

# „Fragment” bardziej nadaje się do sfilmowania niż dramat

Wozzeck Georga C. Klarena

ANNA R. BURZYŃSKA

W grudniu 1947 r. w berlińskich studiach DEFA zostały ukończone prace nad pierwszym powojennym niemieckim filmem będącym adaptacją dzieła literackiego – był to *Wozzeck*, adaptacja dziewiętnastowiecznej sztuki *Woyzeck* Georga Büchnera. Reżyserem i scenarzystą *Wozzecka* był Georg C. Klaren, Austriak będący jednym z najpłodniejszych scenarzystów w dziejach filmu niemieckojęzycznego; lista jego prac scenopisarskich obejmuje ponad 180 pozycji, wyreżyserował także kilka filmów na podstawie własnych tekstów i adaptacji (jednym z nich był obraz *Die Sonnenbrucks* z 1951 r. na podstawie *Niemców* Leona Kruczkowskiego).

Plany realizacji filmu *Wozzeck* sięgały 1930 r., jednak udało się go zrealizować dopiero po wojnie. W założonych w 1946 r. studiach DEFA początkowo kręcono filmy realistyczne (Trümmerfilme – filmy „na ruinach”), odnoszące się do najbliższej wojennej i powojennej przeszłości, takie jak *Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sind unter uns*, reż. Wolfgang Staudte, 1946) czy *Gdzieś w Berlinie* (*Irgendwo in Berlin*, reż. Gerhard Lamprecht, 1946)<sup>1</sup>. *Wozzeck* różnił się od nich zarówno tematyką, jak i estetyką rodem z kina weimarskiego (scenografia była dziełem pracującego dla DEFA Bruno Mondena oraz Hermanna Warma, twórcy dekoracji między innymi do *Gabintu doktora Caligari* Wienego, *Zmęczonej śmierci* Langa, *Studenta z Pragi* Galeena i *Męczeństwa Joanny d’Arc* Dreyera, natomiast autorem kostiumów był Walter Schulze-Mittendorf, który zasłynął projektami do *Metropolis* Langa).

Nic dziwnego, że w dobie socrealizmu zarzucono obrazowi Klarena formalizm i przeestetyzowanie; ze względów politycznych film wszedł na ekrany kin zachodnioniemieckich dopiero w 1958 r. (pod tytułem *Der Fall Wozzeck – Przypadek Wozzecka*), na ekrany kin wschodnioniemieckich – w 1964 r., co spowodowało, że jego oddziaływanie nie było tak duże, jak być powinno. *Wozzeck*, niedoceniony w momencie premiery, wywarł jednak znaczący wpływ na kino niemieckie, o czym najlepiej może zaświadczyć fakt, że zainspirował Wernera Herzoga, który w 1979 r. nakręcił własną adaptację tekstu Büchnera, w swojej ekranizacji w wielu momentach kryptocytując wersję Klarena (na przykład w obu filmach historia *Woyzecka* zaczyna się prawie identycznie wyreżyserowaną sceną okrutnej musztry wojskowej, której to sceny nie ma w oryginale literackim, lecz została dopisana przez Klarena i powtórzona przez Herzoga; powtarzają się też świadome anachronizmy kostiumograficzne, jak nakrycie głowy głównego bohatera).

Oglądany dziś *Wozzeck* okazuje się interesującym przykładem ekranizacji tekstu otwartego, o krańcowo fragmentarycznej strukturze i niejednoznacznej wymowie. Celem Klarena było z jednej strony zachowanie owej niedomkniętej struktury (w wywiadach podkreślał, że świadomie zdecydował się na wersję tytułu rozpropagowaną przez ekspresjonistyczną, atonalną operę Albana Berga <sup>2</sup>), z drugiej zaś – ideologiczne ujednoznacznienie wypowiedzi artystycznej opartej na tekście Büchnera.

