

Juraja Herza sposób na stylizację rzeczywistości

Przypadek *Morgiana* ¹

GRZEGORZ PIOTROWSKI

Morgiana Juraja Herza z 1972 r. jest uznawana za ostatni film czechosłowackiej Nowej Fali ². Miałaby więc zamykać, w sumie krótki, lecz zawrotny okres wyjątkowej erupcji w CSRS talentów twórczych (nie tylko reżyserskich) oraz wybitnych dzieł, z których wiele do dziś stanowi zjawiska absolutnie z niczym nieporównywalne, zaś kilka z nich weszło na stałe do filmowego kanonu.

Ale co to znaczy, że *Morgiana* jest filmem kończącym, dziełem ostatnim? W jakim sensie? Czy pod względem pokrewieństwa estetyki – jako późny, bądź spóźniony (sic!) owoc pewnej „szkoły”, finalny wykwit tendencji, które eksplodowały w okolicach 1963 r. w pełnometrażowych debiutach Uhera, Chytilovej, Jireša i Formana, choć zapowiadały się już wcześniej? Ale przecież czechosłowacka Nowa Fala nigdy nie była szkołą w ścisłym znaczeniu; pojęciem tym ogarnia się bardzo zróżnicowane, nierzadko przeciwstawne tendencje oraz diametralnie odmiennych twórców i utwory, które trudno jest sprowadzić do jakiegoś wspólnego mianownika ³. Może zatem była *Morgiana* dziełem ostatnim, jeśli wziąć pod uwagę sposób organizacji produkcji filmowej i „liberalny” w latach 60. ustrój kinematografii czechosłowackiej? Ten całkowicie przeorano po zdławieniu Praskiej Wiosny – w imię „konsolidacji” i „normalizacji”, a w rzeczywistości w celu przywrócenia partyjnej kontroli nad środowiskiem artystycznym skażonym „rewizjonizmem”. W 1969 r. rozpoczęto głęboką reorganizację kinematografii: kluczowe stanowiska zajęli dyspozycyjni aparaczczyki (złowieszczym symbolem tamtych czasów stali się Jiří Purš – szef Československiego Filmu oraz Ludvík Toman – główny dramaturg wytwórni na Barrandovie); rozwiązano istniejące dotychczas zespoły filmowe, powołując w ich miejsce nowe, co oznaczało przy okazji zakaz pracy dla wielu twórców oraz zatrzymanie części produkcji bądź odesłanie „nieprawomyślnych” dzieł „na półkę”; przywrócono *de facto* normatywną estetykę socrealizmu ⁴. Rezultatem było dojście do głosu wielu konformistów, upadek sztuki filmowej i zalew koszarnej, zideologizowanej sztampy lub „bezproblemowej” (i bezpłciowej) rozrywki. Na tym burym tle *Morgiana* jawiła się jako *pozdrowienie z jakiegoś bardzo oddalonego, dawno straconego czasu* ⁵, co już po premierze zauważył Gene Moskowitz w recenzji dla amerykańskiego tygodnika „Variety” ⁶.

Chociaż odpowiedź na stawiane tu pytania nie jest łatwa, o ile w ogóle możliwa, to niewątpliwie film Herza z jednej strony kończy złoty okres czechosłowackiego kina (po którym zaczyna się raczej jałowa pustka lat 70. i 80.), z drugiej zaś – powstaje już w warunkach pełnej normalizacji. Jest więc dziełem zrealizowanym

„w rozkroku” i uwidoczniającym sprzeczności swoich czasów. Paradoks ten dotyczy zresztą w jakimś stopniu także dwóch innych utworów reżysera: *Lamp nastrojowych* oraz telewizyjnych *Słodkich igraszek minionego lata* (*Sladké hry minulého léta*, 1969). Może również z tego względu *Morgiana* – mimo lauru w postaci głównej nagrody, Złotego Hugo, na IX Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chicago w 1973 r. – nie doczekała się, po wejściu na ekrany, poważniejszej recepcji krytycznej. Z wielu powodów domaga się więc, po latach, przywrócenia i reinterpretacji, także jako film w doświadczeniu odbiorczym wciąż żywy i fascynujący.

Absurdalność treści i formy?

Morgiana jest adaptacją powieści Aleksandra Grina z 1928 r. o dwóch siostrach – *Dżessi i Morgiana*⁷. W dziele Herza główne bohaterki, siostry starsza i młodsza (grane przez jedną aktorkę Ivę Janžurovą), noszą imiona – odpowiednio – Viktorie i Klára, zaś *Morgiana* jest syjamską kotką pierwszej z nich, w powieści w ogóle niewystępującą. Opowiadaną w filmie historię śledzimy częściowo z kociej perspektywy *Morgiany*; kotka wpływa także na przebieg akcji (w czym znajdujemy niejaki podobieństwo do czarodziejskiego kota z filmu Vojtěcha Jasnego *Gdy przychodzi kot /Až přijde kocour*, 1963/).

W szkicu tym zasadniczo nie zajmuje mnie porównanie powieści i filmu, warto jednak zasygnalizować, że obraz Herza (autorami scenariusza byli reżyser i Vladimír Bor), podobnie zresztą jak inne jego ekranizacje, jest owocem wnikliwej, pogłębionej lektury; materia literacka zostaje przez reżysera – w sposób niebywale świadomy i z chirurgiczną precyzją – poddana selekcji i przetworzeniu, w wyniku czego *Morgiana* jest po części adaptacją wierną, nastrojoną na „ton” pierwowzoru literackiego (a nawet ów ton zręcznie wyrażającą, jakby intencje Grina znalazły właściwe rozwinięcie dopiero w filmie), a po części dziełem zupełnie autonomicznym.

