczynały one pracę od filmów krótkometrażowych, eksperymentalnych, dokumentalnych, znajdując w takiej właśnie postaci szansę swobodnego wyrazu, jakiej nie mogły odnaleźć w skonwencjonalizowanym, tradycyjnym kinie narracyjnym. Autorki opracowań dotyczących udziału reżyserek w historii kina zauważają, że to właśnie ruchy awangardowe, które narodziły się w Europie w latach dwudziestych, związane z dadaizmem, surrealizmem, od samego początku stanowiły szansę dla kobiet, które wybrały film jako medium do wyrażania osobistych refleksji i poszukiwań estetycznych. Pomimo niejasności co do opisujących awangardę kategorii, które sformułowane przez różnych teoretyków często pokrywają się albo ze sobą kolidują, zawsze towarzyszy jej dążenie do stworzenia wizerunku w pełni samoświadomego twórcy, powołującego nowe formy, charakterystyczne dla każdego dzieła. W definicji Jane Root [2] niezależne kino kobiece to szeroki obszar obejmujący wiele różnych typów niezależności oraz strategii ich osiągania, generalnie jednak opisywany jako nurt przeciwstawiający się dwóm aspektom działalności filmowej – dominującemu modelowi kina z jednej strony, z drugiej zaś zdominowanemu przez mężczyzn kinu niezależnemu. Oczywiście, to niezależne kino feministyczne, charakteryzujące się innowacyjnością estetyczną i stylistyczną, ma wiele wspólnego z kinem niezależnym jako takim, sytuującym się na marginesie oficjalnego sposobu finansowania i dystrybucji, jakiemu podporządkowana jest działalność filmowa głównego nurtu.

Początkowo reżyserki filmów awangardowych nie miały dużej swobody twórczej, wiele współpracowało więc z różnymi grupami postępowych artystów

lub koncentrowało się na filmie dokumentalnym. Zmianę przyniosły przekształcenia związane z tzw. drugą falą ruchów kobiecych przypadającą na początek lat siedemdziesiątych oraz ze zorganizowaniem w tym czasie feministycznych zespołów filmowych, takich jak London Womens Film Group. Powstałe wówczas filmy są zapowiedzią tworzenia się nowej estetycznej strategii „niezależności", obejmującej zarówno uwolnienie się od powszechnych stereotypów kobiecości, ale także, jak podkreśla, przytaczając wypowiedzi samych reżyserek, od kontroli, podporządkowania tradycyjnym autorytetom i od bycia „wyrażanymi" przez męskich filmowców. Nowy typ filmu robionego przez kobiety kładzie więc nacisk na swobodę wypowiedzi koncentrującej się na ukazywaniu kobiecych doświadczeń, najczęściej przez opowiadanie kobiecych autobiografii, będących ekspresją ich własnych osobowości.

Status filmów feministycznych zmieniał się w kolejnych latach, kiedy to dokonania artystyczne zostały poparte tekstami teoretycznymi. Publikacje Pam Cook, Claire Johnson, czy Laury Mulvey stawiały pytanie o rolę płci (biologicznej i społecznej) i seksualności w centrum dyskusji na temat innowacyjnego – zarówno pod względem formy, jak i treści – sposobu reżyserowania. Za cechę wyróżniającą tego rodzaju kino uznano powiązanie pomiędzy formą a zawartością. Kluczowe były więc strategie antynarracyjne, nowe ujęcie problemów spojrzenia w filmie i patrzenia na film, pozwalające na zrewidowanie dotychczasowych relacji pomiędzy płciami. Jane Root [3] wyróżnia dwa aspekty niezależnego, czerpiącego z teorii feministycznej sposobu robienia filmów. Pierwszym z nich jest dekonstrukcja związana z analizowaniem i przełamywaniem kodów i konwencji dominującego kina. Drugi aspekt jest natomiast związany z feministycznym kinem opozycyjnym (countercinema) ucieleśniającym „kobiece psarstwo", które wykracza poza stawianie wyzwania dominującemu modelowi kina, poszukując możliwości specyficznego języka filmowego.

Na tak przygotowanym przez teorię i reżyserki feministyczne gruncie rozpoczynała swoją twórczość Sally Potter, gdy jako czternastolatka postanowiła za pomocą amatorskiej kamery rejestrować otaczający ją świat w sposób bynajmniej nie podporządkowany żadnym regułom formalnym czy stylistycznym. W wywiadzie ze Scottem MacDonaldem[4] podkreśla, że jako pisząca poezję nastolatka myślała o swoich filmach jak o „wizualnych poematach", starannie zakomponowanych, choć nie pozbawionych elementu improwizacji. Na pytanie, czy wpisuje się w tradycję filmu eksperymentalnego, odpowiada, że choć nigdy nie myślała o tym, by zostać komercyjnym filmowcem, nie sądziła, że jej skromne, 8 mm filmy były, poza ich skalą, rzeczywiście różne od tego, co mogła zobaczyć w kinie. Jednak nie tylko długość czy krótkie, zwięzłe tytuły odróżniały jej twórczość od masowej produkcji. Kręcąc kolejne filmy na taśmie 8 i 16 mm, przeznaczone początkowo jedynie dla rodziny i przyjaciół, odkrywała możliwości, jakie daje obcowanie z kamerą.

W całej twórczości Sally Potter można wyróżnić dwa zagadnienia, wokół których koncentrują się jej filmy. Pierwszym z nich jest kwestia uczestnictwa kobiet we wszelkiego typu przedstawieniach, ich udziału w budowaniu relacji pomiędzy ekranową rzeczywistością – światem wizualnych obrazów a odbierającym je widzem. Sposób, w jaki Sally Potter konstruuje tę relację, nawiązuje do teorii feministycznej, poddającej krytyce obowiązujący powszechnie model kla-

sycznych produkcji filmowych. Alternatywny język filmowy, jaki wypracowują sobie reżyserki, ma dać im możliwość przełamania schematów, konwencji, i obalenia tradycyjnych, nienaruszalnych zasad. W przypadku Sally Potter będzie to konsekwentne wprowadzanie do filmu elementów będących efektem jej dokonań scenicznych i choreograficznych. Drugim wątkiem przewijającym się w jej twórczości jest taniec, a szczególnie tango, uznane przez mającą bogate doświadczenie choreograficzne i kompozytorskie reżyserkę za prostą, ale jednocześnie bardzo naładowaną emocjonalnie formę ekspresji. Obydwa motywy spotykają się w ostatnim filmie – *Lekcja tanga* (*Tango Lesson*) będącym jej spojrzeniem na własną twórczość jako reżyserki, scenarzystki, a także zafascynowanej tańcem artystki performance. Taniec to dla niej nie tylko ruch, gimnastyka ciała, ale przede wszystkim najbardziej wyrazista i spontaniczna forma wypowiedzi, dzięki której z łatwością można przekazać uczucia, emocje, namiętności.

Za jeden z najciekawszych aspektów robienia filmów Sally Potter uznawała możliwość ich wieloekranowej prezentacji i powielania obrazu na ekranie. W filmie *Gra* (*Play*) z 1971 roku zarejestrowała zabawę na chodniku sześciorga dzieci – trzech par bliźniąt, używając dwóch kamer ustawionych tak, że każda z nich rejestrowała tylko jedną stronę chodnika stanowiącą ciągłą przestrzeń. Kiedy ogląda się *Grę*, dwa projektory puszczają dwa filmy jeden obok drugiego, odtwarzając naturalny wygląd chodnika. Na ekranie istnieje jednak wyraźna rama obrazów z każdej z kamer, powodująca, że jest on rozgraniczony na dwie odrębne przestrzenie filmowe. Kinowy podział oryginalnej przestrzeni jest dodatkowo podkreślony przez fakt, że taśma po lewej stronie jest kolorowa, a po prawej czarno-biała. Podział ten jest tak oczywisty, że kiedy dzieci nagle przechodzą z jednej przestrzeni w drugą, przekraczając linie ramy, ich naturalny, ciągły ruch przemienia się w fascynującą reżyserkę „filmową magię". Kolejny film, wyprodukowany w 1972 roku przy współpracy z London Contemporary Dance Theatre, już swoim tytułem nawiązuje do uprawianej przez reżyserkę gry z powielanym obrazem. W *Połączeniach* (*Combines*) używa ona trzech zamontowanych obok siebie ekranów, na których prezentowanych jest siedem oddzielnych ujęć, w większości z akompaniamentem muzycznym. Ujęcia te (pojawiające się czasem na jednym z trzech ekranów, czasem na dwóch, a nawet trzech) pokazują rejestrację na żywo występu formacji tanecznej, razem z antraktami oraz zakończeniem, sfinalizowanym utrwaleniem sceny wychodzenia widzów z teatru. Ponownie reżyserka skupia się na „magiczności" filmu zawartej w jego przechodzeniu pomiędzy filmową reprezentacją przedstawienia a samym przedstawieniem. Tego typu dokonania artystyczne Sally Potter z lat siedemdziesiątych powodują, że krytycy zaliczają ją do grona twórców filmowej awangardy, dokonując charakterystyki wczesnej twórczości reżyserki przede wszystkim pod kątem analizy eksperymentalnego aspektu jej filmów.

W ujęciu Sylvii Harvey [5] termin opozycyjne „kino sprzeciwu" (countercinema) odnosi się przede wszystkim do zmian formalnych, odrzucających, albo dekonstruujących metody klasycznego kina hollywoodzkiego, choć na poziomie zawartości i tematyki filmów był również używany do oznaczania kina opozycyjnego politycznie (zazwyczaj będącego w opozycji do wartości kapitalistycznych, rasizmu, seksizmu, homofobicznych ideologii). Teorie tego rodzaju kina należy umieścić w obrębie dyskusji z początku lat siedemdziesiątych, dotyczą-

cych kreowania nowych sposobów działalności artystycznej i ich praktycznego zastosowania. Dominował wówczas pogląd, pisze autorka, że kino radykalne politycznie może rozwijać się jedynie po odrzuceniu iluzjonistycznych metod tradycyjnego kina. Nowa metoda, koncentrująca się głównie na języku filmowym i samym procesie konstruowania znaczeń, zrywała z iluzją ekranowej rzeczywistości, a także z tradycyjnym wzorem struktury narracyjnej, w którym zgodnie ze sztywnym schematem po punkcie kulminacyjnym nieuchronnie następuje rozwiązanie albo „zamknięcie" akcji. W zamian został wprowadzony dystans pomiędzy publicznością a tym, co się dzieje na ekranie, przez zminimalizowanie procesu identyfikacji z bohaterami, zastąpienie konkretnej, zwartej narracji luźnymi dygresjami albo niepokojącymi zestawieniami różnorodnych elementów.

Na bazie tej teorii powstała nowoczesna koncepcja kina opozycyjnego jako antyrealistycznej formy preferującej użycie zdystansowanej, epizodycznej struktury, krytykującej spojrzenie na kino jako na najbardziej realistyczną formę sztuki. Znalazła ona odzwierciedlenie w pismach teoretycznych, w których autorki dokonywały analizy sposobu funkcjonowania przemysłu filmowego i wykreowanej na jego potrzeby stylistyki, przeciwstawiając temu modelowi promujące zmiany kino kobiece. Wiele spośród reżyserek filmowych przejęło metody zbuntowanego, opozycyjnego kina, traktując je jako skuteczny sposób przeciwko seksizmowi, cechującemu ich zdaniem większość pokazywanych w kinie historii. Uznając, że tradycyjne kino nie może w sposób „przeźroczysty" przekazać kobiecych doświadczeń, zawsze bowiem czyni to przez skonwencjonalizowany język, konstruując w efekcie męskie wersje tego doświadczenia, podjęły się próby zdekonstruowania tradycyjnych metod obowiązujących w kinie dokumentalnym i fabularnym. Jane Root [6] uznaje filmy takie jak *Thriller* Sally Potter za próbę stworzenia nowego rodzaju kina, przemawiającego „kobiecym głosem". Autorka podkreśla jednak, że chociaż film ten czerpie zarówno z poetyki agitacyjnych dokumentów feministycznych z wczesnych lat siedemdziesiątych, jak i artystycznego kina alternatywnego, to jego styl musi być rozpatrywany w sposób odrębny. Wyróżnia go bowiem nie tylko zainteresowanie raczej fabułą niż dokumentaryzmem, ale także skłonność do subiektywizacji, a nie pokazywania jakiejś obiektywnej „prawdy".

Thriller został nakręcony w 1979 roku, po kilkuletniej przerwie, w czasie której Sally Potter pracowała w zespołach tanecznych, wystawiała solowe przedstawienia, a także brała udział w dużych, grupowych spektaklach, gromadząc doświadczenia wykorzystywne później w kolejnych filmach. Maggie Humm [7] zauważa, że feminizm oferuje artystkom specyficzny kontekst do tworzenia nowej sztuki, która afirmuje osobiste i zbiorowe doświadczenia kobiet, czerpiąc tworzywo i inspirację bezpośrednio z ich życia. Znaczące jest, że jej przedstawicielki posługują się nieklasycznymi technikami (działania performance, action art), dzięki którym przedstawienie czy jakakolwiek inna forma kreacji stają się nie tylko wypowiedzią artystyczną, ale także głosem w polemice z tradycyjnie funkcjonującą w życiu artystycznym i w samym społeczeństwie polityką wobec płci. Nie jest jednak możliwe, zdaniem Teresy de Lauretis [8], wytworzenie przez kobiety nowego, odmiennego języka mogą one natomiast przekraczać, obalać pewne kody bądź wykorzystywać je wbrew utartym konwencjom. Takim samym torem myślenia podąża Sally Potter, czyniąc punktem wyjścia filmu znane po-

wszechnie utwory: *Cyganerię* – operę Pucciniego z 1896 roku i klasyczny thriller Hitchcocka – *Psychozę*, z którego został zaczerpnięty model bazującej na suspensie fabuły oraz towarzysząca scenie morderstwa muzyka Bernarda Herrmanna. Reżyserka koncentruje się przede wszystkim na analizie sposobu, w jaki tradycyjne kino wykorzystuje kobiety jako obiekt erotyczny, a jest to zdaniem Laury Mulvey[9] szczególny model kina, służący zaspokajaniu wzrokowej przyjemności męskiej części widowni – mężczyzna jest w nim działającym podmiotem, siłą sprawczą, kobieta zaś jedynie obiektem, na który pada jego wzrok.

Czerpiąc z konwencji i rozwiązań fabularnych oferowanych przez gatunek, jakim jest thriller, poddaje je równoczesnej krytyce, stosując antyiluzjonistyczną taktykę konstruowania filmu, rezygnując z tradycyjnej narracji, czy wybierając na odtwórczynię głównej bohaterki czarnoskórą aktorkę – Colette Laffont. Mimi, która jest „tą samą" Mimi umierającą w *Cyganerii*, powołana tu na powrót do życia, prowadzi śledztwo w sprawie przyczyn swojej śmierci w operze. Dzieje głównej bohaterki składające się na klasyczną sensacyjną historię są pretekstem do postawienia pytania o relację pomiędzy poświęceniem kobiet a przyjemnością kinowej widowni, do rozważań na temat sposobu, w jaki kobiety funkcjonują w sztukach narracyjnych i w przemyśle rozrywkowym będącym odzwierciedleniem panującej w społeczeństwie relacji między płciami oraz kształtującej je określonej polityki. Problem roli kobiety jako obiektu widowiska, na którym koncentruje się wzrok widzów, powraca w późniejszych filmach w bardziej rozbudowanej formie.

Próba przeniesienia doświadczeń artystki performance do kina wymagała od niej zmiany w sposobie myślenia o czasie i o przestrzeni. Sally Potter zwierza się [10], że był to trudny moment, ponieważ jej praca nad przedstawieniami była związana z ideą nienarracyjnego – nie dotyczącego opowiadania historii – użycia czasu. Dlatego, jak twierdzi, jej wczesne filmy są raczej o odkrywaniu filmowej przestrzeni – wchodzeniu i wychodzeniu w wykreowany obszar, zwodzeniu i oszukiwaniu procesu percepcji niż o czasie. Komentarze Sally Potter dotyczące celów, jakie stawiała sobie we wczesnych filmach, wydają się ilustracją terminu intertekstualności, który Julia Kristeva uznała za powszechną cechę pisarstwa kobiet, definiując go jako *transpozycję jednego lub więcej systemów znakowych w inny system, której towarzyszy nowa artykulacja warstwy środków wyrazu i warstwy znaczeniowej* [11]. Reżyserka stwierdza [12], że *Thriller* był sposobem syntezy różnych jej zainteresowań dotyczących tańca, teatru, kina, opery, do jakiej dążyła na wczesnym etapie twórczości, starając się robić filmy, w których interesujące ją idee byłyby wyrażone w skondensowany sposób siecią znaczeń i odniesień do innych sztuk. O późniejszych filmach mówi natomiast: *Dużo mniej interesują mnie obecnie wzajemne powiązania i odniesienia między sztukami, bardziej natomiast robienie czegoś, co jest jakością samą w sobie, a nie odnosi się jedynie do innych wątków w sztuce* [13].

Do pracy nad scenariuszem kolejnego, tym razem pełnometrażowego, filmu *Kopacze złota* (*The Gold Diggers*) przystąpiła przy współpracy z Rose English, która opracowała także jego stronę wizualną, i Lindsay Cooper. Komentując pracę nad tym filmem Sally Potter stwierdza, że *(...) scenariusz tak naprawdę nigdy nie został ukończony, zawsze był jedynie zbiorem obrazów, pomysłów i dialogów* [14]. Ale tym razem nie udało się jej powtórzyć spontanicznego procesu

twórczego, w którym zgromadzony materiał, jak to miało miejsce w przypadku *Thrillera*, stanowił dla ekipy substancję wyjściową, kształtowaną w trakcie pracy, uzyskującą ostateczny kształt dopiero w montażowni. Film ten, będący również dużym wysiłkiem fizycznym – część zdjęć była kręcona na Islandii, w bardzo trudnych warunkach atmosferycznych – dał jej szansę wykorzystania wcześniejszych doświadczeń z pracami performance, obejmujących nie tylko umiejętność reżyserowania ekipy aktorskiej, ale także posługiwanie się specyficznym rodzajem wyrazu, pozwalającym na odrzucenie tradycyjnych konwencji narracyjnych. Zainteresowanie całej ekipy skoncentrowało się przede wszystkim wokół tego, co realne i nierealne, wokół niewidocznej granicy między tymi dwoma światami. Wykreowanie specyficznej przestrzeni kinowej pozwalało na swobodę konstruowania znaczeń, bez konieczności zachowania pozoru realności. W tej przestrzeni, obejmującej scenę teatralną, mroczne pomieszczenia, uliczki miasta, przez które przechodzi tajemnicza procesja, rozgrywa się główny dramat, którego osią jest relacja między dwiema kobietami.

Kopacze złota to opowieść o spotkaniu dwóch kobiet – białej, bogatej Ruby (Julie Christy) i czarnej robotnicy Celeste (Colette Laffont), o ich poznawaniu się i wzajemnej fascynacji zwieńczonej wspólną ucieczką w kierunku zachodzącego słońca. Zostaje tu rozbudowana sfera relacji między kobietami, nieobecna w *Thrillerze*, tam bowiem Mimi zdawała sobie sprawę z tego, że fabuła opery, skoncentrowana na mężczyźnie nie pozwalała postaciom kobiecym poznać się i zrozumieć nawzajem. Reżyserka nawiązuje tu do pojawiającej się w teorii feministycznej kwestii istnienia specjalnej sfery kultury, w której mogą się porozumiewać wyłącznie połączone specyficzną więzią kobiety, a także do pojęcia siostrzeństwa (sisterhood), będącego według definicji Maggie Humm [15] – powołującej się także na prace radykalnych feministek – doświadczeniem kobiecych związków, kobiecej afirmacji i tożsamości, odkrytej w wizji kobiecocentrycznej rzeczywistości. Idea siostrzeństwa opiera się na świadomości, że wszystkie kobiety – niezależnie od rasy, warstwy społecznej czy narodowości – mają wspólny problem, którym jest system patriarchainy. Feministki radykalne sądzą, że siostrzeństwo nie jest odpowiednikiem braterstwa, czy męskich bractw, w których zatraca się indywidualność, jest bowiem afirmacją wolności – *gynaestetyczną zbieżnością osobistych historii.*

Prezentacja sylwetek głównych postaci kobiecych jest pretekstem do ukazania realiów świata, w którym żyją, wtłoczone w narzucone im, skonwencjonalizowane role, stereotypowe wizerunki. Opowieść rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych. Jedną z ich stanowią retrospektywne sceny z dzieciństwa Ruby – zdjęcia kopaczy złota i stojącej na pustkowiu chaty, w której bawi się mała dziewczynka, a także postaci samotnej kobiety wyczekującej przed domem. Druga, w której rozgrywa się zasadnicza historia, to realia „wielkiego miasta", jasno oświetlonego, ale sprawiającego równie przygnębiające wrażenie jak zaśnieżone pustkowie. Trzonem akcji są dziej dwóch kobiet – biednej, czarnej robotnicy i ubóstwianej przez wszystkich, bogatej Ruby, symbolu luksusowego, dostatniego życia, jakie zapewniają złoto i pieniądze. Robotnica jest zmuszana do mechanicznego wykonywania swojej pracy, bez możliwości wypowiedzenia własnego zdania, a każde wygłoszenie jakichkolwiek spostrzeżeń, nawet słusznych, kończy się pouczeniem nadzorującego produkcję urzędnika.

Scena, w której domagająca się wyjaśnień robotnica staje przed zwierzchnikiem, została nakręcona z wykorzystaniem wyolbrzymionych przedmiotów tworzących scenografię. Monstrualne biurko przypomina raczej ołtarz groźnego bóstwa, przed którym należy się ukorzyć, niż pokój pracy, co dosadnie odzwierciedla hierarchię, w której żyje bohaterka. Stojąc przed osądzającym ją specjalistą, Celeste wysłuchuje wykładu na temat funkcjonowania cywilizacji pieniądza, której symbolem jest stojąca na postumencie figurka Księżniczki – Ruby. Ruby jako Księżniczka jest obnoszonym na specjalnym stelażu symbolem wszechwładnego pieniądza, a jej otoczona kultem postać jest ładnym, „idealnym" obrazkiem, do którego mogą się odwoływać szarzy ludzie. Niesiona w procesji na ramionach mężczyzn, niczym figura Madonny podczas uroczystości religijnych, pozostaje poza autentycznymi wydarzeniami, gdzieś na marginesie normalnego świata, w którym pojawia się jedynie jako symbol, wizerunek doskonałości, a wówczas jej rola zostaje zredukowana wyłącznie do tej jednej funkcji.

W opowiedzianej niechronologicznie historii dwukrotnie powraca scena uprowadzenia Ruby z balu przez tajemniczego jeźdźca. Kiedy pojawia się ona na początku filmu, poprzedzona jedynie retrospektywnymi widokami ośnieżonych gór, na tle których ukazuje się sylwetka samotnej kobiety, opustoszały dom i grupa mężczyzn wędrujących gdzieś równym szeregiem, trudno cokolwiek powiedzieć o motywach działania bohaterki. Oglądając ją po raz drugi na zakończenie filmu, rozumiemy już, dlaczego Ruby tak łatwo uległa porywaczowi i bez chwili wahania odjechała z nim w nieznane. Tajemniczym jeźdźcem okazuje się Celeste, która już wcześniej z podziwem obserwowała adorowaną Księżniczkę. Pierwsze porwanie i uwięzienie w mieszkaniu Celeste jest dla Ruby okazją do wspomnień, powrotu do dzieciństwa, zaśnieżonej chaty i prostych, drewnianych zabawek. Pretekstem do przypomnienia sobie obrazów z przeszłości – samotnej sylwetki matki, nieobecnego wciąż ojca, przynoszącego do domu jedynie wydobyte złoto. Proces odtwarzania przeszłości Ruby odbywa się jednak w specyficzny, złożony sposób. Oprócz scen retrospektywnych, których coraz bardziej złożone znaczenie poznajemy stopniowo w trakcie rozwoju akcji, pojawia się tu przedstawienie teatralne, w którym Ruby występuje w dwóch rolach jednocześnie – jako odtwórczyni jednej z postaci i zasiadający na widowni odbiorca. Do teatru trafia ona przez przypadek, kiedy usiłuje się ukryć przed goniącą ją grupą mężczyzn, po czym zostaje ubrana w kostium i zmuszona do udziału w spektaklu. Między stojącą na scenie, zdezorientowaną Ruby, która nagle znalazła się w drewnianej chacie ze swoich wspomnień, a Ruby siedzącą na widowni następuje wymiana spojrzeń i nawiązuje się nić porozumienia. Te dwie kobiety mogą o sobie nawzajem nie tylko dużo powiedzieć, ale wręcz utożsamić się ze sobą, są bowiem wariantami tej samej postaci, której przyszło wykonywać różne role. Siedząca na widowni Ruby, która ucieka od własnego, upowszechnionego wizerunku, czyniącego z niej swoisty fetysz dla adorujących go mężczyzn, identyfikuje się z kpiącą ze scenicznych konwencji, całkowicie bierną „aktorką". Stojąca na scenie Ruby odmawia udziału w spektaklu, nic sobie nie robiąc ze sprowokowanego jej milczeniem zniecierpliwienia widowni.

Ruby bezskutecznie stara się więc uciec od swojej roli. Próba powiedzie się dopiero wówczas, kiedy zostanie podjęta wspólnie z Celeste. Ich desperacki i jakże widowiskowy wyjazd z miasta jest konsekwencją odrzucenia przez obie

kobiety narzuconych im schematów. Zrealizowana w bajkowej konwencji scena balu, w trakcie którego następuje „porwanie", zawiera wiele konwencjonalnych elementów, które mogłyby z niej uczynić efektowny, lecz niewiele znaczący epizod. Strojne toalety pań tańczących w ramionach dystyngowanych partnerów czy tajemniczy jeździec na białym koniu, odjeżdżający w mityczną dal w promieniach zachodzącego słońca, to ikony bodaj najczęściej eksploatoane przez kino.

Kiedy scenę tę widzimy po raz pierwszy na początku filmu, nie wiemy jeszcze, jak można by ją zinterpretować, nie umieszczamy bowiem głównych postaci w żadnym kontekście. Powtórzenie jej raz jeszcze na zakończenie filmu służy uporządkowaniu obejrzanego materiału. Okazuje się wówczas, że dramatyczne uprowadzenie Księżniczki nie było jedynie desperackim czynem niezidentyfkowanego przybysza, lecz efektem umotywowanej decyzji obu kobiet. Była ona konsekwencją krytycznej oceny ich sytuacji, równie niewygodnej dla biednej Celeste – trybiku w wielkiej machinie produkcyjnej, jak i dla opływającej w dostatek Ruby umieszczonej na piedestale razem ze sztabkami złota, symbolu-fetysza panującego systemu. Wymieniane między Celeste a Ruby spojrzenia, kontakt wzrokowy pomiędzy dwoma „wcieleniami" Ruby – tym na scenie i tym na widowni – świadczą o nawiązaniu nici porozumienia pomiędzy bohaterkami, jest to także element łączący w całość różne warstwy samego filmu. Dzięki wymianie spojrzeń dorosła Ruby identyfikuje się z małą dziewczynką w drewnianej chacie, akceptując swoje wspomnienia.

Sprzyjająca identyfikacji z bohaterem bezpośrednia wymiana spojrzeń pojawia się jako kluczowy element struktury w kolejnym filmie Sally Potter – *Orlando*, będącym adaptacją powieści Virginii Woolf. Virginia Woolf niechętnie odnosiła się do kina, twierdząc, iż zagraża ono autentyczności tekstów pisanych, choć równocześnie wcale nie zaprzeczała istnieniu w wielu „bogatych wizualnie" powieściach ogromnego potencjału adaptacyjnego. Przenoszeniu tego utworu na ekran nie towarzyszyła nadmierna troska o wierność pierwowzorowi literackiemu, była to raczej próba wykorzystania koncepcji i problematyki książki niż jej dosłowne przełożenie na język wizualny. Sama reżyserka uważa [16], że adaptacja musi być przekształceniem, a film nie może być niewolniczy w stosunku do tekstu, lecz powinien żyć własnym życiem. Zafascynowana głównym pomysłem powieści, wymagającym od niej stworzenia bohatera żyjącego prawie czterysta lat i w dodatku zmieniającego płeć, podkreśla, że starała się z niej wydobyć przede wszystkim rdzeń, uchwycić istotę tego, co starała się zawrzeć w dziele jego autorka.

Opublikowany w 1928 *Orlando* był przez operowanie konwencją, formą pisarską, polemiką z tradycją literacką, komentarzem do całej literatury brytyjskiej, rządzących nią mechanizmów kompozycji, sposobów konstruowania fabuły i występujących w niej postaci. Film Sally Potter również nie jest sztampową reaizacją żelaznych konwencji gatunkowych, lecz swoją niebanalną formą przeciwstawia się i polemizuje z tradycyjnym, klasycznym modelem kina. Reżyserka łamie jego konwencje, zaprzeczając jego podstawowej zasadzie – „przezroczystości" stylu, zastępuje ją eksponowaniem swojego indywidualizmu i ujawnianiem sposobów konstruowania dzieła. Miejsce zaangażowania emocjonalnego widza wywołanego wzrastającym napięciem odpowiednio konstruowanej fabuły

zajmuje autentyczne utożsamienie się z odbiegającą od sztampowych wizerunków, niejednoznaczną i niedookreśloną bohaterką. Sprowokowane jest ono i podtrzymywane skierowanymi wprost do widza spojrzeniami oraz wygłaszanymi w równie bezpośredni sposób komentarzami i wyjaśnieniami. Powoduje to, że patrzący niemal fizycznie uczestniczy w akcji, odczuwając równie mocno jak ekranowa postać kłopotliwość niektórych sytuacji, dyskomfort, upokorzenia. Film bazuje wprawdzie na uporządkowanej chronologicznie narracji, ale kategorią nadrzędną jest tu chęć ukazania w czytelny sposób losów bohaterki, a nie jakiś bezwzględny porządek, w którym należy rygorystycznie przestrzegać następstw czasowych i porządku przyczynowo-skutkowego.

Upływ czasu jest tu pojęciem czysto umownym, służącym jedynie przenoszeniu bohaterki w odmienne realia geograficzne i historyczne. Nie podlegająca procesowi starzenia się Orlanda musi borykać się z kolejnymi wymogami i zasadami kulturowymi uniemożliwiającymi jej taki sposób życia, jaki sama wybrała. Przejścia czasowe do kolejnych epok niosących swoje własne style, mody, normy i kodeksy obyczajowe, to tylko ilustracja dojrzewania bohaterki, osiągającej wreszcie pewność co do swojej tożsamości oraz swobodę jej nieskrępowanego wyrażania. Upływ czasu jest więc pretekstem do ukazania bohaterki w różnych typach sytuacji społeczno-kulturowych, w których próbuje się ona odnaleźć, pokonując barierę płci i będącą jej konsekwencją barierę konwenansów towarzyskich i obyczajowych. W filmie można odnaleźć dwie formy czasu – linearny czas historyczny i czas cykliczny, ujęty w naturalne ramy narodzin i śmierci, przy czym ten pierwszy jest całkowicie podporządkowany drugiemu. Uporządkowana chronologicznie akcja jest podporządkowana cyklowi życia kobiety, chociaż rama narodzin i śmierci zostaje tu przewrotnie odwrócona. Akcja rozpoczyna się bowiem w 1600 roku, a pierwszy akt nosi tytuł *Śmierć*, kończy się natomiast w czasach współczesnych *Narodzinami*, w której to części oglądamy szczęśliwą Orlandę pogodzoną ze sobą i ze światem, pozbawioną będącego źródłem problemów domu, docenioną za to jako pisarkę. Konwencja czasu w tym filmie jest bliska charakterystyce ze *Słownika feministycznego*, w której pojęcie czasu zostaje opisane w kategoriach teorii feministycznej głoszącej, *że kobieca sieć subtelnych relacji intersubiektywnych stanowi opozycję wobec przekształcenia czasu w towar, niezbędnego w kapitalistycznym patriarchacie* [17]. Koncentruje się bowiem głównie na kobiecie i relacjach międzyludzkich, których jest ona częścią. Podobnie jak w definicji *czasu kobiet*, sformułowanej przez Kristevę w eseju *Czas kobiet* (*Womens Time*), tak i tu czas cykliczny nie ma nic z utożsamianego ze strukturami męskimi czasu postępu, technologii, rozwijającego się w przyszłość. W opozycji do tego linearnego czasu historii istnieje bowiem czas monumentalny – powtarzalny i wieczny, z którym, jak z rytmem biologicznym i czasem kosmicznym, związana jest zdaniem teoretyczek feministycznych podmiotowość kobieca.

Zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej film *Orlando* nie jest jedynie dramatem kostiumowym, w którym losy bohaterów zostały pokazane na tle historycznych wydarzeń, tak jak powieść Virginii Woolf nie była zwykłą biografią. Literackie aluzje pisarki, ośmieszające hołubione konwencje i formy Sally Potter zastąpiła odwołaniami do współczesnych filmów brytyjskich, czerpiąc ze stylu poszczególnych twórców najbardziej charakterystyczne elementy. Konse-

Sally Potter

Orlando, reż. Sally Potter (1993)

kwentny, malarski styl filmu, jego sformalizowana kompozycja ujmująca swoją elegancją i ostentacyjnym wystudiowaniem nasuwa skojarzenia z twórczością Dereka Jarmana czy Petera Greenawaya, których filmy intrygują barokowym przepychem, ale i symetrią kadrów czy wykorzystaniem w zaskakujący sposób często surrealistycznych detali i z pozoru błahych przedmiotów. Ponownie daje więc o sobie znać wspomniana przy okazji *Thrillera* intertekstualność, co można uznać za potwierdzenie tezy Kristevy, iż jest to zasadnicza cecha kobiecej twórczości, próbującej wykreować własny język. Sally Potter rozszerza międzytekstowe właściwości swojego filmu z obszaru literatury, historii sztuki, historii kultury na teren kina, umieszczając w nim także sceny czy postacie zaczerpnięte z innych filmów. W napisach końcowych pojawia się więc nazwisko Michaela Powella, z jego bowiem filmu *Come to the Earth* została „ukradziona" scena, w której zdesperowana Orlanda biegnie po zawiłych ogrodowych alejkach. W konstrukcji samego filmu, w obsadzie aktorskiej znajduje się wiele elementów burzących iluzję historycznego prawdopodobieństwa, demonstrujących jak ważna jest tu świadomość obcowania z wykreowanym od początku do końca „tu i teraz", służącym do pokazania czegoś więcej niż tylko obrazków „z epoki". Piosenkarz Jimmy Somerville – aktywnie działający na rzecz praw dla gejów – pojawiający się na początku filmu jako śpiewak z orszaku królowej Elżbiety oraz czterysta lat później w roli anioła czy Quentin Crisp – nie ukrywający swojego homoseksualizmu – w roli Elżbiety I to przykłady zabawy z konwencją, jaka towarzyszy ciągłej grze pomiędzy elementami fikcji a możliwościami kina. Należy do niej także osadzenie Heathcotea Williamsa zarówno w roli niedbałego i nonszalanckiego poety lekceważąco odnoszącego się do prób literackich Orlanda, jak i schludnego i uprzejmego wydawcy bez zastrzeżeń akceptującego w końcowej scenie manuskrypt Orlandy, proponującego jedynie drobne zmiany.

Orlando-Orlanda nie jest tradycyjnie skonstruowaną postacią, skonwencjonalizowaną i bezkonfliktowo wpisującą się w otoczenie, uosabia liczne sprzeczności między swoją naturą, a krępującą go-ją sytuacją, w której się znajduje. Kierowane wprost do kamery spojrzenia Orlanda-Orlandy powodują, że postać ta wykracza poza iluzoryczną przestrzeń kinową, stając się nie tylko bohaterem historii, ale także jej komentatorem, osobą relacjonującą wydarzenia bardziej niż ich uczestnikiem. Po transformacji płci dystans ten się zwiększa, bowiem dotychczasowe wyobcowanie zostaje jeszcze bardziej pogłębione i daje się odczytać na najbardziej oczywistym poziomie. Zdaniem analizującej film Nicoli Shaugnessy[18] Orlanda jest nie tyle prawdziwą kobietą, ile ogniskową skupiającą ścierające się idee kobiety, między innymi podyktowane przez kontekst, w którym się ona znajduje, począwszy od mizoginiczności salonowych żartownisiów do klaustrofobiczności epoki wiktoriańskiej. Dzięki nieśmiertelności tytułowej postaci obserwujemy zmienność wszystkich tych elementów i relacji, które formują jej wizerunek i pozycję w świecie. Niedookreśloność czasowa, tak jak i dwuznaczność płci uświadamiają, że nie mamy do czynienia jedynie ze zwykłym opowiadaniem fabularnej historii, ale z głosem w rozważaniach na temat tożsamości płciowej, sposobu jej kształtowania i funkcjonowania w świecie.

Maggie Humm stwierdza [19], że zasadniczą cechą kina posmodernistycznego jest nowa znaczeniowość płci, czego konsekwencją jest odsunięcie dotychczasowych schematów z ustalonym właśnie ze względu na płeć podziałem na role na

korzyść przyjemności czerpanej z parodii, pastiszu, ujawniania sztuczności widowiska. Feministyczne kino postmodernistyczne podejmuje polemikę ze stereotypowymi, wzorcowymi wizerunkami przypisanymi każdej płci, koncentrując się na przekształceniach narracji, przekraczaniu granic pomiędzy gatunkami, a także sztuką niską i wysoką. Charakteryzuje je świadoma gra z konwencjami, sceptycyzm wobec realizmu i wartości sztuki wysokiej. Sally Potter konsekwentnie obala więc funkcjonujące w kinie, nienaruszalne z pozoru wartości, głównie przez przywłaszczenie męskiego spojrzenia, któremu tradycyjnie podporządkowana była filmowa rzeczywistość. Spojrzenie Orlanda w stronę widza miało być w zamierzeniu reżyserki[20] „złotą nicią" łączącą go z ekranową postacią, *pomysł* – mówi w wywiadzie – *pojawił się w scenariuszu stosunkowo późno jako sposób pokazania na ekranie tego, co mogłoby się dziać podczas pracy z przedstawieniem scenicznym, w którym takie rzeczy ciągle się zdarzają – aktorzy patrzą ze sceny, wprost angażując publiczność.* Spojrzenie z ekranu (tak jak to się zdarza w komediach filmowych) stanowiło jej zdaniem prostą i łatwą metodę wytworzenia sieci wzajemnych relacji, który to proces jest dla reżyserki częścią istoty kina. Poczucie łączności oglądających z tym, co dzieje się na ekranie, jest w przypadku *Orlanda* o tyle ważne, iż reżyserka nie uznaje go za kolejny film kostiumowy, lecz film o współczesności, a wypracowany na drodze prób i błędów zabieg kierowania spojrzenia bezpośrednio do kamery miał spleść zgodnie z jej zamierzeniem teraźniejszość z przeszłością. Przedstawiany przez narratora Orlando już na początku filmu mówi wprost do widowni, jak gdyby brał ją na świadka rozgrywających się wydarzeń. Gest ten zapada w pamięci patrzących, przygotowując ich do niekonwencjonalnego odbioru, co więcej, tworzy się między nimi a bohaterem niecodzienna zażyłość, której potwierdzenia będą odtąd niecierpliwie oczekiwać, traktując każdą kolejną wymianę spojrzeń, jak również padające z ekranu osobiste komentarze, za nieodzowną część widowiska.

Obok doświadczeń scenicznych będących źródłem stosowanych w filmach zabiegów stylistycznych i formalnych – jak spojrzenia wprost do kamery w *Orlandzie* – stałym motywem przewijającym się w twórczości Sally Potter jest jej fascynacja tańcem. Wielu krytyków i teoretyków dostrzega związek tańca i kina w elementach ruchu, w iluzji obydwu sztuk czy ich podporządkowaniu rytmowi, dla krytyczek feministycznych podobieństwo tkwi również w nastawieniu do kobiet – w obydwu tych sztukach kobiety są spychane na margines. Choć wkład kobiet w rozwój tańca był ogromny, to do niedawna były one postrzegane jedynie jako odgrywające przydzielone im role tancerki. Paradoksalne wydaje się więc, że właśnie taniec został uznany przez niektóre spośród pracujących poza głównym nurtem kina reżyserek tworzących eksperymentalne, awangardowe filmy, za jeden z najbardziej nośnych środków wyrazu.

Początek wieku – okres, w którym rodziła się nie tylko nowa sztuka, kino, ale także nowoczesne malarstwo, muzyka, literatura – przyniósł zmiany w koncepcjach teatralnych, jak i sztywnych konwencjach baletowych. Zamiast podporządkowania tradycyjnym normom i formułom nastąpiła koncentracja się na tańcu jako najczystszej formie ekspresji ciała i umysłu, zdolnej wyrazić wszystko bez użycia słów. Sens tego przełomu można odnaleźć w słowach tancerki i choreografki, Piny Baush, kierującej awangardowym Teatrem Tańca, która mówiąc o swojej pracy, akcentuje, *że nie obchodzi jej, jak poruszają się ludzie, ale co*

ludzi porusza [21]. Uwolnieniu emocji mają służyć nie tylko muzyka i taniec, lecz także słowa czy zaskakujące elementy plastyczne tworzące oryginalną scenografię. Dla Sally Potter, związanej w latach siedemdziesiątych z awangardowymi grupami tanecznymi, to właśnie przygotowywanie scenicznych choreografii było okazją do swobodnej fizycznej i emocjonalnej ekspresji. Kiedy pozbawiony słów świat tańca okazywał się niewystarczający, sięgała po inne środki, a jej prace przekształcały się w sztukę performance – które to pojęcie uważa za niezbyt trafne określenie formy łączącej w całość ruch, tekst i obraz. Coraz bardziej urozmaicone dokonania sceniczne doprowadziły ją ponownie do filmu, stwarzającego szansę wykorzystania dotychczasowego dorobku. Uważa ona bowiem, że wszystkie decyzje reżyserskie dotyczące tego, gdzie się powinna znaleźć kamera, czy powinna się poruszać, w jaki sposób mają się zachowywać i komunikować bohaterowie, są także decyzjami choreograficznymi. Traktuje swoje doświadczenia z tańcem nie tylko jako praktyczną naukę reżyserii, ale również jako źródło wiedzy o organizowaniu ciała w przestrzeni, pomoc w pracy z muzyką.

Najbardziej intrygowało Sally Potter tango, uwodzące swoją żywiołowością, ognistą, ale jednocześnie subtelną formą. Partnerzy zawierają w nim swoisty układ – jedna z osób wybiera kroki i figury, druga reagując na jej wskazówki, bezwzględnie się im podporządkowuje, dzięki czemu tańczący poruszają się zgodnie w sprawiającej wrażenie starannie wypracowanej, urzekającej choreografii. Dalekie jest ono w jej opinii od trywialnego, kiczowatego uosobienia erotyzmu, za jakie powszechnie uchodzi. Jego wysublimowana seksualność tkwi w wykonywanych z ogromną zwinnością, szybkich, często sprawiających wrażenie gwałtowności ruchach, będących dla Sally Potter milczącą ekspresją życiowch zmagań, które zawsze towarzyszą związkowi dwu indywidualności zawierających układ, dzięki któremu udaje im się na krótko zaistnieć w postaci jednej całości. W końcowej scenie nakręconego dla telewizji krótkometrażowego filmu *Londyńska opowieść* (*The London Story*) pojawia się właśnie takie naładowane emocjami tango, w którym dochodzą do głosu skrywane pasje i namiętności bohaterów. *Londyńska opowieść* miała być tradycyjną, krótką historyjką – zdjęcia trwały pięć dni, kolejne pięć zajął montaż – wykorzystującą klasyczny model fabularny sensacyjnego thrillera, z bohaterami powielającymi typowe dla tego modelu skonwencjonalizowane wzory. Przewrotną ilustracją rozgrywającej się akcji jest muzyka Sergiusza Prokofiewa z baletu *Romeo i Julia*, choć w filmie nie ma ani romantycznej miłości, ani pary tragicznych kochanków, a istnienia namiętnych uczuć możemy się jedynie domyślać. Sama akcja skupiona jest wokół trójki spiskowców knujących intrygę mającą doprowadzić do upadku gabinetu premiera – mamy więc i uwodzącą ministra elegancką kobietę, i dostarczających poufne wiadomości tajemniczych posłańców. Działania tych osób, wprawdzie nie do końca zrozumiałe, okazują się jednak skuteczne, o czym dowiadujemy się z fragmentów telewizyjnych wiadomości, przekazujących informację o zaistniałym kryzysie rządowym. Mroczne szare ulice, opustoszałe nabrzeże, na którym spotykają się spiskowcy, kreują pełną niedopowiedzeń atmosferę tajemniczości, a osnuwająca wszystko mgła ukrywa pewne fakty, łagodzi dramatyczność wydarzeń i towarzyszące im emocje. Dopiero w ostatniej scenie, w której bohaterowie tańczą pełne temperamentu

tango, dochodzi do głosu ich pasja i determinizm, dodatkowo podkreślane przez prowokacyjnie czerwoną sukienkę kobiety, przełamującą dotychczas konsekwentną, utrzymywaną w odcieniach szarości i czerni tonację kolorystyczną filmu. Wszystkie postacie ożywają w ekspresyjnym tańcu, jakby to, co dotychczas robiły, było jedynie mechanicznym, beznamiętnym wykonywaniem jakiejś narzuconej roli. Chociaż wyszukane figury tańca wymagają nie mniejszej precyzji i obowiązkowości niż wypełnianie tajnej misji, to właśnie w tańcu, a nie w sensacyjnych przygodach, znajdują ujście nagromadzone emocje. Dotychczas bezbarwne postacie nabierają wigoru, o jaki byśmy ich wcześniej nie podejrzewali, emanując energią, która niczym jaskrawy strój bohaterki intryguje i przyciąga uwagę.

Tango jako prowokująca i nieskrępowana forma wyrażania emocji rządząca się swoimi zasadami i regułami pozostaje poza ogólnie przyjętym systemem ograniczeń i norm, stwarzając dodatkową płaszczyznę komunikacji. Osaczona przez bezduszny system cywilizacji pieniądza Celeste w *Kopaczach złota* śni o tajemniczych postaciach kobiecych tańczących tango. Ta senna wizja, poprzedzona sceną, w której bohaterka miota się po ciemnych uliczkach, usiłując uciec przed grupą podążających za nią mężczyzn, jest jak obraz alternatywnej rzeczywistości, odmiennej od tej, w której przyszło jej żyć. Jest także projekcją pragnień Celeste marzącej o bliskości w kontaktach z adorowaną z ukrycia Księżniczką-Ruby, do której dostępu broni nie odstępująca jej na krok straż przyboczna. Sama Celeste nie uczestniczy w tej nierealnej scenie, nawet we śnie utrzymuje narzucany jej w życiu dystans, podziwia jedynie łatwość, z jaką wyimaginowanym postaciom przychodzi swoboda wyrażania pożądania, miłości, ukrytych pragnień. Tango bowiem to nie tylko utwór muzyczny i wykonywane w jego takt figury, lecz także, a może przede wszystkim, stan ducha. Opisując swoje doświadczenia Sally Potter stwierdza [22], że podczas tańczenia tanga doznaje stanu czystej, zmysłowej energii, której dotąd doświadczała jedynie podczas uprawiania miłości, medytacji, albo w tych entuzjastycznych momentach – czy to podczas pisania, czy reżyserowania – kiedy wszystko powstawało i natychmiast układało się w całość, zdawałoby się bez żadnego wysiłku. Umieszczenie scen z udziałem tanga w obu filmach sygnalizuje, że ich bohaterki doznawały w danej chwili podobnych uczuć, czego nie dało się opisać ani pokazać w jakikolwiek bardziej plastyczny i wymowny sposób. W tańcu bowiem zwyczajne, potoczne gesty przekształcają się w swoisty rytuał, a każdy ruch, spojrzenie stają się znaczącym elementem spontanicznego, intymnego przekazu.

Nie słabnąca fascynacja tańcem spowodowała, że jemu właśnie reżyserka poświęciła swój kolejny film, czyniąc z tanga główny element opowiadanej historii. W filmie tym, jak w życiu reżyserki, przeplatają się ze sobą praca nad następnym scenariuszem oraz motyw stopniowego ulegania zniewalającemu urokowi tanga, lekcji pobieranych u młodego, atrakcyjnego Argentyńczyka – Pablo Verona. Taniec, który był dotąd jedynie wytchnieniem, rozrywką, ucieczką od rutyny prozaicznych obowiązków, zaczął zajmować w życiu reżyserki coraz ważniejsze miejsce. Nigdy nie zdobyła regularnego wykształcenia baletowego, choć jako członkini grup tańca nowoczesnego przeszła intensywny trening. Uznaje go nie tyle za element profesjonalnej edukacji, ile swoistą lekcję życia,

uczącą staranności, zdyscyplinowania, mobilizującą do wysiłku w przełamywaniu fizycznych i psychicznych ograniczeń. Uważa choreografię za idealny „mały teatr" [23], w którym wszystko, czego potrzebuje artysta, to uległość, podatność ciała i trochę przestrzeni. Takim „małym teatrem" dającym szansę spontanicznej, nie ograniczonej konwencjami wypowiedzi artystycznej były dla Sally Potter trasy koncertowe po Europie, w które wyruszała w przeszłości z kilkoma grupami muzycznymi, występując jako improwizująca słowa piosenek, recytująca wiersze wokalistka.

Wszystkie te doświadczenia usiłowała połączyć w pracy nad kolejnymi filmami, w których konsekwentnie realizowała wypracowany przez lata, indywidualny styl. Okazało się, że sam taniec niechętnie poddaje się łączeniu z innymi mediami, a próby utrwalenia go na taśmie filmowej niosą zagrożenie strywializowania, zbanalizowania tej bodaj najbardziej efemerycznej ze sztuk. Z pokazywaniem całych postaci tańczących osób wiązało się niebezpieczeństwo bycia zbyt formalnym, zdystansowanym, co uniemożliwia uchwycenie czystej, emanującej z ogromną siłą energii tańca. Coraz większemu oczarowaniu tangiem nie towarzyszyła więc początkowo myśl o uczynieniu go tematem filmu. Reżyserka skupiła się nad scenariuszem filmu *Furia* (*Rage*), którego projekt spotkał się z przychylną oceną hollywoodzkich producentów skłonnych sfinansować to przedsięwzięcie. Miał to być sensacyjny thriller rozgrywający się w narcystycznym świecie mody, bezlitośnie obnażający i wykpiwający rządzące nim mechanizmy, których funkcjonowanie zawsze doprowadzało reżyserkę do furii. Tymczasem krótka wizyta w Buenos Aires – relaksująca przerwa w pracy – okazała się momentem przełomowym. W egzotycznej scenerii uświadomiła sobie, że *rozłam w moim życiu – pomiędzy światem myśli i światem ciała – pomiędzy „poważną" pracą i czystą przyjemnością – pomiędzy światem pisarki-reżyserki, a światem tancerki – pomiędzy czynem, a istnieniem – stawał się stopniowo treścią nowego filmu* [24]. Przemyślenia te, a także osobiste przeżycia, wśród których niebagatelną rolę odegrało uczucie do młodej legendy tanga – Pablo Verona, spowodowały, że zaniechała ona planów związanych z *Furią* i rozpoczęła prace nad projektem *Lekcji tanga* (*The Tango Lesson*).

Pablo zainteresował ją swoją interpretacją tanga będącą kombinacją mającej coś z magii, doskonałej techniki i miejętności wykorzystania efektownie prezentującej się na scenie urody amanta filmowego. Scena, w której główna bohaterka – odtwarzana przez Sally Potter – po raz pierwszy ma okazję podziwiać taneczne popisy Pabla, gdzieś w przypadkowo odkrytej podczas spaceru po Paryżu sali, jest poprzedzona ujęciem pokazującym ją przy pracy. Wyraźnie skoncentrowana siedzi nieruchomo w sterylnym, jasnym pomieszczeniu, porządkując leżące przed nią na białym stole czyste kartki papieru, podnosi ołówek. Pojawia się kolorowe ujęcie biegnącej z rozwianymi włosami kobiety w czerwonej sukni. Scenarzystka energicznie notuje tylko jedno słowo: „Furia". Pada strzał, kobieta bezwładnie osuwa się na ziemię, spowita w delikatny, czerwony jedwab. Sally Potter zgniata wykorzystaną kartkę papieru i odrzuca ja na podłogę, po czym intensywnie zapisuje następne strony. W trakcie rozwoju akcji okaże się, że wątek pracy nad *Furią* zaczyna schodzić na dalszy plan, a całą wyobraźnię i umysł reżyserki pochłania tylko jedna sprawa – lekcje tanga. Kilkakrotnie jeszcze obserwujemy, jak magając się ze sobą, usiłuje kontynuowa rozpoczętą

pracę, aby po chwili porzucić ją i w skupieniu, z wyraźną przyjemnością powtarzać wyuczone kroki i figury.

Film ten miał być dla Sally Potter próbą integracji kolejnych życiowych wcieleń – tancerki, artystki scenicznej, pisarki i reżyserki, co wymagało od niej całkowitego zaangażowania, a w konsekwencji odegrania głównej roli. We wstępie do scenariusza *Lekcji tanga* podkreśla[25], że całego swojego życia oraz samej siebie musiała użyć jako surowego materiału, z którego zostanie ukształtowany film. Motyw tańca miał w nim być wpleciony w opowieść w taki sposób, by te dwa elementy stały się nierozerwalne, a klarowna narracja miała służyć pokazaniu nie tego, jak taniec wygląda, ale związanych z nim odczuć i emocji. Odkrywając tango argentyńskie, zwróciła przede wszystkim uwagę na jego ogromną dynamikę i żywiołowość, połączoną z subtelnością i magnetyzmem zbliżającym partnerów, łączącym ich w niecodzienny związek. W poświęconym mu filmie chciała pokazać, jak u swoich korzeni taniec jest swoistą próbą przeniknięcia natury odmienności płci, okazją do zadania pytań dotyczących istoty miłości, tworzenia, pisania, robienia filmów, co tak naprawdę polega na uważnym patrzeniu i słuchaniu. W ostatecznym efekcie mamy więc film o zmagającej się z tworzywem przyszłego filmu scenarzystce, o doskonalącej swój warsztat tancerce, ale także o zakochanej kobiecie, patrzącej na świat w charakterystyczny tylko dla niej, subiektywny sposób, któremu podporządkowuje pracę kamery.

Reżyserka zawsze interesowała się funkcjonowaniem filmowej rzeczywistości, manipulowaniem dystansem między magiczną, filmową przestrzenią a pozostającym poza nią realnym światem. Tutaj efekt przenikania się fabularnej fikcji i realności zostaje dodatkowo wzmocniony przez zastosowanie dwóch rodzajów taśmy – kolorowej i czarno-białej. Fragmenty nie ukończonej *Furii* porażają jaskrawością strojów występujących w niej modelek, będących elementem najbardziej przyciągającym wzrok, odzwierciedlającym przepych, ekspansywność, ale i nachalność świata mody. Pozostała część filmu, w którym uczestniczą używające swoich własnych nazwisk autentyczne osoby – między innymi Sally Potter i Pablo Veron – jest zrealizowana w sprawiającej wrażenie autentyczności, typowej dla dokumentu technice czarno-białej. Fakt, że bohaterami filmu są odtwórcy głównych ról, jego pomysłodawcy i realizatorzy, wprowadza element gry, w której znikają, po czym formują się na nowo granice pomiędzy patrzeniem a byciem oglądanym, kreowaniem i byciem materiałem dla innych. Pojawia się problem tożsamości – płciowej, kulturowej – twórczej, odkrywanej i kształtowanej w toku rozwijającej się historii. Swoją tożsamość usiłuje zdefiniować nie tylko rozczarowana pracą nad ostatnim projektem Sally Potter, ale także Pablo Veron, który dzięki kontaktowi z reżyserką zaczyna się zastanawiać, czym jest dla niego taniec, jaką rolę w jego popisach scenicznych odgrywa partnerka zmuszona przez reguły tańca do bezwzględnego posłuszeństwa.

Kwestię, w jakim języku powinien zostać zrealizowany film – która wyniknęła na początku przygotowań – Potter uważa za symptomatyczną dla głębszych problemów całej historii. Jej główni bohaterowie, pozostający outsiderami w większości miejsc, w których się pojawiają – Sally Potter w Argentynie, Pablo Veron w Paryżu – odczuwają ciągłą potrzebę znajdywania odpowiedników, najbardziej adekwatnego tłumaczenia terminów i doświadczeń obcych drugiemu. W końcu zdecydowano się na używanie zarówno

języka angielskiego, jak i francuskieg oraz hiszpańskiego, zależnie od tego, co było najbardziej naturalne w konkretnym kontekście, w ustach konkretnych postaci. Problem nie dotyczył jedynie języka jako środka komunikacji. Udział w *Lekcji tanga* był dla Pabla wejściem w nie znany mu dotąd świat filmu, dla Sally Potter całkowicie nowym obszarem był obcy jej dotąd krąg zawodowych tancerzy tanga. Ogromnej pracy wymagało od niej – jako scenarzystki i reżyserki – znalezienie sposobu przełożenia, dosłownie i metaforycznie, języka tańca na język filmu. Takie przełożenie nie koliduje w jej opinii z istotą kina, w której zawierają się także inne formy sztuki, wobec czego – co często podkreśla – jako filmowiec warto mieć między innymi doskonały słuch muzyczny, pozwalający na odczuwanie niewidocznych i niewyrażalnych światów ukrytych w kompozycjach, czy zmysł tańca uwrażliwiający na ruch – istotę kina.

Po raz kolejny reżyserka miała możliwość wykorzystania motywów fascynującej ją intertekstualności sztuki, przenikania się jej dziedzin, przeplatania i przekształcania systemów komunikacji całkowicie odmiennych mediów, którym tyle miejsca poświęciła we wcześniejszych pracach. W efekcie powstała swoista synteza różnych środków wyrazu, w której reżyserka starała się osiągnąć płynność przejść między różnymi językami werbalnymi i wizualnymi, mającymi zgodnie z jej zamierzeniem symbolizować naturę wymiany kulturowej. Dokonywała więc selekcji pomiędzy elementami, które mogłyby zostać wyrażone tylko przez słowa bądź wyłącznie przez ruch albo przez muzykę, przy czym najbardziej fascynowało ją to, co początkowo wydawało się nieprzekładalne, a nawet niewyrażalne. Ostatecznie film miał być kręcony w trzech językach, w trzech krajach, a Sally Potter miała w nim odgrywać potrójną rolę – scenarzystki, reżyserki, aktorki. Wymagało to od niej zmiany stosowanego dotąd sposobu pracy, ale równocześnie pozwalało na zebranie i uporządkowanie dotychczasowych doświadczeń, po czym przeniesienia ich na ekran.

Podobną próbą syntetycznej wypowiedzi reżyserki na temat natury ludzkiej, przeżywanych wobec zachodzących we współczesnym świecie przemian emocji i doznań były filmy dokumentalne zrealizowane w latach osiemdziesiątych na zamówienie Channel 4. Czteroczęściowy dokument *Strach, Śmiech, Płacz i Furia* (*Fear, Laughter, Tears and Rage*) miał być opowieścią o ludzkich uczuciach i stanach emocjonalnych, natomiast film *JESTEM wołem, JESTEM koniem, JESTEM mężczyzną, JESTEM kobietą (I 'AM an Ox, I 'AM a horse, I 'AM a Man, I 'AM a Woman)* to dokument poświęcony kobietom w kinie radzieckim. Zainspirowana Orwellowską wizją postanowiła spędzić sylwestra 1984 roku w Moskwie, na placu Czerwonym. Zamierzenie to udało się jej zrealizować, a pobyt w Związku Radzieckim wykorzystała do pracy nad podsuniętym jej przez producentów pomysłem filmu. Jego tematem miały być pojawiające się w kinie radzieckim wizerunki kobiet, a także analiza sposobu konstruowania i funkcjonowania ekranowych bohaterek, znacznie odbiegającego od modeli wykorzystywanych w produkcjach z innych krajów. Film ten – przygotowywany na pierwszy po pieriestrojce Moskiewski Festiwal Filmowy – miał być spojrzeniem oczami kobiety z Zachodu, dojrzewającej w atmosferze zimnej wojny, na cały dorobek kinematografii radzieckiej, ze szczególnym uwzględnieniem prac tamtejszych reżyserek. Przemiany polityczne i społeczne, jakie zachodziły wówczas w tym kraju, i będąca ich konsekwencją większa otwartość pozwoliły dotrzeć

Sally Potter do setek filmów, nieznanych dotąd szerokiej publiczności, szczególnie spoza żelaznej kurtyny. Efekt niesamowitości ich odbioru dodatkowo potęgował fakt, że oglądała je w przypominającym scenerię *1984* małym, zimnym kinie w suterenie.

We wszystkich swoich filmach, zarówno krótkometrażowych, bazujących w głównej mierze na eksperymentach formalnych, jak i wykorzystujących niektóre z ich aspektów produkcjach pełnometrażowych, Sally Potter konsekwentnie realizowała wypracowany styl twórczy, uparcie chroniąc go przed narzucanymi zmianami. W *Lekcji tanga* pojawia się scena, w której reżyserka musi – jak niegdyś Orlanda – bronić swojej wizji przed kalkulującym przyszłe zyski producentem sugerującym gwiazdorską obsadę i wyeksponowanie atrakcyjnego dla widzów wątku miłosnego. W jednym z dialogów z tego filmu Pablo natomiast zarzuca jej oderwanie od rzeczywistości, mówiąc, że na wszystko patrzy jak kamera filmowa, z perspektywy swojej pracy. Kobieta odpowiada wówczas, że tak właśnie kocha – przez swoje spojrzenie i swoją pracę, w działaniach artystycznych zaciera się bowiem granica między namiętnością, uczuciem a pracą i tworzeniem. *Przyjemność tańca* – pisze Potter – *eksploatowana aż do jej ostatecznych granic staje się pracą, a praca, gdy przekroczy się jej granice, staje się miłością* [26]. Pasje reżyserki przekształcają się w część jej twórczości, inspirując, dostarczając niebanalnych pomysłów i rozwiązań artystycznych. Jej styl, zdominowany bądź przez poszukiwanie nowych filmowych środków wyrazu, bądź przewrotną grę w odwracanie i łamanie znanych konwencji, pozostaje przede wszystkim narzędziem subiektywnej wypowiedzi, podporządkowanej głównie wyrażaniu osobistych poglądów, uczuć i przemyśleń.

Jedną z możliwości analizowania twórczości Sally Potter jest poszukiwanie w niej tropów feministycznych, mimo że sama reżyserka twierdzi, że choć idee feministyczne, które były dla niej szczególnie ważne w pierwszym okresie twórczości, w dalszym ciągu wpływają na kolejne jej prace, ona sama wahałaby się przed użyciem określenia „reżyserka feministyczna". Podkreśla jednocześnie, że tematyka dotycząca relacji kobiet i mężczyzn, miejsca kobiety w kulturze i związanych z nim stereotypów zawsze wydawała jej się interesująca. Kolejne filmy pokazują, jak zmienia się jej sposób postrzegania tych zagadnień, umieszczanych w coraz szerszym i bogatszym kontekście. Dlatego *Orlanda* uważa ona za film nie tylko o kobiecym, ale i o męskim doświadczeniu, a w sumie o czymś, co można określić jako *całkowite doświadczenie humanistyczne* [25], czyli generalnie o ludzkim życiu. Być może to właśnie subiektywność spojrzenia na świat oczami kobiety, połączona z pewnym humanistycznym uniwersalizmem, sprawia, że kolejne filmy Sally Potter budzą zainteresowanie widzów, dostarczając materiału do ciekawych analiz i interpretacji.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

[1] S. MacDonald, *Sally Potter*, w: tegoż: *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. London 1998, s. 104.
[2] J. Root, *Feminist Independent Film*, w: S. MacDonald, *A Critical Cinema 3*, dz. cyt., s. 151.
[3] J. Root, tamże, s. 151-153.
[4] S. MacDonald, *Sally Potter*, dz. cyt., s. 11.
[5] S. Harvey, *Countercinema*, w: *The Womens Companion to International Film*. red. A. Kuhn, S. Radstone, London 1990, s. 98.
[6] J. Root, dz. cyt., s. 153.
[7] M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, tłum. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 226.
[8] T. de Lauretis, *Alice doent. Feminism. Semiotics. Cinema*, London 1984.
[9] L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa, a kino narracyjne*, tłum. J. Mach. w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
[10] S. MacDonald, *Sally Potter*, dz. cyt., s. 404.
[11] Cyt. za: M. Humm, dz. cyt., s. 94.
[12] S. MacDonald, dz. cyt., s. 405.
[13] Tamże, s. 407.
[14] Tamże, s. 410.
[15] M. Humm, dz. cyt., s. 220.
[16] S. MacDonald, dz. cyt., s. 20.
[17] M. Humm, dz. cyt,. s. 309.
[18] N. Shaugnessy, *Is s/he or isnt s/he? Screening „Orlando"* w: *Pulping Fictions. Consuming Culture Across the Literature*, Media Divide. red. D. Cartmell London 1996, s. 47.
[19] M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh 1997, s. 164-165.
[20] S. MacDonald, dz. cyt., s. 418.
[21] P. Goźliński, *Taniec sfinksa*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn" nr 46, 1998, s. 40.
[22] S. Potter, *The Tango Lesson*. London 1997, s. 85.
[23] Tamże, s. VII.
[24] Tamże, s. IX.
[25] Tamże, s. IX.
[26] Tamże, s. XII.
[27] S. MacDonald, dz. cyt., s. 420.