W przypadku *Woyzecka* mamy do czynienia z utworem po wielokroć rozrzuconym (że się posłużę Różewiczowskim określeniem), jak piszą germaniści – „fragmentem”, utworem o formie otwartej. To formuła szczególnie popularna w dobie romantyzmu (vide Novalis czy bracia Friedrich i August Wilhelm Schlegelowie). O takich utworach pisze Maria Janion: *dramat o formie otwartej posługuje się techniką zmniejszających się punktów widzenia, fragmentarycznymi, luźnymi ocenami opartymi często na zasadzie asocjacji (...) trudno tu mówić o jakimś regularnym, „linearnym” rozwoju akcji. Rolę integrującą najczęściej odgrywa określona postać dramatyczna – bohater; das centrale Ich* <sup>3</sup>.

Ale szczególna forma literacka *Woyzecka* to tylko w pewnym stopniu wynik decyzji autorskiej (o zamyśle Büchnera świadczy chociażby konstrukcja poszczególnych scen, krótkich, urwanych „migawek”), przede wszystkim zaś – skutek okoliczności powstawania dramatu. Utwór nigdy nie został ukończony, autor zabierał się za niego kilkakrotnie i porzucał pracę, powstawanie poszczególnych scen przedziela spory dystans czasowy. Zachowały się – w bardzo złym stanie – cztery rękopisy, określane jako H1, H2, H3 i H4, w których na luźnych kartkach są zapisane poszczególne, krótkie lub bardzo krótkie sceny (często w kilku różnych wariantach), co do liczby (w zależności od ustaleń redaktorskich *Woyzeck* to od 9 do 31 scen) i kolejności których nie można mieć żadnej pewności. Jest więc sztuka Büchnera bardzo osobliwym konstruktem, który – jeśli potraktować go w kategoriach semiotycznych – ma słownik (postaci, wydarzenia) i gramatykę (szczególny sposób, w jaki autor konstruuje monologi i dialogi – a raczej duologi, bo bohaterowie częściej snują wypowiedzi obok siebie, niż rozmawiają ze sobą), nie ma natomiast ustalonej składni. Najwierniejsza edycja tego tekstu powinna zatem polegać nie na wydaniu szytej książki z ponumerowanymi stronami, lecz umieszczeniu w pudełku luźnych kartek, na których będą wydrukowane poszczególne sceny w różnych wariantach: czytelnik mógłby je dowolnie wybierać i szeregować.

Theo Buck, pisząc o twórczości Büchnera, zestawia ze sobą idealizm estetyczny i realizm estetyczny <sup>4</sup>, wymienia takie charakterystyczne dla tej pary opozycje: złudzenie i fizyczny konkret; myślenie teleologiczne i nacisk na rozwój, ewolucję; stylizacja, patos i bezpośredniość; marionetki i ludzie z krwi i kości; w końcu sztuka jako autonomiczny idealny obraz i sztuka jako środek poznania. Pomiędzy tymi jakościami – a nie tylko pomiędzy postaciami, wartościami czy ideami – przebiega u Büchnera linia konfliktu dramatycznego, co skutkuje ogromnym zróżnicowaniem estetycznym utworu. W zależności od tego, w jaki sposób zaaranżuje się sceny, *Woyzeck* może być zarówno naturalistycznym tekstem przedstawiającym chronologicznie historię zbrodni, jak i dokumentalnym achronologicznym „śledztwem” badającym *ex post* jej przyczyny; lewicowym prebrechtowskim dramatem epickim, lirycznym premodernistycznym *theatrum mentis* lub mocno osadzonym

w alegorycie biblijnej ekspresjonistycznym dramatem stacyjnym. Wszystkie osoby, które mają z tym utworem do czynienia – od wydawców po inscenizatorów – są więc zmuszone do podjęcia odważnych decyzji montażowych, przy czym montaż należy rozumieć tyleż jako ustalenie kolejności poszczególnych scen czy obrazów, ile szerzej, jako ustanowienie relacji przyczynowo-skutkowych między wydarzeniami czy związków między postaciami.