Historię siostr Herz przenosi w bliżej nieokreślony czas na początku XX w. i rozgrywa w malowniczych nadmorskich plenerach (zdjęcia kręcono w Bułgarii). Viktorie i Klára nie są tu, jak w powieści Grina, psychologizowanymi emblematami dobra i zła; osierocone siostry – śliczną, dobroduszną, kochaną (i bogatszą!) Klárę oraz pełną goryczy, wzgardzoną i targaną namiętnościami Viktorie – łączy w filmie skomplikowana relacja miłości i nienawiści, przywiązania i rozmijania się. W konsekwencji Viktorie pragnie pozbawić Klárę życia za pomocą wolno działającej trucizny, którą wypróbuje równocześnie na psie; przypadkowemu otruciu ulega także dziecko służącej i ukochana kotka *Morgiana*. Klára słabnie, dręczy ją pragnienie i halucynacje wzrokowe. Viktorie jest natomiast szantażowana przez sprzedawczynię trucizny, Otýlie, którą w końcu podstępem spycha ze skały do morza. Stopniowo jednak Klára zaczyna się domyślać przyczyny swej choroby i zmusza siostrę do wyznania prawdy. W szoku i – jak wszystko wskazuje – w agonii, poszukiwana przez narzeczonego, porucznika Marka, wędruje przez upiorny las, gdzie natyka się na włóczęgę, który poi ją alkoholem. Alkohol zmienia działanie trucizny, albo też ostatecznie okazuje się ona niezabójcza – w każdym razie Klára odzyskuje świadomość i zdrowie u boku ukochanego. Zaś Viktorie – zdemaskowana i całkowicie przegrana (jako że i szantażystka Otýlie cudem ocalała!) – inscenizuje próbę samobójczą, którą w jej intencji ma udaremnić interwencja służącej.

Jednakże sprytny plan, jakże przewrotnie, niweczy (również zmartwychwstała!) Morgiana, pozbawiająca swą panią możliwości ratunku – i życia.

Brzmi to wszystko mało prawdopodobnie, więcej nawet – zupełnie niespójnie, a jednak Peter Hames niepotrzebnie rozlicza *Morgianę* z *absurdalności melodramatycznej fabuły*⁸. Film przypomina bowiem ciężki, duszny sen; jest oniryczny – także w sekwencjach zachowujących pozory konwencji realistycznej. Tego jednak komentatorzy *Morgiany* nie chcieli od początku dostrzec. Recenzje i lakoniczne omówienia prasowe były w większości tak znormalizowane, jak cała epoka. Posługiwały się kilkoma zaledwie wytrychami interpretacyjnymi, powielały te same obserwacje i anegdoty, choć w wielu wypadkach nie bez sporej dozy życzliwości, ratującej być może ekranowe życie *Morgiany*. Jak bowiem ustalił na podstawie archiwaliów Štěpán Hulík, *Morgianę* – razem z kuriozalną *Oázą* Zbynka Brynychy – zaliczono w Barrandovie do największych artystycznych porażek 1972 roku⁹. Toman, wspomniany już wszechwładny naczelny dramaturg studia, uznając dzieło Herza za *sadomasochistyczne*, planował posłać je „na półkę”¹⁰. Tak się jednak nie stało – *Morgianę* ocaliło ponoć uznanie filmowców radzieckich (w tym samego Siergieja Gierasimowa¹¹), widzących w niej wyjątkowo udaną adaptację prozy Grina. Scenarzysta Nikołaj Figurovski określił utwór Herza jako *wielki sukces czechosłowackiej kinematografii, dzieło doskonałe i profesjonalne oraz najbardziej udany przekład* Grina, na którym *filmowcy do tej pory (...) łamali sobie zęby*¹². Wątek poprawnego politycznie ukontekstowania, czyli rosyjskich filiacji, wybrzmiewał także w większości not prasowych – do tego stopnia, że stawał się swego rodzaju – absurdalnym, ale dającym coś na kształt imprimatur – uzasadnieniem produkcji filmu. Poza tym na przykład Alois Joneš zwracał uwagę na – równie poprawne politycznie – proletariackie cierpienie Grina pod carskim jarzmem (*tulał się po Baku, był rybakiem, marynarzem, poszukiwaczem złota, pracował jako robotnik w warsztatach kolejowych, trzy razy znalazł się na wygnaniu...*¹³) – i nie był w wykorzystywaniu podobnych strategii odosobniony.

Powołując się na oryginał Grina, lecz także w ślad za wypowiedziami Herza, prasa¹⁴ definiowała *Morgianę* jako przypowieść i *romantický příběh* (historię romantyczną); reżysera – podkreślano – zainteresował *pojedynek dobra i zła, (...) [prezentowany] w skryzalizowanej formie, tak że temat zbliża się niekiedy aż do fantastycznej przypowieści*¹⁵. Zwracano przy tym uwagę na konwencję gatunkową filmu – *poetycki horror*¹⁶, i jego stylizację. Darina Posekaná – wskazując na przeciwstawne skłonności zarówno twórców kina, jak i widzów: z jednej strony do *całkowitego realizmu* (bliskiego w jej rozumieniu *cinéma vérité*), z drugiej zaś do kreowania świata *osobliwego i fantastycznego* – uznawała *Morgianę* za mistrzowski przykład tej ostatniej¹⁷. Krytyczka zauważała, że chociaż film Herza wydaje się *jedynie* obrazem secesyjnym, to reżyserowi udało się znacznie więcej: *przetworzyć historyczny (...) styl w jakąś żywą lub raczej tętniącą życiem atmosferę*. Gesty, muzyka i zdjęcia zostały w nim zharmonizowane w *doskonały koncert*¹⁸.