FILMOGRAFIA

1971 *Play* (*Gra*) – krótki metraż
1972 *Combines* (*Połączenia*) kr. m.
1979 *Thriller*
1983 *The Gold Diggers* (*Kopacze złota*)
1986 *The London Story* (Lon*dyńska opowieść*) – kr. m.
– *Fear, Laughter, Tears and Rage* (*Strach, Śmiech, Płacz i Furia*) – film dok., TV
1988 *I'AM the OX, I 'AM the Horse, I 'AM the Man, I 'AM the Woman* (*JESTEM wołem, JESTEM koniem, JESTEM mężczyzną, JESTEM kobietą*) – film dok., TV
1992 *Orlando*
1997 *The Tango Lesson* (*Lekcja tanga*)

Kobiety o kobietach w polskim dokumencie

Szkic o kilku filmach Krystyny Gryczełowskiej i Ireny Kamieńskiej

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ

Film dokumentalny jest dość unikatową formą sztuki – żywi się rzeczywistością, więc sam nie może od niej uciec. Może ją fałszować, upiększać, zmieniać, ale nawet wtedy coś jednak o tej rzeczywistości mówi. Banalne jest stwierdzenie, że reżyseria w filmie dokumentalnym polega na wyborze, selekcji i porządkowaniu fragmentów rzeczywistości. Reżyserzy dokumentalni niechętnie używają słowa „reżyseria", gdyż kojarzy się ono z reżyserią fabularną, a tym samym kojarzy się z kreacją fikcji. Największą przygodą twórców dokumentalnych jest penetrowanie rzeczywistości kamerą, zbliżanie się do prawdziwych ludzi, pokazywanie widzom rzeczywistości nieznanej lub nie zauważanej.

Twórcy filmów dokumentalnych w PRL-u mieli dość ciężkie życie, gdyż w poprzek ich „naturalnej" pasji (którą można chyba nazwać powołaniem) stawała ideologia, cenzura, propaganda sukcesu. A mimo to powstała polska szkoła filmu dokumentalnego porównywalna z osiągnięciami twórców filmów fabularnych.

Wśród wspaniałych osiągnięć tej szkoły warto zwrócić uwagę na filmy robione o kobietach i przez kobiety. Chciałabym się skupić w tym artykule na kilku filmach Krystyny Gryczełowskiej i Ireny Kamieńskiej. Miałam ostatnio okazję pokazywać je, wśród wielu innych polskich filmów dokumentalnych, na zajęciach prowadzonych przeze mnie dla studentów amerykańskich. Zaskoczyło mnie, jak silnie, jak mocno przemówiły do widzów te właśnie filmy. Odniosłam wrażenie, że jest to zasługa „kobiecej perspektywy" w patrzeniu na rzeczywistość. Na czym polega „kobieca perspektywa"? Przede wszystkim na portretowaniu sytuacji kobiety, ale nie tylko. Uważam, że w tych filmach obecny jest pewien rodzaj obserwacji polegający na widzeniu detalu, szczegółu, pewien rodzaj stosunku do bohaterek, który te filmy odróżnia od innych, krótko mówiąc, widać, że te filmy zostały zrobione przez kobiety.

24 godziny z życia Jadwigi L. Krystyny Gryczełowskiej to film, który powstał w 1967 roku. Jest dość charakterystyczny dla trendu popularnego wtedy wśród dokumentalistów – portretowania zwykłych ludzi, takich, których mija się na ulicy, portretowanie ich szarego życia z małymi radościami i małymi smutkami. Była to reakcja na propagandowe filmy socrealistyczne, na ich patos, hurraopty-

mizm, nieznośny komentarz wychwalający nowe czasy i szczęśliwych przedstawicieli „przodującej klasy robotniczej". Jednym z pierwszych filmów tego nowego spojrzenia byli *Muzykanci* Karabasza, a potem jego *Rok Franka W.* Choć warto może wspomnieć na marginesie, że jednym z pierwszych filmów dokumentalnych, rozliczających się z socrealizmem był film *Kopalnia* zrealizowany przez Natalię Brzozowską. Film nakręcony w 1947 roku był chyba najdłużej trzymanym na półce filmem w Polsce.

24 godziny z życia Jadwigi L. – to film o jednym dniu życia i pracy kobiety, jednej z wielu, robotnicy pracującej na nocnej zmianie. Bohaterka – kobieta przeciętna, w średnim wieku, nieatrakcyjna, nie ma daru skupiania na sobie uwagi. Ale to właśnie jest najcenniejsze w wyborze bohatera przez Gryczełowską. Tej kobiecie nic w życiu nie przychodzi „za darmo" – nie ma ani urody, ani wdzięku, ani ciekawej osobowości. Niczego, co powszechnie jest uważane za „interesujące". Nie znajduje się też w szczególnie trudnej sytuacji życiowej, o czym często traktował interwencyjny reportaż, pokazując ludzi z tzw. marginesu. W ten właśnie sposób, nie wprost, film mówi o sytuacji wielu kobiet w Polsce, wielu robotnic.

Komunizm w swojej ideologii zrównywał kobiety i mężczyzn, ale w praktyce przysporzyło to tylko kobietom więcej obowiązków i pracy. Sytuacja bardzo wielu kobiet w krajach tzw. realnego socjalizmu była cięższa niż mężczyzn. Zubożenie społeczeństwa spowodowało, że kobiety chcąc nie chcąc musiały pracować. Dla wielu z nich praca nie była wcale wyzwoleniem i przejawem równouprawnienia. Stała się koniecznością. Równocześnie kobiety w takim społeczeństwie jak polskie – konserwatywnym i niewykształconym – poddane były presji tradycyjnej roli w rodzinie – kobiety-matki, kobiety-gospodyni domowej. Ta rola była (i jest do dziś) przypisana kobiecie niemal jak zdolność oddychania. Praca w domu nie była postrzegana jako p r a c a, ale jako obowiązek kobiety.

Dokument Gryczełowskiej każe nam być świadkami jednego dnia z życia takiej kobiety. Film zaczyna się ironicznie – słyszymy dialog z amerykańskiego filmu i widzimy nagie nogi kobiety wstającej z łóżka. Dialog toczy się dalej, a my widzimy, jak kobieta zakłada pończochy. Ten symbol kobiecej atrakcyjności (atrakcyjności w oczach mężczyzn) wzięty jest w nawias. Oglądane przez nas nogi są nogami kobiety ciężko pracującej i niewiele mają wspólnego ze smukłością nóg modelek. Kobieta zakłada pończochy niezdarnie, szybko. Kamera panoramuje w górę i widzimy jej twarz – twarz kobiety wiecznie zatroskanej, żyjącej w ciągłym pośpiechu, twarz kobiety, która już nikomu nie chce się podobać. Jadwiga L. wstaje i zaczyna się krzątać po domu. Okazuje się, że dialog z amerykańskiego filmu dochodzi z pokoju, w którym jej mąż i córka oglądają film w telewizji. Jest noc, Jadwiga L. wychodzi do pracy. Wychodzi, ale po chwili wraca, zapomniała zgasić światło na korytarzu. To świetnie ją charakteryzuje jako osobę, która o wszystkim pamięta. Nieprzypadkowo nosi wszędzie ze sobą duży, głośno tykający budzik. Budzik wyznacza jej rytm życia. Ona sama porusza się ciągle z pośpiesznym ożywieniem, choć jej twarz nie wyraża tego pośpiechu. Jest raczej skupiona – jak twarz kogoś, kto uczestniczy w misternej grze, w której każdy ruch jest ważny. Nocna praca Jadwigi L. wydaje się idiotycznie nonsensowna i ciężka. Widzimy ją przy imadłach, wyciągającą długie wrzeciona drutu. Kamera nie tłumaczy nam sensu tej pracy, pokazuje raczej jej bezsens, żmud-

ność, uporczywość, chce dać nam odczuć, że ta praca jest przymusem – jak całe życie Jadwigi L., w którym nie ma miejsca i czasu na przyjemności. Wydaje się, że oglądamy rzeczy każdemu znane, a jednak skondensowane w tym piętnastominutowym filmie nabierają one innej wagi. Praca Jadwigi L. kończy się nad ranem – kiedy wchodzi do domu, jest właśnie czas, żeby budzić dzieci i przygotowywać śniadanie. Najmłodsze dziecko to niemowlę. Zaraz po śniadaniu trzeba z nim pójść do przychodni. Potem kolejka po mięso, ciężkie zakupy. Po powrocie do domu zbieranie z łóżek pościeli i rozrzuconych przez dzieci rzeczy. Widz niemal czuje każde schylenie bohaterki – ponieważ kamera schyla się razem z nią. Kamera nadaje rozrzuconym na podłodze rzeczom ciężar wysiłku, jaki musi wykonać bohaterka, żeby je podnieść (co jest później podkreślone w scenie, kiedy starsza córka wraca ze szkoły i niedbale rzuca buty pod łóżko – te same, które „podnosiliśmy" z Jadwigą L. we wcześniejszej scenie). Potem pranie, gotowanie, prasowanie. Budzik tyka nerwowo, a my czujemy w ruchach Jadwigi lęk, że nie zdąży. Czynności nakładają się na siebie – ręka prasuje, a zaraz potem miesza jedzenie w garnku. Zostaje jeszcze trochę czasu na krótką drzemkę przy tykającym budziku. Następna scena to powrót rodziny do domu i obiad przy stole. Oczywiście Jadwiga L. podaje i odnosi posiłki, karmi niemowlę, potem zmywa naczynia, sprząta. Około godziny 18.00 kładzie się spać – przed nocną zmianą. Kamera detalicznie pokazuje wszystkie domowe zajęcia Jadwigi L. Jest ich tyle, że nie ma nawet czasu na rozmowę z najbliższymi. Kobieta-reżyserka filmu w i e, co znaczy wysiłek i żmudność tych zajęć.

Bohaterka filmu nie skarży się na swoje życie. Wydaje się, że nie jest nawet świadoma, że można żyć inaczej. Z jej pogodnej i spokojnej twarzy czytamy tylko jedno – taki jest los kobiet. W scenie rozmowy z koleżankami w pracy bohaterka słyszy takie zdanie: *Wyspałaś się? To znaczy, że nie masz zbyt wiele roboty w domu.* Rzeczywistość wokół Jadwigi L. pełna jest takich kobiet. Nie mają nawet czasu pomyśleć, czy ich życie mogłoby wyglądać inaczej. To my, widzowie, patrzymy na tę dzielną kobietę z przerażeniem. Piętnastominutowy film ma intensywność całej doby.

Mężczyzna, mąż bohaterki, pojawia się migawkowo tylko kilka razy – kiedy ogląda wieczorem film, kiedy przyprowadza młodsze dziecko ze szkoły i kiedy odrabia lekcje z córką.

Film jest poświęcony nieskomplikowanej sprawie – uświadamia widzom, jak ciężko jest kobiecie pracującej zawodowo i prowadzącej dom. Jego siła paradoksalnie polega na tym, że nie pada żadne słowo skargi. Skarży się natomiast autorka filmu – ona widzi grozę tej sytuacji, ona zachwyca się cichym heroizmem skromnej kobiety. Ale nie komentuje tego słowem – dramaturgię buduje obrazem i sytuacją, które są tak skromne jak bohaterka. Jakakolwiek przesada zniszczyłaby piękny pomysł tego filmu. Warto pamiętać o tym filmie, który powstał w czasach, kiedy feminizm nie był zbyt popularny, a przy tym wydawało się, że w kraju są znacznie poważniejsze problemy społeczne niż „problem kobiecy". Film pokazuje, że był on jednak bardzo istotnym problemem realnego socjalizmu.

Inny film Krystyny Gryczełowskiej, *Nasze znajome z Łodzi*, zrealizowany w 1971 roku, zaczyna się jeszcze wyrazistszym uogólnieniem – w pierwszej scenie widzimy przechodzące przed kamerą kobiety spieszące do pracy w fa-

24 godziny z życia Jadwigi L., reż. Krystyna Gryczełowska (1967)

Dzień za dniem, reż. Irena Kamieńska (1988)

Nasze znajome z Łodzi, reż. Krystyna Gryczełowska (1971)

bryce. Autorka zdaje się mówić – to film o nich wszystkich. Tym razem jest to potret trzech kobiet wybranych z tłumu. Pierwsza – Urszula – jest młoda i ładna. Słyszymy jej monolog. Patrzy na siebie w lustrze, maluje się i czesze, jest kokieteryjna – wyraźnie chce się podobać. Wygląda jak kobieta z okładek pism dla pań. Znowu mamy ujęcie odwołujące się do potocznego pojęcia atrakcyjnej kobiety (podkreślone jest to także w kompozycji kadru – twarz Urszuli widzimy z wkomponowanym w kadr kwiatem bzu w wazonie. „Kobieta – kwiat" mówi nam kompozycja kadru). Uśmiecha się – więc jest zadowolona. Wie, że jest ładna. Mówi o tym, a także to, że chce inaczej żyć. Chce się uczyć – „dostać na Politechnikę", wyjść za mąż i żyć w dostatku. Na razie pracuje w fabryce i wie, że musi z tej pracy uciec, a jedyną drogą jest edukacja. *Chodzę do szkoły i pracuję na trzy zmiany*. Ale problem polega na tym, że kierownik nie chce jej zwalniać na lekcje. *Trzeba mieć układy*, mówi pogodnie. W jej uśmiechu jest wiara, że da sobie radę. Uśmiecha się nawet wtedy, gdy mówi, że czasami nie chce jej się żyć. Widzimy ją przez chwilę w hali fabrycznej – widać horror codziennej pracy – hałas, pył i ogromny wysiłek fizyczny. W uszach dźwięczy nam jedno – *na trzy zmiany*. Ale bohaterka wychodzi z pracy i mija kamerę uśmiechnięta. W ostatniej scenie z Urszulą widzimy ją na ćwiczeniach gimnastycznych. Znajduje jeszcze czas, żeby dbać o figurę!

Następna bohaterka, Helena, jest też jedną z robotnic tej fabryki. Jest starsza od Urszuli. Wychowuje samotnie trójkę dzieci. Uświadamiamy sobie, że tak może się potoczyć życie tej pierwszej, ale tu przynajmniej są dzieci – jedno z marzeń Urszuli. Tylko że z kolei Helena nic nie mówi o swoich marzeniach. Wchodzi do tej samej fabryki – mija napis: *Dzień dobry.Życzymy przyjemnej pracy*. Ta „przyjemna praca" to hala fabryki włókienniczej, która raczej przypomina miejsce tortur. Kamera obserwuje twarz Heleny. W tle słyszymy okropny hałas i huk pracujących maszyn. Po pracy – kłótnia w kolejce po mięso (w kolejce oczywiście stoją tylko kobiety). Potem powrót z dziećmi do domu. Dom to odrapana, przygnębiająca, łódzka kamienica. Helena przygotowuje dzieciom jedzenie. Dzieci – jak to dzieci, marudzą, ale ona mimo zmęczenia jest cierpliwa. W ostatniej scenie widać jej uśmiech – mały synek całuje ją i mówi, że ją kocha.

Trzecią kobietę – Genowefę – poznajemy w przychodni. W poczekalni siedzi wiele kobiet. Jedna z nich wysuwając nogi mówi, że na jej nogi mężczyźni już nie patrzą. Genowefa rozmawia z lekarką. *Nie mogę spać, nie mogę jeść. Od huku maszyn mam przytępiony słuch, od pyłu – osłabiony wzrok. W domu nikt mi nie pomaga*. Lekarka pyta ją o wiek. Okazuje się, że Genowefa ma 44 lata. Uważa swoje życie za skończone, stracone. Poświęca się dla córek, które się uczą, żeby uniknąć jej losu. Genowefa nienawidzi swojej pracy i swojego domu – mieszkanie jest zimne, pozbawione wygód, stare. O swoim mężu mówi enigmatycznie, że jest wdzięczna losowi, że nie jest alkoholikiem. *Mąż nie zajmuje się domem, czuje się swobodny. Lubi sobie wypić, jak to mężczyzna, dobrze, że nie za dużo*. Genowefa marzy o emeryturze, ale to jeszcze prawie 20 lat.

Dramaturgia tego dokumentu jest tak zachwycająco prosta, jak w poprzednim filmie: marzenia, życie, rozczarowania. Trzy kobiety w różnych momentach swojego życia uosabiają los większości z nich. Wydaje się, że nie mają wyboru.

Kiedyś sama zetknęłam się z podobnym zjawiskiem. Robotnice zatrudniane były na stanowiskach pracy, do których mężczyzn kierowano za karę. Było to w kopalni „Zabrze". Praca nazywana „pracą na powierzchni", polegała na sortowaniu węgla. Pracowały tam tylko kobiety, gdyż praca ta była bardzo nisko płatna. Nisko – dlatego, że niby na powierzchni, ale de facto była to tak samo ciężka praca jak na dole. Kobiety stały przy szybko przesuwających się pasach transmisyjnych i rękoma oddzielały kawały kamieni od węgla. Stały tak osiem godzin dziennie. Nie miały żadnych ulg z uwagi na ciąże czy choroby.

Do dzisiaj żałuję, że nie zrobiłam o nich filmu. (Na marginesie dodam, że w latach pięćdziesiątych powstał bardzo ciekawy film o kobietach pracujących w kopalniach pod ziemią – *Kobieta z węgla*, zrealizowany przez Wandę Różycką.)

Drugą bardzo ciekawą polską dokumentalistką jest Irena Kamieńska. Już w jednym ze swoich pierwszych filmów (*Wyspa kobiet*) sportretowała sytuację kobiet, które z powodu biurokratycznych pomysłów muszą żyć w kobiecych gettach powstałych w wyniku kondesacji przemysłu zatrudniającego jako siłę roboczą głównie kobiety. Irena Kamieńska chętnie używa jako środka wyrazu tego, co moglibyśmy nazwać skargą, narzekaniem. Coś, co potocznie kojarzy się z kobiecym sposobem biernego protestu. Widać to szczególnie w głośnym w latach osiemdziesiątych filmie *Robotnice*. Trudno powiedzieć, że film jakoś się rozwija i ma jakąś dramaturgię. Są tu właściwie zestawione dwie sytuacje – pracy i odpoczynku, kiedy kobiety skarżą się na warunki, w jakich pracują: *Nie ma czym oddychać. Wentylacja słabo działa. Nawet maski nie pomagają. Chodzimy do kierownika, ale on w ogóle nie bierze tego pod uwagę. Przez te 34 lata w masce nie daję rady już robić. Przedtem dawałam, a teraz już nie. Ciężko jest oddychać w tej masce*. Następny temat – woda: *Woda jest zimna. Przychodzę spocona i zgrzana do łaźni, a tu zimna woda. Dlatego chorujemy*. I następny – drewniaki: *W nocy nie mogę spać. Tak mnie nogi bolą, że ani chodzić, ani wejść na górę w tych drewniakach. Taki drewniak waży przynajmniej dwa kilo i muszę w nim chodzić osiem godzin. Mówią nam, że te drewniaki są najzdrowsze, ale to tak jakby gwoździe miały pod spodem. Jak nie chodzimy w drewniakach, to nam żółte kartki dają*.

Film powstał w okresie rodzącej się „Solidarności" i coraz bardziej otwartej dyskusji politycznej. W tym samym czasie powstawały dokumenty Kieślowskiego i Łozińskiego o manipulacji – filmy, które usiłowały ujawnić mechanizmy władzy totalitarnej, uważającej się za władzę ludową. Robotnicy stawali się centrum zainteresowania dokumentalistów. Jednak Kamieńska zdecydowała się na film-skargę w sprawie drewniaków, zimnej wody, zbyt ciężkich fartuchów, czy braku dojazdu do pracy w wolne soboty. I właśnie ten film wygrał festiwal krakowski w 1981 roku, w roku „wolności" – po zarejestrowaniu „Solidarności", a przed ogłoszeniem stanu wojennego. Obraz straszliwych warunków pracy poraził widzów. (Warto w tym filmie zwrócić uwagę na niezwykłe zdjęcia Krzysztofa Pakulskiego – pokazał on warunki pracy kobiet, pokazał maszyny, jakby to były żywe monstra pożerające swoje ofiary.) Kobiety jako współcześni niewolnicy: *Nie ma cięższej pracy niż w przędzalni i same kobiety tu pracują. Tyle się o kobietach mówi, że dla kobiet... a tu nic, proszków nie mamy, dwa mydła na*

miesiąc, a zobaczcie, jakie sobie biurowce wybudowali. My się już kończymy. Niby wszyscy wiedzieli, że robotnikom jest ciężko w państwie robotniczo-chłopskim, ale ten film pokazał najdobitniej, jak jest źle. Kamieńska, podobnie jak Gryczełowska, zrobiła bohaterkami swoich filmów tak zwane proste kobiety, zniszczone pracą, „kolejkowe baby" wyśmiewane często w dowcipach. Kobiety-robotnice, które nie potrafią nawet dobrze się wysłowić przed kamerą, bywają wulgarne (jak w filmie *Dzień za dniem*). Ich kobieca powierzchowność to właśnie robocze fartuchy, ciężkie drewniaki.

Jeszcze bardziej porażający film to *Dzień za dniem* Kamieńskiej. Bohaterkami filmu są dwie siostry bliźniaczki, których praca polega na rozładowywaniu cegieł z ciężarówek. W pierwszym kadrze widzimy twarze tych kobiet w szoferce jadącego samochodu – twarze napuchłe, zmaskulinizowane, okutane w biedne szmaty. Te dwie kobiety całe życie rozładowywały cegły. Kamieńska wtrąca w opowieść dwóch sióstr ujęcia odwołujące się do socjalistycznej symboliki – kobiety ze starych kronik jadące na traktorach podczas pierwszomajowej manifestacji lub materiały odrzucone z socrealistycznego filmu o budowaniu domów – stremowany aktor wygłasza ciągle tę samą kwestię o „dobrej pracy". Te wtrącenia pozwalają nam porównać symbole i wynaturzoną rzeczywistość. Symbole i ofiary tych symboli. *Zaczynam pracę o szóstej rano, kiedy jest ciemno, i wracam do domu wieczorem. Jest tak dużo roboty. Mam czas tylko żeby kupić trochę chleba, zjeść go i zaraz znowu muszę się zabierać do roboty (...) ręce mam tak zniszczone i zakrwawione, że nie mogę w domu nawet ukroić sobie kawałka chleba. Dzień za dniem, miesiąc za miesiącem i tak przez 36 lat.* Jedna z bliźniaczek wspomina, co ją skłoniło do takiego sposobu zarobkowania – plakaty zachęcające kobiety do pracy. Wspomina także, że kiedy była młoda, chodziła na pochody pierwszomajowe; *czasami opasywali nas szarfami z napisami, ile procent normy się wyrobiło.* Dzisiaj, po latach, nie za bardzo nawet wiedzą, kto był i jest u władzy. Po przepracowanym dniu mogą tylko oglądać filmy dla dzieci. *Spotkałam swojego męża w pracy. Był wysoki i gruby. Kilka razy poszliśmy do kina i na tańce, ale nie było na to czasu (...) Nie miałam na białą suknię do ślubu, poszłam w tym, co miałam (...) Trzy razy byłam w ciąży, ale poroniłam i lekarz powiedział, że nie ma sensu już próbować.*

Ta opowieść o życiu towarzyszy ujęciom pokazującym ich katorżniczą pracę. Olbrzymie stosy cegieł i dwie przekładające je kobiety. Mężczyzna-kierowca pali papierosa i patrzy na kobiety znudzonym wzrokiem. W kraju, gdzie kobiety całuje się w rękę, gdzie przepuszcza się je przodem w drzwiach, gdzie nazywa się je symbolami „matki – Polki" obraz ten ma sens ironiczny. I nie jest to upozowana fikcja, a rzeczywistość, od której nie można uciec, choć można starać się jej nie zauważać. Nie chcę przez to powiedzieć, że kobiety nie powinny na przykład jeździć na traktorach, czy pracować przy rozładowywaniu cegieł. To zależy tylko od warunków, w jakich się taka praca odbywa. Uważam, że wielką zasługą polskich dokumentalistek było zwrócenie uwagi na to, że kobiety często pracowały ciężej od mężczyzn i że były gorzej opłacane.

Narratorka *Dnia za dniem* podsumowuje swoje życie: *Nigdy nie miałam pieniędzy na nic. Nic sobie nie kupiłam. Starczało tylko na jedzenie.*

Wartość tych filmów nie kończy się tylko na ich reporterskich odkryciach. Nie są to przecież reportaże interwencyjne. Najciekawszy jest stosunek do posta-

ci. Reżyserki przyjmują perspektywę swoich bohaterek w widzeniu świata. To, co jest ich komentarzem, ogranicza się bądź do obrazu, bądź – jak filmie *Dzień za dniem* – do montażowych wtrąceń odnoszących się do socjalistycznej ideologii. Nie jest to jednak natrętne wskazywanie palcem. Równie dobrze można te wtrącenia rozumieć jako wspomnienia bohaterek. Autorki mają dystans do swoich bohaterek. Nie „zaprzyjaźniają" widza z nimi, co jest łatwe i często stosowane w dokumencie. Dzięki temu pokazywane życie, los jest surowszy. Nie „lubimy" bohatera, a tylko z przerażeniem przyglądamy się temu, co się z nim dzieje. Bohaterki tych filmów są ofiarami sytuacji, w jakiej się znalazły. Nie walczą z nią. Są bierne i pogodzone z losem. Nie ma w tych filmach nawet tych, którzy są za ich sytuacje odpowiedzialni. Są maszyny, cegły, kamera mija czasem zawieszone na murach socjalistyczne hasła. Bohaterki są samotne. Pozbawione pomocy i wsparcia. Wiedzą, że mogą liczyć tylko na siebie. Nie szukają nawet pomocy w kontakcie z autorkami filmów. Są już zamknięte, pozbawione nadziei.

Myślę, że mało jest w polskim dokumencie tak sugestywnych filmów, zrobionych z tak mistrzowską prostotą.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ

Robotnice, reż Irena Kamieńska (1980)

Kino kobiece w Skandynawii, czyli o tych paniach

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Gdy w latach czterdziestych Gerd Osten, znany krytyk filmowy i eseistka, próbowała zainteresować szwedzkich producentów swymi pomysłami scenariuszy filmów fabularnych, a jej ambicje antycypowały późniejsze osiągnięcia francuskiej Nowej Fali, zarówno formalnie (z krytyka reżyserem), jak i w związku z afiliacją Osten do kręgu kultury francuskiej, napotykała wszędzie brak zrozumienia i elegancko sformułowaną odmowę. Dla potomności pozostała wiec autorką kilku cenionych książek o filmie i dużej ilości tekstów rozsianych po czasopismach. Jej legendę twórcy filmowego in spe, nierozłącznie zresztą splątaną z nieudanym życiem osobistym, przypomniała w 1982 r. debiutująca w filmie reżyserka teatralna Suzanne Osten, córka Gerd. Jej film pt. *Mama* (*Mamma*) jest dobrą ilustracją trudnych warunków, w jakich przychodziło walczyć o debiut kobietom-filmowcom w Skandynawii i gdzie indziej.

A było tak niemal zawsze i problematyka ta ma wszędzie swą własną, oryginalną prehistorię. Pionierem kina kobiecego w Szwecji była Anna Hofman-Uddgren (1868-1947), która w dwóch intensywnych latach 1911-1912 zrealizowała aż 6 filmów (niezbyt wszakże imponującej długości, co była normą tamtych czasów), w tym dwie wczesne adaptacje dramatów Strindberga – *Panna Julia* i *Ojciec*. Być może miało to związek z bezinteresownym zaproszeniem filmowców przez Strindberga do filmowania jego dzieł, co zbiegło się zresztą ze złotą erą szwedzkiego kina, opierającego się wówczas głównie na adaptacjach Selmy Lagerlöf. W latach dwudziestych i trzydziestych odnotować można jeszcze jeden przykład kobiety za kamerą, dotyczy on jednak aktorki, jednego z szefów i „szarej eminencji" atelier w Rasunda – Karin Swanström (1873-1942), której filmy nie zaznaczyły się oryginalnością w dziejach szwedzkiego kina.

Większe znaczenie dla artystycznej odnowy filmu dla odmiany duńskiego miała w latach czterdziestych działalność Bodil Ipsen (1889-1964), imieniem której nazwano później prestiżową nagrodę, krajowego odpowiednika Oscara. W stylizowanych dramatach kryminalnych (*Afsporet/Zagubiona*, 1942) i okupacyjnych (*Czerwone łąki*, 1945) osiągnęła ona nowy ton, wywodzący się z inspiracji dokumentalnej. Zarówno Ipsen, jak i debiutująca w tym samym okresie Astrid Henning-Jensen (ur. 1914) realizowały filmy we współpracy z mężczyznami; samodzielna twórczość tej drugiej datuje się od końca lat pięćdziesiątych aż po przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to powstały jej

dojrzałe filmy o tematyce zdecydowanie kobiecej: *Vinterbörn* (*Zimowe dzieci*, 1978) i *Öyeblikket* (*Chwila*, 1980).

W kolejnym okresie odnowy szwedzkiego filmu, w latach sześćdziesiątych, czołową i zrazu jedyną reprezentantką tzw. kina kobiecego była debiutująca za kamerą w 1964 r. aktorka Mai Zetterling (1925-1994). Jej dorobek można niemal w całości potraktować jako świadome swych zadań kino kobiece. Zarówno bowiem postacie odtworzone w *Zakochanych parach* (*Älskande par*), ekranizacji autobiograficznego cyklu powieści Agnes von Krusenstjerna, jak i sama autorka sportretowana w 12 lat później w ostatnim filmie *Zetterling – Amorosa* (1986) to uosobienia losów typowych dla pewnych okresów rozwoju społecznego i ówczesnej sytuacji społecznej i psychologicznej kobiety. Z pozostałych szczególnie *Dziewczęta* (*Flickorna*, 1968) to opowieść typowo kobieca, nawiązująca do *Lizystraty* Arystofanesa.

Film Osten, od którego rozpoczęliśmy ten przegląd [1], jest jednym z licznych przykładów fali filmu kobiecego zdobywającego w Skandynawii nowe i jak się zdaje trwałe pozycje. Osiągnięcia te są wynikiem wielu okoliczności. Coraz dalej postępujące wyzwolenie społeczne kobiety pociągnęło za sobą eskalację żądań i nadziei ze strony najbardziej wojowniczych grup nowych sufrażystek (w Szwecji rzucała się szczególnie w oczy działalność tzw. Grupy 8). Kolejnego pchnięcia udzielił tym sprawom obchodzony tam w 1975 r. Międzynarodowy Dzień Kobiet. Nastąpiły wyraźne zmiany udziału kobiet w strukturze zawodowej, wzrosło równouprawnienie na rynku pracy, uniezależnienie się od instytucji rodziny w życiu prywatnym, postępowe ustawodawstwo w zakresie upowszechnienia świadomego macierzyństwa. Inne, z pozoru tylko postępowe zjawiska, jak lawinowy rozwój przemysłu pornograficznego, spowodowały, zdaniem aktywistek nowego feminizmu, kolejne zniewolenie kobiety, potraktowanej jako towar. Twórcy filmowi wywodzący się ze środowisk feministycznych starali się w swych filmach, często w sposób niezręczny, schematyczny, odwracający dawne układy, ilustracyjny i plakatowy, zaprotestować przeciw prawdziwemu czy wyimaginowanemu zniewoleniu kobiety w społeczeństwie rzekomo zdominowanym przez mężczyzn. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był to bunt blisko spokrewniony z niepokojami spod znaku tzw. nowej lewicy. Następowało sprzężenie zwrotne między polityką i sprawami płci, co niejednokrotnie odbijało się negatywnie na poziomie artystycznym. Bardziej udane były poszukiwania źródeł ruchu feministycznego, a zarazem wzorów identyfikacyjnych dla dzisiejszych kobiet, w ruchu robotniczym i związkowym pierwszych dziesięcioleci XX w. – stąd wiele interesujących montażowych filmów dokumentalnych, w których kobiety wypowiadały się o solidarnościowych akcentach dawnych walk i nauce, jaką można z nich wyciągnąć dla teraźniejszości. Pokrewna temu gatunkowi jest np. szwedzka rekonstrukcja półdokumentalna (aktorzy niezawodowi) *Marsz głodu* (*Hungermarschen*, 1982, reż. Maj Wechselmann), mówiąca o sytuacji w Dalen w 1917 r.

