

Orfeusz i Eurydyka w Marienbadzie

KAMIL KOŚCIELSKI

Przesadzone mogłoby się wydawać stwierdzenie, jakoby pojęcie czasu narodziło się dopiero wraz z XX wiekiem. Gdyby jednak nie traktować go nadto dosłownie, budziłoby o wiele mniej kontrowersji. Absurdem jest oczywiście mniemanie, że w poprzednich wiekach pojęcie czasu nie stanowiło przedmiotu refleksji najróżniejszych myślicieli, uczonych czy też zwykłych ludzi. Z całą pewnością natomiast w żadnej innej epoce rozważania nad czwartym wymiarem nie okazały się równie rewolucyjne, jak w ostatnim stuleciu. Najbardziej zasłużonym w dyskusji na temat natury czasu stał się nikomu jeszcze wówczas nieznanemu urzędnik szwajcarskiego biura patentowego. W opublikowanej w 1905 r. pracy *O elektrodynamice ciał w ruchu* przedstawił on koncepcję, która dzisiaj jest znana pod nazwą „szczególnej teorii względności”. Z rozważań Alberta Einsteina wynikało, że *nie istnieje żaden jedynek absolutny czas, a każdy obserwator ma swoją własną miarę czasu, uzależnioną od swego położenia i ruchu*¹. Teoria względności dała początek prawdziwemu przewrotowi w nauce, a także, co równie istotne, prowokowała człowieka XX w. do ponownej refleksji nad naturą czwartego wymiaru.

Wśród najważniejszych książek ubiegłego stulecia nie mogło więc zabraknąć tytułów dowodzących rosnącego zainteresowania zagadnieniem czasu. Po *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna oraz siedmiotomowym *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta powstawały kolejne, pomniejszych utworów podtrzymujące wspomnianą tendencję (m.in. *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* Jorge Luisa Borgesa i *Wynalazek Morela* Adolfo Bioy Casaresa). Czy można zatem wyobrazić sobie bardziej dogodny stulecie, w którym przetłumaczona na prawie 40 języków *Krótką historią czasu* Stephena Hawkinga utrzymałaby się na liście bestsellerów londyńskiego „Sunday Timesa” przez 237 tygodni?

Narodziny kina w przeddzień XX w. okazały się dla losów tego medium bardzo fortunate. Bo przecież nie tylko uwieczniało ono zdarzenia minione (podobnie jak fotografia), lecz także umożliwiało przyglądanie się upływowi czasu. Przewidywalne więc było, że wraz z rozszerzaniem się wachlarza środków filmowych kino zdecyduje się na eksperymentowanie z narracją, a tym samym wystawi na próbę przyzwyczajenie widowni do fabuły opartej na związkach przyczynowo-skutkowych. *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, reż. Alain Resnais, 1961) uchodzi za klasyczny przykład dzieła, które stanowi takie wyzwanie. Film Alaina Resnais jest zresztą uznawany za *najskrajniejszy eksperyment w dziejach kina, w dodatku (...) w pełni udany*².

Wielu badaczy i krytyków z niekłamaną fascynacją opisywało skomplikowaną naturę relacji czasowo-przestrzennych utworu. W filmie tajemniczy mężczyzna ku

zaskoczeniu głównej bohaterki utrzymuje, że oboje spotkali się zeszłego roku w innym hotelu. Z jego relacji wynika, że łączył ich romans. Kobieta nie potrafi jednak przypomnieć sobie podobnego wydarzenia. Natomiast według mężczyzny obiecała ona po roku opuścić swojego męża, aby razem z kochankiem rozpocząć nowe życie. Osia akcji utworu są powtarzające się fragmenty rozmów między parą głównych bohaterów, które ku zdumieniu widza nie tylko pojawiają się w rozmaitych wariantach, lecz także za każdym razem toczą się w całkiem odmiennych okolicznościach. Z tej filmowej mozaiki można zrekonstruować zaledwie pojedyncze epizody z historii miłosnego trójkąta. Dzieło Resnais'go pozostawia jednak zbyt wiele pytań bez odpowiedzi, aby cokolwiek uznać za pewne.

Z uwagi na niestandardową strukturę narracji filmu często przywoływano nazwisko scenarzysty. Pisarz Alain Robbe-Grillet zyskał wcześniej sławę jako jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu literackiego określanego mianem „nowej powieści” (*nouveau roman*). Eksperymentalny charakter jego książek stanowił w oczach niektórych klucz pozwalający na dotarcie do prawideł i wewnętrznej logiki, jakimi rządził się tajemniczy świat Marienbadu. Narracja nie jest wszakże jedynym zagadkowym aspektem dzieła Resnais'go. Na pierwszy rzut oka kadr ukazujący kilka osób znajdujących się w ogrodzie przed budynkiem hotelu wydaje się zwyczajny. Jednak jego uważniejsze przeanalizowanie uświadamia, że każda z postaci rzuca na ziemię wyraźny cień, co nie dzieje się w przypadku rosnących obok drzew. Nie można lekceważyć takiej osobliwości, skoro Resnais, według relacji współpracowników, od początku nosił się z zamysłem zrealizowania opisanego ujęcia. Wiadomo też, że przywołaną scenę nakręcono w godzinach południowych, a cienie tajemniczych postaci zostały namalowane bą. Złożona struktura narracji utworu stanowi oczywiście jeden z najistotniejszych aspektów filmu, ale niewykluczone, że refleksja na temat czasu powinna się znaleźć na końcu tego logicznego łańcucha.



Orfeusz

Zanim Resnais zyskał sławę niezwykle oryginalnego reżysera kina fabularnego, dał się poznać jako równie obiecujący autor filmów dokumentalnych. Doświadczenie zebrane przy realizacji wcześniejszych projektów było przez twórcę skrzętnie wykorzystywane. Omówione na wstępie ujęcie z tajemniczymi „cieniami”

stanowi w końcu echo sceny z filmu *Posągi także umierają* (*Les statues meurent aussi*, reż. Alain Resnais i Chris Marker, 1953). W dokumencie tym twórcy z wielką uwagą przyglądali się sztuce afrykańskiej, co nie mogło się obyć bez refleksji poświęconej pierwotnym wierzeniom mieszkańców Czarnego Łądu. Jeden z tamtejszych przesądów mówi, że śmierć, mająca władzę nad ciałem, nie jest w stanie uczynić niczego wobec sił witalnych znajdujących się w każdej żywej istocie. Wewnętrzna energia należy przy tym traktować jako odpowiednik sfery duchowej. Siły witalne tworzą rodzaj sobowtóra istoty ludzkiej, który w ciągu życia przybiera formę cienia albo odbicia w tafli wody. Przesąd, że cień jest *drugim „ja” człowieka albo nawet jego duszą*, pojawia się skądinąd w wierzeniach wielu kultur³.