Doceniając inscenizację, pracę operatora Jaroslava Kučery oraz grę aktorską, Jiří Tvrzník sugerował jednak, że w dziele Herza doszło do istotnego naruszenia równowagi między treścią a – dominującą – formą, która powinna być jedynie *služebna*¹⁹. Treść, w odczuciu krytyka, okazywała się ostatecznie za mało nośna (jakby twórcy przecenili „fantastyczny” materiał fabularny), zaś forma – zbyt narzucająca się²⁰. Mówiąc wprost – czego oczywiście Tvrzník nie zrobił – *Morgiana*

grzeszyła formalizmem. Był to jeden z obiegowych zarzutów epoki, odsyłający wprost – nawet jeśli w zmodyfikowanej nowomowie – do odkurzonych postulatów estetyki socrealizmu. Po dziesięciu latach od *Morgiany*, w odniesieniu do Herzowskiego *Wampira z Feratu* (*Upír z Feratu*, 1981), krytyka będzie go wciąż przywoływać, choć za pomocą innej już peryfrazy: *zbyttnia dekoratywność*²¹.

Dosadniej i w nieco bardziej wyrafinowany sposób wyrażał to samo w Polsce, w chybionej recenzji, Aleksander Ledóchowski: *Gdy Janžurová pojawia się jako Wiktoria, jest gorzka, występna i szpetna złem; jako Klara – słodka, niewinna i rozpiękniona dobrocią. Może tym sposobem Herz chciał ukazać czarną i białą stronę natury kobiecej albo w szerszym planie pojedynek dobra ze złem. Film jednak nie dźwiga takiego bagażu treściowego, więc owe problemy są sztuczne, puste i pretensjonalne*²². Sama zaś forma, w tym gra aktorska – nawiązująca do ekspresjonizmu, *groteskowego horroru* i *starego kina* – okazywała się, zdaniem krytyka, również *względniego lotu*, choć nie brakowało jej wycucia stylu i zarazem pewnego dystansu. W rezultacie *Morgiana* miała być *jak flakonik z esencjami zapachowymi nie najlepszej kompozycji i trochę zwietrzałyymi. Ale jakiś aromat pozostał*²³.

Wprawka fortepianowa?

Herz twierdzi, że – z uwagi na ingerencje Tomana na etapie realizacji, wypaczające pierwotny zamysł artystyczny – traktował *Morgianę* jak rodzaj ćwiczenia fortepianowego, które jest konieczne, by nie zapomnieć umiejętności gry²⁴. Podnosiła to poniekąd również krytyka, która czasami widziała w filmie nie więcej niż etiudę²⁵. *Morgiana* jednak – jako dzieło zrealizowane konsekwentnie i w sposób niezmiernie precyzyjny – zupełnie tego nie potwierdza.

Dobrym przykładem, zarówno konsekwencji, jak i precyzji, jest zwarty, symetryczny prolog. Widza najpierw atakuje mocny, dramatyczny akord organów – i kamera płynnie jakby wysuwa się spod czarnego dna bogato zdobionej trumny, odkrywając kondukt pogrzebowy kroczący w takt żałobnej muzyki. Przez chwilę śledzi detale: refleksy na gładkim drewnie, twarze i cylindry grabarzy, strusie pióra na gigantycznych kapeluszach dwóch kobiet, których oblicza przysłaniają woale. Patrzymy na nie w końcu niemalże z wnętrza grobu, aż wkładana do niego trumna nie zasłoni ostatecznie obrazu – obrazu opartego w tej krótkiej sekwencji na ścisłej symetrii i paralelności ruchu („odjazd” trumny, jej „najazd” ukośnie od prawej, ukośnie od lewej, wreszcie – znowu centralnie, do grobu). Następnie słyszymy głos notariusza odczytującego testament: starsza siostra, Viktorie, ma otrzymać jedynie rentę i zameczek Zelená Flétna wraz z gospodarstwem, natomiast młodsza Klára – wielki majątek. Uroda tej drugiej przebłyskuje spod woalu, twarz pierwszej – tonie w mroku. Spojrzenie kamery na popiersia siostr jest kontrapunktowane niepokojnymi motywami muzycznymi, mnożącymi podteksty i przeczucia (muzykę skomponował Luboš Fišer); frazy fletu, z trytonem będącym symbolem negatywnego afektu, a nawet *diabolus in musica* (tu, co ciekawe, zbliżenie na Klárę), są jak tłoczące się w myślach pytania, zaś miarowy dźwięk kotła (tu z kolei panorama na Viktorie) brzmi jak przyspieszone bicie serca. Muzyka ta – z wariacyjnym ujęciem motywu trytonowego, o charakterze agresywnej brzmieniowo interwencji (wysoki, ostry rejestr fletu, na granicy przedęcia) – narasta, towarzysząc czołówce, malarskiej, stylizowanej, z obsesyjnie powtarzanymi motywami oczu (także ko-

cich), ust, kropli krwi i mieniającej się szachownicy-mozaiki. Te znaki wizualne – czytelna aluzja do ekspresjonizmu, surrealizmu oraz sztuki dekoracyjnej okresu secesji i art déco – odsyłają wprost do stylistycznych reinterpretacji podejmowanych przez czechosłowacką Nową Falę, by przypomnieć choćby *Męczenników miłości* (*Mučedníci lásky*, 1966) lub rekwizyty w filmowym recitalu Marty Kubišovej *Proudy lásku odnesou* (1969) – oba utwory w reżyserii Jana Němca.

Od pierwszych ujęć *Morgiany* konwencja gatunkowa dzieła, a zarazem jego oś fabularna wydają się czytelne – to film grozy, horror, opowieść niesamowita. Reżyser rozwija jednak historię na motywach Grina w sposób meandryczny; narrację o luźnej, kapryśnej strukturze – jak secesyjny ornament – budują epizodyczne, w większości kameralnie zakomponowane sceny i sekwencje. Ich następstwem często rządzi zasada kontrastu (Viktorie vs. Klára, wnętrza vs. plener, idylla vs. nastrój grozy itp.) lub wariacyjnego przetworzenia, ale jednocześnie struktura całości jest integrowana dzięki analogiom muzyki, nastroju, rekwizytu, lub dzięki obecności motywów przewodnich. Kotce Morgianie towarzyszy znany już widzowi motyw fletu i nieco zwolnionego „bicia serca” (subtelniej i zarazem bardziej tajemniczo podany w tym wypadku przez ksylofon), natomiast Klárze – pogodna muzyka salonowa; na jej tanecznym tle bohaterka pochyla się w pełnym słońcu ku ulubionemu gatunkowi róż. Kiedy zaś motyw kwiatu paralelnie powraca w jednym z kolejnych ujęć, muzyka zostaje jakby skażona powiewem wiatru w kwintecie smyczkowym – teraz bowiem kwiat róży obejmuje już Viktorie, która kaleczy palec o kolce... Czy zapowiada to jej porażkę, a zarazem triumf Kláry, nieco później ironicznie określonej przez starszą siostrę mianem „naszej różyczki” (którą zresztą zamierza... wspominać z miłością)?