W latach osiemdziesiątych stopniowo zmieniła się perspektywa widzenia spraw kobiecych w filmie. Seria filmów fabularnych zrealizowanych wówczas w Skandynawii, głównie w Szwecji i Norwegii (często chodzi tu zresztą o koprodukcje), mówi o przesunięciu akcentów w kierunku spojrzenia społeczno-psychologicznego. Filmy te traktują o sytuacji dzisiejszej kobiety w społeczeństwie,

o założeniach i realizacji dążeń do równouprawnienia, wreszcie o typowo kobiecych frustracjach, tęsknotach, buntach i pragnieniu ucieczki (utbrytningsdröm). Oczywiście filmy o kobietach bywają realizowane także przez reżyserów-mężczyzn. Osoba Ingmara Bergmana jako znakomitego reżysera właśnie postaci kobiecych, znawcy ich psychologii, wydobywa się tu na pierwszy plan. Tym niemniej główna grupa omawianych tu filmów została zrealizowana przez kobiety, a wiele z nich to debiutantki w reżyserskim rzemiośle.

Filmy te przejawiają kilka wspólnych tendencji. Pierwszą jest ambicja stworzenia swego rodzaju zbiorowego portretu skandynawskiej kobiety, portretu silnie osadzonego w realiach społecznych i politycznych, i – dla osiągnięcia wygodniejszej perspektywy, wywodzącej się często z autobiograficznych przeżyć i wspomnień – cofającego się do lat czterdziestych. W Norwegii były to lata wojny i okupacji, obserwowane np. wrażliwym okiem dziecka w filmie Laili Mikkelsen *Mała Ida* (*Liten Ida*, 1981). Nieślubna córka Norweżki i niemieckiego żołnierza w gruncie rzeczy nie zdaje sobie sprawy ze swej moralnie dwuznacznej pozycji „niemieckiego bękarta". Film umieszcza w centrum uwagi dziecko, nieświadome czynów dorosłych i nie mające na nie żadnego wpływu. Takie potraktowanie indywidualnie pojmowanego świata przeżyć dziewczynki czyni film niesłychanie angażującym, osadza go we właściwej tonacji emocjonalnej, bez nadmiernej daniny na rzecz sentymentalizmu. Hipotetyczną kontynuację tego portretu mógłby stanowić film innej Norweżki, Vibeke Lökkeberg – *Biegaczka* (*Löperjenten*, 1981). Tytuł filmu może się odnosić do biegania na posyłki małej Camilli, należy jednak rozumieć go szerzej, bowiem lejtmotywem filmu jest jej ciągła ruchliwość, już to wyrażona wykonywaniem konkretnych poleceń, już to potrzebą ucieczki przed trudną codziennością, ucieczki w świat marzeń i wyobrażeń o świecie dorosłych z partnerem – rówieśnikiem Steinem. Dzieci wywodzą się z rozbitych rodzin i ich działania są sumą reakcji na postępowanie dorosłych i na rzeczywistość przez nich stworzoną. Jak w *Zakazanych zabawach* René Clementa, Camilla i Stein realizują swój własny świat, o elementach zapożyczonych ze (złego) świata dorosłych.

Nieco starsza jest bohaterka fabularnego debiutu reżyserskiego znanej aktorki Ingrid Thulin – *Złamane niebo* (*Brusten himmel*, 1982), niewątpliwie zawierającego silne akcenty autobiograficzne. Jej codzienności oszczędzono zarówno tragicznych powikłań lat niemieckiej okupacji (jak w *Małej Idzie*), czy też gorączkowej atmosfery lat bezpośrednio powojennych, gdy skłonności do szybkich, łatwych i niezupełnie legalnych interesów wychodziły na pierwszy plan (jak w *Biegaczce*). Ale również w Szwecji wojna – tocząca się gdzieś daleko, ale odbijająca się mocnym echem, jak los uciekinierów z okupowanej Norwegii czy Danii – miała określony wpływ na poziom życia z jego kartkowymi ograniczeniami i na prowincjonalną zasiedziałość egzystencji bez perspektyw, z której pod koniec filmu wyrywa się bohaterka, kierująca swe kroki na południe w poszukiwaniu wykształcenia, śladem postaci z klasycznych szwedzkich powieści i filmów – jak *Oto twoje życie* Eyvinda Johnsona i Jana Troella. Katalizatorem tej ucieczki i wyrwania się z własnego środowiska jest niewątpliwie alkoholizm ojca (znamienny jest fakt, że rolę tę zagrał Thommy Bergren, który blisko 20 lat wcześniej, w *Dzielnicy kruków* Widerberga, grał syna alkoholika). W ten sposób Ingrid Thulin udało się zatoczyć pełny krąg

Zakochane pary, reż. Mai Zettering (1964)

Zimowe dzieci, reż. Astrid Henning-Jensen (1978)

pokoleniowy. Mówi ona także swym filmem, że przeszłość nie zasługuje na miano czasów szczęśliwych, że należy przyjąć trzeźwe, pozbawione złudzeń spojrzenie na historię i teraźniejszość własnego kraju.

W te same lata czterdzieste cofa się wspomniany już film Suzanne Osten *Mama*, zaś jeszcze wcześniej wiodą nas inne dramaty rodzinne i zarazem portrety kobiet: *Prześladowanie* (*Förfölgelse*, 1981) Anji Breien, norweska średniowieczna opowieść o dziewczynie, której niezależność i swoboda w sprawach uczucia prowadzi prostą drogą na stos dla czarownic, czy *Odejście* (*Avskedet*, 1982), debiut fińskiej reżyserki Tuiji-Maiji Niskanen, mówiący o trudnym procesie odrywania się od własnej klasy społecznej. Córka fińsko-szwedzkiego obszarnika zrywa pancerz autokratycznego, autorytatywnego wychowania i osiąga swobodę w nowej (wyzwolonej) profesji, w sztuce. Proces dorastania w zimnym i zakłamanym otoczeniu ukazano tu z wyczuciem, w sumie jednak film pozostawia pewien niedosyt, bowiem już to aktorka nie poradziła sobie z rolą (wytrzymaną na jednym tonie), już to reżyserka zagubiła się w materiale. Mimo to powiodło się jej sportretowanie autentycznej tęsknoty, osadzonej w starannie scharakteryzowanym środowisku, przypominającym niekiedy *Fanny i Aleksandra* Bergmana czy też norweski film *Dziedzictwo* (*Arven*) Anji Breien [2].

Zdawałoby się, że w tym przeglądzie portretów kobiecych, ogarniających rozmaite typy i epoki, zabraknie miejsca dla bohaterki współczesnej. Znajdziemy jednak przykłady i tej kategorii, przede wszystkim w gatunku pełnometrażowego dokumentu. Debiutujące tu realizatorki – Ingela Romare i Agneta Ellers Jarleman – podjęły w filmach: *Odwaga życia* (*Mod att leva*, 1982) i *Granica bólu* (*Smärtgränsen*, 1983) próby ukazania kobiet w sytuacjach krańcowych nieuleczalnej choroby i śmierci.

Ale najciekawszym portretem współczesnej kobiety zrealizowanym w konwencji filmu fabularnego wydaje się film eksaktorki (która zresztą gra w swych filmach role drugoplanowe) Gunnel Lindblom – *Sally i wolność* (*Sally och friheten*, 1981). Jest to portret kobiety swobodnej w wyborze partnerów, ale – w konkluzji filmu – beznadziejnie zagubionej w stworzonych przez siebie samą psychologicznych uwarunkowaniach własnej identyfikacji i społecznej roli. W porównaniu z poprzednim filmem – *Rajski rynek* (*Paradistorg*, 1976) Gunnel Lindblom stoi tu pewniej na własnych nogach, ale składa daninę eklektyzmowi, bowiem jak zauważył jeden z amerykańskich krytyków, można na Sally i wolność patrzeć jak na „Sceny z życia niezamężnej kobiety".

W konwencji krzywego zwierciadła plasuje natomiast swe bohaterki Marie Louise de Geer Bergenstrhle (Ekman), w swym filmie *Współcześni ludzie* (*Moderna människor*, 1983). Podobnie jak poprzednie – krótkometrażówka *Mama, tata, dziecko* (*Mamma, pappa, barn*, 1978) oraz długometrażowy film *Wzbronione dla dzieci* (*Barnförbjudet*, 1979) – stanowi on wyzwanie wobec kryteriów dobrego smaku, filmowych konwencji, wreszcie psychologicznego prawdopodobieństwa wydarzeń. Tu otrzymujemy półtoragodzinną krzątaninę dwóch sióstr w zamkniętym pomieszczeniu. Jedna z nich reprezentuje normalność fizyczną oraz daleko posuniętą dezintegrację osobowości, druga jest sprawną i nieustannie czynną karlicą. Rola tej ostatniej jest niema i stanowi tło dla nieustannego potoku pojękliwej gadatliwości pierwszej. Implikacje tych dwóch losów kobiecych rozpatrywane w planie symbolicznym mogą stanowić płodne pole analizy. Na pier-

wszy rzut oka kolejny film De Geer Bergenstrahle jest jednak – podobnie zresztą jak jej malarstwo – jeszcze jedną prowokacją wymierzoną w zastane społeczeństwo i jego konwencje społeczne, obyczajowe i artystyczne.

Przy tak silnym nagromadzeniu filmów realizowanych przez kobiety (np. 1/3 całej szwedzkiej produkcji w 1982 r.), w szczególności debiutów, panująca do tego czasu opinia o trudnym dostępie kobiet do filmowego medium (w sensie kreacyjnym, to jest na pozycje za kamerą), czy może raczej do pełnego, kierowniczego udziału w przemyśle filmowym, domaga się modyfikacji. Ten nowy stan rzeczy miał poza tym w Szwecji określone konsekwencje organizacyjne. W 1976 r. powstał tu Szwedzki Związek Kobiet Filmowców (Svenska Kvinnors Filmförbund, SKFF), który do 1983 r. zgromadził 230 członkinie (później liczba ta zmniejszyła się). Festiwale filmów kobiecych są dziś na porządku dziennym w krajach zachodnioeuropejskich, a również w Szwecji zorganizowano w 1983 r. podobny – jakkolwiek pozbawiony cech konkursu – przegląd, który zapoczątkował tradycję żywą do dziś (ostatni tego typu festiwal, zatytułowany Femmedia, odbył się w Sztokholmie w końcu listopada 1998 r. [3]). Inicjatorem był SKFF we współpracy z pozostającymi w opozycji wobec komercjalnie zorientowanej branży filmowej organizacjami, jak FilmCentrum czy Folkets Bio (Kino Ludowe). W niewielkim lokalu tego ostatniego w centrum Sztokholmu zorganizowano w ciągu dziewięciu dni pokazy około 40 filmów krótko- i pełnometrażowych, zaś obok filmów szwedzkich przedstawiono również obrazy zrealizowane przez szwedzkie reżyserki w Anglii (*Scrubbers* /1982/, Mai Zetterling, której większość poprzednich filmów również znalazła się w ramach przeglądu) czy Portugalii (*Dina i Django* /1981/, Solveig Nordlund). Wydany równocześnie z przeglądem – solidnie rozreklamowanym i przychylnie ocenionym w prasie codziennej – specjalny numer dwumiesięcznika „Chaplin" wskazał na zdecydowane przemieszczenie się perspektywy krytycznej wobec filmu kobiecego. O ile bowiem poprzednia tego typu publikacja, w tym samym piśmie w 1968 r., zwracała głównie uwagę na przemiany modelowe obrazu kobiety w filmie, o tyle teraz mówi się o aktywności samych kobiet, a nawet o pojawieniu się specjalnej dramaturgii typowo kobiecej, zastępującej męski konflikt heroiczny narracją introspektywną, psychologizującą bądź poetycką [4].

Nie zmienia to faktu, że wśród filmów „kobiecych", najbardziej nośnych problemowo i najdojrzalszych artystycznie, znajdujemy również obrazy zrealizowane przez mężczyzn. Reżyser teatralny i filmowy Lennart Hjulström ukazuje w filmie *Góra po drugiej stronie księżyca* (*Berget pa manens baksida*, 1983) skomplikowane losy rosyjskiej matematyczki Soni Kowalewskiej wykładającej w Sztokholmie pod koniec XIX w. Film jest utrzymany w stylu wizualnym zbliżonym nieco do *Mamy* Suzanne Osten (służące podbudowaniu nastroju pastelowe barwy, zmiękczone na krańcach kadru), ale jeszcze bardziej zbliża oba te filmy ich problematyka psychologiczna, bowiem dla obu kobiet najważniejsza okazywała się miłość, uczucie do mężczyzny, już to konkretnego, jak rodak Soni, historyk prawa (Thommy Berggren), już to wymarzonego, wyidealizowanego przed Gerd Osten, jak przypadkowo spotkany w pociągu, jadący na front „dziwnej wojny" Francuz. Ich ewentualne sukcesy zawodowe, wątpliwe w przypadku Gerd Osten, która do końca nie zrealizuje swego filmu, ale zgoła niewątpliwe u Soni Kowalewskiej, są niczym w pejzażu psychologicznym obu kobiet. Ich

osobowość zatraca się, niekiedy pada podcięta chorobą pozornie fizyczną, ale wywołaną psychicznym podkładem, albo wręcz popada w szaleństwo. Oba te filmy materializują głównie tęsknotę za czystym, namiętnym i bezkompromisowym uczuciem, dla którego nie znajduje się partnera.

Inny rodzaj tęsknoty ukazuje debiut islandzkiego, ale wykształconego w sztokholmskiej szkole filmowej (Dramatiska Institutet) reżysera Larusa Oscarssona. (*Drugi taniec / Andra dansen*, 1983) jest filmem zaskakującym pod wieloma względami. Stanowi on w szwedzkim kinie nowość, zrywa bowiem z panującym w tej produkcji monotonnym naturalizmem, powraca natomiast, i to za pomocą środków bardzo oszczędnych, przy ograniczonym budżecie, do dobrze pojętych reguł języka filmowego. Również historia tu przedstawiona jest wątła i stanowi, na modlę popularnych „road movies", linearny zapis podróży dwóch przypadkowych towarzyszek, z których jedna dysponuje małym samochodem marki Citroën oraz pewna ilością innych „gadżetów" (magnetofon, kamera), stanowiących o jej „cywilizacyjnym", technicystycznym nastawieniu do rzeczywistości, którą stara się zarejestrować, zanim zajmie wobec niej jakiekolwiek stanowisko emocjonalne. Nie dziwi to o tyle, że Jo (Józefina, w tej roli debiutantka Lisa Hugoson) jest dziewczyną chyba nieco zapóźnioną, nie przebudzoną seksualnie, niewątpliwie zakompleksioną wobec starszej i bardziej doświadczonej towarzyszki (Kim Anderzon), o której przeszłości i profesji dowiadujemy się z filmu niewiele. Jak się okazuje, nie tyle ucieka ona przed czymś, ile wraca do czegoś, do czasów i okolic swej młodości na dalekiej północy, do zasnutego pajęczynami domu rodzinnego zagubionego wśród wyludnionej głuszy. Za jej powrotem kryje się zapewne suma rozczarowań życiem wielkomiejskim i można na Ann ewentualnie spojrzeć jak na rekapitulacyjną wobec całego życia drogę powrotną dziewczyny ze *Złamanego nieba* Ingrid Thulin.

Raczej humorystyczny przykład filmu feministycznego to komedia nostalgiczna Gunnara Hellströma *Raskenstam* (1983), ukazująca przygody znanego oszusta matrymonialnego z lat czterdziestych. Pojawiająca się w filmie galeria pań wpadających w dość prymitywnie zastawiane sieci Raskenstama (rolę te gra sam reżyser), zdaje się egzemplifikować odwieczną tęsknotę kobiet jeszcze nie wyemancypowanych; za erotyzmem, za mężczyzną jako wyzwolicielem czy katalizatorem libido, nawet jeśli musi on być w pewnych okolicznościach traktowany jako zagrożenie.

Tematyka kobieca znalazła zatem właściwy grunt w filmach pojemnych psychologicznie i pozwalających na pogłębione spojrzenie zarówno w tematach retrospektywnych, jak i współczesnych. Filmom tym brak również zaciekłości feministycznej, charakterystycznej np. dla części duńskich filmów z lat siedemdziesiątych (jak *Niech pani to bierze, jak mężczyzna /Ta't som en man, frun*, 1975, kolektywu Mette Knudsen, Elisabeth Rygaard, Li Vistrup) czy filmów z innych krajów, jak francuski *Coup de foudre* (1983) Diany Kurys, filmów Margarety von Trotta, czy węgierskich, jak *Inne spojrzenie* (1982, *Egymásra nézve*) Karoly Makka i filmów Márty Mészáros, w których nadal obserwujemy owo niekonsekwentne sprzężenie zwrotne między problematyką polityczną a erotyzmem, zgoła już zanikające w filmach skandynawskich.

Pod koniec lat osiemdziesiątych tematyka kobieca i udział kobiet w realizacji filmów osiągnęły pewną stabilizację. Do głosu doszło nowe pokolenie filmow-

ców, reprezentowane w Szwecji przez takie nazwiska, jak Marianne Ahrne, Agneta Fagerström-Olsson i Christina Olofsson. W Finlandii wyróżnia się w tym samym okresie dokumentalistka Pirjo Honkasalo, w Norwegii Eva Isaksen, w Danii Jytte Rex. Oczywiście tylko w najlepszych latach udział kobiet w profesji reżyserskiej przekracza 30%, częściej plasując się sporo poniżej tego odsetka. Nie jest to szczególnie niepokojące, bowiem racja bytu osobnego stowarzyszenia kobiet-filmowców jest odwrotnie proporcjonalna do wykazów statystyki.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

---

[1] Ograniczone rozmiary artykułu nie pozwalają na pełne omówienie historii skandynawskiego kina kobiecego, z analizą wszystkich ważnych tytułów. Stąd koncentracja na wycinku z lat najbardziej, jak się zdaje, typowych i intensywnych w podjętym temacie, przy bardziej szkicowym zaznaczeniu całości.

[2] Anja Breien zanotowała w swym dorobku bodaj najbardziej typowe przykłady norweskiego kina kobiecego: *Hustruer* (1975, *Żony*, jakby replikę filmu Cassavetesa *Husbands/Mężowie*) i *Hustruer – 10 aar etter* (1985, *Żony – 10 lat później*).

[3] Także w organizowanym we Francji festiwalu filmów kobiecych w Cretéil reprezentacja skandynawska jest z reguły dość silna.

[4] Trudno natomiast mówić o jakiejś wyraźnie zaznaczonej tendencji feministycznej w skandynawskiej krytyce filmowej bądź badaniach naukowych o profilu uniwersyteckim, jakkolwiek istnieją dysertacje doktorskie przynależne do tego tematu.

Dziewczęta, reż Mai Zettering (1968)

Zinaida Wołkońska, ok. 1820 r.

Obraz odwrócony*

JURIJ ŁOTMAN

W przestrzeni, leżącej poza działaniem normy (na normie opartej i normę naruszającą), stykamy się z całą gamą możliwości: od zwyrodnienia (zburzenie normy) po supernormę (pełnię pozytywnych jakości). Jednakże w obu przypadkach chodzi nie o zubożenie normy, jej uproszczenie i petryfikację, lecz o *życie, przelewające się przez brzeg*, jak nazwał jedną ze swych opowieści Ludwig Tieck [1]. Jednym z najbardziej elementarnych chwytów umożliwiających uniknięcie przewidywalności jest taki trop (szczególnie często stosowany w sztukach wizualnych), który polega na wymianie w dwóch przeciwstawnych przedmiotach dominujących cech. Tego rodzaju chwyt był szeroko używany w literaturze barokowej „świata na opak wywróconego" [2]. W licznych tekstach owca zjadała wilka, koń jechał na człowieku, ślepy prowadził widzącego. Te odwrócone fabuły z reguły wykorzystywane były w tekstach satyrycznych. Na nich zbudowana jest cała poetyka Swifta, na przykład, transpozycja ludzi i koni. Przestawienie elementów przy zachowaniu tego samego ich zestawu zwykle szczególnie oburza stereotypową publiczność. Właśnie ten chwyt najczęściej się postponuje jako nieprzyzwoity. Na przykład jedno z satyrycznych czasopism końca zeszłego wieku w komedii *Siostra madam Europy* zamieściło dość stereotypową karykaturę dekadencji:

Jesteśmy niedostępnego, dziwnego kapłanami.
Od wszystkich zapachów milszy mi jest zapach zdechłego szczura.
Z dźwięków – kumkanie żab ja cenię,
No a z kobiet te są mi najdroższe, które są łyse [3].

* *Obraz odwrócony* stanowi rozdział książki Jurija Łotmana (1922-1993), noszącej tytuł *Kultura i eksplozja*. Ukaże się ona niebawem w całości po polsku w serii Biblioteka Myśli Współczesnej Państwowego Instytutu Wydawniczego. Książka ta powstała w ostatnich latach życia autora w dość dramatycznych okolicznościach. Łotman po przebytym wylewie miał ograniczoną zdolność czytania i pisania. Musiał zatem uciekać się do pomocy sekretarek, którym dyktował swoje ostatnie prace. Oczywiście, odbijało się to na ostatecznym kształcie tych szkiców. W ten sposób powstała również *Kultura i eksplozja*, ostatnie większe dzieło uczonego, będące jego swoistym testamentem naukowym.

Pomimo różnorodności tematycznej i niezwyczajnej formy, wymuszonej przez okoliczności zewnętrzne, książka Łotmana ma ważne jądro problemowe. Myśl autora krąży nieustannie wokół kilku zasadniczych problemów, związanych z dynamiką kultury. Główny z nich zawiera się w pytaniu, jak kultura może się rozwijać, podlegać ciągłym zmianom i jednocześnie zachowywać własną tożsamość. Łotman w poszczególnych rozdziałach omawia rozmaite antynomie, które decydują o dynamicznym charakterze kultury, z opozycją przewidywalne – nieprzewidywalne na czele. Rozdział *Obraz odwrócony* zawiera opis pewnych ekscesów w zachowaniu, które potencjalnie mogą dynamizująco wpływać na rozwój kultury. (od tłum.)

Jednakże nas interesują w danym przypadku nie dzieła sztuki, w których sama możliwość rekombinacji jest z góry określona swobodą twórczej fantazji, lecz zjawiska trawestacji w zachowaniu codziennym.

Odwrócony świat buduje się na dynamice tego, co jest nie-dynamiczne. Życiową realizacją tego rodzaju procesu jest moda, która także wnosi pierwiastek dynamiczny do, zdawałoby się, nieruchomych sfer życia. W społecznościach, w których typy ubioru podporządkowane są ściśle tradycji albo są dyktowane przez zmiany kalendarzowe – w każdym razie nie zależą od linearnej dynamiki i samowoli jednostki – mogą być ubiory drogie i tanie, ale nie ma zjawiska mody. Co więcej, w takiej społeczności im wyżej się ceni ubiór, tym bardziej się go chroni i, na odwrót, im dłużej się go chroni – tym się wyżej ceni. Taki jest, na przykład, stosunek do rytualnych strojów głów państw i hierarchów kościelnych.

Regularna zmiana mody jest cechą dynamicznej struktury społecznej. Więcej, właśnie moda z jej stałymi epitetami typu: „kapryśna", „zmienna", „dziwna", podkreślającymi brak motywacji i pozorną dowolność jej zmian, staje się pewnym metronomem rozwoju kulturowego. Przyspieszony charakter zmian mody jest związany ze wzmocnieniem roli przedsiębiorczej osobowości w procesie rozwoju. W kulturowej przestrzeni ubioru toczy się nieustanna walka między dążeniem ku stabilności, znieruchomieniu (dążenie to psychologicznie przeżywa się jako usprawiedliwione tradycją, przyzwyczajeniem, moralnością, względami historycznymi i religijnymi), a przeciwstawnym nastawieniem na nowość, ekstrawagancję – na wszystko to, co wchodzi do pojęcia mody. W ten sposób moda staje się jak gdyby widzialnym ucieleśnieniem niemotywowanej nowości [4]. Pozwala to interpretować ją zarówno jako dziedzinę spaczonego kaprysu, jak i sferę nowatorskiej twórczości. Koniecznym elementem mody jest jej ekstrawagancja. Ta ostatnia nie jest negowana przez pojawiającą się okresowo modę na tradycjonalizm, ponieważ sam tradycjonalizm jest w tym przypadku ekstrawagancką formą negacji ekstrawagancji. Włączenie określanego elementu do przestrzeni mody oznacza uczynienie go zauważalnym, obdarzenie go znaczeniem. Moda jest zawsze semiotyczna. Semiotyczność mody przejawia się w szczególności w tym, iż zakłada ona zawsze obserwatora. Mówiący językiem mody jest zawsze twórcą nowej informacji, nieoczekiwanej dla audytorium i niezrozumiałej dla niego. Audytorium nie powinno rozumieć mody i oburzać się na nią. Na tym polega jej triumf. Inną formą triumfu jest niezrozumienie połączone z oburzeniem. Pod tym względem moda jest zarazem elitarna i masowa. Jej elitarność tkwi w tym, iż się jej nie rozumie, ale triumf mody polega na tym, iż przeciwstawia się ona tłumowi. Poza zszokowaną publicznością moda traci swój sens. Dlatego psychologiczny aspekt mody wiąże się z lękiem przed byciem niezauważonym. Zatem żywi się ona nie pewnością siebie, lecz zwątpieniem co do własnej wartości. Za modnym nowatorstwem Byrona kryje się niepewność siebie. Przeciwstawną tendencją jest modna rezygnacja z mody, jaką demonstrował Czaadajew, *chłód dumy spokojnej*, jak ją określił Puszkin. Piotr Czaadajew może być przykładem wyrafinowanej mody. Jego dandyzm nie zawierał się w pogoni za modą, lecz w twardej pewności, iż do niego należy jej ustanowienie. Zakres zaś ekstrawagancji jego ubioru tkwił w śmiałym braku ekstrawagancji. Przykładowo, jeśli Denis Dawydow – przysposabiając ubiór do wymogów „ludowości" z 1812 roku – *nałożył na siebie chłopski kaftan* (było to, oczywiście, możliwe

tylko dlatego, że działo się to w oddziale partyzanckim), *zaczął zapuszczać brodę, zamiast orderu św. Anny powiesił na szyi obrazek ze świętym Mikołajem* [5] *i zaczął z nimi rozmawiać językiem ludu* [6], to Czaadajew podkreślał nadzwyczajność sytuacji całkowitą rezygnacją z jakiejkolwiek nadzwyczajności. Nie akceptował on faktu, iż warunki polowe i uciążliwości obozowego życia pozwalają jak gdyby na większą swobodę w ubieraniu się, że wymaganie śnieżnobiałego kołnierzyka na polu bitwy nie jest tak rygorystyczne jak na sali balowej, że twarz, gest i krok pod ogniem kartaczy mają prawo czymś się różnić od niewymuszonych ruchów w salonie. Demonstracyjna rezygnacja z tego wszystkiego, co stanowiło romantyczny couleur locale życia obozowego, nadawało w warunkach wojennych zachowaniu Czaadajewa charakter zewnętrznej ekstrawagancji.

Moda, podobnie jak i wszystkie inne wykraczające poza codzienną normę formy zachowania, zakłada stałe eksperymentalne sprawdzanie granic tego, co dozwolone.

Sfera nieprzewidywalności stanowi złożony dynamiczny rezerwuar we wszelkich procesach rozwojowych. W związku z tym zainteresowanie badaczy może przyciągnąć takie specyficzne zjawisko kultury rosyjskiej, jak samodurstwo (sobiepaństwo). Czterotomowy słownik jzyka rosyjskiego z 1988 roku objaśnia to słowo cytatem z Dobrolubowa: *Samodur cały czas stara się udowodnić, że nikt nie jest dla niego prawem i że co zechce, to i zrobi.* Jednakże takie objaśnienie mało co objaśnia, a już całkiem nie wnosi jasności do historyczno-kulturowego znaczenia tego pojęcia. Słowo „samodur" jest wewnętrznie sprzeczne z etymologicznego punktu widzenia: pierwsza jego część – zaimek „sam" – zawiera nadmiernie rozwinięty pierwiastek indywidualności (por. *samo*dzierżawie, *samo*wola, *samo*lubstwo, *samo*rozwój, *samo*wystraczalność), druga część jest związana z semantyką głupoty. Samo połączenie tych dwóch elementów jest oksymoronem, sprzecznością semantyczną. Może ono być interpretowane jako połączenie inicjatywy i głupoty z jednej strony oraz inicjatywy i szaleństwa z drugiej (słowo „durny" w codziennym użyciu może oznaczać obie rzeczy). Skojarzenie tych dwóch grup znaczeniowych może generować dwa odrębne odcienie znaczeniowe. Z jednej strony może ono oznaczać samoutwierdzenie się głupoty. Wtedy mamy połączenie stabilności i głupoty. Głupiec dokonuje ekstrawaganckich czynów po to, aby wypróbować granice swojej władzy i wytrzymałość tych granic. Klasycznym przykładem tego rodzaju samodura może być bohater Ostrowskiego „Kit Kitycz" Bruskow z charakterystyczną dla bohaterów tego typu formułą: *Zechcę, to jem z kaszą, zechcę – z maślanką.* Z drugiej strony zachowanie samodura może się urzeczywistniać jako bezsensowne i bezgraniczne nowatorstwo, naruszenie stabilności dla samego naruszenia. Postępek jest nieprzewidywalny, jak zachowanie romantycznego szaleńca, między czynami którego nie ma żadnych związków przyczynowo-skutkowych. Z tego punktu widzenia eksplozję można określić jako dynamikę nieruchomo zastygłego systemu. Podobny efekt może wywoływać zbyt spowolniona mobilność, nie dająca ujścia dynamicznym impulsom. Samodurstwo jest pokrewne jurodstwu – zachowaniu jurodiwego i to ostatnie coś w nim wyjaśnia. Słowo „jurodiwyj" (szaleniec Chrystusowy) podobnie jak „samodur", jest nieprzetłumaczalne na języki europejskie. Tak oto opowieść Gerharda Hauptmana, która na rosyjski tłumaczy się *W Chrystusie jurodiwyj*

Emanuel Quint brzmi po niemiecku *Der Narr in Christo Emanuel Quint*. Przekład rosyjski wnosi do dzieła Hauptmana nieobecny w nim odcień. Jednakże, jak słusznie odnotował Panczenko, pośród rosyjskich jurodiwych znaczne miejsce zajmowali przybysze z Zachodu, w tym także Niemcy [7]. W ten sposób w samym fakcie jurodstwa tkwiła sprzeczność: ingerencja obcego, często obcokrajowca i zawsze przybysza „nie z tego świata" stwarza typowo rosyjskie i na języki innych z trudem przetłumaczalne zjawisko [8].