W dokumencie *Posągi też umierają* refleksję na temat sił witalnych poprzedza równie ciekawy dla całego wywodu fragment mówiący o maskach, jakie podczas szczególnych okazji zwykli zakładać afrykańscy szamani. Rytuał miał pozwolić na bliższy kontakt ze światem umarłych. W efekcie obrządek służył oswojeniu śmierci i zdobyciu nad nią władzy. Na szczycie jednej z szamańskich masek znajdowało się niewielkie lustro. Narrator komentował, że zwierciadło to pozwalało uchwycić obraz świata umarłych. Ślady podobnej retoryki można też odnaleźć w nauczaniu Ojców Kościoła, uznających rzeczywistość materialną za niedoskonałe odbicie świata pozazmysłowego. Również starożytni Grecy dostrzegali w lustrze refleks sfery duchowej: *odbicie jest kształtem ożywionym i żyjącym sobowtórem, który z głębi wody przyciągnął Narcyza. Zatem można odczytać ten mit jako archaiczne wierzenie w istnienie sobowtóra lub duszy przyjmującej widzialny kształt, na co etnologia podaje wiele przykładów tak w kulturach pierwotnych, jak i w naszych czasach*⁴. Na podstawie powyższych wniosków łatwo dociec, dlaczego wśród ludów pierwotnych za niebezpieczne uznaje się wymierzenie ciosu w czyjeś odbicie w tafli wody. Przy okazji można zrozumieć, dlaczego istoty nieposiadające duszy, jak na przykład wampiry, nie rzucają cienia ani nie mogą ujrzeć swego wizerunku w lustrze.

Uwagi na temat symboliki zwierciadła są tu nieodzowne, skoro w filmie Resnais'go już sama kompozycja pewnych sekwencji wskazuje na istotny charakter tego motywu. Za doskonały przykład może posłużyć scena rozgrywająca się w pokoju głównej bohaterki. Resnais zestawia kadry przedstawiające leżącą na łóżku kobietę, stanowiące dla siebie zwierciadlane odbicie. Co więcej, obrazy te są poprzedzone krótkimi ujęciami również podporządkowanymi zasadzie symetrii. W zależności od kadru kobieta podchodzi do lewej lub do prawej strony łóżka.

Motyw lustra jest też akcentowany za sprawą ujęć, które – jak wspomina operator filmu Sacha Vierny – niejednokrotnie nastroczały twórcom sporych problemów realizacyjnych. W jednej z początkowych scen właśnie za pomocą lustrzanego odbicia zostaje ukazana rozmowa tocząca się między dwojgiem gości hotelu. Mężczyzna, deklarujący się jako dawny kochanek głównej bohaterki, znajduje się tuż obok ogromnego zwierciadła. Przyglądając się wspomnianej parze, staje się świadkiem następującego monologu: *Nie mogę już znieść tej roli, tej ciszy, tych ścian, tych szeptów, z których uczyniła pani moje więzienie (...). Te szeptaki są gorsze niż cisza. Dni, które tu razem spędzamy, są gorsze od śmierci. Jak dwie puste trumny umieszczone obok siebie w ziemi, w zamrzniętym ogrodzie*. Po-brzmiewa tu echo nieustannie powracających w wypowiedziach narratora słów, które towarzyszą ujęciom ukazującym wewnątrz hotelu, tworząc swego rodzaju



lejtmotyw filmu. W komentarzach z offu jest mowa głównie o ciszy, pustce, chłodzie, mroku, opustoszałych pokojach czy o milczących i „zastygłych” w swojej pozie postaciach.

W późniejszej scenie filmu mężczyzna ponownie stoi obok dużego zwierciadła, w którym sylwetka jego rzekomej kochanki pojawia się jako lustrzane odbicie. Główny bohater opowiada kobiecie zasłyszana przed momentem historię. Z relacji gości hotelu wynika, że dokładnie rok temu znajdująca się w ogrodzie fontanna zamarza z powodu bardzo niskiej temperatury. Historia głównego bohatera przywodzi na myśl dyskusję grupy mężczyzn na temat zimowej aury, jaką rezydenci Marienbadu mogli zaobserwować w środku lata. Oprócz osobliwego charakteru toczących się w filmie dyskusji uwagę zwraca także sposób inscenizowania niektórych scen. Goście hotelu kilkakrotnie są ukazani w zastygłej pozie, a ich dialogi ulegają wyciszeniu lub też wyłaniają się z ciszy – podobnie jest w przypadku wypowiedzi narratora. Wszystko to kreuje tajemniczy i ponury nastrój panujący w świecie Marienbadu.

W opinii Jean-Louis Leutrata właśnie zagadkowe wypowiedzi narratora i bohaterów filmu Resnais’go skłoniły komentatorów do poszukiwania punktów wspólnych między rzeczywistością Marienbadu a krainą zmarłych⁵. Podobny tok myślenia pojawia się m.in. w recenzji francuskiego historyka filmu Georges’a Sadoula. W artykule *Euridice à Marienbad*, opublikowanym na łamach czasopisma „Les Lettres Françaises”, proponował on, aby dzieło Resnais’go czytać przez pryzmat mitu o Orfeuszu. Koncepcja Sadoula zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ w twórczości francuskiego reżysera nie brakuje bohaterów, którzy nie mogą pogodzić się z utratą kogoś bliskiego, pragną przywrócić ukochaną osobę do życia. Najbardziej dosłownym tego przykładem jest film *Miłość aż po śmierć* (*L’amour à mort*, 1984), w którym główna bohaterka nie chce dopuścić myśli o śmierci swego życiowego partnera. Hysteryczny krzyk kobiety: *Simon, ty nie możesz być martwy!* – sprawia, że mężczyzna *po chwili ożywa i nie pamięta, co się stało*⁶. Odrodzenie się postaci filmowej w obrazach Resnais’go odbywa się również w wymiarze symbolicznym, o czym przekonuje fabularny debiut reżysera – *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima, mon amour*, 1959). Wojenna trauma uniemożliwia bohaterce powrót do normalności i w efekcie kobieta staje się duchowym i mentalnym więźniem własnych wspomnień. Między debiutem Resnais’go a *Zeszłego roku w Marienbadzie* ujawnia się pewna analogia, na którą wskazuje Tadeusz Lubelski: *mężczyzna z włoskim akcentem, zupełnie jak bohater „Hiroszimy” mówiący po francusku z japońska, przejmuje wobec kobiety rolę psychoanalityka: uświadamia jej, w jakiej znajduje się sytuacji, i usiłuje ją z niej wydobyć*⁷. Intrygujące jest, że wyzwolenie głównych bohaterek w obu przypadkach przychodzi ze strony mężczyzn mówiących z obcym akcentem, a więc osób w pewnym sensie przynależących do „innego świata”.

Tajemnicza scena z cieniami wraz z obecnym w *Zeszłego roku w Marienbadzie* motywem zwierciadła zachęcają do ponownego zastanowienia się nad interpretacją Sadoula. Tym bardziej że refleksje innych badaczy niejednokrotnie okazywały się zbliżone do wspomnianego odczytania. Lubelski zwraca na przykład uwagę, że *hotel przypomina nekropolię, a jego klienci (...) wydają się raczej martwi niż żywi*⁸. Z uwagi na motyw odradzającego się bohatera Jean Cayrol i René Prédal porównywali bohaterów filmowych u Resnais’go do biblijnego Łazarza. Paralelę tę roz-

winał Gilles Deleuze, zauważając, że u francuskiego reżysera bohater *wraca od śmierci, z krainy zmarłych; przez śmierć przeszedł i ze śmierci się urodził*⁹. Zdaniem Alicji Helman *motyw miłości silniejszej niż śmierć i (...) wędrówki do podziemnego świata* jest charakterystyczny dla utworów nawiązujących do postaci Orfeusza¹⁰. O zainteresowaniu Resnais'go historią trackiego poety świadczy zresztą przedostatni film w dorobku twórcy; *Jeszcze niczego nie widzieliście* (*Vous n'avez encore rien vu*, 2012) jest w końcu trawestacją greckiego mitu.