To strukturalne rozbieżności pogłębia możliwe rozbieżności interpretacyjne. Dwa główne nurty lektury *Woyzecka* to nurt egzystencjalistyczny (Woyzeck jako bohater tragiczny, wiedziony do zbrodni przez niejasne, nieokreślone siły zła. Przedstawiciele tego nurtu interpretacji czytają niejasny, szczątkowy finał sztuki jako samobójstwo bohatera topiącego się w tym samym jeziorze, przy którym zamordował konkubinę) oraz nurt ideologiczny (tu Woyzeck staje się ofiarą stosunków społecznych, a jego śmierć będzie czytana jako egzekucja czy raczej morderstwo w majestacie prawa). Być może tak biegunowo zestawione ze sobą interpretacje mogą się wydawać zbyt skrajnym uproszczeniem, faktem jest jednak, że kolejni badacze i inscenizatorzy *Woyzecka* będą dokonywać akcesu do jednego z tych „zespołów interpretacyjnych” – sposób ukazania ostatniej sceny będzie zawsze bardzo jednoznaczną wskazówką co do obranej drogi interpretacyjnej.

Wydawać by się mogło, że medium filmowe jako oparte na technice montażu znacznie silniej, niż dzieje się to w przypadku teatru, to idealna formuła do wystawienia takiej sztuki, jak *Woyzeck* – składającej się z luźnych, nieciągłych, niekompletnych, słabo połączonych ze sobą obrazów. A jednak nieunikniony subiektywizm i definitywność (jeszcze bardziej obciążająca niż w przypadku teatru) reżyserskich decyzji sprawiają, że łatwo zgubić po drodze to, co jest specyfiką tego tekstu, uproszczyć go, zatrzeć to, co w nim wyjątkowe.

Georg C. Klaren, pierwszy filmowy adaptator *Woyzecka*, doszedł jednak do przeciwnych wniosków. W wywiadzie udzielonym gazecie „Berliner Zeitung” 18 maja 1947 roku, stwierdził: *praca ta potwierdziła moje spostrzeżenia dotyczące ekranizacji dzieł literackich: „fragmenty” takie jak „Woyzeck” i nowele nadają się dużo lepiej do sfilmowania niż dramaty czy powieści. „Fragmenty” – ponieważ otwierają każdą możliwą przestrzeń dla fantazji i ponieważ ich radykalność w zupełnie wyjątkowy sposób odpowiada istocie tego, czym jest film*<sup>5</sup>.

Przed potencjalnym filmowym realizatorem *Woyzecka* stoi więc szczególnie zadanie: za pomocą koniecznego montażu nie uspołnić narracji, nie stworzyć liniowej, konsekwentnej, jednoznacznej opowieści, lecz raczej wykorzystać możliwości współczesnej techniki montażowej – chodzi nie o montaż przyczynowo-skutkowy, ale o montaż skojarzeniowy (analogii i antytez) czy montaż atrakcji. Wydobyć to, co się może kryć w lukach, pomiędzy. Trochę tak, jak zrobił to pilny uczeń Büchnera Bertolt Brecht, w dzienniku myśli *Arbeitsjournal* i atlasie *Kriegsfibel* zestawiając ze sobą wojenne zdjęcia, wycinki prasowe, fragmenty map, dziecięce wierszyki i cytaty z dzieł Williama Shakespeare’a. Georges Didi-Huberman, który analizował te dwa dzieła Brechta w książce *Strategie obrazów. Oko historii 1*, opisał jego cele następująco: *Kontrasty, pęknięcia, rozproszenia. Jednakże wszystko pęka po to, żeby mogło we właściwy sposób ukazać przestrzeń między rzeczami, ich wspólny grunt, niedostrzeganą, łączącą je mimo wszystko relację, tę relację, choćby była to relacja dystansu, inwersji, okrucieństwa, nonsensu*<sup>6</sup>. Dokładnie to samo można powiedzieć o filmie *Woyzeck*.



Georg C. Klaren wykorzystuje słownictwo Büchnera (przekłada postaci i wydarzenia na obrazy), ale jest zmuszony zaproponować własną składnię (montaż) – jeśli odwołać się do terminologii zaproponowanej przez Roberta Richardsona <sup>7</sup>. Nie jest to jednak składnia, która unieruchomiłaby i spetryfikowała całość opowieści o Wozzecku w postaci jednoznacznej, zamkniętej, spójnej i logicznej opowieści. W swojej ekranizacji Klaren pozostawia niedomkniętą strukturę akcji dzięki prostemu zabiegowi: użyciu montażu retrospektywnego, zapowiedzianego przez dopisany przez siebie wstęp do właściwej, wyprowadzonej z dramatu Büchnera akcji, który to wstęp tworzy rodzaj ramy dla dramatycznej opowieści. Co jednak ciekawe i ważne, rama ta wprawdzie pozwala zebrać rozsypane skrawki scen w całość, jednak równocześnie subiektywizuje opowieść, nieustająco opatrując ją cudzysłowem jako historię w mowie zależnej – być może prawdziwą, być może będącą przywidzeniem, być może zmyśloną.