Innym przykładem jest motyw flakonu z trucizną. Widzimy wpierw złamanie pieczęci na płótnie chroniącym pluszowe etui, później zaś sam flakon, budzący żywe zainteresowanie Morgiany – ta „strzelba” dopiero wypali, i to nie tylko kilkakrotnie, ale też z jakże nieoczekiwanym efektem! Viktorie otruje bowiem z użyciem flakonika Klárę, otruje przygarniętego przez siostrę (jakżeby inaczej) psa, a przy „okazji” także synka ochmistrzyni i... Morgianę. Ale motyw flakonu – jak w dobrze skonstruowanych wariacjach muzycznych – jest również przyczynkiem do psychologii morderczyni. W następstwie upokorzenia przez remontującego dom robotnika, którego skrycie pożąda, Viktorie bierze truciznę do ręki, a crescendo uderzeń w kocioł informuje widza, że decyzja o zabiciu siostry zapada właśnie teraz. Podobną technikę przetworzeniową – by pozostać przy analogiach muzycznych – aplikuje Herz do motywu innego rekwizytu – szklanicy, z której Klára wypija truciznę: Viktorie śledzi, jak kropla soku wlanego do herbaty w podobnym naczyniu zabarwia płyn jak krew, później zaś, po otruciu psa, histerycznie wybuchając, żądając podania herbaty w filiżance, a nie w szklance.

Hames trafnie dopatruje się w takich zabiegach paraleli do metod Alfreda Hitchcocka, rozwijanych zwłaszcza w jego *Podjeźreniu* (*Suspicion*, 1941)²⁶. W *Morgianie* narzędzia zbrodni są w podobny sposób wyróżniane, znaczone okiem kamery i fetysyzowane. Więcej nawet: filmem Herza rządzi reguła spiętrzania i wielokrotnych odbić „zwierciadlanych” – metaforycznych i dosłownych (w licznych lustrach pałacyku Kláry); prowadzą one do deformacji i przewartościowań: tego, co widzimy, tego, co słyszymy, oraz emocjonalnego „znaku” scen lub postaci. Stają się medium gatunku (choć równocześnie go podważają, o czym za chwilę)

i mechanizmem formotwórczym, w planie mikro- (motyw) i makroformy (dramaturgia całości)²⁷. *Morgiana* jawi się dzięki temu jako dwutematowa i zarazem wielomotywowa wariacja „muzyczna”.

Film ten można również odbierać jako kompozycję „malarską”. Większość obrazów jest tak wystylizowana w detalach układu, kolorystyki, światłocienia, konturu sylwetek bądź scenografii, że aż „maliarska”²⁸ – na przykład „balet” dam odpoczywających i przechadzających się w ogrodzie różanym czy scena miłosna podglądana przez Viktorie, rozedrgana kolorami i ruchem (postaci oraz kamery), zmysłowa i natarczywa. Herz odwołuje się w nich do swoich wcześniejszych doświadczeń, zwłaszcza do wspomnianych impresjonistycznych *Słodkich igraszek minionego lata* według Maupassanta, w mniejszym zaś stopniu do *Lamp naftowych*. Innym przykładem są „kąpiące się” (wychowanki Viktorie, również przez nią podglądane) – sekwencja jawnie impresjonistyczna, z lśnieniem, migotliwością i ruchem wody oraz ciał ukazywanych przez zbliżenia i detale, abstrakcyjne i zarazem materialne; przywołuje ona, wraz z innymi scenami nadmorskimi, na skałach – opartymi na silnych, rozwibrowanych kontrastach stref zacienionych i oświetlonych – malarstwo Moneta, zwłaszcza cykl *Les rochers*. Z kolei „orgia” Viktorie w skarbcu Zielonej Flétny (kiedy bohaterka podziwia zgromadzone tam klejnoty i stroje) jest mrocznym, zmysłowym rewersem wariacji akwaticznej z kąpiącymi się dziewczętami: obłoki zwiewnych tkanin unoszą się tu (w *slow motion*) jak barwne stworzenia morskie w ciemnej toni, na tle kobiety pogrążonej w ekstazie i wibrującej muzyki. Wszystkie te sceny cechuje fascynująca ambiwalencja estetyczna – przy całym swoim wyrafinowaniu jawią się jako akces na rzecz kina zarówno artystycznego, jak i popularnego. Ponadto nasuwająca się, może zbyt łatwo, atrybucja – „impresjonistyczne” – nie wyczerpuje ich sensu. Są w równym stopniu sensualne i symboliczne, dotykają przy tym jakby samego rdzenia erotyzmu: nienasyconego pragnienia, bolesnego i rozkosznego oczekiwania, gry spojrzeń; a także praw wyobraźni, urzeczony tyleż dotykającą realnością, ile niepochwytym fantazmatem. Viktorie podglądająca kochanków zatrzymuje przecież wzrok na lśniącej stopie mężczyzny (*pars pro toto* jego zmysłowej cielesności), choć w rzeczywistości nie może jej widzieć (o czym informuje kolejne ujęcie w planie pełnym, na którym parę przysłania gęste listowie). Subiektywność kamery okazuje się więc subiektywnością pożądanego spojrzenia.