Interpretacja Sadoula tłumaczyłaby, dlaczego główna bohaterka nie przypomina sobie spotkania z tajemniczym mężczyzną. Zgodnie ze słowami narratora dokumentu *Posągi także umierają: śmierć jest krainą, gdzie przebywa się – utraciwszy zdolność pamiętania*¹¹. Przy uwzględnieniu interpretacji „orfickiej” bardzo sugestywny okazuje się również dialog między parą głównych bohaterów. Na pytanie kobiety *Jakie inne życie chcesz mi zaoferować?* mężczyzna odpowiada: *Nie chodzi o inne życie, chodzi o twoje życie*. Dialog ten jest interesujący z uwagi na jedno z możliwych zakończeń historii miłosnej, zgodnie z którym kobieta ginie z rąk swego przypuszczalnego męża. Rozpaczliwe słowa bohatera: *Muszę cię mieć żywą*, ewidentnie wskazują, że nie potrafiłby pogodzić się z podobnym scenariuszem. Zresztą w całym filmie z ust mężczyzny można usłyszeć kilka tożsamy wypowiedzi (*Wyglądałaś na ożywioną* albo też *Byłaś żywa*). Intrygujący okazuje się też sposób sportretowania kobiety w scenie będącej pewnego rodzaju lustrzanym odbiciem ujęcia z tajemniczymi cieniami. Ukazany ponownie ogród przed hotelem jest tym razem opustoszały. Kamera wykonuje szybki obrót o 180° i oko obiektywu zatrzymuje się na sylwetce głównej bohaterki. Zastosowane charakterystyczne jasne oświetlenie sprawia, że jej osoba zlewa się z białym tłem, przez co kobieta przypomina zjawę.



Dotychczasowe rozpoznania wskazują, że twórca *Zeszłego roku w Marienbadzie* pozostawia widzom drobne wskazówki, które przynajmniej u części badaczy wywołały skojarzenia z krainą umarłych. Przywołanie interpretacji Sadoula wbrew pozorom nie oznacza oddalenia się od głównego tematu. „Reguły” obowiązujące w krainie umarłych tłumaczyłby w ogromnym stopniu specyfikę czasu Marienbadu. Zamiast jednak zmierzać do przedwczesnych konkluzji, warto się najpierw zastanowić, czy jest możliwe znalezienie kolejnych argumentów przemawiających za słusnością interpretacji Sadoula.

W tym celu należy poświęcić większą uwagę funkcjonowaniu motywu zwierciadła w sztuce filmowej, przy oczywistym ograniczeniu pola poszukiwań. Naj-

bardziej rozsądne jest odniesienie się do przykładu, który ujmowałby przynajmniej dwa z dotychczas poruszanych wątków. Wystarczy uważnie przyrzeć się rodzimej kinematografii Alaina Resnais, by przekonać się, że znalezienie filmu spełniającego postawione kryteria nie sprawia większego problemu.

Po drugiej stronie lustra

Orfeusz (*Orphée*, 1950) stanowi drugą część tzw. trylogii orfickiej Jeana Cocteau. W filmie tym grecki mit został znacznie przeformułowany, co zostało poniekąd poddyktowane decyzją o uwspółcześnieniu historii trackiego poety. U Cocteau tytułowy bohater nie przekracza na przykład bram Hadesu w celu odnalezienia swej wybranki – właśnie zwierciadło stanowi punkt graniczny oddzielający obydwą światy. Przejście przez lustro umożliwia filmowemu Orfeuszowi przedostanie się do miejsca określonego w scenariuszu jako „zona”, czyli strefa pomiędzy krainą żywych a umarłych. Uczynienie ze zwierciadła bramy prowadzącej do innego świata koresponduje z treściami obecnymi w dokumencie *Posągi także umierają*. U obu twórców lustro pozwala na kontakt ze światem znajdującym się poza władzą ludzkich zmysłów. Resnais cenił film Cocteau, do którego zwrócił się nawet listownie po premierze *Testamentu Orfeusza* (*Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* reż. Jean Cocteau, 1960), zachwycony „lekcją wolności”, jakiej za sprawą ostatniej części „trylogii orfickiej” udzielił francuski poeta ¹².

Motyw lustra jako granicy dzielącej różne światy pojawia się nie tylko na gruncie kina artystycznego, ale też w niskobudżetowych filmach grozy. Wystarczy wskazać chociażby finałową scenę filmu *Inferno* (1980) w reżyserii Daria Argento, w której postać kostuchy wyłania się zza rozpadającego się na kawałki zwierciadła. Z kolei w *Martwym złu* (*The Evil Dead*, reż. Sam Raimi, 1981) bohater dotyka lustra i ku swemu przerażeniu odkrywa, że jego powierzchnia przyjmuje płynną konsystencję, co uzmysławia mu, jak krucha jest granica między światem żywych a krainą zmarłych. Chwilę wcześniej złknięty mężczyzna zauważa też zaburzenia funkcjonowania czasu – wskazówki wiszącego na ścianie zegara zaczynają biec w odwrotnym kierunku. Przykład *Martwego zła* ukazuje, że w świecie „po drugiej stronie lustra” zasady rządzące czasem wyglądają zgoła inaczej. Opisane sceny z obrazu Raimiego oglądają z kolei bohaterowie *Donniego Darko* (reż. Richard Kelly, 2001). Jednak w pamięci widzów tego filmu zapisał się przede wszystkim fragment, w którym chłopak grany przez Jake'a Gyllenhaala spogląda tępo na czarnego królika ukazującego się po drugiej stronie lustra.

W każdym z wymienionych tytułów – z wyjątkiem *Inferna* – oprócz motywu zwierciadła pojawiają się pewne osobliwości związane z czwartym wymiarem. W *Testamencie Orfeusza* postać grana przez samego reżysera stawia pytanie o naturę czasu obowiązującego w „zonie”. Trybunał złożony z Heurtubise'a i figury śmierci, czyli bohaterów pojawiających się w poprzedniej części „trylogii orfickiej”, odpowiada, że podobne dociekania są jałowe w krainie, w której króluje bezczasowość. Dlatego też po opuszczeniu przez Orfeusza i Eurydykę „zony” zegar ziemski niezmiennie wskazuje godzinę szóstą.

Zapewne nie każdy by się zgodził, że występujące w *Donniem Darko* lustro stanowi granicę oddzielającą świat żywych i umarłych. Bohaterowie dyskutują przecież na temat istnienia różnych czasoprzestrzeni, wspomina się także o teorii

Alberta Einsteina i Nathana Rosena z 1935 r. Zdaniem tych naukowców ogólna teoria względności dopuszcza istnienie „mostów” – dziś zwanych tunelami – dzięki którym byłaby możliwa podróż między czasoprzestrzeniami¹³. Koncepcja Einsteina i Rosena powraca także w kolejnym filmie Kelly’ego *Koniec świata* (*Southland Tales*, 2006). Stąd pytanie, czy zwierciadło nie pełni w obu filmach roli „muru” dzielącego inne czasoprzestrzenie. Istnieje jednak cień prawdopodobieństwa, że dla motywu lustra w *Orfeuszu* i *Donniem Darko* można znaleźć wspólne źródło inspiracji.