Jak wygląda ten kłębek sprzeczności z punktu widzenia dynamiki kultury, najwygodniej jest ukazać na przykładzie Iwana Groźnego. Tutaj trzeba będzie poruszyć pewne marginalne aspekty zachowania Iwana Groźnego. Jeśli rozpatrywać je z punktu widzenia semiotyki kultury, to wygląda ono na świadomy eksperyment w sferze przekraczania wszelkich zakazów. W danym przypadku będą nas interesować zakazy oraz zachowanie codzienne. Jest to ta dziedzina, w której ekscesy zachowaniowe nie mogą być motywowane żadnymi państwowymi, politycznie nowatorskimi względami. Jednakże ta sfera w działalności Groźnego zajmuje tak wiele miejsca, iż historycy, nawet jeśli badają zagadnienia polityczne, konflikty społeczne, problemy państwowości, stale są wciągani w hipotezy, dotyczące dziwactw jego osobowości. Historycy od Karamzina do Kluczewskiego, Płatonowa i S. B. Wiesiełowskiego nieuchronnie wdawali się w dyskusje o psychologicznych zagadkach Iwana IV. Nas interesować tu będzie nie tyle indywidualna psychologia Iwana IV jako wyjątkowa i, być może, patologiczna osobowość, ile mechanizm jego kulturowego zachowania. W odbiorze osobowości Groźnego zarówno przez współczesnych, jak i historyków przebiega cezura 1560 roku, czyli czasu, kiedy epoka reformatorstwa zamienia się na epokę terroru. Nie powtarzając obszernej literatury na ten temat i nie mnożąc i tak już wystarczająco licznych domysłów o przyczynach gwałtownego przełomu w zachowaniu cara, zaznaczmy następujący fakt: pierwszy okres jest organicznie związany z epoką reform rozpoczętych jeszcze za Iwana III i charakteryzuje się stopniowym, logicznie konsekwentnym rozwojem. Zarządzanie państwem nosi wyraźne cechy kolektywności i umiarkowanego tradycjonalizmu. Osobowość cara manifestuje się w tym, iż podąża on za określonym postępowym procesem; drugi okres ostro różni się od pierwszego przede wszystkim doprowadzoną do ostateczności nieprzewidywalnością tak państwowych, jak i osobistych postępków cara. Samodurstwo i jurodstwo (szaleństwo Chrystusowe) osiągają apogeum. Sformułowano wiele hipotez – od Kurbskiego po współczesnych historyków – do psychologicznych przyczyn tego dziwnego zachowania. Jednakże przed ich ocenianiem należy przypomnieć, iż fenomen Groźnego nie jest aż tak wyjątkowy. Staczanie się nieograniczonej monarchii w ekscesy szalonego despotyzmu jest zjawiskiem dostatecznie znanym w historii powszechnej, choć za każdym razem występującym w swoim narodowo-historycznym zabarwieniu. Podniesienie cara do poziomu Boga, dysponenta całej pełni władzy, nieuchronnie wywoływało z jednej strony utożsamianie go z wrogimi siłami, z diabłem, z drugiej zaś – konieczność ciągłego samosprawdzania się z tego punktu widzenia. Groźny konsekwentnie narusza wszystkie zakazy etyczne, przy czym czyni to z takim swoistym pedantyzmem, iż mimo woli pojawia się pytanie, co tutaj jest pierwotne: chęć zaspokojenia nieokiełznanych popędów, do których dorabia się dogodne teorie, czy też eksperyment w sferze realizacji teorii, w trakcie którego żądze,

uwolnione spod kontroli, wyrywają się poza granice tego, co dozwolone? Czy fizjologia formułuje usłużną semiotykę, czy też semiotyka uwalnia fizjologię?

Rzeczywiste ekscesy historii są bezgraniczne w swojej różnorodności, alfabet zaś wszelkiego systemu semiotycznego jest ograniczony (lub jest przez nas odbierany jako nieco ograniczony). Prowadzi to do tego, że opisy zdarzeń historycznych mocno zwiększają ich powtarzalność. To, co w rzeczywistości jest różne, na poziomie opisu staje się przynależącym do tego samego typu. Izomorfizm jest często produkowany przez mechanizm opisu. W zachowaniu Groźnego wyraźnie zarysowują się następujące role:

1. Rola Boga: Groźny przypisuje sobie funkcję Wszechmogącego, metaforę „nieograniczona władza" Groźny odbiera dosłownie (w ogóle dla niego jest charakterystyczne odczytywanie metafory w jej bezpośrednim znaczeniu). Taki zaś stosunek do władzy przemienia nosiciela tej władzy w Boga Wszechmogącego. W tym sensie słowa Wasyla Griaznego: *Jesteś Panie jako Bóg!* – miały znacznie bardziej dosłowny sens, niźli skłonni jesteśmy dzisiaj podejrzewać.

2. Idea nieograniczonej władzy (w dosłownym sensie) rodziła złożone i praktycznie nierozwiazywalne pytanie: w imieniu Chrystusa czy diabła została darowana ta władza? A ponieważ sam nosiciel nieograniczonej władzy nie mógł zdecydować, jakiej natury jest jego osoba – Boskiej czy diabelskiej – to nieuniknione były te gwałtowne przełomy w zachowaniu. Odnotowane w licznych źródłach, wprawiające w zdumienie nieprzewidywalne przechodzenie Groźnego od świętości do grzechu i odwrotnie nie było ekscesem indywidualnej psychologii, lecz nieuchronnie wypływało z bezgraniczności jego władzy. Same kaźnie przeprowadzane przez Groźnego były odtworzeniem kar piekielnych. Zgodnie z tym swoją rolę Groźny przeżywał albo jako rolę władcy piekła, albo jako boskiej wszechmocy. Należy dodać, iż wyczuwalny w ideach i zachowaniu Groźnego silny wpływ manicheizmu pozwalał interpretować diabła jako pełnomocnego namiestnika Pana w kierowaniu grzeszną ludzkością [9].

3. Połączenie roli Boga, diabła i grzesznego człowieka wytwarzało w zachowaniu Groźnego jeszcze jedną postać: jurodiwego. Jurodstwo pozwalało godzić to, co było nie do pogodzenia: prowadzić grzeszny i obrzydliwy tryb życia, który był zarazem przeżywany jako metafora świętości, niezrozumiała dla „prostaków", ale przejrzysta dla pobożnych. Szkaradne zachowanie jurodiwego jest wynikiem jego pokory i ten, kto chce pojąć zagadkę jurodstwa, powinien się ukorzyć jeszcze bardziej niż jurodiwyj: stąd bierze się wyobrażenie o tym, iż takie ludzkie uczucia, jak obrzydzenie, zamiłowanie do czystości, są wytworem grzechu dumy. Jurodiwyj może się tarzać w kale i widzieć w tym najwyższą czystość ducha [10]. Jego zachowanie jest zamknięte i kontrastowe, zadaje on światu zagadki i to wyraziście się przebija w zachowaniu Groźnego.

4. Nieograniczony władca i bezbronny wygnaniec. Groźny stale realizuje przeciwstawne zachowania. Jedno z nich to odgrywanie roli nosiciela najwyższej władzy. Groźny przyswaja sobie wszystkie rodzaje władzy. Z tym się wiąże jego dążenie do zwielokrotniania dziedzin objętych jego kompetencją, podejmowania dysput religijnych i formułowania idei dotyczących państwa. Najgłębszy sens jego stosunku do władzy to jej bezgraniczność. Dlatego z zasady nie uznaje on żadnej sfery w państwie, którą mógłby przekazać komuś innemu. Jednocześnie Groźny stale odgrywa rolę bezbronnego wygnańca. Chodzi tu nie

tylko o plany ożenku z królową angielską, żeby mieć schronienie, w przypadku gdyby musiał uciekać z Moskwy, ale i o stałym traktowaniu siebie jako bezbronnego wygnańca, uciekiniera. Stąd jego maska mnicha i często powtarzane słowa o rychłych postrzyżynach. Co więcej, już same ekscesy związane z opryczniną zawierają podwójną psychologię – poszukiwania bezpiecznego schronienia dla otoczonego przez wrogów banity i autorytarnego władcy o nieograniczonych prerogatywach. I w tym przypadku niezgodność tych dwóch, wzajemnie wykluczających się pojęć nie tylko nie martwiła Groźnego, lecz – przeciwnie – stwarzała naturalną dla niego kontrastową przestrzeń. Połączenie tych tendencji znajdujemy w listach do Kurbskiego, w których głos bezbronnej ofiary niesprawiedliwych prześladowań i nie ograniczonego niczym władcy nierozdzielnie się przeplata.

Kontrastowość tych niezgodnych tendencji prowadziła w interesującej nas dziedzinie do tego, iż u samych podstaw zachowania Groźnego leżało podniesione do normy państwowej „samodurstwo": zachowanie nie układało się w konsekwentną, wewnętrznie motywowaną politykę, lecz stanowiło szereg nieprzewidywalnych wybuchów. „Nieprzewidywalność" w danym wypadku należy rozumieć jako brak wewnętrznej politycznej logiki [11], jednakże w sferze zachowania osobistego zmiana wybuchów okrucieństwa i ekscesów skruchy pozwala mówić o pewnym uporządkowaniu, które stanowi dziedzinę psychopatologii.

Wyjście poza ramy struktury może być urzeczywistniane jako nieprzewidywalne przemieszczenie się do innej struktury. W tym przypadku to, co z innego punktu widzenia może być rozpatrywane jako systemowe i przewidywalne, w ramach danej struktury przejawia się jako nieprzewidywalny efekt eksplozji.

Z tego punktu widzenia szczególne zainteresowanie wzbudzają przypadki zamiany funkcji związanych z płcią, ponieważ do przestrzeni gry semiotycznej wprowadza się strukturę, o której z góry wiadomo, że nie jest semiotyczna. Nieprzewidywalność pojawia się w systemie, który zupełnie nie zależy od samowoli człowieka. W danym przypadku nie będziemy zatrzymywać się przy problemach homoseksualnej zamiany roli płci, chociaż semiotyczna funkcja tego typu zjawisk mogłaby stać się przedmiotem owocnej rozmowy [12]. Nasza uwaga będzie skierowana na kulturową rolę wtórnych funkcji płciowych, na przypadki, kiedy kobieta w określonych kontekstach kulturowych przypisuje sobie rolę mężczyzny lub odwrotnie i kiedy kobieta, na przykład, demonstracyjnie odgrywa rolę mężczyzny (jest to znacznie bardziej wyrafinowana sytuacja). Szczególną odmianę stanowi przypadek, kiedy dominująca rola podziału według płci w ogóle jest eliminowana i wprowadzane są w użycie pojęcia typu: „towarzysz", „obywatel". Znamienne jest pojawienie się w epoce rewolucji 1917 roku takich terminów jak „nietowarzyskie odnoszenie się do kobiety". Wyrażenie to było odczytywane jako traktowanie kobiety jako przedmiotu miłości lub pożądania seksualnego. Jednakże prawdziwa treść tego „zniesienia płci" odsłaniała się w tym, iż to, co „ludzkie" w istocie utożsmiano z tym, co „męskie". Kobietę jak gdyby zrównywano z mężczyzną. Na przykład „strój rewolucjonisty" polegał na tym, iż ubiór męski przemieniano w ubiór wspólny dla kobiet i mężczyzn. Później na plakatach z lat trzydziestych zaczęło się to przekształcać w ideał bezpłciowego stroju. Por. także demonstracyjną „cnotliwość" filmu radzieckiego drugiej połowy lat trzydziestych. Por. odwrotny do

tego obraz wolności jako kobiety w jambach Barbiera (cyt. w przekładzie Kukolnika):

Wolność-kobieta, lecz w szczodrej rozkoszy
Wybrańcom swoim pozostaje wierna,
Potężnych jedynie do swego łona przyjmie
Potężna kobieta.

Przypadki, kiedy mężczyźni przemieniają płeć w rolę, tak się zlewają w świadomości społecznej z normą, iż nie są odzwierciedlane w tekstach. Tego nie można powiedzieć o faktach przypisywania mężczyźnie kobiecej roli. Zazwyczaj to się wiąże z psychologią homoseksualną i, co za tym idzie, jak gdyby przesuwa się poza granice semiotyki w ścisłym jej znaczeniu. Jednakże można by było wskazać przypadki, kiedy męska „gra w kobietę" nie ma, widocznie, żadnego związku ze skłonnościami homoseksualnymi. Tutaj, na przykład, można by było przypomnieć postać zagadkowego kawalera d'Éon – awanturnika, szpiega, pracującego dla Ludwika XV, który odegrał znaczącą rolę w intrygach dyplomatycznych tamtej epoki (w szczególności w historii stosunków rosyjsko-francuskich). Ponieważ kawaler d'Éon, jak go nazywano w Rosji, niejednokrotnie brał udział w rozmaitych intrygach zarówno w kobiecej, jak i męskiej postaci (zmarł w Londynie w 1910 roku), jego ciało było dokładnie zbadane przez lekarza, który zaświadczył, iż kawaler był normalnym mężczyzną. Co więcej, w niektórych okresach swojej zagmatwanej awanturniczej biografii chevalier d'Éon wyraźnie dawał pierwszeństwo męskiemu zachowaniu. Tak oto pewnego razu porzucił on rolę kobiety-intrygantki i szpiega (paralela do Milady Dumasa w realnym życiu), po to, aby zaciągnąć się we Francji pod królewskie sztandary, walecznie bić się, zostać ciężko rannym oraz zdobyć odznaczenie wojenne. Tego rodzaju zachowanie nie przeszkodziło mu wkrótce znowu przebrać się w kobiecą suknię i powrócić do swojej zwykłej roli awanturnicy. Jest też ciekawe, iż przekazując tajne listy Ludwika XV Elżbiecie, kawaler chował je w misternie oprawiony egzemplarz *O duchu praw* Monteskiusza. Katarzyna II z pewnością doceniłaby mimowolną ironię sytuacji, ale wątpliwe czy Elżbieta zwróciła uwagę na to, jaką książkę sprezentował jej wytworny Francuz [13]. Tymczasem mogłaby ona znaleźć w tej książce ważne dla siebie myśli. Na przykład ciekawą paralelę między skrajnościami despotyzmu i demokracji. Powołując się na opinię historyków na ten temat, Monteskusz pisze: *Wedle pana Smitha w Afryce również dobrze się dzieje pod rządami kobiet. Jeżeli dodamy do tego przykład Rosji i Anglii, ujrzymy, iż dają one sobie radę zarówno z rządem umiarkowanym, jak despotycznym* [14]. Trudno powiedzieć, czy schlebiałaby ta wypowiedź Elżbiecie. Mogłaby jednak z większą korzyścią dla siebie zastanowić się nad następującymi słowami: *Wedle konstytucji moskiewskiej car może stanowić następcą, kogo mu się podoba, bądź w rodzinie, bądź spoza niej. Takie ustanowienie następstwa powoduje tysiączne rewolucje; czyni tron tak chwiejnym, jak następstwo jest dowolne* [15].

Stale zmieniając role mężczyzny i kobiety, kawaler d'Éon przy końcu życia zaczął się zachowywać zupełnie dziwnie. Albo zaplątawszy się w sprawach własnej płci, albo chcąc połączyć w sobie skrajności, stał się – znakomicie posługując

się szpadą – nauczycielem fechtunku w Londynie, prowadząc jednak te militarne lekcje w stroju kobiecym.

W charakterze zwierciadlanego odbicia zachowania tego typu można by przywołać przypadki, kiedy kobiety zaczynają nosić męskie stroje. Charakterystyczne, iż ubieranie kobiety w męski strój wiązało się z jej przejściem na styl zachowania militarnego. Znana jest tragiczna rola, jaką odegrało takie przebieranie się w życiu Joanny d'Arc. Przebieranie się w męski strój, do czego Joanna była zmuszona siłą i oszustwem, stało się podstawową poszlaką w procesie, ponieważ zostało ocenione jako bluźniercze naruszenie podziału ról danych od Boga. Z tym ostatnim faktem związane jest średniowieczne, choć utrzymujące się i później przekonanie o grzeszności zawodu aktorskiego. Sam fakt samowolnej zmiany stroju wydawał się podejrzany dla świadomości nie oddzielającej wyrażenia od treści. Z tego punktu widzenia zmiana wyglądu zewnętrznego równała się wypaczeniu sedna rzeczy. Sceniczna zmiana płci podlegała zatem jeszcze silniejszemu zakazowi. Powszechność zakazu występowania w ogóle kobiet na scenie, wskutek czego wykonawca kobiecej roli był skazany na przebieranie się, stawia scenę w grzesznym położeniu, z którego nie było wyjścia. Pojawienie się kobiety-aktora nie rozwiązało problemu, lecz nadało mu jeszcze bardziej wyrafinowany charakter. Nosicielem grzechu stawała się nie zmiana płci, lecz zmiana jej znaku: przebieranie się aktorki w królową, aktora zaś w króla przemieniało nie tylko scenę, ale i rzeczywistość pozasceniczną w świat znaków. Stąd niezliczona ilość fabuł o rozmywaniu granic między sceną a życiem.

Nie tylko scena prowokowała do wymiany funkcji znakowych stroju. Przewrotom pałacowym w Rosji XVIII wieku, inicjowanym z reguły przez kobiety, towarzyszyły rytualne przebierania się pretendentek do tronu w strój, który, po pierwsze był męski, po drugie był mundurem oficera gwardii i, po trzecie, właśnie tego pułku, który odgrywał czołową rolę w przewrocie. Męski strój i kawaleryjska jazda stawały się obowiązkowymi akcesoriami rytuału przeistoczenia pretendentki w imperatorową. W przededniu powstania dekabrystów Rylejew i Bestużew w agitacyjnej pieśni pisali:

Powiedz, mów,
Jak w Rosji carowie
Rządzą.
Powiedz szybciej,
Jak w Rosji carów
Duszą.
Jak kaprale Piotra
Odprowadzali z dworu
Cicho.
A żona przed pałacem
Jeździła konno
Dziarsko. [16]

Obraz namalowany przez poetów jest od początku do końca mitologiczny: przewrót miał miejsce na drodze do Peterhofu, a nie w Petersburgu, i epizod, zgodnie z którym Katarzyna towarzyszyła wojskom na koniu, należy uznać za

apokryf. Ale dla nas to jedynie podnosi wartość wiersza, przekształcającego epizod historyczny w mit. Temu zmitologizowanemu obrazowi w rzeczywistości odpowiadało jedynie przebieranie się pretendentki w męski mundur gwardyjski. Rytualny charakter tego gestu jest oczywisty. W opisie Daszkowej początek przewrotu został zaznaczony przebraniem się w męski ubiór: *Nie tracąc czasu, narzuciłam na siebie męski sukienny płaszcz* [17]. Samo ogłoszenie się imperatorową przez Katarzynę jawi się jako łańcuch przebierań: *Zauważyłam, że imperatorowa nosi jeszcze wstęgę św. Katarzyny i nie ma na sobie błękitnej wstęgi orderu św. Andrzeja* [18]. *Poprosiłam hr. Panina* [19], *by zdjął order, i nałożyłam go na ramiona imperatorowej.* Ostatnie zdanie jest wypełnione sensem: wyrażenie „nałożyłam na ramiona" oznaczało nie zwyczajne ubieranie się, lecz rytualne podniesienie do godności. Przez to Daszkowa czyni aluzję, iż Katarzyna jej zawdzięcza tron. *(...) na czele wojska ruszyliśmy do Peterhofu. Imperatorowa pożyczyła mundur od kapitana Tałyzina, ja wzięłam od porucznika Puszkina: obaj ci oficerowie byli mniej więcej naszego wzrostu. Pospieszyłam do domu przebrać się* [20]. Fonwizin w satyrycznej *Ogólnej gramatyce dworskiej* demonstracyjnie odseparował „kwestię kobiecą" od „płci kobiecej":

Pytanie: *Co to jest nadworny rodzaj?*

Odpowiedź: *Istnieje różnica między duszą męską i żeńską. Różnica ta od płci nie zależy, ponieważ na dworze czasami kobieta warta jest mężczyzny, a niekiedy mężczyzna gorszy jest od baby* [21].

Por. użycie rodzaju gramatycznego przez Fonwizina w tekście: *mając w monarchini prawego człowieka...* Znamienna jest również zmiana rodzaju gramatycznego w analogicznej sytuacji u Szczerbatowa w rozważaniu o Elżbiecie: *Ale i czy można było temu* (zepsuciu obyczajów – przyp. aut.) *zapobiec, kiedy sam Car przykładał wszystkie swoje wysiłki do upiększenia swojej osoby, kiedy on za regułę sobie miał, aby codziennie nową suknię nakładać, a czasem i dwie, trzy na jeden dzień i wstydzę się wskazać cyfrę, ale zapewniają, że kilka dziesiątków tysięcy rozmaitych sukien po niej zostało* [22]. Połączenie rodzaju męskiego z wyliczaniem kobiecych detali stroju stwarza wyjątkowo ciekawy efekt. Kilka linijek dalej Szczerbatow przechodząc od stylu retorycznego do średniego przenosi również Elżbietę do gramatycznego rodzaju żeńskiego.

Przykładami ukazującymi, iż emancypacja kobiet w XIX wieku praktycznie oznaczała przyswojenie roli i ubioru mężczyzny, mogą być George Sand, która połączyła męski pseudonim z przebieraniem się w męską odzież oraz słynna kawalerzysta-dziewica N. A. Durowa. N. A. Durowa w swoich zapiskach, które wprawiły w zachwyt Puszkina, opisuje „przemianę w mężczyznę" – wybór nie tylko męskiego stroju, ale i męskiego losu – jako uzyskanie wolności: *Tak więc, jestem wolna! swoboda! niezależność! Wzięłam to, co mi się należało: swoboda! drogocenny dar niebios, niezbywalnie należący się każdemu człowiekowi! potrafiłam ją wziąć, uchronić od wszystkich roszczeń na przyszłość, i odtąd aż po grób będzie ona i moim losem, i nagrodą* [23]. Pomimo nieco patetycznego tonu słowa te są bez wątpienia szczere.

Przebieranie się kobiety w męski ubiór mogło mieć również inny sens, jeśli towarzyszyło mu przebieranie się mężczyzny w kobiecy. Można to traktować jako jeden z wariantów emancypacji: jeśli męski ubiór jedynie podkreślał pikantne cechy wyglądu zewnętrznego młodej i smukłej piękności (z tym się, na

przykład, wiąże zamiłowanie Elżbiety do przebierania się w męską odzież), dodając do niego pewien odcień dwuznaczności [24], to przebieranie się mężczyzny w strój kobiecy nieuchronnie obniża jego rangę, przemieniając go w postać komiczną. Por. liczne przypadki przymusowego przebierania mężczyzn w stroje kobiece w powieściach i komediach XVIII wieku. Współczesny czytelnik może sobie przypomnieć ucieczkę d'Artagnana z sypialni Milady lub też *Domek w Kołomnie* Puszkina:

Otóż przed lustrem najniewinniej sługa
Goliła się. Co starej jest? Któż to jest?
„Ach! ach!" I nagle runęła jak długa,
Tamta zaś namydlona co się zowie,
Hop! – przez zemdloną, ubliżając wdowie.
Oto jest w sieni, oto już na ganku
I zmyka kryjąc twarz swą bez ustanku. [25]

Wśród papierów Katarzyny II znajduje się plan rozrywek przeznaczonych dla wąskiego kręgu bywalców jej Ermitaża. W duchu francuskich „baletów na opak" z końca XVI i początku XVII wieku w zaplanowanej przez Katarzynę farsowej maskaradzie kobiety powinny były przebrać się w męskie stroje, mężczyźni zaś – w kobiece. Pojawienie się gigantów Orłowych (Grigorij Orłow ze swym rozciętym policzkiem wyglądał wedle słów N. K. Zagriażskiej jak rozbójnik [26]) lub jednookiego Potiemkina w kobiecych szatach powinno było wywoływać salwy śmiechu, ale również komicznie obniżało ich pozycję społeczną.

Zachowanie przez kobietę „kobiecej roli" mogło także być odebrane jako wyraz ekstrawagancji. Jednakże w tym przypadku potrzebna była jakaś szczególna socjokulturowa pozycja, ostro odbiegająca od przeciętnych kobiecych stereotypów. Dla Rosji pierwszej połowy XIX wieku przykładami mogą być dwie biegunowe biografie – Anny Aleksiejewny Orłowej-Czesmienskiej i Zofii Dmitrijewny Ponomariewej.

A. A. Orłowa-Czesmienska była jedyną córką hr. Aleksieja Orłowa, wielmoży z czasów Katarzyny II, który razem z braćmi zrobił karierę jako uczestnik spisku przeciwko Piotrowi III, zakończonego zabójstwem byłego imperatora. Wczesne dzieciństwo hrabianka spędziła w domu ojca. Bajeczne bogactwo Aleksieja Orłowa, otwarty, prawdziwie pański styl życia (Orłow był bogatszy od wielu koronowanych europejskich głów) łączyło się z przywiązaniem do prostego życia ludu:

(...) Ja się na huśtawce bawię,
Do szynków wpadam wypić miodu;
Lub jak to mi się znudzi,
Z mojej skłonności do zmiany,
Z czapką na bakier,
Pędzę na rączym koniu [27].

Do tych wierszy Dzierżawin dodał przypis: *Odnosi się do niego* (Potiomkina – przyp. aut.), *a jeszcze bardziej do hr. Al. Gr. Orłowa.* Anna Aleksiejewna otrzymała staranne wykształcenie: swobodnie posługiwała się trzema językami europejskimi; zagraniczne guwernantki nauczyły ją światowych manier. Dzieciń-

stwo, spędzone w towarzystwie ojca (bardzo do niej przywiązanego) i osób dorosłych, należących do moskiewskiej elity arystokratycznej, wzbogaciło ją o wczesne wrażenia z życia dworskiego. Po śmierci Katarzyny i wstąpieniu na tron Pawła I Orłowowie popadli w niełaskę, a ich życie znalazło się nawet w niebezpieczeństwie. Aleksiej Orłow z córką wybrał się w podróż zagraniczną – tak było bezpieczniej. O nastrojach braci Orłowych w tym czasie świadczy rozmowa z Zagriażską, zanotowana później przez Puszkina: *Orloff était régicide dans l'âme, c'était comme une mauvaise habitude* [28]. *Spotkałam się z nimi w Dreźnie w podmiejskim parku. Siadł on koło mnie na ławeczce. Zaczęliśmy rozmawiać o Pawle. „Co za potwór! Jak to jego tolerują?" – „Ach, ojczulku, cóż poczniesz? Przecież go nie udusisz?" – „A dlaczego by nie, matulo?" – „Jak to?! I byś się zgodził, by córka twoja Anna Aleksiejewna mieszała się do tej sprawy?" – „Nie tylko bym się zgodził, ale bym się bardzo cieszył." Oto jaki był to człowiek!* [29] Życie w ojcowskim domu przebiegało w bardzo napiętych i kontrastowych warunkach. Według świadectw biografa A. A. Orłowej-Czesmienskiej, N. Jełagina [30], często uciekała ona z hucznych uroczystości w ojcowskim domu i znajdowano ją modlącą się w cerkwi. Dysponujemy jednak również innymi materiałami, które korygują nieco zbyt uduchowiony styl memorialisty. *Na życzenie ojca i ku zadowoleniu gości tańczyła ona taniec z szalem, z tamburynem, kozaka, cygankę, taniec rosyjski i inne. Przy tym dwie służące wykonywały zamiast niej figury, które uważano za niezbyt odpowiednie dla młodej hrabianki, goście zaś tworzyli wokół niej pełen uwielbienia krąg* [31]. Ten okres życia Orłowej jest słabo udokumentowany. Cennym źródłem wiadomości o nim są listy sióstr M. i K. Wilmot, podane do druku przez G. A. Wiesiołą. W dzienniku Angielek odnotowuje się brak sztywności i naturalną prostotę w zachowaniu Orłowej. 10 marca 1804 roku w dzienniku zapisano o wyjeździe dam za miasto: *Prześliczna hrabianka Orłowa była jedyną kobietą, która kierowała uprzężą, wykonując rolę kuczera swego ojca. Przed ich powozem jechało dwóch jeźdźców w szkarłacie; foryś kierował dwoma końmi, hrabianka zaś czterema. Jechali oni w wysokim, lekkim, nadzwyczaj pięknym faetonie, podobnym do muszli* [32]. Po śmierci ojca hrabianka nie zechciała tolerować żadnych opiekunów (co skłóciło ją ze stryjem – młodszym z braci Orłowych) i zaczęła prowadzić ekstrawaganckie życie młodej i nie mającej opiekuna-mężczyzny samodzielnej dziewczyny. Nie bała się ekstrawagancji, na którą mogła sobie pozwolić dzięki niesłychanemu bogactwu. Narzeczonych odrzucała, a po jednej, widocznie tragicznej, miłości, zdecydowała się pozostać panną. Tutaj, prawdopodobnie, ujawniła się czysto orłowska cecha charakteru – pragnienie nieograniczonej wolności.

9 grudnia 1808 roku w dzienniku umieszczono fatalny dla hrabianki zapis: *Dzisiaj rano chowano hrabiego Orłowa.* I dalej: *Córka hrabiego, czarująca istota, smuci się bardzo, ale swojego nieszczęścia nie wystawia na pokaz, jak jest tu przyjęte. Starczyło jej męstwa, by każdy dzień przebywać u trumny ojca, gdy wszyscy pozostali krewni przyszli tylko się pożegnać. Całe życie hrabianki Orłowej upłynęło w takich warunkach, które by zepsuły zwyczajną umysłowość, ale ona zachowała całą czystość duszy, będąc wyżej od wszystkich tych pokus.* Majątek tej najbardziej godnej pozazdroszczenia narzeczonej w Rosji był tak olbrzymi, iż praktycznie nikt nie mógł go oszacować – ani ona sama, ani jej zawistni współcześni. Angielka wymieniała sumę 300 000 rubli (40 tysięcy funtów), nie

licząc kosztowności, ziem i powtarzając głośno, iż w piwnicach oprócz brylantów, pereł i innych kosztowności znajdują się trzy ogromne skrzynie dukatów. Źródła rosyjskie, znacznie bardziej wiarygodne, podawały, iż *roczny dochód (...) sięgał 1 000 000 rubli, wartość zaś jej nieruchomości, nie licząc brylantów i innych kosztowności, wycenianych na 20 000 000 rubli, dochodziła do 45 000 000 rubli* [33]. Pochowawszy ojca, hrabianka zaczęła prowadzić takie życie (zachowując umiar zarówno w wydatkach, jak i w sposobie bycia), które nie dawało powodów do żadnych plotek. Najlepszym tego świadectwem jest brak jakichkolwiek wzmianek o niej w tamtych latach w wypowiedziach jej współczesnych. Nieszczęśliwa miłość, o której bliżej prawie nic nie wiemy i, być może, rodzinna niezdolność do podporządkowania się komukolwiek stały się przyczyną jej decyzji niewychodzenia nigdy za mąż. Jednakże żadnych mistycznych porywów w owym czasie nie przejawiała; podróż, na przykład, do świętych miejsc odbywa ze wszystkimi wygodami: *Podróżują oni jak przesiedleńcy całym obozem: dziewięć karet i jeszcze kuchnia, prowiant, wozy z sianem...* [34] Jednocześnie awansuje i otrzymuje nagrody.