W pierwszej scenie za drzwiami z napisem „Anatomia” widzimy grupę studentów medycyny nad stołem sekcyjnym, na którym leży zakryte płachtą ciało. Pod płachtą leży młody mężczyzna. Profesor, a zarazem Doktor z dramatu (Paul Henckels) zachwyca się: – *dobry trup*, na co studenci odpowiadają: – *świeży trup, piękny trup, dawno nie mieliśmy tak pięknego trupa...* Jest to parafraza słów wypowiedzianych w jednym z wariantów rękopisu przez policjanta (wedle innych wersji – Doktora) nad zwłokami Marii (Helga Zülch): – *Dobry mord. Piękny mord, prawdziwy mord. Tak piękny jak tylko wymarzyć sobie można. Już dawno nie mieliśmy równie pięknego.*

Do rozmowy włącza się stojący z boku student: – *Człowiek*. Profesor odpowiada: – *Kreatura. Morderca. – Którego my zamordowaliśmy* – upiera się przy swojej wersji student. W tym miejscu następuje ujawnienie tożsamości postaci – zbuntowany student zostaje wezwany po nazwisku jako Georg Büchner, ciało na stole zostaje określone jako ciało Franza Wozzecka (Kurt Meisel). Büchner (Max Eckard) w płomiennym monologu próbuje bronić godności zamordowanego w majestacie prawa mordercy, po czym po słowach: *a tak hoduje się Wozzecki* – pojawia się najpierw sekwencja ukazująca proces nieludzkiej musztry wojskowej, a potem seria zacerpniętych z dramatu scen pokazujących kolejne upokorzenia tytułowego bohatera, który jest skazany na działanie trzech przemożnych, bezwzględnych sił: historii, społeczeństwa i natury. Co kilka scen kamera będzie wracać do sali sekcyjnej, ukazując opowiadającego Büchnera, któremu z zainteresowaniem lub sceptycyzmem przysłuchują się inni studenci (mający świadomość, że ich kolega jest nie tylko adeptem nauk przyrodniczych, ale pisarzem i działaczem politycznym) oraz Profesor, który w opowieści rozpoznawał będzie samego siebie i gwałtownie protestował złapany w tę „pułapkę na myszy”.

Klaren wprowadził więc do swojego filmu autora adaptowanej sztuki, co jest umotywowane dwojako: z jednej strony Georg Büchner jako student nauk przyrodniczych istotnie uczestniczył w sekcjach, czy też sam je przeprowadzał, a równocześnie jako myśliciel i działacz polityczny był żywo zainteresowany relacją pomiędzy jednostką a społeczeństwem. Jego ojciec jako biegły oceniający poczytalność przestępców uczestniczył zresztą w procesach w sprawach podobnych do tej Woyzecka (tekst powstał na podstawie analizy autentycznych przypadków: historycznego Johanna Christiana Woyzecka i co najmniej dwóch podobnych). Doktor z dramatu był istotnie wzorowany na znenawidzonym przez Büchnera profesorze medycyny z Giessen, który znęcał się nad studentami, na każdym kroku udowadniając im swoją wyższość intelektualną (na przykład scena ze sztuki, pojawiająca się także w filmie Klarena, w której Doktor musza Wozzecka do zademonstrowania „ośle” umiejętności poruszania uszami, miała pierwowzór w rzeczywistości).