Morgiana jest niewątpliwie mistrzowskim pokazem sztuki Kučery, wslawionego zdjęciami między innymi do *Stokrotek* (*Sedmikrásky*, reż. Věra Chytilová, 1966) i *Wszystkich dobrych rodaków* (*Všichni dobří rodáci*, reż. Vojtěch Jasný, 1969)²⁹. Kučera stosuje ruchliwą kamerę śledzącą bohaterki rwanym, łamanym truchtem, nawet jakby w podskokach, a także z żabiej perspektywy, z punktu widzenia... kotki Morgiany, będącej niemyym świadkiem i powiernicą Viktorie – użycie obiektywu o krótkiej ogniskowej prowadzi wtedy do niepokojącej deformacji obrazu, skorygowanego także kolorystycznie. W *Morgianie* jest dużo zdjęć prześwietlonych i – jak wspomniałem – wykorzystujących ostre, niezrównoważone kontrasty cienia i światła wlewającego się przez okna ciemnych pomieszczeń lub tańczącego w postaci jasnych plam i blików. Smugi cienia wnosi na plan Viktorie, „oświetlona” czernią, a przykładowo orszak, który towarzyszy jej powrotowi do Zielonej Flétny, porusza się jakby w zaciemnionym korytarzu, co jest efektem w równym stopniu inscenizacji (przejście pod arkadami, kontrasty bieli ścian

i czerni kostiumów), jak i operowania światłem (włącznie z nakryciem dziedzińca zamku rozpraszającym baldachimem) oraz pracy kamery podglądającej, „wrośniętej w ziemię” czy – by tak powiedzieć – zahipnotyzowanej wzrokiem węża (w poziomej panoramie). Skradanie się i podglądanie jest w ogóle kodowane w filmie Herza i to na różnych poziomach.

Eksperymenty wizualne Kučery obejmują twórcze wykorzystanie niekonwencjonalnych efektów dyfrakcji i dystorsji, podwójnej ekspozycji oraz zafarbu – chociażby w scenach pośród drzew i kręconych z punktu widzenia Morgiany. Z kolei w halucynacjach Kláry reżyser rozwija efekty kolorystyczne stosowane wcześniej w filmie Chytilovej *Owoce rajskich drzew spożywamy* (*Ovoce stromů rajských jíme*, 1969), zwłaszcza pseudosolaryzację. Wspaniale wypada także uliczka burdela, szynków i wrózek – w stłumionej kolorystyce barw złamanych, jak na obrazach Courbeta.

O czymś innym?

Morgiana jest szczególnym wyzwaniem dla odbiorcy. Niepokoi i drażni – nerwowością narracji, montażu i gry aktorskiej, falującym rytmem, przekorną energią. Jest opowieścią-obrazem, która zarazem pęka i idealnie składa się w oszałamiającą jedność. Powtórzę: jak sen.

Jednak nie tylko to jest źródłem konfuzji; także konwencja gatunkowa, budowana właściwie od początku do końca konsekwentnie i za pomocą (przesadnie?) wyrazistych środków, a jednocześnie – zwłaszcza w finale: z cudownym ocaleciem Kláry, „zmartwychwstaniem” szantażystki i tragicznym w skutkach samobójczym fortelem Viktorie – rozsadzana, dekonstruowana, brana w nawias. Hames irytuje się więc, że „*Morgiana*” *oburzająco oszukuje, by zakończyć się happy endem*³⁰. Badacz traktuje ją więc, mimo zalet, jak nieudany horror, któremu *brakuje (...) starannego dopracowania, charakterystycznego dla Hitchcocka lub Chabrola*³¹.

Nazwisko Herza, chyba nie tylko w świadomości Czechów, jest rzeczywiście odruchowo związane z horrorem. Tym bardziej że – jak zauważa Zdeněk Blaha – w kinematografii czechosłowackiej tradycja horroru właściwie nie istniała (pominąwszy np. *Príchozí z temnot* Jana Stanislava Kolára z 1921 r.) aż do czasu... *Palacza zwłok* (*Spalovač mrtvol*, 1968) Herza i jego późniejszych filmów, z *Wampirem z Feratu* i *Dziewiątym sercem* (*Deváté srdce*, 1978) na czele³². Już więc przy okazji *Palacza zwłok* reżyser miał jakoby objawić wyjątkowe wyczucie *horroru psychologicznego!*³³ O czym świadczy tak nieadekwatna, a jednocześnie niedorzeczna lub powierzchowna interpretacja? O bezradności krytyków wobec dzieła, do którego – jak trafnie pisze *à propos Wampira z Feratu* Alena Bechtoldová – *nie można stosować zwykłej miary?*³⁴ A może raczej była ona strategią deprecjonowania filmów z różnych przyczyn niewygodnych? Albo odwrotnie – próbą ratowania ich przed „półką”? Przez atrybucję do sztuki popularnej, „niższej”, co w drugim wypadku oznaczało – niewartej specjalnego zachodu, zaś w pierwszym – nieprawomyślnej, jako że kino gatunków (zwłaszcza horror) nie było w Czechosłowacji dobrze widziane. Uznawano bowiem, że *takie cechy świata horroru, jak irracjonalizm i graniczność, są nie do pogodzenia z socjalistycznym światem przejrzystych opozycji. Typowa dla horroru dekadenska obsesja zła i śmierci (...) nie li-*

cuje z utopizmem i optymizmem socjalistycznego realizmu, w którym zło zostaje zawsze pokonane³⁵.