Na pewnych autorach film Cocteau sprawiał wrażenie swoistej kontynuacji *Alicji w Krainie Czarów*. Z innych względów Donald Thomas (biograf Lewisa Carrolla) oraz Sabine Melchior Bonnet (autorka książki *Narzędzie magii: historia luster i zwierciadeł*) wspominają o *Orfeuszu* w dyskusji poświęconej *Alicji po drugiej stronie lustra*¹⁴. Charles Lutwidge Dodgson, wykładowca logiki i matematyki na Oksfordzie, a szerszej publiczności znany pod pseudonimem literackim jako Lewis Carroll, zyskał przecież sławę jednego z prekursorów surrealizmu¹⁵. Skojarzenie obu autorów okazuje się interesujące przede wszystkim z uwagi na interpretację książek o Alicji: zdaniem Thomasa nie brak argumentów przemawiających za tezą, że wyprawę tytułowej bohaterki do krainy czarów można uznać za wędrówkę do świata zmarłych.

Obie części przygód Alicji są snem dziewczynki, a – jak przypomina Thomas – *najsłynniejsze sny w historii literatury to te, które pozwoliły Odyseuszowi i Eneaszu odbyć podróże do podziemnego świata zmarłych*. Według słów biografą eposy Homera i Wergiliusza w czasach Carrolla *stanowiły podstawę szkolnej edukacji*. Fragmenty te *należały do najczęściej analizowanych*, więc pisarz musiał mieć styczność ze wspomnianymi ustępami, chociażby podczas uniwersyteckiego kursu filologii klasycznej. Thomas dodaje też, że w 1887 roku Dodgson opisał *Królową Kier i Czerwoną Królową jako dwie Furie (...)* [które] *tradycyjnie należały do podziemnych światów. To one witały Eneasza w Krainie Umarłych*¹⁶. W mitologicznym świecie podziemnym *jedna z tortur polega na przygotowaniu dla nieszczęśników wystawnej uczy tylko po to, by po chwili zabrać ją, zanim zdąży tknąć przysmaków*. W opinii Thomasa w Krainie Czarów panują bardzo podobne obyczaje. Alicji także nie udaje się niczego zjeść ani wypić *zarówno podczas podwieczorku u Kapelusznika, jak i przy okazji podwieczorku w towarzystwie Lwa i Jednorożca*¹⁷.

Kolejną paralełę biograf dostrzega w prawie obowiązującym w obu krainach. Znani Carrollowi oksfordzcy specjaliści od języków starożytnych – Arthur Sidgwick oraz John Conington – zwracali uwagę na błąd popełniany podczas procedury sądowej w świecie umarłych. U Wergiliusza Radamantys najpierw *surowo przemawia do sądzonych*, a dopiero potem *ślucha, jakie występki popełnili za życia*¹⁸. Z kolei Królowa Kier podczas rozprawy sądowej kieruje się zasadą, że wyrok powinien zapaść w pierwszej kolejności, a na rozważenie werdyktu przyjdzie czas później¹⁹. Z kolei w „*Alicji po drugiej stronie lustra*” *Biała Królowa, której czas biegnie do tyłu, wyjaśnia, dlaczego Goniec Królewski został już ukarany, chociaż jego proces ma się odbyć dopiero w następną środę, a samo przestępstwo zostanie dokonane jeszcze później*²⁰.

Thomas przypomina też, że początkowo Carroll planował nawet, aby *Alicji w Krainie Czarów* nadać tytuł *Przygody Alicji pod ziemią*. Powód, który skłonił pisarza do zmiany decyzji, jest nieco zabawny. *Dodgson postanowił zrezygnować*

z „*Przygód Alicji pod ziemią*” – jak pisze Thomas – *żeby książka nie skojarzyła się nikomu z krótkim wprowadzeniem do zagadnień górnictwa dla dzieci*²¹. Obawy pisarza okazały się chyba nieuzasadnione, skoro dla niektórych autorów perypetie Alicji przypominały o wyprawie *Orfeusza* „na drugą stronę lustra”.

Wiadomo, że Jean Cocteau zrealizował wspólnie z Hansem Richterem film *8 x 8: A Chess Sonata in 8 Movements* (1957), będący wyrazem hołdu dla dorobku Lewisa Carrolla. Trudno jednak jednoznacznie rozstrzygnąć, czy książki angielskiego pisarza miały jakkolwiek wpływ na decyzję francuskiego reżysera o nadaniu zwierciadłu tak dużej wagi w „trylogii orfickiej”. Przedstawione na wstępie dowody pozwalają sądzić, że Cocteau mógł nawiązywać do znaczenia lustra rozpowszechnionego wśród ludów pierwotnych. Wniosek ten byłby w pewnej mierze uzasadniony, skoro *ślady tego wierzenia występowały jeszcze na francuskiej prowincji na początku XX wieku, gdzie zasłaniano lustra i zakrywano zbiorniki napełnione wodą, gdy ktoś zmarł, w obawie, że dusza zmarłego zostanie przez nie schwytana*²². Warto jednak pamiętać, że motyw zwierciadła w „trylogii orfickiej” ma charakter bardzo złożony i pełni różnorodne funkcje.

Na podstawie stron fanowskich filmu *Donnie Darko* oraz wpisów internautów można się przekonać, że dla miłośników obrazu Kelly’ego odniesienia do twórczości Carrolla nie podlegają dyskusji²³. Główny bohater budzi się na polu golfowym, ponieważ – jak twierdzi – podążył za czarnym królikiem. Zdaniem psychoterapeutki Donnie lunatykował, co wskazuje, że do osobliwego spotkania doszło wtedy, gdy chłopiec był pogrążony we śnie. Kto jednak kryje się pod postacią tajemniczego osobnika o imieniu Frank, którego bohater zaczyna widywać po drugiej stronie lustra? W zakończeniu filmu okazuje się, że kostium czarnego królika jest halloweenowym przebraniem, które nosi na sobie chłopak siostry Donniego. Pod koniec historii Frank zostaje zamordowany. Czarny kolor i ponury charakter stroju królika podkreślają, że również w *Donniem Darko* druga strona lustra jest zamieszkiwana przez istoty przynależące do świata umarłych.

W filmie losy poszczególnych postaci mogą mieć jednak odmienne rozwinięcie. W obu wariantach silnik samolotu spada na dom głównego bohatera. W pierwszym przypadku chłopcu udaje się uniknąć tragicznego losu i w efekcie przebrany za królika Frank ponosi śmierć z rąk Donniego. Natomiast w drugim wariacie tytułowy bohater ginie. Każdy z tych scenariuszy zakłada zatem całkiem odmienną wersję późniejszych wydarzeń. *Donnie Darko* skupia się w przede wszystkim na ukazaniu rozwoju wypadków w pierwszym wariacie. Na stronie fanowskiej filmu można jednak znaleźć informacje, jak potoczą się losy poszczególnych postaci, jeżeli urzeczywistni się drugi scenariusz. Tym samym *Donnie Darko* sprzeniewierza się tradycyjnemu, linearnemu pojmowaniu natury czasu.