Rama zapowiadająca, że oto zostaną przedstawione różne *sposoby, w jakie hoduje się Wozzecki*, usprawiedliwia także dalszą strukturę filmu: kalejdoskop scen, z których jedne mają charakter realistyczny czy wręcz naturalistyczny (migawki z życia biednego żołnierza Wozzecka – zaszczutego „chłopca do bicia” i „królika doświadczalnego”; obrazy z codziennego życia jego kochanki Marii i ich dziecka), drugie mają wymiar symboliczno-liryczny (subtelne ukazanie emocji synka Wozzecka i Marii, który jest niemym świadkiem tragedii swoich rodziców i w zabawach powtarza niektóre ich zachowania), inne są groteskowymi karykaturami społecznymi (sposób pokazania armii, sądu czy chciwego sprzedawcy) lub wyraźnie wy-



stylizowanymi wizjami czy halucynacjami tworzonymi w chorej, udręczonej głowie Wozzecka (sceny wędrowek po okolicach miasteczka, gdzie sęki i dziuple na pniach drzew przypominają upiorne twarze; scena w wesołym miasteczku, z pijanymi, pożądliwymi, pozbawionymi wszelkich hamulców moralnych mieszkańcami miasteczka w zwierzęcych maskach na głowie). Dzięki takiej formule udaje się w pewnym stopniu uniknąć tego, co bywa problemem przy filmowej adaptacji literatury: jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii, które w powieści czy dramacie zostały niedookreślone. Choć widz filmu Klarena widzi to, co w sztuce opisuje Wozzeck, wciąż jednak nie ma pewności, czy są to jedynie halucynacje, czy też rzeczywiste, weryfikowalne fakty.

Pośród retrospektywnych flashbacków raz na jakiś czas powraca postać Büchnera jako obserwatora i świadka drogi krzyżowej Wozzecka. Büchner to naukowiec i literat w jednym – trudno więc powiedzieć, czy jego obecność i pośrednictwo w przekazywaniu nam tej historii uwiarygodnia ją jako prawdziwą czy wręcz przeciwnie, subiektywizuje jako zbiór faktów przefiltrowanych przez świadomość i wzbogaconych przez inwencję autora, jeżeli nie wręcz jako literacką fantazję na temat tego, co mogło doprowadzić biednego żołnierza do zbrodni (tego typu możliwości sugerują – jak się wydaje – studenci, którzy reagują na początek opowieści drwiąco, traktując ją jako bajdurzenie kolegi znanego z pisarskich ambicji). Prowadząc narrację z poziomu opowieści ramowej, Büchner pojawia się kilkakrotnie także w opowieści wewnętrznej, bazującej na tekście sztuki. Za każdym pojawieniem się wchodzi głębiej w tę historię, coraz bardziej zbliża się do swojego bohatera. Pierwszy raz widzimy go stojącego na ulicy miasteczka i obserwującego podążającego do domu Marii przygnębionego Wozzecka – niewidoczny dla żołnierza, próbuje odgadnąć jego emocje i motywacje. Drugi raz pojawia się w scenie, w której Doktor pokazuje studentom (tym samym, co w opowieści ramowej) eksperymenty z udziałem dręczonego kota i upokarzanego Wozzecka – tym razem Büchner nie ogranicza się do roli biernego obserwatora, lecz próbuje interweniować i przerwać okrutne widowisko. Trzeci raz pojawia się podczas zabawy będącej punktem zwrotnym w akcji (Wozzeck widzi Marię zdradzającą go z Tamburmajorem i podejmuje decyzję o ukaraniu śmiercią niewiernej kochanki): Büchner najpierw siedzi w karczmie, obserwując otoczenie i pisząc, potem – gdy studenci drwinami wypędzą Wozzecka z karczmy – idzie za nim i próbuje z nim rozmawiać (słowami Andresa ze sztuki), mając nadzieję, że uda mu się zatrzymać proces coraz dalszego staczenia się żołnierza po równi pochyłej. Ostatni raz zobaczy go w finale: spętanego, jadącego ulicami miasta na miejsce egzekucji.