Może więc – jak sugerował Ledóchowski³⁶ – *Morgiana* jest pastiszem, w typie filmów Janusza Majewskiego *Lokis* (1970) czy *Zazdrość i medycyna* (1973)? Ani doświadczenie odbiorcze, ani struktura filmu Herza tego nie potwierdzają. Jako film grozy *Morgiana* świadomie zawodzi; straszenie – za pomocą hiperbolizowanych środków – nie jest tu celem. Jest demaskowane i kwestionowane. Dzieło Herza nie jest jednak także pastiszem ani *kawalem czystej gotyckiej rozrywki*³⁷ – od początku do końca wybrzmiewa bowiem bardzo serio, bez żadnych „mrugnięć” do widza. Jest „o czymś zupełnie innym”, zaś konwencja gatunkowa okazuje się ostatecznie, podobnie jak na przykład w wielu filmach Romana Polańskiego, maską – po mistrzowski, z wyczuciem stylu spreparowaną, a zarazem odstającą. Przywołajmy jeszcze raz słowa Bechtoldovej: *dla obrazowego sposobu widzenia Herza nic nie jest dostatecznie fantastyczne. Racjonalne i irracjonalne, absurd i zdziwienie, strach i śmiech umieszczone blisko siebie tworzą parabolę rzeczywistości*³⁸.

Jej znakiem jest ekspansywna i przerośnięta stylizacja: gry aktorskiej, zdjęć, muzyki, scenografii, rekwizytów, kostiumów, charakteryzacji. Viktorie nosi bardziej niż wyrazisty geometryczny makijaż w stylu secesji wiedeńskiej i ciężki naszyjnik z monet, Klára ma długie rzęsy lalki i miękki profil dziecka, Otylie wygląda z kolei jak kobieta-owad z biżuterii René Lalique’a... Herz kontynuuje w ten sposób nurt przestylizowanych dzieł „złotych lat 60.”, jak choćby *Małgorzata, córka Łazarza* (*Marketa Lazarová*, reż. František Vlácil, 1967), *Waleria i tydzień cudów, Męczennicy miłości* czy *Panna zdračnica* (reż. Štefan Uher, 1966). Tworzy więc nadal – w marnym czasie normalizacji – kino autorskie, w którym stylizacja jest źródłem dystansu i gorzkiej ironii. Jako nadmiar organizacji – na przykład na poziomie zdjęć lub montażu – staje się ona mocnym znakiem autotematycznym, ergo autorskim. Trzeba więc ją chyba zaliczyć do strategii oporu, podobnie jak chociażby współlistnienie w utworach Chytilovej z okresu normalizacji wyrafinowania i sierniężności³⁹, jak gdyby „skrzeczająca”, obrzydliwa rzeczywistość pozafilмова wdzierająca się na ekran, osaczając, wykrzywając i degenerując rzeczywistość filmu. Dzieło staje się w ten sposób palimpsestem, a sygnały rozpadu, niespójności, niezborności, chaosu informują, że świat filmowy i zewnętrzny są na opak i we wzajemnej kontrze.

Jak w tym kontekście wygląda zatem przekonanie, że *Morgiana* jest baśnią o dobru i złu, że – jak ujmowali to krytycy – *doprawdy znakomicie pokazuje, że zło jest zawsze skazane na unicestwienie, jakkolwiek silne by nie było: dobrego człowieka nawet trucizna nie zabije, a wielka miłość zwycięży i śmierć* (sic!)⁴⁰? W 2011 r. Herz wyjawiał, że *Morgiana* nie została zrealizowana zgodnie z jego intencją i pierwotnym zamysłem: (...) *miała się skończyć zupełnie inaczej, na co mi nie pozwolono. (...) Ostatnia, trzecia część miała przebiegać tak, że ta dobra siostra się budzi – z tego względu obie bohaterki, godną i złą, grała jedna aktorka, Iva Janžurová – i pyta, gdzie jest jej siostra. Zaczyna jej szukać. Ale zamiast niej znajduje siebie. Nie chciałem bowiem, aby to było [przeciwstawienie] dobro-zło, lecz tak, iż w każdym z nas jest i dobro, i zło, a więc że bohaterka była w rzeczywistości jedna. Jednakże Toman powiedział, że to jest myślenie zachodnie, i kategorycznie mi tego, jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć, zabronił. Toteż film ten niewiele mnie już obchodził*⁴¹.

Jest pewien smaczek oraz świadectwo czasu w tym, że przed premierą reżyser składał oficjalną daninę – potwierdzając wytyczne ideologiczne – a jednocześnie przemycił ukryty sygnał: *Chcę, aby widz postrzegał oba charaktery jako dwie odrębne kobiety, ale także żeby od czasu do czasu uświadomił sobie, że gra je jedna aktorka. Myślę, że widzowie lubią takie tajemnice i sztuczki*⁴². Sugestia podwójności: charakteru i losu, oczywiście w filmie rozbrzmiewa – nie tylko z uwagi na powierzenie ról obu siostr jednej wykonawczyni, lecz także w halucynacjach Klóry, która spotyka swego sobowtóra, tyle że w czerwonej sukni⁴³ i naszyjniku przypominających stylizację Viktorie. Spotkaniu temu towarzyszy na dodatek melancholijny motyw muzyczny, który wcześniej otwierał właściwą akcję filmu, akompaniując obrazom zwielokrotnionej w lustrze twarzy Klóry, a następnie jej ciemnemu (dosłownie i metaforycznie) wariantowi – twarzy Viktorie (jest to jeden ze znakomitych ekwiwalentów audiowizualnych tekstu Grina⁴⁴). A jednak widz szybko – jak sądzę – zapomina o podwójnej roli Janżurovej i z satysfakcją śledzi po prostu dwie, zarazem różne i podobne, siostry.