W 1817 roku zostaje kamer-frejliną, następnie Aleksander I ofiarował jej portret imperatorowej z brylantami, a za Mikołaja I otrzymała order św. Katarzyny; w 1828 roku towarzyszyła cesarzowej w długiej podróży po Rosji i Europie. Ale była to jej jak gdyby zewnętrzna, pokazowa strona życia. Mając wszystko, hrabianka widocznie po cichu marzyła, aby wszystko rzucić, dysponując nieograniczoną wolnością, pragnęła bezgranicznego posłuszeństwa. Przy tym krew Orłowych domagała się krańcowego maksymalizmu. Półśrodki i rozsądek życiowy nie pociągały ją. Orłowa szukała surowego przewodnika. Przez ten maksymalizm przebija się pragnienie ofiary. W innej epoce, być może, znalazłaby dla swojej bezkompromisowości zupełnie inny, buntowniczy wyraz. Za duchowego opiekuna wybrała ona kapłana zakonnego Anfiłofija [35]. Starzec wkrótce zmarł i drogi Orłowej skrzyżowały się z drogami Focjusza. Focjusz (Piotr Nikołajewicz Spasski) urodził się w 1792 roku w ubogiej rodzinie. Ojciec jego, diak na cmentarzu Spasskim, straszliwie bił syna. W seminarium, gdzie źle się uczył, jego również bito. Po ukończeniu seminarium wstąpił do Sankt-Petersburskiej Akademii, ale nie uczył się najlepiej i po roku musiał ją opuścić. Po seminarium podjął pracę jako wykładowca w Archangielskiej Szkole Duchownej. Wydawałoby się, iż los wyznaczył mu rolę wiecznej pracowitej mrówki, nieudacznika, któremu doskwiera nędza. Ale okoliczności ułożyły się inaczej. W seminarium spotkał i zdobył zaufanie archimandryty Innocentego, surowego ascety. Sam Focjusz później się przyznawał, że starannie zapamiętywał wszystkie słowa, zachowania, czyny Innocentego. W 1817 roku przywdział habit i został mianowany kapłanem w Drugim Korpusie Kadetów. W Korpusie uczyły się dzieci wywodzące się z takiego świata społecznego, do którego do tej pory Focjusz nie miał dostępu. To, co było niedostępne, stało się dostępne. Dalsze zachowanie Focjusza było wyzywająco ekstrawaganckie. Możliwe, iż rzeczywiście miewał on wizje mistyczne, doprowadzając się ascezą, łańcuchami i postem do stanu najwyższego napięcia nerwowego. Ale bezsporne jest także to, iż niektóre z jego przeżyć mistycznych trącą wyraźną mistyfikacją, i to, iż posługiwał się nimi z wielkim kunsztem i chytrością. Jego ambicja nie miała granic. Znalazłszy się w Petersburgu nie bez pomocy Golicyna, przeciwko któremu jednocześnie knuł, uzyskał

dostęp do cara, na którym potrafił zrobić duże wrażenie. Później Focjusz łączył w sobie zachowanie fanatyka i intryganta. Umiejętnie zmieniając maski, zdobywał oparcie w różnych siłach. Poparcia szukał głównie w kilku środowiskach: wśród nadwornych dam zjawiał się w masce surowego krytyka, ascety, popisując się gburowatością oraz grając rolę pośrednika z samym Bogiem. Jego szorstkość mocno go wyróżniała na tle pozostałych hierarchów epoki Aleksandra I. Pozwalał sobie na takie ostre wypady, które nadawały mu aureolę ewangelijnej prostoty. Zachowanie Focjusza miało wpływ na damy dworu, w kręgu których potrafił sprytnie wykorzystać wszystkie przewagi wynikające z kontrastu, oddzielającego go zarówno od dworskiego otoczenia, jak i od zastraszonych lub szczerze wiernopodannych innych hierarchów. Postępki Focjusza, w tym jego dochodzące do zuchwałości napiętnowania, wywierały wpływ na imperatora. Focjusz wkrótce został dopuszczony do Alaksandra I jako bliski interlokutor i umiejętnie to wykorzystał. Jednakże za „śmiałością" Focjusza (nie zawahał się rzucić klątwy na swego wówczas zwierzchnika i wszechwładnego opiekuna, Golicyna) skrywało się subtelne wyrachowanie. Nieprzypadkowo Focjusz wybrał sobie Klasztor Jurjewski pod Nowgorodem. Znowu został najbliższym sąsiadem Arakczejewa. Klasztor stał się jak gdyby twierdzą duchową osiedli wojskowych. Trudno powiedzieć, czy to Arakczejew wykorzystał Focjusza do obalenia znienawidzonego Golicyna, czy też Focjusz wykorzystał Arakczejewa do wzmocnienia swojej pozycji, faktem jednak jest, iż zawarli oni sojusz ku obopólnej korzyści. Arakczejew był człowiekiem sentymentalnym, ale nie wyróżniał się szczególną religijnością, jego zaś ofiary z wina, czynione u popiersia imperatora Pawła, bardziej przypominały pogański kult cara. W kontaktach z nim Focjusz, nie wahając się, zdejmował maskę mistyka.

Taki był człowiek, którego wpływ przemienił w latach dwudziestych XIX wieku hrabiankę Orłową-Czesmienską prawie w niewolnicę. Stała się pokorną wykonawczynią jego poleceń, ofiarowywała ogromne środki pieniężne na klasztor (Focjusz demonstrował osobistą bezinteresowność i apostolską surowość życia, ale uilnie wzbogacał klasztor). Samowola Orłowych, ich duma i zamiłowanie do nieograniczonego rozmachu psychologicznie podbudowywały wyobrażenie o uratowaniu duszy jako o dobrowolnej niewoli. Był to gwałt na samej sobie. Rozchodziły się plotki o miłosnym związku Orłowej z Focjuszem. Młodemu Puszkinowi są przypisywane epigramaty:

Rozmowa Focjusza z hr. Orłową

Słuchaj, co ci mówię:
„Ciałem jestem eunuch, mężczyzną duszą".
Ale co ty wyprawiasz ze mną?
„Ciało w duszę przemieniam".

Hr. Orłowej-Czesmienskiej

Bogobojna niewiasta
Duszą Bogu oddana,
A grzesznym ciałem
Archimandrycie Focjuszowi[36].

Jednakże rzeczywiste stosunki między Orłową i Focjuszem zostały tu zniekształcone przez ich przekład na język wolteriańskiej satyry. Dobrowolne uzależnienie się od Focjusza przybrało u hrabianki takie rozmiary, iż zniosła ona nawet gorszącą historię stosunków Focjusza z Fotiną. Starzy moskwianie zachowali w pamięci tę skandaliczną historię w następującej postaci: pewnego dnia w klasztornym szpitalu zjawiła się *(...) młoda dziewczyna, Fotina, pracująca jako statystka w petersburskim balecie. Nie przewidując dla siebie w teatrze świetnej przyszłości, postanowiła zagrać znaczącą rolę w innym miejscu. Po przyjściu do szpitala oznajmiła, iż jest opętana przez nieczystą siłę i Focjusz zabrał się za odprawianie egzorcyzmów. Po modlitewnych zaklęciach z konwulsyjnymi ruchami rozległy się okrzyki: „Wyjdę, wyjdę!" – po czym dziewczyna straciła przytomność. Po jej odzyskaniu oświadczyła, że została uwolniona od biesa. Dano jej pomieszczenie koło klasztoru.*

Focjusz troszczył się o nią (...) [37]. Nowo przybyła święta wyzbyła się wkrótce wszelkich hamulców. Związany z tym skandal nie zatrzymał jednak Focjusza, którego widocznie pociągało takie połączenie ascezy z dwuznacznością. W klasztorze ustanowiono, *żeby mieszkające w pobliżu klasztoru panny zbierały się na wieczorną naukę w klasztorze i, ubrane w jednakowe z mnichami stroje, modliły się* [38]. Hrabianka Orłowa została wciągnięta do tego szabaszu, ale widocznie traktowała to jako jeszcze jedną próbę jej posłuszeństwa. W ten sposób poryw samodzielności obraca się w poryw dobrowolnej niewoli.

Na zakończenie pozostaje zastanowić się, w czyje ręce ostatecznie rzuciła hrabiankę mistyczna rezygnacja z grzechu samowoli. Pierwsza i najbardziej powierzchowna odpowiedź – Focjusza. Jednakże sam Focjusz nabrał takiego znaczenia tylko dlatego, że rozgrywał karty Arakczejewa. Jednocześnie nie należy poddawać się świadomie narzucanej iluzji – trzeba przypomnieć bajkę Kryłowa [39]:

A pośród zwierząt takie poszły słuchy:
Lew byłby całkiem dobry, lecz wilki złe duchy.

Przekonanie, żywione przez wielu historyków, iż w tamtym okresie Aleksander przekazał wszystkie sprawy państwowe Arakczejewowi, sam zaś pogrążył się w mistycznej mgle, jest tylko częściowo słuszne i, co najważniejsze, pokrywa się ze stałą taktyką imperatora: chować się za plecami kolejnego „ulubieńca", na którego głowę zrzuca się całe niezadowolenie społeczne. Jako pierwszy powinien był rozczarować się Focjusz. Na miejsce Golicyna wyznaczono Szyszkowa. Figura została wybrana bardzo trafnie. Był to człowiek z obozu archaistów w polityce i religii, i jednocześnie ograniczony, ale uczciwy przywódca „Biesiady". Był on człowiekiem absolutnie obcym otaczającej Focjusza grupie „handlujących w świątyni". Znamienne, że nominacja Szyszkowa i, co się z tym wiąże, klęska Golicyna były życzliwie odebrane w liberalnych kręgach:

Przemyślawszy wreszcie dobre zamiary,
Ministra uczciwego monarcha nasz wybrał,
Szyszkow zarząd nad naukami już przejął.
Ten starzec jest nam drogi: przyjaciel honoru i ludu,
Sławny jest sławą dwunastgo roku [40].

Za upadkiem Golicyna i wszystkimi przetasowaniami tego okresu, za plecami Arakczejewa wyraźnie zarysowuje się profil samego Aleksandra. Metternich sądził, że to on wodzi cara za nos, Focjusz przypuszczał, iż oszukuje cara swoimi mistycznymi widowiskami, wszyscy w Rosji myśleli, że realną władzę w Rosji dzierży Arakczejew: wszyscy byli przekonani, iż Aleksander w polityce nie odgrywa żadnej aktywnej roli. Można sądzić, iż Aleksander, chowając się jak zawsze za plecami podstawionych osób, do ostatniej chwili trzymał władzę w swoich rękach. Aleksander zaś zmierzał, jak się mu zdawało, ku realizacji swojej utopii – wojskowo-osiedlowej Rosji, wierząc, iż wówczas zrzuci te wszystkie haniebne pęta i znowu stanie przed Rosją i Europą jako ich zbawiciel, któremu udało się pogodzić wolność z wolą Pana. Hrabianka Orłowa była jedynie maleńkim stopniem w tym ogromnym fantasmagorycznym projekcie.

Dla utalentowanej kobiety tamtych czasów innym sposobem przejawienia swojej indywidualności była ekstrawagancja zachowania. Salon literacki to jedna z możliwych dróg. Kultura salonu kwitła we Francjiw XVII- XVIII wieku. Była to kultura zasadniczo nieoficjalna, rozwijająca się poza oficjalną ideologią. W tym sensie przeciwstawiała się ona Akademii. W salonie madame Rambouillet polityczna i literacka nieoficjalność zlewały się ze sobą. Tradycja ta przeszła do filozoficznego salonu Oświecenia. Model salonu filozoficznego był budowany jako zbiór znakomitości, umiejętnie i ze smakiem dobrany, tak by zbytnia jednomyślność nie eliminowała możliwości dyskusji, ale jednocześnie by dyskusje te były dialogami przyjaciół lub przynajmniej ideowych sprzymierzeńców. Sztukę intelektualnej rozmowy kultywuje się w takim salonie jako wytworną grę umysłów, łączącą oświecenie z elitarnością. Słońcem dla tych wszystkich planet jest dama, właścicielka salonu. Gospodyni salonu z reguły jest takiego wieku, który wyklucza miłosną fascynację nią. Według pochodzenia społecznego najczęściej stoi ona wyżej od swoich wielbicieli. W niej ucieleśnia się ten świat, w którym zanurzeni są filozofowie, i który energicznie starają się rozchwiać. Encyklopedyści chcą przyspieszyć zburzenie tego świata i marzą o zniszczeniu go, ale na ich szczęście większość nie dożyje tej upragnionej epoki.

Z tego tematu wyrosła znana legenda o Casotte, który jakoby proroczo przepowiedział wszystkim uczestnikom salonu, jaka będzie ta filozoficzna przyszłość, o której nadejściu tak marzą. W proroczym natchnieniu opowiedział on o jeszcze nie wynalezionej gilotynie i o czekającym ich wszystkich terrorze.

Cały ten epizod ma oczywiście legendarny charakter i został ułożony retrospekcyjnie. Można go zestawić z obrazem Repina *Jakie przestworza*. Płótno artysty przedstawia krę zalewaną falami, na której stoją, trzymając się entuzjastycznie za ręce, student i kursistka. Witają oni podniesieniem ręki początek ruszenia lodów i otwierający się przed nimi bezgraniczny przestwór. Artysta niewątpliwie podziela ich radość. Działacze francuskiego Oświecenia, jak i inteligencja rosyjska na początku XX wieku, radośnie witali jutrzenkę nowego wieku.

Salon w Rosji w latach dwudziestych XIX wieku jest zjawiskiem swoistym, zorientowanym na salon paryski sprzed rewolucji, ale zarazem istotnie od niego się różniącym. Podobnie jak w Paryżu salon jest swoistym systemem słonecznym, obracającym się wokół wybranej damy. Jednakże jeśli we francuskim salonie jedynie w drodze wyjątku było możliwe, żeby gospodyni była jednocześnie uroczą kobietą, wnoszącą do życia salonu element galanterii, to w salonie rosyj-

Natalia Golicyna, prototyp hrabiny z *Damy Pikowej*, ok. 1820 r.

skim stało się to obowiązującą normą. Gospodyni salonu łączy bystrość umysłu, uzdolnienia artystyczne z pięknem i kobiecym wdziękiem. Bywalców salonu wiązały z nią raczej nie te więzy, jakie łączyły encyklopedystów w tym czy innym salonie, lecz zbiorowe usługiwanie rycerzy wybranej damie. Takie były salony Sofii Ponomariewej w latach 1820-1823 lub Zinaidy Wołkońskiej w drugiej połowie lat dwudziestych.

Salon Sofii Dmitrijewny Ponomariewej został zbadany przez W. E. Wacuro. Jego pasjonująca analiza odsłania „powieść życia" tej wybitnej niewiasty, która podniosła życie codzienne do poziomu sztuki [41]. Salon Ponomariewej możemy nazwać dziełem sztuki dlatego, że stanowił coś niepowtarzalnego: niczego nie kopiował i nie mógł mieć kontynuacji. W obszernych portretach poetyckich Sofia Ponomariewa przede wszystkim jest charakteryzowana jako istota kapryśna i nieprzewidywalna w swoim zachowaniu [42]. *O, niesforna Sofio!* – pisał Baratynski. Liczne utwory, które ofiarowywali jej wielbiciele, jak również poświęcone jej epitafia stale odwołują się do obrazu kobiety-dziecka. Jej pozą jest swawolne dziecko bawiące się życiem:

Kwitła i olśniewała,
I radością oczu była;
Młodzieńczo życiem się bawiła...
(N. Gniedicz)

Życiem ziemskim bawiła się jak dziecko zabawką.
Szybko ją rozbiła: pewnie sprawiło to jej radość.
(Delwig) [43]

„Zachowanie dziecięce" dorosłej kobiety utwierdza infantylizm jako pewną indywidualną, jedynie w danym wyjątkowym przypadku uznaną normę. To jest to, co jest dozwolone „tylko dla niej", co jest nie do naśladowania i powtarzania. Wyjątkowość takiego infantylizmu jest uwarunkowana przez to, iż został zespolony z wyjątkowym utalentowaniem i kobiecym urokiem. Ta kobieta-dziecko, która jest nieprzewidywalna, występuje na przemian to w kobiecej, to w dziecięcej postaci. Jej adoratorzy w mękach starają się odgadnąć, czy mają do czynienia z kapryśnym dzieckiem, naiwnie dającym się wciągnąć w dwuznaczne sytuacje, nie podejrzewając ich dwuznaczności, czy też z namiętną kobietą, rzucającą się bez opamiętania w historie miłosne jak motyl w ogień.

Sytuacja nieprzewidywalności potęguje się przez to, iż bohaterka tej powieści została obdarzona przenikliwym umysłem i ciętym językiem. Jej utkane z nieoczekiwanych zdarzeń życie – z kompozycyjną zakończonością dzieła sztuki – zostaje zwieńczone nieoczekiwaną śmiercią – u samego szczytu młodości i powodzenia. Jeśli życie Sofii Ponomariewej jest urzeczywistnianą w zachowaniach poezją, to twórczy udział w niej poetów – poczynając od Aleksandra Izmajłowa, Oresta Somowa, Władimira Panajewa, Borysa Fiodorowa (sławetnego „Bor'ki"), M. L. Jakowlewa, Nikołaja Ostołopowa, na Gniediczu, Delwigu, Baratynskim kończąc – przemieniało to poetyckie życie w poetyckie teksty. Po przejściu próby w ogniu salonu Sofii Ponomariewej, a potem w literackim stowarzyszeniu Izmajłowa odkładały się one na stronach czasopism i almanachów, stopniowo prze-

kształcając się w fakty historii literatury. Tylko kongenialność Sofii Ponomariewej, jak to przekonywająco ukazał Wacuro, przemieniała życie w sztukę z takim samym talentem, z jakim jej czciciele przemieniali fakty sztuki w swoje wyznania miłosne.

Inna atmosfera panowała w rozkwitłym w połowie lat dwudziestych salonie Zinaidy Wołkońskiej. Pochodząca z rodziny znanego ze swej lekkomyślności i zamiłowania do literatury księcia Biełosielskiego-Biełozierskiego, starannie wykształcona (władała w mowie i piśmie pięcioma językami), bogata i beztroska księżna Wołkońska łączyła styl salonów europejskich z lekkim nalotem bohemy i nie ukrywanej niezależności politycznej. Nawet to, iż w swoim rzymskim pałacu ustawiła później obok marmurowych antyczych odłamów, poświęconych Puszkinowi i Wieniewitinowi, również marmurowe popiersie Aleksandra I, nie było pozbawione odcienia opozycyjności. Pełen szacunku gest pod adresem zmarłego cara podkreślał opozycyjność w stosunku do aktualnie panującego. Mikołaj I zmusił kiężnę do opuszczenia Rosji. Była to kara za „kuszące" przejście na katolicyzm, ale prawdopodobnie również za demonstracyjnie podkreślaną frondę. W rzeczywistości salon księżnej nie miał politycznego charakteru, ale wyspy, gdzie się tworzyła sztuczna atmosfera kultu piękna, nabierała na tle mikołajowskich porządków bynajmniej nie neutralnego charakteru. Przypomnijmy słowa Puszkina, wypowiedziane później (1836) o prawdziwej wolności:

Zależeć od władz, zależeć od ludu –
Czy nie wszystko nam jedno? Bóg z nimi... Przed
Nikim się nie rozliczać; sobie tylko służyć
I dogadzać; dla władzy, dla liberii
Nie zginać ani sumienia, ani myśli, ani szyi;
Dla kaprysu swego włóczyć się po świecie tu i tam,
Dziwiąc się boskiemu pięknu przyrody
I przed dziełami sztuk i natchnienia
Drżąc radośnie w zachwytach wzruszenia.
Oto szczęście! Oto prawa... [44]

Kierunek tej „estetyzujacej" niezależności księżna ujawniła w pożegnaniu Marii Wołkońskiej, która wyruszała na Sybir w ślad za zesłanym na katorgę mężem. Należy przypomnieć, że matka Wołkońskiego, dama dworu owdowiałej cesarzowej, wyrzekła się skazanego na katorgę syna i w tym samym czasie pojechała do Moskwy uczestniczyć w uroczystościach koronacyjnych Mikołaja I. Na tym tle Zinaida Nikołajewna urządziła w Moskwie głośne demonstracyjne pożegnanie swojej bratowej, zaprosiwszy na nie najznakomitszych włoskich muzyków i śpiewaków i cały kwiat świata intelektualnego, w tym także Puszkina. Maria Wołkońska pisała: *W Moskwie zatrzymałam się u Zinaidy Wołkońskiej, mojej trzeciej bratowej, która przyjęła mnie z taką delikatnością i dobrocią, których nigdy nie zapomnę: otoczyła mnie opieką, uwagą, miłością i współczuciem. Wiedząc o mojej namiętności do muzyki, zaprosiła wszystkich włoskich śpiewaków, jacy wówczas przebywali w Moskwie i kilka utalentowanych śpiewaczek. Piękny włoski śpiew wprowadził mnie w zachwyt, myśl zaś, iż słyszę go po raz ostatni, czyniła go jeszcze piękniejszym ... Mówiłam im: „Jeszcze, jeszcze,*

pomyślcie tylko, przecież już nigdy więcej nie usłyszę muzyki!" Puszkin, nasz wielki poeta, też był obecny [45].

Święto urządzone przez Zinaidę Wołkońską swojej bratowej nie było oznaką politycznej sympatii do dekabrystów. Miało ono ukazywać coś innego: n i e z a l e ż n o ś ć s z t u k i od władzy, ale w ówczesnej sytuacji apolityczność przekształcała się w pewne stanowisko polityczne. Wyobrażenie o salonie Wołkońskiej jako o „cudownej wyspie", na której zbierali się czciciele sztuk różnych poglądów i rozmaitych talentów, zostało utrwalone na znanym obrazie G. G. Miasojedowa, przedstawiającym mitologiczną scenę spotkania „kapłanów sztuk". Zinaida Wołkońska, siedząca u nóg posągu Wenus z Milo, jest otoczona przez pisarzy: Wieniewitinowa, Puszkina, Chomiakowa, Wiaziemskiego, Pogodina. Kompozycyjne centrum obrazu stanowią postacie Czaadajewa i Mickiewicza, umieszczone na dwóch przeciwległych końcach. Pierwszy stoi w zamyśleniu, drugi w natchnieniu recytuje wiersze. Niezależnie od tego, jak naprawdę odnosiła się do tych wieczorów skompletowana przez malarza plejada, obraz bardzo wiernie oddaje historyczną mitologię spotkań u Zinaidy Wołkońskiej. We wspomnieniach o Mickiewiczu Wiaziemski pisał: *W Moskwie dom księżny Zinaidy Wołkońskiej był wytwornym miejscem zebrań znakomitych, doborowych osobistości współczesnego towarzystwa. Tutaj zbierali się przedstawiciele wielkiego świata, dostojnicy i piękności, młodzież i dojrzałe pokolenie, ludzie pracy umysłowej, profesorowie, pisarze, dziennikarze, poeci, artyści. Wszystko w tym domu nosiło znamię służenia sztuce i myśli. Odbywały się w nim prelekcje, koncerty dawane przez amatorów włoskich oper. Wśród artystów i na ich czele była sama gospodyni. Ci, którzy ją słyszeli, nie mogli zapomnieć wrażenia, jakie wywierała swoim pełnym i dźwięcznym kontraltem oraz uduchowioną grą w roli Tankreda w operze Rossiniego. Jeszcze się pamięta i słyszy, jak w obecności Puszkina i pierwszego dnia znajomości z nim zaśpiewała jego Elegię z muzyką ...*

Zgasło słońe,
Na morze niebieskie wieczorna naszła mgła.

Puszkin był szczerze wzruszony tym urokiem wyrafinowanej i artystycznej kokieterii. Jak zwykle rumieniec pojawiał się na jego twarzy...

Jasne, że Mickiewicz od samego swojego przyjazdu do Moskwy był gorliwym bywalcem wśród najbardziej kochanych i szanowanych gości w domu księżnej Wołkońskiej. Poświęcił jej wiersz, znany pod tytułem *Pokój grecki...*[46] Salon Wołkońskiej, jak wszystkie tego rodzaju instytucje, miał swoją legendę. Była to legenda o nieodwzajemnionej miłości Wieniewitinowa do gospodyni salonu, miłości, którą tragicznie przerwała śmierć młodego geniusza. Podobna legenda była konieczną ozdobą atmosfery salonu, jednakże w całości jednoczącą siłą zebrań u Zinaidy Wołkońskiej był nie afekt miłosny, lecz oddanie się sztuce. Specjalnie zaznaczony estetyzm dodawał salonowi Wolkońskiej nieco chłodu. W szczególności odzwierciedliło się to w pewnej salonowej szablonowości wykwintnego wiersza Puszkina poświęconemu temu salonowi:

W salonach balującej Moskwy,
W rozgwarze wista, walca, wina,
Śród plotek i rozmowy oschłej

Igraszki lubisz Apollona.
Królowo muz, urody, wdzięku,
Magiczne berło trzymasz w ręku
I twórcze budzisz w nim natchnienia,
A twoje czoło zamyślone
Podwójnym wieńcem uwieńczone,
Wijąc się geniusz opłomienia.
Pieśniarza, co w pokornej dani
Składa ci płonąc słowa drżące,
Z uśmiechem słuchaj, nie odtrącaj!
Tak w drodze będąc Catalani
Cyganki słucha koczującej [47].

Pomiędzy samymi nazwiskami Ponomariewej (z domu Pozniak) i Wołkońskiej (z domu Biełosielska-Biełozierska) istnieje wymowna różnica, wyraźnie ukazująca odmienność statusu społecznego i całej atmosfery dzielącej te dwa salony, które chronologicznie są sobie tak bliskie. I tym bardziej rzuca się w oczy ich pokrewieństwo, jeśli idzie o przeciwstawianie się realności życiowej. W obu salonach widzimy próbę wyrwania się *au déssus du vulgaire.*

Inną drogą dla kobiety, która również prowadziła do tego, by *podnieść się nad życiem haniebnym* (Pasternak), była droga, którą społeczeństwo uważało za naganną. W poezji (na przykład pod piórem Lermontowa) tworzyło to romantyczny obraz kobiety publicznej:

Choć związek nasz nieodgadniony
Piętnuje tłum z pogardą w oku
I chociaż ludzkie zabobony
Zburzyły ci rodzinny spokój.

Przed bożyszczami świata tego
Żadne z nas nie chce zginać grzbietu;
Nie ma tu dla nas nic godnego
Ani uwielbień, ani wstrętu. [48]

W powszedniej rzeczywistości tracił on romantyczne zabarwienie i do literatury powróci razem z obrazem „skrzywdzonych i poniżonych" w społecznej interpretacji Niekrasowa i religijnej Dostojewskiego. Uromantyzowany bunt kobiety w Rosji pierwszej połowy XIX wieku urzeczywistniał się w postaci romantycznej bohaterki. Na język romantyzmu „przyzwoitości" przekładano jako „umowności", bunt zaś przeciwko nim miał dwa oblicza: poetycką wolność w literaturze i miłosną wolność w realnym życiu. Pierwsza „naturalnie" przybierała postać męskiego zachowania i ucieleśniała się na papierze, druga – „kobiecego" i urzeczywistniała się w życiu. Taka jest podwójna natura obrazu Zakriewskiej. W wierszach Puszkina została ona przedstawiona następująco:

Ze swą płonącą duszą,
O kobiety Północy, między wami

Pojawia się czasami ona
I wbrew wszystkim konwencjom świata
Podąża do utaty sił,
Jak nieobliczalna komet
W ścisłym kręgu planeta [49].

W świecie poetyckim rozmowy Zakriewskiej znalazły odbicie w wierszu Puszkina *Powiernik*, w którym „upojny język", „namiętności szalonych i burzliwych" wzbudzał u poety lęk swoim nieokiełznaniem:

Lecz poskrom uczuć twych wyrazy
I zataj, zataj twe marzenia,
Boję się w żartach ich zarazy
Doświadczyć twego doświadczenia [50].

Jednakże w męskim zachowaniu niezależnie od tego, jak szczera jest ta namiętność [51], była to mimo wszystko literatura. Relacje zaś literatury i życia w zachowaniu męskim tamtej epoki były skomplikowane i stwarzały możliwość najróżnorodniejszych interpretacji. Puszkin był szczery, kiedy pisał te wiersze, ale był również szczery, kiedy w korespondencji z Wiaziemskim stroił dwuznaczne żarty z „miedzianej Wenus" (tak w korespondencji Puszkina i Wiaziemskiego nazywano Zakriewską) i odgrywał w listach razem z Wiaziemskim sceny uniesień miłosnych i zazdrości.

Nic nie tracił obraz Zakriewskiej i wówczas, gdy Puszkin nakładał maskę jej nauczyciela w miłości. W liście do Wiaziemskiego z 1 września 1828 roku pisał: *Gdyby nie* [Zakriewska] *twoja miedziana Wenus, to umarłbym z nudów. Ale jest ona pocieszne śmieszna i miła. Piszę dla niej wiersze. A ona zrobiła ze mnie swojego rajfura (ku czemu pociągała mnie i moja stała skłonność i dzisiejszy stan mojego Poczciwca, o którym można powiedzieć to samo, co zostało już powiedziane o jego imienniku w druku: zamiary dobre, ale wykonanie kiepskie)* [52].

Antypodą „artystycznego" i „miłosno-romantycznego" damskiego zachowania w Rosji początku XX wieku było światowe *comme il faut*, którego podstawową cechą była światowa szarzyzna. Przytoczmy dwa uderzająco bliskie opisy, z których jeden odmalowuje obraz z życia, a drugi został zaczerpnięty z literatury. Oba teksty przedstawiają wyższe sfery. Ich podobieństwo wywodzi się stąd, iż na tym poziomie oryginalność (swoistość) jest zrównywana z nieprzyzwoitością. Pierwszy przykład znajdujemy w zapiskach A. F. Tiutczewej. Znamienne, iż opisuje się w nich salon Sofii Kramzinej. Salon Katarzyny i Nikołaja Karamzinów za życia pisarza stanowił jeden z głównych ośrodków życia kulturalnego Petersburga drugiej dekady XIX wieku. Jego swoistość dodatkowo podkreślała jeszcze okoliczność, iż bezpośrednio nad nim, na drugim piętrze w gabinecie Nikity Murawiewa, zbierała się młodzież wciągnięta do spisku dekabrystów. Obecnie (pamiętniki Tiutczewej opisują salon starszej córki Karamzina) – w latach trzydziestych – obraz gwałtownie się zmienił. To tym bardziej rzuca się w oczy, iż gospodyni salonu jest przekonana, że zachowuje tradycje swojego ojca. Salon Sofii Karamzinej nie ma swojego kulturalnego centrum. Jest spraw-

nie działającą maszyną życia towarzyskiego, pozbawioną swojego wyrazu. *(...) Mądrą i natchnioną głową i duszą tego gościnnego salonu była niewątpliwie Sofia Nikołajewna, córka Karamzina z pierwszego małżeństwa z Elżbietą Iwanowną Protasową, która zmarła przy urodzeniu tej córki. Przed rozpoczęciem wieczoru Sophie, jak doświadczony generał na polu bitwy i jak uczony strateg, rozstawiała wielkie czerwone fotele, a między nimi lekkie słomiane krzesła, tworząc przytulne grupy dla współrozmówców. Potrafiła wszystko tak urządzić, że każdy z gości w sposób naturalny i niejako przypadkowy znajdywał się w tej grupie lub obok tego sąsiada lub sąsiadki, która najlepiej do niego pasowała. Pod tym względem była ona absolutnie organizacyjnym geniuszem. Biedna i droga Sophie, widzę to jak dziś, jak pracowita pszczółka fruwa od jednej grupy gości do drugiej, łącząc jednych, rozdzielając innych, podchwytując celne powiedzenie, dowcip, zauważając ładną toaletę, organizując partyjkę kart dla staruszków, jeux d'esprit* [53] *dla młodzieży, inicjując rozmowę z jakąś samotną mamą, dodając otuchy wstydliwej i skromnej debiutantce, doprowadzając jednym słowem umiejętność znalezienia się w towarzystwie do poziomu sztuki i prawie cnoty* [54]. Przedstawiony we wspomnieniach Tiutczewej obraz tak przypomina scenę z *Wojny i pokoju* Tołstoja, iż trudno się odżegnać od myśli, że Tołstoj miał dostęp do tych, wówczas jeszcze nie opublikowanych, pamiętników. Emocjonalna ocena w powieści Tołstoja jest diametralnie odmienna, ale to tym bardziej podkreśla podobieństwo samego obrazu. Istota tego podobieństwa tkwi w orientacji na nieoryginalność jako na najwyższy ideał salonu. Znamienne jest też to, że salon Karamzinej jest ukazany w latach trzydziestych, salon Anny Scherer na początku XIX wieku; mimo to panuje w nich zupełnie ta sama atmosfera:

Podoba jej się duma gości
I dygnitarzy chłód rozmowy,
Lat przemieszanie i godności,
Ale porządek w tym surowy.
(*Eugeniusz Oniegin*, VIII, VII)

Wieczór u Anny Pawłowny został wprawiony w ruch. Wrzeciona furkotały – równomiernie bez przerwy – w różnych stronach. Prócz ma tante, przy której siedziała tylko pewna starsza dama z wypłakaną chudą twarzą, nieco obca w tym gronie; towarzystwo rozdzieliło się na trzy kółka. Centrum jednego z nich, bardziej męskiego, stanowił l'abbé, drugiego – młodego – piękna księżniczka Hélène, córka księcia Wasilia, oraz ładniutka, rumiana, zbyt pełna jak na swój młody wiek, mała księżna Bołkońska, trzeciego – Mortemart i Anna Pawłowna. Ośrodkiem wieczoru był wicehrabia-emigrant. *Anna Pawłowna w oczywisty sposób raczyła nim swoich gości. Jak dobry maitre d'hotel podaje, niby coś nadzwyczaj wspaniałego, kawałek wołowiny, której by się nie chciało jeść widząc ją w brudnej kuchni, Anna Pawłowna owego wieczoru podawała swoim gościom – jako nadnaturalny wykwint – njpierw wicehrabiego, potem l'abbé* [55]. Salon romantyczny i światowy ucieleśniają jak gdyby dwa przeciwstawne style kobiecego zachowania w towarzystwie. Jeśli w epoce romantyzmu wolność dla kobiety oznaczała kobiecą wolność, to w okresie wzrostu demokratycznych nastrojów w drugiej połowie XIX wieku w kobiecie podkreślało

się c z ł o w i e k a. W strywializowanym zachowaniu codziennym przejawiało się to w dążeniu do noszenia męskich fryzur, zdobywania męskich zawodów, gestów i sposobu mówienia (postępowanie George Sand, ubierającej się po męsku, wydawało się zbyt ekstrawaganckie). Przeciwstawienie to manifestowało się jako walka między modnym strojem balowym wielkiego świata, na przykład, krynoliną [56] i skromnym ubiorem „kobiety pracującej". Tak oto w satyrach A. K. Tołstoja imituje się szablonowość języka nihilistów, czyli błyskawiczne przemienienie się wybuchu w szablon:

Przestraszył się Potok, od ślicznotek ucieka,
A te wykrzykują zjadliwie:
„Ach, jaki z niego trywialny typ. Nierozwinięty!
Nowoczesności wcale nie widać!"
Ale Potok powiada, znalazłszy się na podwórzu:
„Toż bywało i u nas na Łysej Górze,
Tylko wiedźmy chociaż gołe i bose,
Ale przynajmniej miały warkocze!" [57]

Jak widzimy, długi okres emancypacji kobiet, przebiegający pod hasłem zrównania praw kobiet i mężczyzn, w istocie był pojmowany w społeczeństwie jako prawo kobiet do obejmowania „męskich" ról społecznych i zawodów. Dopiero w połowie XIX wieku kwestia ta nabrała innego sensu. Teraz toczono walkę nie o to, żeby być „mężczyzną", lecz o to, by mężczyzna i kobieta byli odbierani jako równowartościowe osoby, złączone jednym pojęciem „człowiek". Do tego potrzebne było, żeby chociaż jedna kobieta udowodniła swoją wyższość w dziedzinach tradycyjnie uznawanych za czysto męskie. Pod tym względem nie tylko dla rosyjskiej, ale i dla całej europejskiej kultury pojawienie się takich postaci, jak Sofia Wasiljewna Kowalewska, było naprawdę historycznym punktem zwrotnym, dającym się zestawić jedynie ze zrównaniem roli mężczyzny i kobiety w politycznej walce narodowców. Fakt otrzymania przez S. F. Kowalewską stopnia naukowego profesora (1884) i mianowanie jej po roku kierownikiem katedry mechaniki na Uniwersytecie w Sztokholmie można porównać jedynie z decyzją rządu Aleksandra III zrównującego Sofię Pierowską z mężczyznami-narodowolcami w prawach bycia skazaną na śmierć. Kobieta przestała już liczyć na ulgi naukowe i polityczne. W tym ostatnim przypadku Aleksander III nieoczekiwanie zachował się jak Robespierre, który udowodnił, że gilotyna nie zna szarmanckiej różnicy między mężczyzną i kobietą. Puszkin pisał o równości w *ostatniej strasznej chwili carskiego cierpiętnika i jego zabójcy, Charlotty Corday i uroczej Du Barry, i szaleńca Louvela, i Bertona* [58].