*Formalnie zbliżał się do ekspresjonizmu, a przedmioty urastały w nim do miary symboli: to film oparty na zbliżeniach*<sup>8</sup> – pisał Rüdiger Bernhardt. Faktycznie tak jest: oglądając ekranizację Klarena, odnosi się wrażenie, że poszatkowanie na krótkie sceny nie jest pochodną założonej czy przypadkowej fragmentaryczności adaptowanego dramatu, lecz serią zbliżeń, obserwacji w skali mikro prowadzonych przez naukowca, który zanim odważy się na postawienie ogólnej diagnozy (w tym wypadku dotyczącej funkcjonowania mechanizmów regulujących społeczeństwo czy kwestii związku między moralnością a naturą), najpierw bardzo dokładnie (choć często w przypadkowej kolejności) przygląda się różnym fragmentom badanego obiektu. Nie hierarchizuje scen wedle ważności dla przebiegu fabuły, z taką samą skrupulatnością analizuje kwestie filozoficzne, socjologiczne i typowo oby-

czajowe. Rozważania o moralności biednych ludzi, pozornie oderwany od całości historii epizod ze staruszką opowiadającą dzieciom przerażającą bajkę i potyczki Marii ze złośliwą i zazdrosną sąsiadką mają w filmie właściwie tę samą wagę. Jak się okazuje, słusznie – wszystko to są mniejsze lub większe kamyki, być może nieszkodliwe, gdy postrzegać je w izolacji, ale w masie groźne niczym lawina zgniatająca w finale *Wozzecka* i Marię.

Oglądając *Wozzecka*, można sobie zadać pytanie, jaki był sens pokazywania wciąż przytłoczonemu traumą wojny społeczeństwu tego dziewiętnastowiecznego dramatu, dlaczego ten akurat tekst stał się bazą dla pierwszej powojennej niemieckiej adaptacji literatury. Klaren w finale pokazuje proces i drogę na miejsce kaźni *Wozzecka*, przychylając się zdecydowanie ku ideologicznej interpretacji sztuki, co jest wyraźnym sygnałem polityczności jego ekranizacji. Temu celowi służy także wprowadzenie do filmu postaci autora sztuki, uznawanego za pierwszego socjalistę-rewolucjonistę w teatrze niemieckim i pioniera teatru dokumentalnego. W niektórych scenach student Büchner komentuje to, co się dzieje, za pomocą kwestii parafrazujących odezwy autora *Woyzecka* z opublikowanego przez niego rewolucyjnego pamfletu *Goniec Heski* (w scenie u sprzedawcy, gdzie *Wozzeck* kupuje nóż, pojawia się zresztą zbliżenie na ulotkę z napisem *Traktat o prawach człowieka*), tłumacząc odbiorcom, na czym polega konflikt między warstwami społecznymi i dlaczego ktoś taki jak żołnierz *Wozzeck* jest skazany na upadek.

Film Klarena powstał w czasach dla Niemiec ekstremalnie trudnych politycznie i gospodarczo, mimo historyczno-literackiej maski dotyka najbardziej aktualnych kwestii. W całej ekranizacji jest mnóstwo dosłownych aluzji do czasów faszyzmu – od umundurowania po dodane postaci weteranów wojennych poruszających się o kulach. Krytyk Fred Gehler zauważył na łamach czasopisma „Film und Fernsehen”: *Nie trzeba być wykształconym germanistą, by na palcach obu rąk móc zliczyć historyczne nieścisłości. Zarazem jednak zasada narracyjna filmu kryje w sobie immanentną prawdę, na wyższym poziomie sensów wszystko się zgadza*<sup>9</sup>. Reżyser w wywiadzie dla „Berliner Zeitung” tłumaczył, że owe anachronizmy są jak najbardziej zaplanowane: *Opowieść ramową ubraliśmy w wierne historycznie kostiumy typowe dla 1820 r. We właściwej opowieści jednak kostium historyczny jest tylko pretekstem, ponieważ antimilitarna treść nie jest powiązana z żadną konkretną epoką. Kostiumograf Walter Schulze-Mittendorf, który pracował już przy „Metropolis” Fritza Langa, wspierał nas jako wybitny specjalista w swoim zawodzie. Udało mu się uniknąć w kostiumach mocno osadzonej w historycznym konkretnie rekonstrukcji, zamiast tego dążył do większej typizacji, zwłaszcza mundurów. Dzięki temu uwolnił tę opowieść z romantyczno-biedermeierowskich powiązań i nadał jej uniwersalną wartość. Na przykład mundury wyposażone zostały w atrybuty współczesnego militarizmu, takie jak buty-oficerki, marynarskie czapki Krätzchen, typowe dla esesmanów bryczesy, i tak dalej*<sup>10</sup>.