Rozwinięcie kilku wątków pobocznych oddaliło na moment czytelnika od dyskusji na temat *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Zaproponowana przez Thomasa interpretacja obu części Alicji może jednak umożliwić omówienie i wyjaśnienie paru kwestii spornych, jakie pojawiałyby się w odniesieniu do proponowanego odczytania filmu Resnais. Natomiast koncepcja czwartego wymiaru w *Donniem Darko* w interesujący sposób koresponduje z ideą czasu obecną w *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Kluczowe jest tu zrozumienie, że przebrany za czarnego królika Frank nie pojawiłby się po drugiej stronie lustra, gdyby nie został uśmiercony.

Wieczność

Uznanie interpretacji Sadoula za słuszną zakładałoby jednocześnie uwzględnienie natury czasu, jaka obowiązuje w krainie umarłych. W zrozumieniu tej kwestii mogą się okazać pomocne rozważania św. Augustyna. W jedenastej księdze *Wyznań* filozof tłumaczy, w jaki sposób pojmuje ideę wieczności Boga. Myśliciel przeciwstawia Absolutowi małość człowieka potrafiącego doświadczać czasu tylko i wyłącznie w sposób linearny, czyli w formie ciągu przeszłości – teraźniejszości – przyszłości. Zdaniem św. Augustyna istnienie Boga w jego wszechmocy nie może sprowadzać się do jego bytowania w jakimś konkretnym punkcie na osi dziejów. Wielkość i wspaniałość Stwórcy nie są przecież niczym ograniczone. Wieczność Boga zakłada, że Absolut istnieje jednocześnie w każdym możliwym czasie²⁴. Jeśli natomiast przyjmując, że człowiek po śmierci łączy się z Bogiem w wieczności, okaże się, że dusza również nie doświadcza ograniczeń związanych z czasem. Nie bez przyczyny zatem świat zmarłych w różnych mitologiach i wierzeniach zwykło się określać jako „krainę wieczności” albo też „krainę wiecznych łowów”.

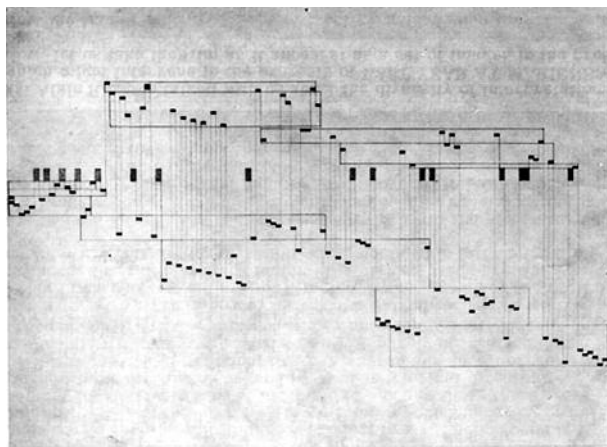
Specyfika czasu obowiązująca „po drugiej stronie lustra” pozwala zrozumieć, dlaczego Frank właśnie w stroju czarnego królika nawiązuje dialog z Donniem Darko. Dzień śmierci bohatera jest w końcu momentem, w którym przestają go krępować ograniczenia świata materialnego. Z tego samego powodu w filmie Resnais’go dochodzi do naruszenia związków czasowo-przestrzennych. Nastrój obrazu może wzbudzać poczucie obcowania ze światem pozazmysłowym. Motyw lustra i scena z tajemniczymi cieniami mocno wspierają interpretację Marienbadu jako krainy umarłych. Utożsamianie „drugiej strony zwierciadła” ze sferą duchową jest zresztą bliskie myśleniu samego reżysera: *Najbardziej tajemniczą sztuką jest dla mnie muzyka. Nigdy nie otrzymałem dowodu na istnienie Boga, ale muzyka jest dla mnie czymś, co mówi, że nie wiemy wszystkiego ani o świecie, ani o naszej egzystencji. Wydaje mi się, że to właśnie muzycy są ludźmi, którym udało się najbardziej zbliżyć do owej „drugiej strony zwierciadła”*²⁵.

W jednym z zarejestrowanych wywiadów Alain Resnais pojawia się w kadrze najpierw w postaci zwierciadlanego odbicia, a dopiero później można dostrzec prawdziwą sylwetkę reżysera. Twórca, stojąc na tle lustra, z zagadkowym zadowoleniem informuje współrozmówcę, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest filmem otwartym na wszelkie interpretacje i każdy widz może zaproponować własne odczytanie²⁶. Koresponduje to z opiniami sugerującymi, jakoby świat Marienbadu był utkany z *nierozzerwalnej sieci różnych czasów*²⁷. Konrad Eberhardt zauważa, że w filmie *przeszłość, teraźniejszość, przyszłość stanowią jedność, stan osobistego bezwładu czasu*²⁸. W dziele Resnais’go nie chodzi jednak wyłącznie o przenikanie się różnych czasów. Można się zastanowić, czy gdyby św. Augustyn mógł mieć styczność z koncepcjami naukowymi XX w. i z wyobraźnią twórców science fiction, to czy wówczas opisywana przez niego idea wieczności Boga zakładałaby też Jego współistnienie we wszelkich światach równoległych (ich ewentualne występowanie budzi między badaczami ożywioną dyskusję).

U Resnais’go te same wydarzenia i dialogi podlegają przecież nieustannej modyfikacji. Reżyser tworzy przeróżne warianty tej samej historii, co stoi w opozycji do przewrotnego charakteru tytułu filmu. Fraza „Zeszłego roku w Marienbadzie” sugeruje, że w dziele Resnais’go kwestia miejsca i czasu akcji nie powinna budzić

żadnych wątpliwości. Jego narracja uniemożliwia jednak widzowi wskazanie momentu, w którym najprawdopodobniej rozgrywają się poszczególne wydarzenia filmu. Tajemniczy mężczyzna w pierwszej rozmowie z kobietą utrzymuje, że spotkali się rok wcześniej we Frederiksbaden. Natomiast Marienbad – jako miejsce zawarcia znajomości między dwójką bohaterów – zostaje przedstawione w formie jednego z wariantów. W filmie znalazły się też sceny, które składają się z ujęć nakręconych w innych miejscach i z wykorzystaniem innych dekoracji. Ku zaskoczeniu współpracowników Resnais nawet nie zamierzał tuszować, że w obrębie jednego epizodu dochodzi do ewidentnych zmian scenograficznych²⁹. Twórca od początku planował, aby w opowieści filmowej zbiegały się rozmaite ścieżki czasu i różne warianty tej samej historii.