Wspaniała gra aktorki, będąca w dużym stopniu źródłem wieloznaczności *Morgiany*, właściwie wymyka się możliwościom opisu. Janżurova odważnie przekracza tu swoje dotychczasowe, i tak bogate, *emploi*: demona komedii i farsy (*Pane, vy jste vdova!* reż. Václav Vorlíček, 1970) czy przeciętnej dziewczyny – nieudacznicy, która popada w życiowe tarapaty (*Svatba jako řemen*, reż. Jiří Krejčík, 1967); uczyniła to zresztą już wcześniej – choćby w *Wozie do Wiednia (Kočár do Vidně*, reż. Karel Kachyňa, 1966) i *Lampach naftowych*. W *Morgianie* – za „gęstą” charakteryzacją i zasłaniającym kostiumem (łącznie z peruką) – gra jakby mieniącą się maską, przez którą, w pełnej zgodzie z autorską wizją Herza, prześwituje coś poruszająco prawdziwego i powikłanego. W postaciach Klóry, a zwłaszcza Viktorie nie można dopatrzeć się ani separacji zła i dobra, ani ich jednoznacznego ucieleśnienia. Viktorie z cierpieniem w oczach i zmarszczonym czołem powstrzymuje siostrę przed wypiciem pierwszego łyku zatrutej wody; kiedy zaś objawia się spowodowana przez nią choroba synka służącej, opuszcza kąciki ust i słańia się, jakby doświadczyła ataku jakiegoś czarnego, prześladowającego ją fatum (w scenie tej wygląda trochę jak Asta Nielsen). Podlega ciągłemu pulsowaniu ekstremalnych emocji, pokrywanych opowaniem, lecz chwilami histerycznie eksplodujących. Przede wszystkim jednak jest naznaczona męką Inności i ciągłego odrzucenia. W krótkiej i ważnej (choć zupełnie nieumotywowanej narracją) scenie na brzegu morza opada, jak nagle podcięta, na kolana i pozwala, żeby fale targały jej bezwładnym ciałem i zalewały twarz, zmywając – choć na krótką chwilę – maskę. Natomiast w finale, przed samobójstwem będącym w zamyśle wielkim blefem, gotuje się na śmierć i zdejmuje perukę, ukazując krótkie, bardzo przerzedzone włosy. Jest to obnażenie Inności jeszcze bardziej wyobcowanej, samotnej i przejmującej? Czy raczej kolejna maska?⁴⁵

Chociaż Klórę odmienność siostry konfunduje, to jest ona jedyną osobą⁴⁶, która tę „złą” mimo wszystko kocha. I na swój sposób zabiega o jej szczęście. Ale też drażni bezmyślnością, gdy podczas śniadania żartuje z kurczątką, które musiało stracić życie, by ona mogła zjeść jajko na miękko. Pod wpływem granicznych doświadczeń choroby i lęku przed śmiercią Klóra przechodzi jednak przemianę; najpierw broni się przez wyznaniem Viktorie, wszelako w końcu, pod wpływem anonimowego listu, domaga się prawdy. *Powiedz mi prawdę. Prawdę!* – krzyczy do siostry.

Twórcy *Morgiany* wracają w ten sposób do etycznych źródeł czechosłowackiej Nowej Fali⁴⁷ – tyle że w zupełnie innym kontekście politycznym i społecznym. Sam film zaś – z „pełnym” triumfem dobra i całkowitą katastrofą jakże ludzkiego zła – wybrzmiewa jak ironiczny (a zarazem skrajnie pesymistyczny) komentarz. *Morgiana* wyraża credo artystyczne Herza, który mówi: *film jest dla mnie stylizacją rzeczywistości*⁴⁸. W tym sensie *Morgianę* należy traktować nie tyle jak stylowy film rozrywkowy, horror czy pastisz gatunków, ile jako przede wszystkim wypowiedź autorską i film polityczny, potwierdzający, że *istotnie polityczne okazują się dzieła, które przyznają sztuce autonomię od zadań dydaktycznych, moralnych i politycznych oraz dają widzowi swobodę w znalezieniu znaczenia i „prawdy”, a przez to wyrażają postawę antyideologiczną i odrębność od obowiązującej polityki*⁴⁹.

GRZEGORZ PIOTROWSKI

¹ Serdecznie dziękuję panu Milošowi Fikejzowi z Národní Filmový Archiv w Pradze za pomoc w kwerendzie archiwalnej.

² P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 282. W innej pracy Hames zalicza *Morgianę* – wraz z Herzowskimi *Lampami naftowymi* (*Petrolejové lampy*, 1971) oraz *Walerią i tygodniem cudów* (*Valerie a týden divů*, 1970) Jaromila Jireša – do *ostatních filmů odzvierciedlajících wolnosť kina lat 60.* (tenże, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 173); za kontynuację oryginalnych filmów nowofalowych uważa *Morgianę* również np. Jonathan L. Owen (*Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Berghahn Books, New York 2011, s. 221).

³ Zob. szerzej: K. Szymański, *Film czechosłowacki odnaleziony*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 324 i n.

⁴ Zob. J. Blažejovský, *Normalizační film*, „Cinepur” 2002, nr 21, s. 8.

⁵ Š. Hulík, *Kinematografie zapomněni. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Academia, Praha 2012, s. 202.

⁶ Mosk. [G. Moskowicz], *Morgiana*, „Variety” 1972, t. 267, nr 13, s. 20.

⁷ Dalsze odwołania do powieści na podstawie wydania: A. S. Grin, *Džessi i Morgiana. Roman*, w: tenże, *Sobranije soczinienij w szesti tomach*, t. 5, Prawda, Moskwa 1980, s. 189-346.

⁸ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 291.

⁹ Š. Hulík, dz. cyt., s. 269.

¹⁰ Tamże.

¹¹ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 282, 290.

¹² Cyt. za: J. Klusáková, *Morgiana*, „Svobodné Slovo” 1972, nr 210, s. 4.

¹³ Aj [A. Joneš], *Tajomstvo Morgiana*, „Film a Divadlo” 1972, nr 4, s. 16.

¹⁴ Na przykład dziennik „Večerní Praha” w numerach z 6 października i 22 grudnia 1972 r.

¹⁵ Aj [A. Joneš], dz. cyt., s. 17.

¹⁶ Ji [J. Tvrzník], *Morgiana*, „Mladá Fronta” 1972, nr 235, s. 4.