Jest więc film Klarena – jeśli odnieść się do rozważań Maryli Hopfinger o adaptacji filmowej<sup>11</sup> – przykładem nie „słowo w słowo”, ale „sens w sens” ekwiwalentnym. Przy czym należy podkreślić, że Klaren nie szuka sposobu na uspojnienie i ujednolicenie estetyczne swojego obrazu (w przeciwieństwie chociażby do najnowszej adaptacji „sens w sens” sztuki *Woyzeck* z 2013 r., której reżyser Nuran David Calis przetransponował wszystkie postaci i wydarzenia na realia dzisiejszego Berlina, czyniąc głównego bohatera śmieciarzem w dzielnicy Wedding, czy filmu

*Wozzeck* Olivera Herbricha z 1984 r., gdzie protagonista jest robotnikiem w Zagłębiu Ruhry). I w tym wierny jest Büchnerowi, który również w swoim tekście zestawiał i zderzył ze sobą (bo nie połączył) elementy absolutnie heterogeniczne.

Nie da się więc nie zauważyć, że *Wozzeck* Klarena jest filmem powstałym po II wojnie światowej, silnie naznaczonym przez świadomość przeżytej traumy. Wiele wątków fabularnych i aspektów wizualnych filmu przywołuje jednoznacznie aktualne skojarzenia: okrutny Profesor-Doktor z doktorem Mengele, sądzący Wozzecka sąd z tak zwanymi Volksgerichtshöfe, czyli skorumpowanymi sądami w trybie przyspieszonym skazującymi na śmierć wrogów ustroju. Z jednej strony jest więc oczywiście film Klarena ostrzeżeniem przed totalitaryzmem i jego nieludzkimi praktykami, które odzierają jednostkę z godności i traktują jak zwierzę lub przedmiot (można wręcz powiedzieć, że interpretuje tekst Büchnera jako spełnione pro-roctwo). Z drugiej strony współcześni odbiorcy w 1947 r. (czasie Niemiec w ruinach, upokorzonych, okupowanych, na długo przed rozliczeniami zbrodni) czytali ową żarliwą obronę Wozzecka, „dobrego żołnierza”, z którego otoczenie uczyniło mordercę, jako głos w sprawie tak zwanej wspólnej winy: szerzonej przez aliantów tezy, że nie ma niewinnych Niemców, że wszyscy zgrzeszyli myślą, mową, uczynkiem albo biernością. Nie jest też chyba przypadkiem, że w roli głównego bohatera został obsadzony Kurt Meisel, znany z kręconych w dobie narodowego socjalizmu filmów Veita Harlana. Klaren zdaje się mówić: niektórzy nie mieli wyjścia, nie zawsze człowiek może wybrać między dobrem a złem; na moralność mogą sobie pozwolić syci i bogaci. Ta dwuznaczność jest interesująca, choć oczywiście także niepokojąca.

Ów niepokojący aspekt musiał być współcześnie silnie odczuwany, co sprostowało część krytyków do uznania utworu Klarena za film o charakterze kompensacyjnym, jeśli nie propagandowym<sup>12</sup>. Towarzyszył tym opiniom także inny zarzut: że w przeestetyzowany, wysoce sformalizowany, teatralny sposób mówi się o czymś, o czym powinno się opowiadać za pomocą współczesnego, realistycznego, przejrzystego języka. W związku z rzekomą hermetycznością i przestylizowaniem ekranizacji Klarena opracowano cały program edukacyjny, który miał towarzyszyć pokazom filmu i przygotować widzów do jego odbioru.