Siostry Korwin-Krukowskie urzeczywistniały jak gdyby dwie możliwości. Anna Wasiljewna Korwin-Krukowska odrzuciła miłość Dostojewskiego. Dostojewski prosił ją o rękę, lecz spotkał się z odmową – jej wybrańcem został paryski komunard, który dzięki ucieczce z więzienia uratował się od egzekucji. Dostojewski według wspomnień Anny Grigoriewny Dostojewskiej powiedział o niej: *Anna Wasiljewna to jedna z najlepszych kobiet, jakie spotkałem w życiu. Jest nadzwyczaj mądra, rozwinięta, wykształcona literacko, ma piękne, dobre serce. Jest to dziewczyna o wysokich moralnych cechach; ale jej przekonania*

diametralnie różnią się od moich i zrezygnować z nich ona nie potrafi – zbyt jest prostolinijna. Dlatego wątpliwe, czy nasze małżeństwo byłoby szczęśliwe. Zwróciłem jej dane mi słowo i życzę jej z całego serca, by spotkała człowieka tych samych przekonań i by była z nim szczęśliwa! [59] Jej młodsza siostra, Sofia Kowalewska, była właśnie jedną z tych osobowości, które dojrzewają w momencie ostrych zwrotów w kulturze. Nieprzypadkowo Renesans obrodził ludźmi wszechstronnie uzdolnionymi, których talent nie mógł się pomieścić w jakiejś jednej dziedzinie działalności kulturalnej. Nieprzypadkowo też następna eksplozja na przełomie XVII i XVIII wieku we Francji powołała do życia encyklopedystów, a w Rosji Łomonosowa: wybuch rodzi wszechstronne talenty. W kulturowej funkcji kobiety taka eksplozja nastąpiła w końcu XIX wieku. Stworzyła ona Sofię Kowalewską. Jako matematyk, profesor-wykładowca, pisarka tworząca swoje dzieła literackie w kilku językach, przyciąga ona właśnie wielostronnością swojej aktywności kulturalnej.

Katedra profesora i szubienica petersburska były znakami absolutnego zrównania mężczyzny i kobiety. Tylko w pierwszym przypadku trzeba było jechać do Sztokholmu, druga możliwość mogła się urzeczywistnić na miejscu. To paradoksalne przyrównywanie „swojej" ziemi i zagranicznej zauważył już protopop Awwakum, który powiedział, że męczennicy, by dokonać swego czynu, musieli *jechać do Persydy*, my zaś – kontynuował z ironią – *mamy Babilon w domu*.

Równość została zatwierdzona. Teraz kobieta nie musiała już udawać kogoś, kto potrafi grać rolę mężczyzny. Wywołało to niespotykany efekt: początek XX wieku do rosyjskiej poezji wprowadził całą plejadę genialnych kobiet-poetów. I Achmatowa, i Cwietajewa nie ukrywały żeńskiej natury swojej Muzy, lecz odwrotnie – akcentowały ją. A mimo to ich wiersze nie były „kobiecymi" wierszami. Odznaczyły się one w literaturze nie jako poetki, lecz jako poeci.

Szczytem sukcesów w dziele zdobywania przez kobiety ogólnoludzkiej pozycji nie stają się walkirie „praw kobiet" i rzeczniczki miłości lesbijskiej, lecz kobiety z powodzeniem rywalizujące z mężczyznami w polityce i działalności państwowej („lady Thatcher" w polityce i nauce XX wieku). Jednakże najbardziej jaskrawy, prawie symboliczny obraz pojawia się przed nami w przeciwstawieniu Maryny Cwietajewej i Borysa Pasternaka. Rzecz nawet nie w tym, iż w ich osobistych stosunkach Cwietajewa reprezentuje „męskość", Pasternak zaś – „kobiecość". Ważniejsze jest to, w jaki sposób ten romans, który nie wyszedł poza korespondencję i literaturę, odzwierciedlił się w poezji. W liryce Cwietajewej, w przesadnym nasyceniu jej namiętnościami, kobiece „ja" zostaje wyposażone w tradycyjnie męskie cechy: ofensyny zapał, rozumienie poezji jako pracy i rzemiosła, męstwo. Mężczyźnie pozostawia się tutaj pomocniczą i niepoetycką rolę:

Ze znakiem nieśmiertelnej trywialności
Jak sobie radzisz, biedaku? [60]

Atrybuty Cwietajewej to „męski rękaw" i stół do pracy. Prawdopodobnie u żadnego poety nie znajdziemy skarg na to, że miłość kradnie czas przeznaczony na pracę [61], która właśnie stanowi jedyny prawdziwy byt:

Młodość – kochać,
Starość – pogrzać się:
Nie ma kiedy – być,
Nie ma gdzie się podziać.

Jesteśmy kwita: przez was jestem objedzona,
Przeze mnie – namalowani.
Was położą na stół jadalny,
A mnie – do pisania.

Dlatego, że jotą szczęśliwa,
Innych potraw nie kosztowałam... (302)

Trudno znaleźć inne wiersze, w których kobiecość jest traktowaa z taką pogardą; „szczebiot" i cena, jaką się za niego płaci, są dane obok siebie:

Ale może w szczebiotach i liczydłach
Od wiecznych kobiecości zmęczywszy się –
Wspomnisz rękę moją bez praw
I męski rękaw. (194)

Jest to powrót – ponad głowami epoki puszkinowskiej – do XVIII wieku, do Łomonosowa, dla którego „poetyzm" jest *nędznym rymotwórswem* i do Mierzlakowa, nazywającego poezję *świętym zajęciem* (por. *święte rzemiosło* Achmatowej).

Na tle tej poezji kontrastowego znaczenia nabiera zasadnicza kobiecość pozycji Pasternaka, który *kobiecej doli jest równy*. Kobiecość jego poezji przejawia się nawet nie w fabularności, lecz w pryncypialnej wrażliwości i „pasywności". Jego poezja nie bierze, nie rządzi, nie narzuca, lecz oddaje się temu, co jest żywiołowe i ponadosobowe, którego zwycięstwo tkwi w tym, iż jest *przez wszystkich zwyciężony*. Cwietajewa wdziera się swoim językiem do świata i jest ślepa na to wszystko, co nie jest jej emanacją. Pasternak wchłania świat w siebie. Cwietajewa jest zanurzona w „swoim", Pasternak, jak doktor Żywago, jest zawsze stały, właśnie dlatego, że zawsze rozpuszcza się w cudzym. Nie wyklucza to jednak, iż później w Rosji właśnie idea równości mężczyzny i kobiety przemieniła się w formę ucisku kobiety, dlatego że naturalna odmienność została złożona w ofierze niemożliwej do realizacji utopii, która w praktyce oznaczała eksploatację kobiety.

Interesujące nas zagadnienie, jak mieliśmy okazję to obserwować, lokuje się na granicy fizjologii i semiotyki, nieustannie zmieniając punkt ciężkości, przesuwając się to jedną, to w drugą stronę. Jako zagadnienie semiotyczne nie może ono być sztucznie oddzielone od innych socjokulturowych języków, w szczególności od konfliktu aspektu fizjologicznego i kulturowego. W Japonii doprowadziło to do przeciwstawienia kobiety dla rodziny i gejszy – kobiety przeznaczonej do rozkoszy. W europejskim średniowieczu – w życiu koronowanych głów – do zalegalizowanej antytezy żony przedłużającej ród i kochanki dającej rozkosz. Oddzielenie tych dwóch funkcji kulturowych wytwarzało w wielu przypadkach antytezę

„normalnej" i homoseksualnej miłości. Rozpowszechnienie się homoseksualizmu w petersburskich szkołach oficerskich było spowodowane, najwidoczniej, przyczynami fizjologicznymi, ponieważ wiązało się z izolacją wielkiej liczby podrostków i młodych ludzi. Ale innego charakteru nabrało to w tych przypadkach, kiedy miłość homoseksualna przekształcała się w swego rodzaju tradycję pułkową. Gogol ironicznie uwydatnił rozmaite formy specyfiki pułków gwardyjskich. *Pxxx pułk piechoty wcale nie należał do tego gatunku, do jakiego należy wiele pułków piechoty i mimo to, że najczęściej kwaterował po wsiach, to jednak trzymał taki fason, iż nie ustępował kawaleryjskim. Większość oficerów piła chłodzoną wódkę i umiała ciągać Żydów za pejsy nie gorzej od huzarów; parę osób tańczyło nawet mazura i dowódca Pxxx pułku nigdy nie omieszkał wspomnieć o tym, rozmawiając z kimś w towarzystwie. „U mnie" – mówił zazwyczaj, klepiąc się po brzuchu po każdym słowie – „wielu tańczy mazura, wielu, bardzo wielu". Żeby jeszcze bardziej pokazać poziom wykształcenia Pxxx pułku, dodajmy, iż dwaj oficerowie byli strasznymi graczami w bank i przegrywali mundur, czapkę, płaszcz, temblak i nawet bieliznę, co nie wszędzie u kawalerzystów spotkać można* [62]. To, co w perspektywie życiowej może być rozpatrywane jako przywara, w perspektywie semiotycznej staje się znakiem rytuału społecznego. W epoce Mikołaja I homoseksualizm był rytualną przywarą kawalerzystów, podobnie jak niepohamowane pijaństwo huzarów [63]. Tak, na przykład, skandaliczne zachowanie Dantesa – rojalisty-emigranta, przystojniaka bez grosza przy duszy, mającego w sobie wszystkie wady rozrzuconej po obcych ziemiach starej arystokracji [64], wytwornego, zawsze wesołego, lekkomyślnego – byłoby niemożliwe w warunkach statecznej i surowej w sprawach moralności społeczności petersburskiej, gdyby nie było częścią rytualnej ułomności kawalerzystów. W oficjalnym Petersburgu przyjęto udawać, iż ta „wada" po prostu nie istnieje (por. słowa Lermontowa o tym, że świat

(...) nie ściga błędów,
Lecz żąda, by trzymano je w tajemnicy.

Nieoficjalnie zaś zrytualizowane wady były odbierane jako znaki wtajemniczenia. W danym przypadku homoseksualizm dodawał wyrafinowania fin du siècle. Bezpośredni oddech „końca wieku" francuscy emigranci wnieśli do salonów petersburskich dużo wcześniej, nim w krytyce rosyjskiej zabrzmiało słowo „dekadencja".

JURIJ ŁOTMAN

tłum. BOGUSŁAW ŻYŁKO

[1] Właśnie ten *nadmiar życia* według wyrażenia Tiutczewa pozwala romantykom lub artystom barokowym brzydotę przemieniać w fakt estetyczny. Zubożenie życia (tępota, idiotyzm, brzydota fizyczna) również może być przedmiotem sztuki, lecz wymaga ono kompensacji w postaci wyostrzonego negatywnego stosunku autora. Widzimy to w karykaturze lub – na przykład – na sztychach Goi.

[2] Zob.: *L'image du monde renversé et ses représentations litteraires et para-littéraites de la fin du XVI-e siècle au milieu du XVII-e. Etudes réunies et presentées par Jean Lafond et Augustin Redondo*. Coll. international. Tours, 17-19 Novebre 1977, Paris 1979; w szczególności artykuły: François Pelpech, *Aspects des pays de Cocague* (s. 35-48); Maurice Lever, *Le Monde renversé dans le ballet de cour* (s. 107-115).

[3] Cyt. za: *Naszi jumoristy za 100 let*, Sankt-Pietierburg 1904, s. 143. Fantazja trzeciorzędnego satyryka rosyjskiego z zeszłego wieku wyprzedziła absurdalny tytuł sztuki Ionesco *Łysa śpiewaczka*.

[4] Badając historię mody, stale zderzamy się z próbami jej motywacji: wprowadzenie jakichś innowacji w odzieży tłumaczy się względami moralnymi, religijnymi, medycznymi itd. Jednakże analiza bezwarunkowo przekonuje nas o tym, iż wszystkie te motywy są wnoszone z zewnątrz post factum. Są to próby przedstawienia tego co niemotywowane jako motywowane. Jeszcze na naszych oczach w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych noszenie spodni przez kobiety było odbierane jako nieprzyzwoite. Znany pisarz wypędził ze swego domu narzeczoną syna, ponieważ ośmieliła się przyjść do niego „w portkach". W tym samym czasie nie wpuszczano również kobiet w spodniach do restauracji. Ciekawe, że dla usprawiedliwienia tych zakazów przytaczano racje moralne, kulturowe i nawet medyczne. Dziś nikt nie wspomina ani o tych zakazach, ani o tych motywacjach.

[5] Do tego miejsca D. Dawydow dodał przypis wskazujący, iż w tym przypadku opierał się on na określonej tradycją „demokratyzacji munduru": *W czasie kampanii 1807 roku dowódca pułku lejbgrenadierów Mazowski nosił na piersi wielki obraz. św. Mikołaja-cudotwórcy, spod którego wystawało wiele maleńkich obrazków*. Noszenie ikony na piersi nabierało w oddziale partyzanckim dodatkowego sensu: chłopi mylili operujących na tyłach partyzantów w mundurach huzarskich z francuskimi maruderami, co zostało poświadczone w pamiętnikach. Ikona św. Mikołaja występowała jako znak narodowej przynależności.

[6] D. Dawydow, *Soczinienija*, Moskwa 1962, s. 320, 586.

[7] Zob.: A. M. Panczenko, *Smiech kak zrieliszcze* w: D. S. Lichaczow, A. M. Panczenko, N. W. Ponyrko, *Smiech w driewniej Rusi*, Leningrad 1984.

[8] Można by z tym zestawić przypadek, kiedy obcokrajowiec odgrywa rolę katalizatora w określonej kulturze lub jest nosicielem określonych cech w jej swoistości. Por. na przykład zagraniczny nauczyciel w rodzinie ziemiańskiej – od Francuzów w literaturze satyrycznej XVIII wieku po wzruszającego Karła Iwanowicza z *Dzieciństwa Tołstoja*.

[9] Elementy zbieżnego zachowania można dostrzec w legendzie o Drakuli. Nie przypadkiem twórcą jej rosyjskiego wariantu w latach 1481-1486 był heretyk Fiodor Kuricyn, w którego poglądach wyczuwa się wpływy manichejskie.

[10] Por. *Legendę o Julianie Opiekunie ubogich* Flauberta, w której ostatnie doświadczenie grzesznika polega na przezwyciężaniu przez niego uczucia obrzydzenia i lęku przed zarażeniem się: Julian obejmuje i ogrzewa swoim ciałem trędowatego, który okazuje się Chrystusem.

[11] Krytyczną analizę różnorodnych prób, podejmowanych przez historyków i mających na celu wniesienie do działalności Groźnego „państwowej mądości" czy nawet zwykłej logiki przedstawił S. B. Wiesiełowski (*Issledowanija po istorii opriczniny*, Moskwa 1963, s. 11-236).

[12] Por. na przykład homoseksualność świata antycznego i jej oczywisty związek z niższym społecznym położeniem kobiety w Grecji okresu klasycznego lub osobliwe zabawy Nerona, zawierające przebieranie się kobiet za mężczyzn w celu zwiększenia ich atrakcyjności seksualnej. Sam sens tych zabaw zawierał się we wprowadzeniu wariacyjności do struktury, która z natury była jej pozbawiona.

[13] Lub Francuzka? Choć w źródłach poświęconych d'Éonowi wyolbrzymia się informacje o tym, iż w Petersburgu kawaler wykonywał swoje tajne misje dyplomatyczne w damskim stroju, to wydaje się, iż są to przypuszczenia nieuzasadnione. Tłumaczenie jednego z francuskich biografów, jakoby strój ten był niezbędny po to, aby łatwiej było przeniknąć do sypialni imperatorowej, nie bierze pod uwagę faktu, że strój taki nie był wcale potrzebny.

[14] Montesquieu, *O duchu praw*, przeł. T. Boy-Żeleński, PWN, Warszawa 1957, t. 1, s. 172.
[15] Tamże, s. 106.
[16] K. Rylejew, *Połnoje sobranije soczinienije*, Leningrad 1934, s. 379.
[17] E. W. Daszkowa, *Zapiski. Pis'ma siestior M. i K.Wilmont iz Rossiji*, Moskwa 1987, s. 67.
[18] Przed Pawłem I imperatorowe (małżonki imperatorów) nie nosiły orderu św. Andrzeja (taki porządek został ustanowiony za Pawła). Zamiast tego nosiły one żeński order św. Katarzyny. Zamiana orderu św. Katarzyny na św. Andrzeja oznaczała przemienienie się Katarzyny z żony imperatora w imperatorową. Jednocześnie następowała zmiana płci i tytułu.
[19] Panin był wujem Daszkowej i przez nią został wciągnięty do spisku.
[20] Tamże, s. 69.
[21] D. I. Fonwizin, *Soczinienija*, t. II, Moskwa-Leningrad 1959, s. 50.
[22] M. M. Szczerbatow, *Soczinienija*, t. II, Sankt-Pietierburg 1898, kol. 219.
[23] N. A. Durowa, *Izbrannyje soczinienija*, Moskwa 1983, s. 43-44.
[24] Można porównać to z przebieraniem się młodej szlachcianki w ubiór chłopski: umożliwiało to inny, bardziej dostępny typ zachowania i jednocześnie umożliwiało mężczyźnie swobodniejszy sposób bycia, por. *Pannę-Włościankę* Puszkina. O ciekawych szczegółach na ten temat piszemy niżej, opisując zachowanie A. Orłowej-Czesmienskiej.
[25] A. S. Puszkin, *Połnoje sobranije soczinienij*, Moskwa-Leningrad 1937-1949, t.V, s. 92. Pol. przekł.: A. Słobodnik, *Dzieła*, t. II, Warszawa 1967, s. 276.
[26] *Il avait l'air d'un brigand avec sa balafre*. Zapisek Puszkina w: A. S. Puszkin, *Połnoje sobranije soczinienij*, t. XII. s. 176.
[27] G. R. Dierżawin, *Stichotworienija*, Leningrad 1957, s. 99.
[28] Orłow był carobójcą z powołania, to było jakby jego złym przyzwyczajeniem.
[29] A. S. Puszkin, *Połnoje sobranije soczinienij*, t. XII, s. 177.
[30] Zob. N. Jełagin, *Żizń grafini Anny Aleksiejewny Orłowoj-Czesmienskoj*, Sankt-Pietierburg 1873.
[31] M. I. Pylajew, *Staraja Moskwa*, Moskwa 1990, s. 148. Być może, opis ten jest wyolbrzymiony, lub powstał na podstawie plotek. W każdym razie dosyć sztywne Angielki nie znalazły w tańcu hrabiny niczego nagannego. W liście do ojca pisały: *W ostatnim liście do mamy opowiedziałam o wszystkich wydarzeniach naszego życia. Od tamtego czasu byłyśmy na wspaniałym balu u hrabiego Orłowa, który został urządzony w stylu rosyjskim, co mi się najbardziej spodobało. Bal jak zwykle zaczął się polonezem (co przypomina bardziej spacer pod muzykę), potem tańczyliśmy parę kontredansów, w przerwach pomiędzy nimi hrabina Orłowa wykonywała tańce, które swoim pięknem, wytwornością i elegancją przewyższały, wszystko, co kiedykolwiek miałam okazję widzieć (nawet w malarstwie). W porównaniu ze zgrabną figurą hrabiny Orłowej figura lady Hamilton wydałaby się kanciastą, nie byłoby grzechem utrwalenie na płótnie naturalności i świeżości prześlicznej hrabiny. Każdy jej ruch w tańcu z szalem stanowił wzór wyszukanego piękna* (E. R. Daszkowa, *Pis'ma siestior M. i K.Wolmot iz Rossiji*, Moskwa 1987, s. 240).
[32] Tamże, s. 251.
[33] M. I. Pylajew, dz. cyt., s. 147.
[34] E. R. Daszkowa, dz. cyt., s. 402.
[35] Tamże, s. 148.
[36] A. S. Puszkin, dz. cyt, t. II, księga 1, s. 496-497.
[37] M. I. Pylajew, dz. cyt., Moskwa 1990, s.150
[38] Tamże.
[39] I. A. Kryłow, *Basni*, Moskwa-Leningrad 1956, s. 196. (Pol. przekład: Iwan Kryłow, *Bajki*. przeł. S. Kaczkowski. S. Komar, T. Łopalewski. Oprac. B. Galster, BN, Wrocław 1961.)
[40] A. S. Puszkin, dz. cyt., t. II, księga 1. s. 368. Znamienne, iż wiersze te chronologicznie bliskie są epigramatom na Focjusza.
[41] W. E. Wacuro, *S.D.P. Iz istorii litieraturnogo byta puszkinskoj pory*, Moskwa 1989.
[42] Por. obraz Watteau *Kapryśnica* z Ermitażu, utrwalający na płótnie całościowy „program" kapryśnego zachowania damy. Kaprys to wczesna forma walki o prawo do indywidualności.
[43] W. E. Wacuro, *S.D.P. Iz istorii litieraturnogo byta puszkinskoj pory*, s. 278.
[44] A. S. Puszkin, dz. cyt., T. III, księga 1, s. 420.
[45] *Zapiski kniagini Marii Nikołajewny Wołkonskoj*, Sankt-Pietierburg 1914, s. 61.
[46] P. A. Wiaziemskij, *Wospominanija o Mickiewicze* w: *Sobranije soczinienij*, t.VII. s, 329.
[47] A. S. Puszkin, dz. cyt., t.III, księga 1, s. 54. Pol. przekł. J. Tuwim w: *Dzieła*, t.I, Warszawa 1967, s. 383.
[48] M. J. Lermontow, *Soczinienija w 6-ti t.*, t. II, Moskwa-Leningrad 1951, s, 190. Pol. przekł.: M. Lermontow, *Wybór poezji*. T. I. *Liryka*, Warszawa 1956, s. 307.
[49] A. S. Puszkin, dz. cyt, t. III, księga 1, s. 112.

[50] Tamże, s. 113. Pol.przekł. A. Puszkin, Dzieła, t. I, Warszawa 1967, s. 396.

[51] Na przykład, dla Baratynskiego miłość do Zakriewskiej była głęboka i tragiczna.

[52] A. S. Puszkin, dz. cyt., t. XIV, s. 26.

[53] Gry salonowe – J. Ł.

[54] A. F. Tiutczewa, *Pri dworie dwuch impieratorow. Wospominanija i fragmienty dniewnikow friejliny dwora Nikołaja I i Aleksandra II*, Moskwa 1990, s. 13.

[55] L. Tostoj, *Wojna i pokój*, przeł. A. Stawar, t. 1, P I, Warszawa 1984, s. 14.

[56] Por. *Śmierć Tarielkina* Suchowo-Kobylina: *Kiedy ogłoszono Postęp, to on wstał i poszedł przed Postępem, w ten sposób Tarielkin był na przedzie, a Postęp z tyłu! – Kiedy nadeszła Emancypacja kobiet, to Tarielkin płakał, że nie jest kobietą, by zdjąć krynolinę przed Publicznością i pokazać jej ... jak trzeba się Emancypować* (*Kartiny proszedszego. Pisał s natury A. Suchowo-Kobylin*, Moskwa 1869, s. 400-401).

[57] A. K. Tołstoj, *Smiert' Ioana Groznogo. Car Fiodor Ioannowiecz. Car Boris. Stichotworienija*, Moskwa 1988, s. 435.

[58] A. S. Puszkin, dz. cyt., t. XI. s, 94-95.

[59] *F. M. Dostojewskij w wospominaijach sowriemiennikow*, t.II, 1964, s.37.

[60] M. Cwietajewa, *Izbrannyje proizwiedienija*, Moskwa-Leningrad 1965, s. 262.

[61] Por. zuchwałe wiersze młodego Puszkina: *(...) trud zimny i pusty. / Nigdy nie warto poświęcać wiersza / Dla uśmiechu pożądliwych ust.*

[62] N. W. Gogol, *Połnoje sobranije soczinienij*, t. I, Moskwa-Leningrad 1940, s. 286.

[63] Zgodnie z ciekawą obserwacją W. G. Wilenbachowa swoistym wykazem rytualnych gwardyjskich wad była satyryczna piosenka *Żura, żura-żurawiel*.

[64] Tak, na przykład, markiz-arystokrata, uciekiner z Francji, który znalazł schronienie w szlacheckim prowincjonalnym majątku, wciągnął do miłości homoseksualnej chłopca Wigiela; odegrało to fatalą rolę w późniejszym życiu tego człowieka.

Kino według Guy Deborda

MARCIN GIŻYCKI

Trzydzieści jeden lat po pierwszym francuskim wydaniu ukazała się w Polsce kultowa książka Guy Deborda *Społeczeństwo spektaklu*[1]. Z tej okazji na Zamku Ujazdowskim w Warszawie odbył się „pokaz" *Hurlements en faveur de Sade* (*Ryk na rzecz Sade'a*) – jego debiutanckiego filmu. Garstka publiczności cierpliwie dosiedziała do końca. Nikt nie gwizdał, nie tupał, nie protestował[2].

Inaczej było podczas premierowego pokazu filmu (wyświetlanego notabene nie na zwyczajnym ekranie, lecz na powierzchni meteorologicznego balonu), który odbył się w Ciné-Club d'Avant Garde w Musée de l'Homme w Paryżu 30 czerwca 1952 roku. Na widowni zaczęły się rozgrywać dantejskie sceny. Po dwudziestu minutach projekcji ktoś litościwy (a może przerażony – był to zapewne kierownik klubu Armand-Jean Cauliez) wyciągnął z kontaktu wtyczkę projektora. Wcześniej kilku członków grupy letrystów, kolegów Deborda, opuściło na znak protestu salę. Kiedy w pięć lat później *Ryk* został pokazany w Institute of Contemporary Arts w Londynie, organizatorzy zastrzegli się w programie: *OBRAZA? Film ten (...) wywołał rozruchy w Paryżu. Wyświetlamy go w przekonaniu, że nasi bywalcy powinni mieć szansę wyrobienia sobie własnego zdania na jego temat. Pragniemy jednak dobitnie podkreślić, że nie bierzemy żadnej odpowiedzialności za oburzenie tych, którzy zdecydują się przyjść na pokaz*[3].

Brytyjski historyk sztuki Guy Atkinson pozostawił nam opis późniejszej o trzy lata projekcji tegoż dzieła w tym samym miejscu: *Kiedy zapaliły się światła, nastąpiła eksplozja protestów. Niektórzy widzowie wygłaszali gniewne mowy. Ktoś domagał się zwrotu pieniędzy pod groźbą rezygnacji z członkostwa Instytutu. Pewien mężczyzna, który przyjechał aż z Wimbledonu, skarżył się, że ponieważ ani on, ani jego żona nie chcieli stracić pokazu, musieli wynająć niańkę do dziecka. (...) Hałas z sali odczytowej* (gdzie pokazywany był film – przyp. M. G.) *dotarł wkrótce do widzów czekających na schodach na następny seans*[4].

Cóż właściwie tak bulwersowało publiczność *Ryku na rzecz Sade'a?* Otóż nie tyle to, co można było w filmie zobaczyć, co raczej to, czego w nim zobaczyć nie było można. A nie dawało się w nim zobaczyć wiele, ponieważ nie zawierał żadnego obrazu oprócz ciemnego lub jasnego (na przemian) ekranu. Ścieżkę dźwiękową dzieła tworzył natomiast swoisty kolaż cytatów, dialogów, wyrwa-

nych z kontekstu zdań i krótszych lub dłuższych pauz. Film kończył się dwudziestominutowym odcinkiem czarnej taśmy, któremu towarzyszyła kompletna cisza. Stefan Themerson, patron niniejszych felietonów (zrealizował wraz z żoną Franciszką Themerson w 1945 roku abstrakcyjny film *Oko i ucho*), byłby zapewne zachwycony tym pomysłem. To on przecież jeszcze grubo przed wojną zaraził się pasją filmową, kiedy przez ekran kina w powiatowym mieście P. *smyrgnął metr szmelcowej taśmy, o zadrapanej emulsji*, którym niechlujny kinooperator skleił dwie szpule [5].

Historia kina, zwłaszcza eksperymentalnego, zna jeszcze kilka przykładów wcześniejszych i późniejszych filmów bez obrazu: *Weekend* Waltera Ruttmanna (1930), *Zen for Film* (*Zen dla filmu*) Nam June Paika (1964), *The Flicker* (*Migacz*) Tony Conrada (1965), *Blue* (*Niebieski*) Dereka Jarmana (1993), żeby wymienić tylko kilka najbardziej znanych przykładów. We wszystkich tych filmach decyzja zrezygnowania z wizji miała swoje artystyczno-estetyczne lub techniczne podłoże. U Ruttmanna była to konieczność. Jego „film" został zamówiony dla radia, a taśmy magnetycznej jeszcze wówczas nie stosowano. *Zen dla filmu* to dzieło tyleż kontemplacyjne, ile przekorne. *Migacz* (w którym klatki jasne i ciemne następowały po sobie w pewnych rytmach) miał wywoływać w widzu reakcje halucynacyjne. A *Niebieski* Jarmana to spowiedź artysty, któremu choroba już odebrała wzrok, a wkrótce miała odebrać i życie.

Debord dla podobnych artystowskich „grymasów" żywił najwyższą pogardę. Jego odrzucenie obrazu miało charakter głęboko ideologiczny.