¹⁷ (dap) [D. Posekaná], *Premiéry našich kin*, „Zemědělské Noviny” 1972, nr 247, s. 2.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Ji [J. Tvrzník], dz. cyt., s. 4.

²⁰ Tamże.

²¹ Określenie Milana Moravčíka (cyt. za: hs [H. Smolińska], *Wampir z Feratu*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 9-10, s. 15).

²² A. Ledóchowski, *Flakonik z jadem*, „Film” 1974, nr 4, s. 9.

²³ Tamże.

²⁴ Š. Hulík, dz. cyt., s. 175.

²⁵ Ji [J. Tvrzník], dz. cyt., s. 4.

²⁶ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 290, 291.

²⁷ Zgodzić się więc należy z Danielem Birdem, że w filmach Herza wizualny i narracyjny nadmiar (*excess*) staje się *strategią formalną*; krytyk dostrzega w nim skłonność do groteski oraz pokrewieństwa z twórczością Federica Felliniego, ulubionego twórcy Herza, i – co ciekawe – Aleksieja Germana (D. Bird, *To Excess. The Grotesque in Juraj Herz's Czech Films*, <http://www.kinoeye.org/02/01/bird0-1.php> /dostęp: 19.01.2015/).

- ²⁸ Š. Hulík, dz. cyt., s. 202.
- ²⁹ Twórczość Kučery wciąż oczekuje na odrębne studium; ostatnio refleksję nad nią podjęła Kateřina Svatoňová: *Absurdní ekvivalent absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery)*, „Cinepur” 2014, nr 91, s. 80-84; *Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praktiki*, „Iluminace” 2014, nr 2, s. 41-55. Badaczka koncentruje się na estetyce nowofalowej (w tym na opozycji „realistyczne – awangardowe”) oraz na alternatywnym dorobku artysty (w dziedzinie fotografii oraz innych mediów wizualnych).
- ³⁰ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 291.
- ³¹ Tamże.
- ³² Z. Blaha, *Morgiana a Upír z Feratu jako svěbytné pokusy o český horor*, <http://25fps.cz/2009/morgiana-a-upir-z-feratu-jako-svebytné-pokusy-o-cesky-horor/> (dostęp: 21.11.2014).
- ³³ Zob. jal [J. Lederer], *Abstraktní příběh o dobru a zlu s konkrétními důsledky*, „Tvorba” 1972, nr 42, s. 16.
- ³⁴ Cyt. za: hs [H. Smolińska], dz. cyt., s. 16. Już wcześniej zwrócił na to uwagę Jan Žalman (*Umlčený film*, KMa, [Praha] 2008, s. 260).
- ³⁵ P. Pająk, *Z dziejów czeskiego horroru literackiego i filmowego w czasach komunizmu*, w: *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Libron, Kraków 2010, s. 153.
- ³⁶ A. Ledóchowski, dz. cyt., s. 9. Podobną sugestię wysuwa także np. Lothar Erdmann, *Morgiana*, „Film Spiegel” 1973, nr 7, s. 21.
- ³⁷ P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, dz. cyt., s. 292.
- ³⁸ Cyt. za: hs [H. Smolińska], dz. cyt., s. 16 (podkreślenie – G. P.).
- ³⁹ Więcej na ten temat: S. Přádná, *Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace*, w: *Film a dějiny 4. Normalizace*, red. P. Kopal, Casablanca, Praha 2014, s. 57.
- ⁴⁰ Cyt. za: J. Klusáková, dz. cyt., s. 4.
- ⁴¹ W rozmowie ze Štěpánem Hulíkiem (cyt. za: Š. Hulík, dz. cyt., s. 174-175).
- ⁴² Cyt. za: J. Klusáková, dz. cyt., s. 4.
- ⁴³ Viktorie, zwykle w czerni (w przeciwieństwie do biało ubranej Kláry), zakłada niekiedy czerwoną suknię; kolor czerwony pełni więc być może symboliczną funkcję (złowieszczego?) mediatora między siostrami.
- ⁴⁴ Tak właśnie zaczyna on *Džessi i Morgianę* – od opowieści o wróżbie polegającej na spoglądaniu we wzajemnie multiplikujące się zwierciadła oświetlone świecami; to, co dziewczyna ujrzy w takim „tunelu odbić”, przydarzy się jej w przyszłości. U Grina i w ekranizacji Herza starsza siostra zastaje przy tej wróżbie młodszą, ale w powieści nie ma mowy o odbiciu w lustrze twarzy złej siostry i, w tym sensie, o przepowiedni dalszych wydarzeń – jest to już pomysł twórców filmu.
- ⁴⁵ Wątpliwości nie miał Andrzej Kołodyński, z którym trudno się jednak zgodzić, zwłaszcza jeśli chodzi o interpretację całościowego sensu *Morgiany*: *Oczekujemy, że na ekranie pojawi się prawdziwa twarz aktorki, twarz kobiety z krwi i ciała. Ale nie: Janžurová odstania jeszcze jedną maskę. Przez zdjęcie peruki zamienia się w pałubę, martwą kukłę o potwornej brzydocie. (...) Znowu jesteśmy w sztucznym świecie literackiej alegorii, z którego świadomie i konsekwentnie usunięte zostało życie. Wszystko jest baśnią: to tylko kukły udawały ludzi (Były dwie siostry...* „Film” 1974, nr 5, s. 14).
- ⁴⁶ Film kończy się obrazem okaleczonej przez Viktorie wychowanki, która składa kwiaty na grobie samobójczyni, aczkolwiek nie zna sprawy swego kalectwa.
- ⁴⁷ Zob. szerzej, np. o kluczowym znaczeniu pojęcia „prawdy” dla twórców nowofalowych, w: K. Szymański, dz. cyt., s. 328.
- ⁴⁸ Cyt. za: J. Klusáková, dz. cyt., s. 4.
- ⁴⁹ K. Szymański, dz. cyt., s. 328.