Silna stylizacja i przeestetyzowanie filmu Klarena nie są jednak niezgodne z duchem pierwowzoru, mimo iż Büchner do dziś dzień uchodzi za jednego z najbardziej „antyestetycznych” i brutalnych w ukazywaniu nieupiększonej rzeczywistości autorów obszaru niemieckojęzycznego. W sztuce i scenariuszu powraca jak refren zdziwienie bohaterów nad światem, w którym – inaczej niż w kazaniach, naiwnych oleodrukach i baśniach – zło nie jest czymś widocznym, na pierwszy rzut oka rozpoznawalnym, wyróżniającym się swoją brzydotą. *O, to by było widać, to by można rękami namacać!*<sup>13</sup> – mówi Woyzeck o grzesznej Marii, nie chcąc uwierzyć w jej winę. W filmie Klarena Maria i Tamburmajor (Richard Häussler) mają subtelną urodę przedwojennych amantów, dziecko Wozzecka wygląda jak cherubinek, domki w miasteczku są czyste, przytulne, otoczone bujnymi kwiatami. Zła nie da się tu w żaden sposób „wymacać”. Można oczywiście decyzję Klarena odczytywać jako kolejne potwierdzenie tezy o aluzyjnym charakterze jego filmu, w którym wyraźnie kojarzące się z czasami faszystów zło rodzi się nie w głowach demonicznych demiurgów, ale wśród poczciwych, łagodnych i bogobojnych mieszczan. Bardziej istotny będzie jednak fakt, że taki obraz zgadza się z pisarskim credo Büchnera,



który w swojej twórczości walczył z wyznawaną przez większość pisarzy jego epoki filozofią idealizmu, wedle którego świat jest wielką księgą najwyższej mądrości, która została napisana szyfrem czekającym na rozkodowanie umożliwiające przeniknięcie wszystkich tajemnic ludzkości i natury. Dla Büchnera, a za nim także Klarena świat na pewno nie jest Biblią ani encyklopedią. Raczej pudełkiem, do którego powrzucono nieskładające się w całość fragmenty nieskończoności.

ANNA R. BURZYŃSKA

<sup>1</sup> Por. M. Saryusz-Wolska, *Kryzys i powrót patriarchalnego spojrzenia w ikonografii niemieckich ruin 1945–1949*, <http://widok.ib-l.waw.pl/index.php/one/article/view/111/229> (dostęp: 15.07.2014).

<sup>2</sup> W moim tekście będę używać pisowni tytułu i nazwiska Woyzeck w odniesieniu do dramatu, natomiast Wozzeck – do filmu Klarena.

<sup>3</sup> M. Janion, *Czas formy otwartej*, tejsze, *Czas formy otwartej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 295-296.

<sup>4</sup> Por. T. Buck, „Man muß die Menschheit lieben”, w: *Text + Kritik. Georg Büchner III*, Edition Text + Kritik, Monachium 1981, s. 19-20.

<sup>5</sup> Bez autora, *Soldat Wutzig als Filmheld. Dr. Georg C. Klaren verfilmt Büchners „Woyzeck“*. *Besuch im Atelier*, <http://www.filmportal.de/node/52389/material/704844> (dostęp: 16.05.2014)

<sup>6</sup> G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii I*, tłum. J. Margański, Ha!art, Kraków 2011, s. 82.

<sup>7</sup> Por. R. D. Richardson, *Literature and Film*, Indiana University Press, Bloomington 1972, s. 65-66, oraz T. Miczka, *Adaptacja*, w: *Słow-*

*nik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 10, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 19.

<sup>8</sup> R. Bernhardt, *Erläuterungen zu: Georg Büchner „Woyzeck“*, C. Bange Verlag, Hollfeld 2010, s. 78.

<sup>9</sup> F. Gehler, *Der Platz ist verflucht*, <http://www.filmportal.de/node/52389/material/704846> (dostęp: 02.07.2014).

<sup>10</sup> Bez autora, *Soldat Wutzig...* dz. cyt.

<sup>11</sup> Por. M. Hopfinger, *Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji*, w tejsze: *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 69-88.

<sup>12</sup> Por. J.-C. Horak, *Postwar traumas in Klaren's „Woyzeck“ (1947)*, w: *German film and literature. Adaptations and transformations*, red. E. Rentschler, Routledge, New York 1986; A. Pinkert, *Film and memory in East Germany*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

<sup>13</sup> G. Büchner, *Woyzeck*, tłum. J. Liebert, w tejsze: *Utwory zebrane*, PIW, Warszawa 1956, s. 254.