W roku premiery *Ryku* Debord ukończył 21 lat. Dwa lata wcześniej przystał do awangardowej grupy letrystów. Lider grupy, Isidor Isou, sam zrealizował w 1951 roku ponad czterogodzinny film *Traité de bave et d'eternité* (*Traktat o ślinie i wieczności*), z którym wybrał się do Cannes na festiwal. Wspierany przez kolegów domagał się tam pokazania swojego dzieła, zrywając przy okazji kilka projekcji i konferencji prasowych. Specjalny pokaz dla dziennikarzy w końcu się odbył, ale bez wizji. Nie było to jednak efektem całkiem zamierzonym. Po prostu film nie był jeszcze ukończony i Isou dysponował wówczas tylko taśmą z optycznym zapisem dźwięku. Na następnych projekcjach, już z obrazem, film objawił się widzom jako ciąg dość przypadkowych ujęć, w tym portretów samych letrystów. Spoza kadru bohater filmu imieniem Daniel wygłaszał swoje (czyli autora) opinie o kinie: *Myślę, że kino jest przede wszystkim zbyt bogate. Cierpi na otyłość. Osiągnęło swoje możliwości, swoje granice. Jeśli będzie rosnąć dalej – eksploduje. Z powodu zatwardzenia ta świnia faszerowana sadłem rozleci się na tysiąc kawałków. Ogłaszam zapaść kina, pierwszy apokaliptyczny znak rozpadu, załamania się tego nadętego i opasłego organizmu zwanego filmem* [6].

Dalej Daniel, alter ego Isou, stwierdzał, że przyszłość kina leży w *przetrawianiu* arcydzieł przeszłości. W postulacie tym odzwierciedla się letrystyczna koncepcja détournement – odwracania. Odwracanie polegało, między innymi, na braniu gotowego dzieła, na przykład plakatu lub komiksu, i zaopatrywaniu go w zmieniony lub całkiem nowy tekst. W odniesieniu do kina procedura ta miała się nazywać – znów według słów bohatera traktatu – *kinem niezgodności. Ogłaszam manifest kina niezgodności!* – deklarował. *Nawołuję do kaleczenia filmów, do ich świadomego przerabiania, przekuwania* [7].

Później Debord będzie rozwijać koncepcje Isou i kina letrystów. W opublikowanych w 1956 roku *Sposobach odwracania* pisał o *Narodzinach narodu*, że należałoby je właśnie „odwrócić", czyli skierować przeciwko sobie. Niezaprzeczalne nowatorstwo filmu Griffithsa nie powinno bowiem przysłaniać faktu, że jest to dzieło reakcyjne, rasistowskie. Z tych powodów winno być potępione i odłożone na półki. Lepszym jednak rozwiązaniem byłoby dokonanie zmian w samej tylko ścieżce dźwiękowej w celu nadania mu wymowy piętnującej *horror imperialistycznej wojny i działalność Ku-Klux-Klanu, nadal kontynuowaną w Stanach Zjednoczonych* [8].

W czasie jednak, kiedy Debord (wraz z Gilem J. Wolmanem) publikował swoje *Sposoby*, nie był już towarzyszem bojów Isou. *Ryk na rzecz Sade'a* podzielił letrystów tak głęboko, że ich lider opublikował po latach pamflet *Przeciwko neofaszystowskiemu kinu sytuacjonistów* (czyli filmom Deborda) [9].

Debord nie był oczywiście faszystą. Nie był też maoistowskim lewakiem, jakim stał się Jean-Luc Godard w późnych latach sześćdziesiątych. Był inspirowanym przez Marksa, Sartre'a, Lefebvra i Lukácsa anarchistą, piewcą prawdziwej rewolucji, która robotnikom przyniesie kontrolę nad ich produktami, a ludzkość uwolni od tyranii obrazów. W *Społeczeństwie spektaklu*, swoim najsłynniejszym manifeście, rozprawiał się zarówno ze społeczeństwem konsumpcyjnym, jak i biurokratycznym aparatem komunistycznych reżimów z chińskim włącznie. Nic dziwnego, że nie mógł pokochać Godarda, którego uważał za fałszywego rewolucjonistę, maskotkę salonów.

Pozostał konsekwentnie „antyspektaklowy", zarówno w następnych filmach, jak i pisanych niekiedy dość irytującym językiem prawd objawionych tekstach. W swoich obserwacjach procesów zachodzących w globalnej wiosce mass mediów poczynił spostrzeżenia stawiające go obok dwóch innych wielkich krytyków społeczeństwa spektaklu: Marshalla McLuhana i Jeana Baudrillarda. W przeciwieństwie jednak do nich nigdy nie wykładał na uniwersytecie, nie udzielał się publicznie. Mówił o sobie: *doktor niczego*.

Wkrótce po premierze *Ryku* i rozłamie wśród letrystów założył Międzynarodówkę Letrystów, a w 1957 roku Międzynarodówkę Sytuacjonistów (L'internationale situationniste). Tę drugą niektórzy historycy sztuki uważają za ostatnie awangardowe, prawdziwie rewolucyjne ugrupowanie. Sytuacjoniści odrzucali sztukę muzeów i galerii, opowiadając się za tworzeniem faktów bliskich życiu (czyli właśnie sytuacji). Okresem największego spełnienia były dla nich oczywiście wydarzenia maja 1968 roku. Współorganizowali okupację Sorbony, nawoływali do tworzenia rad robotniczych. Odcinali się jednak od związków zawodowych i lewackich organizacji, uważając je za biurokratyczne i reakcyjne.

Debord lubił podkreślać, że był filmowcem. Zrealizował sześć filmów, czy raczej antyfilmów. Współpracował przy siódmym, który miał być i stał się jego ostatnim wyznaniem: *Guy Debord, son art et son temps* (*Guy Debord, jego sztuka i czasy* – dokument zrealizowany w 1994 r. przez Brigitte Conrand dla Canal +). Owe filmy to (nie licząc wspominanego już *Ryku na rzecz Sade'a*): *Sur le passage de quelques personnes travers une assez courte unité de temps* (*O przejściu kilku ludzi niewielkiej odległości w czasie*, 1959), *Critique de la séparation* (*Krytyka rozdzielenia*, 1961), *La Société du Spectacle* (*Społeczeństwo*

spektaklu, 1973), *Réfundation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été portés sur le film „La Société du spectacle"* (*Odparcie wszelkich opinii, pochlebnych i wrogich, wypowiedzianych o filmie „Społeczeństwo spektaklu"*, 1975), *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

W swoim drugim filmie, *O przejściu kilku ludzi*, Debord powrócił do obrazu, oczywiście najczęściej „odwróconego". Warstwa wizualna filmu składa się bowiem głównie z cytatów z kronik filmowych i reklamówek i przedstawia między innymi policjantów w kilku miejscach świata, spadochroniarzy, przemawiającego de Gaulle'a i wybuchy na słońcu. Zawiera jednak też ujęcia innego rodzaju, opisujące ulubione miejsca sytuacjonistów w Paryżu, jak Saint-Germain-des-Près i hale, a także ich samych popijających wino w kawiarniach czy kręcących film. Debord wyjaśniał, że ci młodzi ludzie przeprowadzili systematyczną krytykę społeczeństwa z jego pojęciem szczęścia włącznie, a cały film jest serią notatek na temat powstania ruchu sytuacjonistów [10].

Wszystkie następne filmy Deborda mają podobną konstrukcję, składają się z kolażowej warstwy obrazowej i jakby osobno snutego, kontrapunktowego, refleksyjnego komentarza. Najważniejszym z nich jest oczywiście *Społeczeństwo spektaklu* – wykład tez książki pod tym samym tytułem, któremu towarzyszy strumień obrazów będących emanacją tegoż społeczeństwa. Gdyby Debord dożył półprywatnego pokazu swojego dzieła w Warszawie, byłby zapewne uszczęśliwiony. Nigdy wcześniej nie miało tak spektakularnej oprawy. Wielki monitor ustawiono bowiem o zmroku na tarasie pracowni Edwarda Krasińskiego z widokiem Pałacu Kultury (w którym kina zamienione zostały w dom towarowy) i budującymi się wokół wieżowcami w tle. Nocą, kiedy świecą się bilboardy, a stan komunikacji miejskiej nie rzuca się w oczy, piracki polski kapitalizm wygląda bardziej imponująco niż za dnia. Mocniej przeto brzmią wówczas słowa Deborda, na przykład otwierające jego książkę: *Życie społeczeństw, w których dominują nowoczesne warunki produkcji, jawi się jako gigantyczne nagromadzenie spektakli. Wszystko, co było dotychczas przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie*. Albo: *Urbanistyka jest (...) wzięciem w posiadanie naturalnego ludzkiego otoczenia przez kapitalizm, którego logika rozwoju polega na absolutnej dominacji, i który zatem może i musi odtworzyć teraz całość przestrzeni jako swoją własną dekorację* [11].

Ciekawe, że dopiero filmowa wersja książki ujawnia, że Debord nie do końca był na uroki społeczeństwa spektaklu zaimpregnowany, a jego podświadomość brała niekiedy górę nad głoszonymi zasadami. W ekranowym potoku przedstawień uciech kapitalistycznego świata uderza szczególne nagromadzenie obrazów modelek w bikini i topless, opalających obnażone biusty bądź wypinających je na wybiegach konkursów piękności. Przypomina mi to moją własną babcię, która oglądała w telewizji wszystkie mecze bokserskie, by móc wyrażać dla nich swoją dezaprobatę. My jednak znaliśmy prawdę: ona po prostu lubiła boks.

W ogóle to, co czyni postać tego najbardziej zagorzałego krytyka kapitalizmu wśród francuskich intelektualistów sympatyczną i ludzką, to owe pęknięcia w nieprzejednanej postawie. Debord przez całe życie konsekwentnie nie godził się na żadne koncesje wobec świata, który atakował. Kolejno, śladem Bretona, usuwał z grupy sytuacjonistów wszystkich, którzy w jakikolwiek sposób dali się „skorumpować" (i wreszcie, jak ktoś trafnie zauważył, po przygoto-

waniu dla Canal+ w 1994 roku programu na swój temat usunął się sam, strzelając sobie w głowę). Nigdy nie przyjął żadnej stałej posady. Ale mógł sobie na to pozwolić. Utrzymywała go przyjaciółka z... pracy w reklamie i pisania groszowych powieści sensacyjnych, a później znalazł się hojny mecenas, książę z bajki, który finansował jego ekstrawagancje. Był nim Gérard Lebovici, producent filmowy, który założył wydawnictwo specjalnie w celu publikowania książek Deborda, a na wyświetlanie filmów autora *Społeczeństwa spektaklu* zakupił kino w okolicach Sorbony. W tym samym miejscu mieści się dziś znakomite kino studyjne Accattone prowadzone przez Kazika Hentchela, polskiego pisarza (niegdyś także krytyka filmowego) zamieszkałego w Paryżu.

Lebovici został zamordowany w 1984 roku w nie wyjaśnionych okolicznościach, co dało pożywkę plotkom, skwapliwie podchwyconym przez prasę, że za zbrodnią kryło się „złe towarzystwo" sytuacjonistów. Rozgoryczony Debord na znak protestu odsunął się jeszcze bardziej od społeczeństwa spektaklu i wycofał z obiegu wszystkie swoje filmy. Później ostentacyjnie odmówił udziału w wielkiej retrospektywie Międzynarodówki Sytuacjonistów zorganizowanej w Centre Pompidou w Paryżu w 1989 roku.

Debord – filmowiec i teoretyk kina – wciąż czeka na szersze rozpoznanie. Trudno nie dostrzec na przykład jego prekursorstwa w stosunku do Godarda, chociażby w sposobie posługiwania się w dialogach ukrytymi („odwróconymi") cytatami z innych autorów czy „odchodzeniu" od obrazu na rzecz dźwięku. W swojej wierze w ciągłą rewolucję „formy i treści" autor *Społeczeństwa Spektaklu* pozostał ostatnim wielkim modernistą. Wiek XXI nie był dla niego. To dopiero będzie spektakl!

MARCIN GIŻYCKI

---

[1] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, Gdańsk 1998, tłum. A. Ptaszkowska.

[2] Gwoli ścisłości, była to rekonstrukcja w polskim tłumaczeniu tegoż filmu dokonana przez Ankę Ptaszkowską i zespół młodych historyków sztuki związanych z Galerią Foksal.

[3] Cyt. za: G. Marcus, *Lipstic Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge 1989, s. 331.

[4] G. Atkins, A. Jorn, *The Crucial Years 1954--1964*, New York 1977, s. 57–59.

[5] S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a." 1937, nr 2, cyt. wg przedruku w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 226.

[6] I. Isou, *Traité de have et d'éternité*, w: tenże, *Oeuvres de spectacle*, Paris 1964, s. 24.

[7] We wczesnych latach siedemdziesiątych letryści przerabiali ścieżki dźwiękowe filmów z Hongkongu, tak że z typowego filmu kung--fu powstawała opowieść o walce proletariatu z biurokratami. Nikt jakoś nie zauważył wówczas, że prekursorami takiego „odwracania" filmów byli już radzieccy cenzorzy w latach dwudziestych. W ich wersji *Dra Mabuse* na przykład uliczna bójka zamieniała się w proletariackie powstanie itd.

[8] G. Debord i G. J. Wolman, *Mode d'emploi de déturnement*, „Les livres nués", 1956, nr 8, s. 6; tłumaczenie angielskie: tychże, *Methods of Detournement*, w: K. Knabb, *Situationist International: Anthology*, Berkeley 1981, s. 8-14.

[9] I. Isou, *Contre le cinéma situationiste, neonazi*, Paris 1979.

[10] K. Knabb, dz. cyt., s. 31.

[11] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, s. 11 i 90. Pierwszy cytat w mojej wersji odbiega nieco od tłumaczenia Anki Ptaszkowskiej, podobnie zresztą jak nie trzymam się dokładnie jej propozycji polskich tytułów filmów Deborda.

NOTY O AUTORACH

IZABELA FILIPIAK – pisarka, autorka artykułów, opowiadań i powieści o tematyce feministycznej (*Śmierć i spirala*, 1992; *Absolutna amnezja*, 1995; *Niebieska menażeria*, 1997).

MARCIN GIŻYCKI – krytyk i historyk sztuki, autor książek *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* (1988) i *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (1989) oraz *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (1996).

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA – pracownik naukowy na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się współczesnym kinem polskim. Przygotowuje do druku książkę poświęconą Agnieszce Holland.

URSZULA JARECKA – pracownik naukowy wydziału filmologii Uniwersytetu Poznańskiego. Autorka pracy doktorskiej na temat poetyki wideoklipu.

IWONA KOLASIŃSKA – pracownik naukowy na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI – krytyk i historyk filmu. Specjalista w dziedzinie filmu skandynawskiego, autor licznych publikacji na ten temat (m.in. *Film skandynawski* 1986) Pracuje w Svenska Filminstitutet w Sztokholmie.

KRZYSZTOF LOSKA – teoretyk filmu i kultury współczesnej, związany z wydziałem filmoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego, współpracuje z „Easy Rider".

JURIJ ŁOTMAN – rosyjski semiotyk i literaturoznawca, związany z uniwersytetem w Tartu. Autor klasycznych dziś dzieł *Semiotyka kultury* (1975), *Semiotyka filmu* (1983), *Struktura tekstu artystycznego* (1984).

MAGDALENA ŁAPIŃSKA – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, pedagog, ukończyła Szkołę Nauk Humanistycznych.

EWA MAZIERSKA – filmoznawca, krytyk filmowy, wykłada na wydziale historii sztuki na uniwersytecie of Central Lancashirer Preston (W. Brytania). Autorka książek: *Peter Greenaway* (1991), *Jim Jarmush* (1992), *Człowiek wobec kultury - James Ivory i jego filmy (1999).*

TANIA MODLESKI – przedstawicielka amerykańskiej krytyki feministycznej. Autorka książki *Loving with a Vangeance* (1982), oraz *Feminism without Women. Culture and Criticism in „Postfeminism" Age* (1991).

MARTA NIEMCZEWSKA – ukończyła socjologię na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się społeczną problematyką płci. Pracuje w ogólnopolskim Pogotowiu Ofiar Przemocy w Rodzinie „Niebieska Linia".

ELŻBIETA OSTROWSKA – historyk filmu, pracownik naukowy w Katedrze Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ – związana z wydziałem filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się kwestią feminizmu w filmie.

MARCIN SKŁADANEK – student Uniwersytetu Łódzkiego na wydziałach filmoznawstwa i filozofii.

ANDRZEJ ZALEWSKI – pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego, autor książki *Strategiczna dezorientacja. Perypetie Rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym* (1998).

JACEK ZIEMEK – adiunkt w zakładzie filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

MARIA ZMARZ-KOCZANOWICZ – ukończyła malarstwo w PWSP we Wrocławiu i reżyserię na Wydziale Radia i Telewizji w Katowicach. Obecnie przebywa na stupendium Fundacji Kościuszkowskiej na uniwersytecie w Buffalo. Autorka filmów dokumentalnych (*Jestem mężczyzną*, 1986; *Ostatni Cygan w Oświęcimiu*, 1994; *Zamień mnie w długiego węża*, *Zwyczajna dobroć*, 1998) i filmu fabularnego *Kraj świata* (1993).

CONTENTS

EDITORIAL 4

HISTORY OF FILM

Elżbieta Ostrowska – WOMEN'S VOICE IN SILENT MOVIES 6

Ostrowska writes about the forgotten presence of women in the making of the film industry and about women assisting at the birth of cinema. Alice Guy and Lois Weber, the film directors who shot their films in the early 1920s, and women successful as screenwriters in the 1930s are portrayed by Ostrowska. She stresses that the film *Cabbage Fairy Tale*, an advertisement film made by Guy, was screened during an International Exhibition in Paris in 1896. Méliès shot his film a few months later.

Urszula Jarecka – MOTHERS, WIVES AND BACCHANTES... PORTRAITS OF WOMEN IN D.W. GRIFFITH'S FILMS 17

The visual stereotypes of women in Griffith's films are analyzed by Jarecka. She claims that some of Griffith's heroines do go beyond patterns of femininity rooted in the cinema. She tries to argue that women portrayed in his films are not just the passive subjects or sexual objects of the voyeuristic look of a cinecamera. In his films, Griffith showed femininity in all kinds of manifestations, defined in various social conditions and historical times Jarecka says.

IN FEMINIST PERSPECTIVE

Krzysztof Loska – WOMAN AND CINEMA; SOME REMARKS ON THE FEMINIST THEORY OF FILM 28

Loska assumes that whole feminist critique is an attempt to challenge the traditional pattern of portraying women, that reduced them to the functions of a worker, maid and a child bearer. The essence of feminist discourse is, first of all, to refute the patriarchal order established by psychoanalytic thought. The film that accumulates in itself all features of culture reflects that kind of thinking. Women portrayed in films are not creators, subjects but bearers of meaning. Julia Kristeva argues that men form a phantasma of women's sexuality. The whole apparatus of cinematic (men's) satisfaction is based on a look that remains unfulfilled. The feminist theory of film concentrates on search for a new plane of reference, ecriture feminine. This hardly definable term would presume, in line with Kristeva's suggestion, that it is necessary to reformulate linguistic practices and processes of meaning formation and, as a result, to return to analysis of pre-Oedipal phase.

Tania Modleski – FEMINISM AND THE POWER OF INTERPRETATION. SOME CRITICAL INTERPRETATIONS 34

Modleski, one of the outstanding representatives of feminist critique, formulates the category of a reader of the female sex by analyzing the process of reading from the point of view of „a woman". Anette Kolodny's and Elaine Showalter's analyses are cited here. Modleski is primarily interested in the strategy of pluralistic feminism (open to diverse critical methods) but does not claim rights to critical objectivism because the specific character of feminine reception is the central issue. Modleski cites an analysis of the myth of Narcissus and Echo by Caren Greenberg

who discovers a new meaning of the parable. Modleski also deals with men's feminist critique, proposed by Jonathan Culler.

WOMEN IN MOTION PICTURES – PRESENTATIONS

Iwona Kolasińska – THE MYSTERY OF FEMININITY AND COGNITIVE DEFEAT OF MASCULINE „AUTHORITY": *CAT-PEOPLE* BY JACQUES TOURNEUR 50

Tourneur's film initiates a series of horror films with woman as the central character. This is a story of a mysterious woman marked with the stamp of demonic evil. Deborah Linderman's film analysis is the starting point of Kolasińska's article. Two paradigms are analyzed: the paradigm of analysis with central male character and the paradigm of fantasy about the double form of a cat-woman. Kolasińska says the analysis has all the features of a feminist discourse. Linderman's conclusion is that the film under discussion affirms the cultural imperative of exclusion whereas Kolasińska rather finds primacy of the secret of femininity over the cognitive dimension of psychoanalysis.

Marcin Składanek – SEDUCING: THE STRATEGY OF FEMININITY. ANALYSIS OF HEROINE OF *PIERROT-LE FOU* BY JEAN-LUC GODARD . 68

Składanek assumes that an opposition between what is masculine and feminine is the construction principle of *Pierrot-le Fou*. Women's superiority in this film consists in the skill of seducing. Pierrot is haunted by a sense of crisis and unfulfilment whereas abundance, aggressiveness and changeability are characteristic of Marianne. Woman's otherness in this film manifests itself, first of all, in access to secret. Seducing is aimed at destroying the masculine order, which must lead to tragedy.

Andrzej Zalewski – ON SOMEBODY ELSE 80

The following is an essay on ways of presenting emotions and evoking feelings in motion pictures. Zalewski analyzes the way emotions are used in Bergman's films. He writes, among other things, about defamiliarization of feelings (introducing objects, things and persons defusing conflicts between protagonists into film structure). Zalewski argues that a similar function is performed by story telling and the use of text frequently applied by both Bergman and master of classic cinema Bresson.

Marta Niemczewska – WOMEN'S INITIATION NOVEL. INTERPRETATION OF THE STRANGE FORTUNES OF JANE EYRE ON THE BASIS OF CHARLOTTE BRONTE'S BOOK AND SCREEN VERSION OF THE NOVEL, DIRECTED BY FRANCO ZEFFIRELLI 88

Niemczewska undertakes to make feminist comparative analysis of the film and novel about the fortunes of Jane Eyre. Analyzed are the symbols of names, places, colours and motifs such as initiation rites, fire, pearls, mirror and shadow. Niemczewska claims that all these symbols are characterized by femininity as a product of culture.

Izabela Filipiak – PUTTING ONESELF TO THE TEST IN LEGAL ZONE. RIDLEY SCOTT'S *G.I. JANE* 101

Two extremely different attitudes clash in *G. I. Jane*. Sophisticated femininity versus masculinity, dominated by military drill, violence and ruthlessness. The heroine, harnessed to this merciless machine, gradually eliminates in herself

features attributed to her sex. Filipiak analyzes the character in a process of destroying femininity, horrifying transgression and mimicry in the name of career, ambition and a desire to put oneself to the test.

Jacek Ziemek – LULU IN MASCULINE PERSPECTIVE 107

Ziemek analyzes the motif of Lulu as a mythical person, of Pandora, the quintessence of sexuality, and Eve, the quintessence of men's desire. Such a character appears in Wedekind's plays, a few German films and Alban Berg's opera. Ziemek makes survey of the productions, placing emphasis on a specific language typical of the plays in which the motif is exploited. The differences he details do not, however, blur some permanently recurrent features that enable us to call it a culture topos. In a sense, the text has been, written in opposition to the feminist articles.

Ewa Mazierska – GENDER IN WONG KAR-WAI'S FILMS 123

This is an essay on the films of Kar-Wai, the popular Asian director from Hong Kong. His movies are analyzed for the construction of film characters. In Mazierska's view, his films are characterized by the rejection of a division into passive women's roles and active men's roles. As a consequence, the movies challenge the classic Hollywood misogynistic model of portraying women and get closer to the feminist ideal of art in which women speak their mind. She claims that what is essential to the Chinese director's cinema is the fact that the movies appeal to both sexes and sexual orientations or rather speak regardless of them. For this reason, watching Kar-Wai's films is a liberating experience that broadens horizons, Mazierska notes.

Beata Kosińska-Krippner – IN QUEST OF IDEAL FEMININITY; *M. BUTTERFLY* BY DAVID CRONENBERG 135

Cronenberg's movie is an account of the destructive influence of culturally established stereotypes on relationships between man and woman. This is an analysis of the main hero as an example of the attitude dominated by the stereotypes of popular beliefs and characterized by emotional immaturity, flight from a real world into the satisfying world created from known cliches and, therefore, seemingly safe and predictable. *M. Butterfly* is a story of the man overwhelmed with a vision of ideal femininity whose quintessence is Madame Butterfly from Puccini's opera. The hero, searching not for an ideal woman but for the ideal of femininity, e.i. the construct of his own psyche and imagination composed of culturally mythicized elements, finds it in himself. The plot shows how an authentic single life is converted into a tale. This story reflects not only mens dreams of the ideal but also perception of the people and culture of the East, rooted in the subconscious of white man, especially from a country with the colonial past.

WOMAN-MADE MOVIES – PRESENTATIONS

Mariola Jankun-Dopartowa – REALITY REDISCOVERED 150

This text, a fragment of the book on Agnieszka Holland, is about her film adaptation of Henry James's novel *Washington Place*. Jankun-Dopartowa sees Holland's works as a continuum of which the film is a certain coherent fragment. Holland's creative principle is to break the genre and semantic stereotypes. The melodramatic plot and protagonists, shaped by Romantic patterns, are just facade behind which universal and existential meanings are hidden. Like in ancient tragedy, all Holland's heroes become victims of objective circumstances. The wrong judgement

of reality and unconscious rejection of one's roots, tradition and identity are always the reasons of tragedy. Women in Holland's movies are deprived of what was the foundation and sense of life but having experienced tragedy, the heroine of the Washington Place rediscovered dignity and a sense of one's autonomy. Jankun-Dopartowa cites Kundera's aesthetic theory. In Holland's pursuit of overcoming the romantic stereotypes of our culture, she sees kinship with Kundera.

Małgorzata Radkiewicz – TO THE RHYTHM OF TANGO 168

The following is an analysis of Sally Potter's films in aspect of feminist traces in her work. Assuming feminist ideas to be the starting point in an interpretation of Potter's production, Radkiewicz puts forward a thesis that Potter goes beyond the themes of a relationship between woman and man and woman's place in culture. Radkiewicz claims that Potter is successful in building a universal perspective of comprehending the world. Perhaps, this subjective view of the world seen with woman's eyes, coupled with humanistic universalism, generates interest in her films that provide material for interesting analyses and interpretations she says.

Maria Zmarz-Koczanowicz – WOMEN ON WOMEN IN POLISH DOCUMENTARIES 187

The following is a text on the output of Krystyna Gryczełowska and Irena Kamieńska, the documentary filmmakers who happened to work in communist Poland. Zmarz-Koczanowicz, the respected documentary filmmaker herself, claims that the reality shown in their films was presented from woman's perspective. They touched upon a seemingly unattractive and irrelevant theme – life, the everyday life of ordinary people, especially women – because communism, while declaring equality of men and women, in practice caused women more duties and work. Zmarz-Koczanowicz writes that the directors keep their heroines at a distance, they do not dispose the spectator well towards the heroines, which is easy and frequent in documentaries. These heroines are victims of situations in which they found themselves.

Aleksander Kwiatkowski – WOMEN'S CINEMA IN SCANDINAVIA OR ABOUT THESE LADIES 195

In this essay on Scandinavian women's cinema Kwiatkowski concentrates on selected and – in his opinion – most typical and interesting times for the issue. The perspective in which women's issues were viewed in Scandinavian cinema changed in the 1980s. Series of feature films, made also by men, representing a social and psychological approach to the issue were shot in Norway and Sweden. Kwiatkowski writes about Scandinavian women directors from Swedish feminine cinema pioneer Annz Hofman-Uddagren and Dane Bodil Ipsen to Swede Maia Zetlerling and Suzanne Osten. The Scandinavian film portraits of women are surveyed, too.

GENDER IN CULTURE

Jurij Lotman – REVERSE PICTURE (REVERSE PICTURE IS A CHAPTER IN LOTMAN'S BOOK CULTURE AND EXPLOSION) 204

The reverse world that makes escape of predictability possible is built on the dynamics of what is not dynamic. An exchange of dominant features in two opposing things is one of the basic tricks in art (especially in visual arts but also in literature). Fashion, introducing a dynamic element in the immobile spheres of life,

is the realization of this process in life. Fashion, like all unconventional forms of behaviour, presupposes permanent experimental testing of the limits of what is permitted. The sphere of unpredictability is a complex and dynamic reservoir in all-developmental processes. In this context, Lotman describes two peculiar phenomena in Russian culture, „samodurstvo" and „yurodstvo", but, first of all, the cultural role of secondary sexual functions when women – in specific cultural contexts – take on men's roles or vice versa, and when women ostentatiously play men's roles. Lotman gives historical examples of this type of behaviour.

WITH EYE AND EAR

Marcin Giżycki – CINEMA ACCORDING TO GUY DEBORD 233

Giżycki's column is devoted to the output of Guy Debord, the French film maker, cinema theoretician, author of the famous book Society of the Spectacle and an ardent critic of the consumer society. In the 1950s, Debord was a member of the avantgarde group of letterists who demanded reversal of the sense of the existing works of art and digestion of past masterpieces. Debord made six films or – as Giżycki claims – antifilms shot with the use of collage technique and counterpoint.

NOTES ON AUTHORS 238
SUMMARIES 239
SOMMAIRE 244

SOMMAIRE

EDITORIAL 4

HISTOIRE DU FILM

LE VOIX FEMININE DANS LE FILM MUET
par **Elżbieta Ostrowska** 6

LES MERES, LES EPOUSES ET LES BACCCHANTES. LES PORTRAITS DES FEMMES CHEZ D. W. GRIFFITH
par **Urszula Jarecka** 17

DANS UN PERSPECTIVE FEMINISTE

LA FEMME AT LE CINEMA
par **Krzysztof Loska** 28

LE FEMINISME VERSUS LA FORCE D'INTERPRETATION: QUELQUES INTERPRETATION CRITIQUES
par **Tania Modleski** 34

LES FEMMES DANS LE CINEMA – LES PRESENTATION

LA MYSTERE DE LA FEMINITE ET LECHEZ DE LA CONNAISSANCE DE L'AUTORITE MASCULINE. *CAT-PEOPLES* DE JACQUES TOURNEUR
par **Iwona Kolasińska** 50

LA SEDUCTION – LA STRATEGIE DE LA FEMINITE. L'ANALYSE DE L'HEROINE DU *PIERROT LE FOU* DE JEAN LUC GODARD
par **Marcin Składanek** 68

DE QUELQUN D'AUTRE
par Andrzej Zalewski 80

LE ROMAN D'INITIATION ECRIT PAR LA FEMME. L'INTERPRETATION DE *JANE EYRE* (LE LIVRE DE CHARLOTTE BRONTE ET L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE FRANCO ZEFFIRELLI)
par **Marta Niemczewska** 88

SE VERIFIER DANS LA DOMAINE DE L'EGALITE (*G. J. JANE* DE RIDLEY SCOTT)
par **Izabela Filipiak** 101

LULU DANS LA PERSPECTIVE MASCULINISTE
par **Jacek Ziemek** 107

LE SEXE DANS LE FILM DE WONG KAR-WAI
par **Ewa Mazierska** 123

A LA RECHERCHE D'IDEAL DE LA FEMINITE – *M. BUTTERFLY* DE DAVID CRONENBERG
par **Beata Kosińska-Krippner** . . . 135

LE CINEMA DES FEMMES – LES PRESENTATION

LA REALITE RETROUVEE
par **Mariola Jankun-Dopartowa** 150

AU RYTHME DE TANGO
par **Magorzata Radkiewicz** 168

LES FEMMES SUR LES FEMMES DANS LE FILM DOCUMENTAIRE POLONAIS
par **Maria Zmarz-Koczanowicz** . . 187

LE CINEMA DES FEMMES EN SCANDINAVIE
par **Aleksander Kwiatkowski** . . . 195

LE SEXE DANS LA CULTURE

L'IMAGE RENVERSEE
par **Yuri Lotman** 204

LE CINEMA D'APRES GUY DEBORD
par **Marcin Giżycki** 233

NOTES SUR LES AUTEURS 238
SUMMARIES 239
SOMMAIRE 244