Warto w tym miejscu wspomnieć o wykresie, który miał ułatwić pracę asystentowi Resnais'go i sekretarce planu. W skrócie szkic ten określa kolejność ukazywania epizodów filmowych i umożliwia umiejscowienie w czasie poszczególnych sekwencji. Patrząc na wykres od lewej strony do prawej, można odnaleźć małe czarne pro-



stokąty reprezentujące konkretne sekwencje filmu – kolejność ich występowania odpowiada porządkowi, w jakim wspomniane fragmenty pojawiają się na ekranie. Według sekretarki planu Sylvette Baudrot oś Y dzieli się na trzy obszary. U góry wykresu znalazły się sekwencje odnoszące się do przeszłości. Dolna część szkicu odpowiada z kolei wydarzeniom rozgrywającym się w teraźniejszości. Wykres miał więc pomóc współpracownikom Resnais'go oddzielić sekwencje z przeszłości od współczesnych. Z punktu widzenia niniejszych rozważań najciekawszy jest środkowy obszar tajemniczego „diagramu”. Z relacji Baudrot wynika, że sekwencje z centralnej części wykresu Resnais określał w swoim scenopisie jako *ujęcia „wieczności”* („eternity” shots)³⁰. Film otwierają zresztą fragmenty osadzone na środkowym obszarze „diagramu”. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że opisana scena z lustrem z *Zeszłego roku w Marienbadzie* jest właśnie jednym z *ujęć „wieczności”*.

Uznanie filmu za trawestację mitu o Orfeuszu i Eurydyce nie podważa zaproponowanych w ciągu 50 lat innych odczytań utworu. Wyjątkowość *Zeszłego roku w Marienbadzie* tkwi właśnie w wewnętrznej logice dzieła Resnais'go, który pozwala odbiorcy na mnogość interpretacji. Gruntowne przemyślenie i uporząd-

kowanie materii filmowej ze strony jego twórcy wcale nie wyklucza otwartego charakteru utworu. W końcu Resnais pojmuje czas w sposób subiektywny i nieliniowy³¹. Narracja *Zeszłego roku w Marienbadzie* sugeruje, że istnieją różne warianty wydarzeń i w każdym przypadku relacje między trojgiem bohaterów mogą mieć odmienny charakter. W scenariuszu główne postacie są oznaczane za pomocą pojedynczych liter alfabetu (A – X – M). Uczynienie bohaterów anonimowymi oznacza poniekąd pozbawienie ich cech indywidualnych. Główne postacie przypominają tym samym figury na szachownicy, które mogą zostać rozmieszczone w rozmaitych układach. Dopiero inwencja widza umożliwia zrekonstruowanie relacji łączącej uczestników trójkąta miłosnego. Sytuacja głównych bohaterów jest analogiczna do różnych wariantów opowieści dotyczących stojącej przed hotelem rzeźby. Statua nie zmienia kształtu, ale za każdym razem prowokuje bohaterów do odmiennej interpretacji. Reżyserowi udało się zatem osiągnąć wyznaczony cel, aby jego film mogło się *oglądać jak rzeźbę, z różnych punktów i pod różnym kątem widzenia*³². Nie zaskakuje więc, że René Prédal w książce poświęconej twórczości Resnais'go wlicza aż szesnaście równoprawnych interpretacji *Zeszłego roku w Marienbadzie*³³.

Rozważania Sadoula powinny zostać uzupełnione o co najmniej jedno odczytanie. W pewnej scenie główny bohater, słysząc kroki nadchodzącego męża ukochanej, zbliża się do kamiennego murku. Nagle słychać dźwięk świadczący o naruszeniu wspomnianej konstrukcji. Obraz uszkodzonej balustrady i przeszywający krzyk wydobywający się z gardła kobiety sugerują śmiertelny upadek bohatera. Jeden z wariantów ukazywanej historii dopuszcza zatem wersję, zgodnie z którą opowieść o mitycznych kochankach ma charakter odwrócony. U Resnais'go równie uprawniony jest scenariusz, w którym filmowa Eurydyka traci swego Orfeusza. Może intrygować, że śmierć bohatera i jego ukochanej ma związek z postacią męża kobiety. Tajemniczego mężczyznę niejednokrotnie postrzegano jako figurę śmierci. Wniosek ten tłumaczyłby zresztą, dlaczego obaj bohaterowie nieustannie prowadzą rozmaite gry, w których kochanek za każdym razem musi uznać wyższość swego rywala.

Sen

Wielu miłośników i badaczy francuskiego reżysera preferowało hipotezę, że film należałoby odczytać jako sen jednego z bohaterów obrazu. Oniryczny charakter *Zeszłego roku w Marienbadzie* nie podlega dyskusji. Film może na przykład ukazywać marzenie sennie jednego z bohaterów, który wyobraża sobie ponowne spotkanie z bezpowrotnie utraconą niegdyś ukochaną osobą. Podobne odczytanie dzieła Resnais'go tylko pozornie kłóci się z proponowaną interpretacją „orficką”.

Rozważania dotyczące opowieści o Alicji kierują uwagę na motyw niezwykle rozpowszechniony w literaturze – połączenie toposu snu z figurą śmierci. Motyw ten można odnaleźć w twórczości najważniejszych pisarzy europejskich i nie chodzi bynajmniej tylko o wspomniany już wcześniej przypadek Odyseusza i Eneasza. O nici łączącej sen i śmierć mówi się też w *Metamorfozach* Owidiusza i w *Hamlecie* Williama Szekspira.

Źródłem zastanawiającego związku tych pojęć należy szukać w mitologii greckiej, w której *Hypnos, grecki bóg snu (rzym. Somnus), był synem Nocy i bliźniaczym*

*bratem boga śmierci Tanatosa*³⁴. Właśnie stąd się wywodzi homerycki topos odziedziczony przez współczesność w postaci literackiej peryfrazы śmierci jako wiecznego snu³⁵. Badacze wskazują też, że włości Hypnosa znajdowały się [u Homera, Owidiusza i Wergiliusza] w bezpośrednim sąsiedztwie królestwa śmierci³⁶. Utożsamianie przez Greków obu stanów miało logiczne uzasadnienie. Jak wskazywali neoplatonicy, w każdym z przypadków dochodzi do wyzwolenia duszy z oków cielesności³⁷. Nie powinno więc dziwić, że Orfeusz i Eurydyka w dziele Cocteau uznają swoją wyprawę na drugą stronę lustra za dziwny sen, skoro „zona” jest właśnie strefą, w której człowiek uwalnia się od świata zmysłowego. Z perspektywy niniejszych rozważań interesujący może się okazać bodaj najpopularniejszy w historii kina przykład powiązania królestwa Hypnosa i Tanatosa – *Koszmar z ulicy wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, reż. Wes Craven, 1984). Niegdyś zamordowany psychopatyczny zabójca właśnie w świecie snów znajduje sposobność, aby uśmiercać kolejne ofiary. W jednej ze scen Freddy Krueger wylania się zresztą z rozpadającego się na kawałki zwierciadła³⁸.

W *Donniem Darko* motyw snu odgrywa równie istotną rolę. Sugeruje się przecież, że główny bohater lunatykował, kiedy doszło do pierwszego spotkania z martwym Frankiem. Oczywiście motyw snów w *Donniem Darko* ma bardziej złożony charakter. W filmie tym rzeczywistość senna jest traktowana w kategoriach świata alternatywnego. Według sugestii reżysera w snach mogłyby się rozgrywać odmienne warianty ludzkich losów.

Oniryczny charakter świata Marienbadu oddziaływał na wyobraźnię kolejnych filmowców (m.in. Davida Lyncha wysoko ceniącego dzieło Resnais’go). W utworach Jeana Cocteau granica dzieląca świat rzeczywisty od krainy „po drugiej stronie lustra” jest równie płynna. W *Orfeuszu* tytułowy bohater wraz z Eurydyką opuszczają tajemniczą „zonę” i budzą się we własnej sypialni. Ze scenariusza wynika jednak, że pomimo przejścia przez lustro i powrotu do znanego sobie świata bohaterowie w dalszym ciągu pozostają... w „zonie”. Rozważania dotyczące filmu Cocteau każą ponownie przyjrzeć się omówionemu wcześniej „diagramowi” dzieła Resnais’go. W filmie nie brakuje sugestii pozwalających zestawić świat Marienbadu z krainą zmarłych, ale wspomniany wykres wyraźnie ukazuje, jak swobodnie akcja utworu przechodzi od wydarzeń z przeszłości do tych rozgrywających się w „wieczności”. Rzeczywistość widziana oczami Resnais’go ma na tyle złożoną i nieodgadzioną naturę, że kłopotliwe staje się określenie, po której stronie lustra znajdują się bohaterowie. Temat niemożności rozróżnienia jawy od snu jest niezwykle popularny we współczesnym kinie, co doskonale obrazuje przykład *Oczu szeroko zamkniętych* (*Eyes wide shut*, reż. Stanley Kubrick, 1999) i *Incepcji* Christophera Nolana (*Inception*, 2010). Nieprzypadkowo przecież imię bohaterki pierwowzoru literackiego zostało w filmie Kubricka zmienione z Alibertyny na Alicję³⁹.

* * *

Alain Resnais w wywiadzie dotyczącym *Zeszłego roku w Marienbadzie* zaprzeczył, jakoby czuł się reżyserem nowofalowym. Zamiast widzieć w sobie autora rewolucjonizującego kino, wolał przedstawiać się jako spadkobierca, dłużnik i kontynuator dotychczasowej tradycji filmowej.

Twórczość Stanleya Kubricka jest doskonałym dowodem na to, że późniejsi autorzy nawiązywali do koncepcji czasu bliskiej dziełu Resnais'go. W słynnej ostatniej scenie *2001: Odysei kosmicznej* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) astronauta Bowman obserwuje samego siebie w kolejnych fazach życia, a tym samym doświadcza jednoczesnego istnienia swojej osoby w różnych czasach. Skomplikowana natura czwartego wymiaru jest też mocno akcentowana w *Lśnieniu* (*The Shining*, 1980). Pojawiające się w filmie bliźniaczki zostały zamordowane w latach 70., ale duchy dziewczynek są ubrane w sukienki pochodzące z pierwszej połowy XX w.⁴⁰

Nie brakowało nigdy odbiorców, którzy z nieufnością spoglądali na *Zeszłego roku w Marienbadzie*. Konrad Eberhardt zauważył, że obraz Resnais'go stał się *z biegiem czasu synonimem filmowego dziwactwa, pozbawionego treści, ale za to otaczanego kultem snobów*⁴¹. Film Resnais'go niejednokrotnie uchodził za klasyczny przykład mistyfikacji czy hochsztaplerstwa w świecie sztuki. Dlatego też jego odbiór porównywano do siedzenia przy elegancko zastawionym stole, przy którym niczego nigdy się nie podaje. Jak wspomina Eberhardt: *film stał się nawet swoistym postrachem, a pytanie, czy lubi pan(i) „Zeszłego roku w Marienbadzie”?* miało wręcz podtekst ironiczny⁴². Odczytanie francuskiego obrazu przez pryzmat mitu o Orfeuszu zakłada uwzględnienie natury czasu panującej w krainie wieczności. Stąd już niedaleko do wskazania źródeł zagadkowej narracji utworu, ale też wytlumaczenia, dlaczego otwarcie filmu na różnorodne interpretacje nie przekreśla faktu, że koncept dzieła został przez twórcę gruntownie przemyślany. Wewnętrzna logika obrazu usprawiedliwia przemierzanie różnych ścieżek czasu w świecie Marienbadu. Pozostaje zatem mieć nadzieję, że żaden miłośnik dzieła Resnais'go nie spieszy się już, gdy usłyszy pytanie: *„czy lubi pan(i) Zeszłego roku w Marienbadzie?”*

KAMIL KOŚCIELSKI

¹ S. Hawking, *Ilustrowana krótka historia czasu*, tłum. P. Amsterdamski, Zysk i S-ka, Poznań 1996, s. 44.

² T. Lubelski, *Alain Resnais: co zrobić ze swoją przeszłością? w: Autorzy kina europejskiego VI*, red. A. Helman, A. Pitrus, Fundacja Kino, Warszawa 2011, s. 389.

³ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 36.

⁴ S. Melchior-Bonnet, *Narzędzie magii: historia luster i zwierciadeł*, tłum. B. Walicka, Bellona, Warszawa 2007, s. 104. Por. też M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 86-87.

⁵ J.-L. Leutrat, *L'Année dernière à Marienbad*, tłum. P. Hammond, British Film Institute, London 2000, s. 38.

⁶ T. Lubelski, dz. cyt., s. 425.

⁷ Tamże, s. 408.

⁸ Tamże, s. 408. Leutrat, Emma Wilson i Peter Cowie uwzględniają wspomniane odczytanie. Por. J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 28-29; E. Wilson, *Alain Resnais*, Manchester University Press, Manchester – New York 2009, s. 81.

⁹ Cyt. za: T. Lubelski, dz. cyt., s. 401; por. też: R. Prédal, *Alain Resnais*, Lettres Modernes, Paris 1968, s. 103-119.

¹⁰ A. Helman, *Filmowe przygody Orfeusza*, w: *Mit Orfeusza*, red. S. Żerańska-Kominek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 312.

¹¹ *Arcydzieło czy mistyfikacja?*, „Film” 1961, nr 51-52, s. 20. Sam Resnais nie zgadzał się z opinią scenarzysty filmu, który uważał, że spotkanie między dwójkiem bohaterów nie miało miejsca. T. Lubelski, dz. cyt., s. 407-408.

¹² Treść tej wiadomości przytacza sam Cocteau (J. Cocteau, *The Art of Cinema*, tłum. R. Buss, Marion Boyars Publishers, London 2001,

- s. 186). Lubelski wskazuje, że *oślnieniem jego* [Resnais'go] *młodości był surrealizm: poezja André Bretona, „Wieśniak paryski” Louis Aragona, cały Jean Cocteau*. T. Lubelski, dz. cyt., s. 394.
- ¹³ Podczas rozmowy nauczyciela fizyki z Donniem pojawia się zresztą okładka *Krótkiej historii czasu* Hawkinga – książki omawiającej koncepcję Einsteina i Rosena. Zob. S. Hawking, *Tunele i podróże w czasie*, w: *Ilustrowana...* dz. cyt., s. 196-211.
- ¹⁴ Por. D. Thomas, *Lewis Carroll: po obu stronach lustra*, tłum. M. Kittel, Wydawnictwo „Twój Styl”, Warszawa 2007, s. 447; S. Melchior-Bonnet, dz. cyt., s. 241.
- ¹⁵ Zdaniem Donalda Thomasa: *nikt nie wielbił jego* [Lewisa Carrolla – dop. K. K.] *twórczości bardziej niż przedstawiciele międzynarodowego ruchu surrealistów*. D. Thomas, dz. cyt., s. 445. Por. też tamże, s. 446-448.
- ¹⁶ Tamże, s. 201.
- ¹⁷ Tamże, s. 203.
- ¹⁸ Tamże, s. 202.
- ¹⁹ *Najpierw wyrok, a potem niech rozważają!* L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, tłum. M. Słomczyński, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 138.
- ²⁰ D. Thomas, dz. cyt., s. 203.
- ²¹ Tamże, s. 194. Zachęcam do zapoznania się z całą argumentacją Thomasa, która przemawiałaby za uznaniem wyprawy Alicji jako podróży do krainy zmarłych. D. Thomas, dz. cyt., s. 201-203.
- ²² S. Melchior-Bonnet, dz. cyt., s. 104, przypis 2. Stąd zresztą bierze się przesąd dotyczący rozbitego lustra.
- ²³ Omówioną analizę książek Carrolla można przyjąć ze sceptycyzmem. Nie chodzi jednak o przyznanie absolutnej słuszności interpretacji podanej przez Thomasa. Historia zna twórców, którzy nawiązywali do poszczególnych dzieł, nawet jeśli na ich decyzji zaważyło błędne zrozumienie utworu. Pouczający jest przypadek opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta. W XIX w. główny bohater zyskał miano buntownika, bohatera *stricte* romantycznego, niestrudzenie walczącego w imię miłości z przeciwnościami losu, chociaż postać ta została przez autora pomyślana jako rozpustnik, którego powinna spotkać kara. Większości admiratorów tej wersji Don Juana nie wyprowadził z błędu nawet oryginalny tytuł opery – *Rozpustnik ukarany, czyli Don Giovanni*. Wielu artystów odnoszących się do opery Mozarta nie zdawało sobie sprawy z pierwotnej idei utworu (Zob. D. Borchmeyer, *Mozart oder Entdeckung der Liebe*, Insel Verlag, Frankfurt am Main & Leipzig 2005, s. 142-194). Richard Kelly, nawiązując do przygód Alicji, mógł się kierować interpretacją bliską tej, którą opisał Thomas, co nie oznacza, że odczytanie to jest najbardziej słuszne. Warto przy okazji zauważyć, że Carroll w swojej twórczości również osobliwie odnosił się do kwestii natury czasu. Por. M. Gardner, *Wszczęświat w chusteczce*, tłum. W. Bartol, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 12, 15, 18.
- ²⁴ Zob. św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Znak, Kraków 2000, s. 319-352.
- ²⁵ A. Resnais, *O czasie i wyobraźni*, „Film” 1969, nr 4, s. 8.
- ²⁶ *Alain Resnais 1961 interview*, http://www.youtube.com/watch?v=gTg_knL4cks (dostęp: 26.02.2014).
- ²⁷ J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 51.
- ²⁸ K. Eberhardt, *Podróże do granic filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 164.
- ²⁹ J.-L. Leutrat, dz. cyt., s. 33.
- ³⁰ Tamże, s. 31.
- ³¹ *Narracja, którą zazwyczaj stosuję, wymaga oczywiście pewnego skupienia. Wprowadzam czas subiektywny, ukazuję równoległe zdarzenia, refleksje, wspomnienia, marzenia*. K. Garbień, A. Resnais, *Był sobie raz*, „Film” 1968, nr 9, s. 13.
- ³² A. Robbe-Grillet, A. Resnais, *Mówią scenarzysta i reżyser Alain Robbe-Grillet i Alain Resnais o swym filmie „Zeszłego roku w Marienbadzie*, „Film” 1961, nr 51-52, s. 21. Reżyser chciał też, aby film posiadał strukturę poematu muzycznego. W zamierzeniu Resnais *powtarzające się* [w filmie] *partie tekstu stanowią jak gdyby recitativo, podobnie jak w operze*. Twórca wyobrażał sobie wspólnie ze scenarzystą, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* będzie można słuchać i oglądać jak utwór operowy (tamże, s. 21). Uwaga reżysera jest interesująca, ponieważ za patrona tego gatunku muzycznego uważa się Orfeusza. *Nikommu, kto zastanawiał się nad związkami między muzyką a dramatem na początku XVII wieku, nie przyszłoby (...) do głowy, aby bohaterem pierwszych oper stała się zbuntowana Antygona broniąca swojej niezależności pieśnią albo też jakiś despotyczny tyran jako śpiewak. (...) Bóg muzyki Apollo i jego syn Orfeusz dominowali zatem tematykę pierwszych librett operowych. Ale Apollo z „Dafne” Periego (...) szybko zniknął z muzycznej sceny (...). Tymczasem Orfeusz pozostał tam na wiele dziesiątków lat* (S. Paczkowski, *Apoteoza muzyki: Ficino i „L’Orfeo”* Claudia Monteverdiego,

w: *Mit Orfeusza*, red. S. Żerańska-Kominek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 131). Porównanie Resnais'go jest interesujące, ponieważ wykorzystana w *Marienbadzie* muzyka organowa oraz wystrój samego hotelu przywodzą na myśl epokę baroku, a więc czas narodzin opery.

³³ Zob. R. Prédal, dz. cyt., s. 86-87.

³⁴ J. Zagożdżon, *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 15. Powszechne, choć mylne jest mniemanie, że bogiem snu w mitologii greckiej jest Morfeusz, którego inni autorzy uznają z kolei za syna Hypnosa i boga marzenia sennego. W rzeczywistości był on demonem, a jego rzekome *synostwo jest późnym mitograficznym dodatkiem Owidiusza*. Zob. S. Tynecka-Makowska, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, s. 51.

³⁵ S. Tynecka-Makowska, dz. cyt., s. 51.

³⁶ J. Zagożdżon, dz. cyt., s. 24.

³⁷ Tamże, s. 55. Por. też J. K. Goliński, *Barokowe igraszki z Hypnosem*, red. A. Czyż, „Ogród. Kwartalnik” 1994, nr 17, s. 143-145. Owidiusz

nazywa *sen zwierciadłem śmierci*. Cyt. za: S. Tynecka-Makowska, dz. cyt., s. 51-52.

³⁸ W filmie Wesa Cravena jedna z bohaterek także ogląda fragment *Martwego zła*. Czytelnikowi zainteresowanemu powiązaniem motywu śmierci, snu i zwierciadła polecam uwadze film *Karnawał dusz* (*Carnival of souls*, reż. Herk Harvey, 1962).

³⁹ Por. M. Wedemann, *Zobrazować niewidzialne. Symbolika religijna w „Oczach szeroko zamkniętych”*, w: *Język religii dawniej i dziś (w kontekście teologicznym i kulturowym) V. Materiały z konferencji. Gniezno 22-24 września 2008*, red. P. Bortkiewicz, S. Mikołajczak, M. Rybka, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2009, s. 475.

⁴⁰ Więcej na temat koncepcji czasu w *Lśnieniu* zob. K. Kościelski, *W labiryntach czasu i wieczności. O „Lśnieniu” Stanleya Kubricka*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22 (w druku).

⁴¹ K. Eberhardt, *Film jest snem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 128.

⁴² Tamże, s. 129.

