

# O Szklanych ustach Lecha Majewskiego

URSZULA HONEK

*Szklane usta* (2007) Lecha Majewskiego to hołd złożony wielkim pasjom reżysera – poezji i malarstwu. Właśnie te dziedziny sztuki najpełniej realizują reżyserką koncepcję Majewskiego – poszukiwanie zapomnianego, symbolicznego języka. Reżyser szczególnym zainteresowaniem obdarza również artystę.

Reżyser w *Szklanych ustach* ponownie po *Wojaczku* zwraca się ku poecie. Jednakże tym razem jest to postać poniekąd anonimowa. Staje się ona niemal medium, które „przemawia” wieloma głosami. Sebastian (Patrik Czajka) to uosobienie Rafała Wojaczka, Basquiata, a szerzej – artystów naznaczonych szczególną wrażliwością, graniczącą wręcz z obłądem.

*Szklane usta* powstały w wyniku ciekawego eksperymentu formalnego. W 2006 r. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku odbyła się retrospektywa zatytułowana: *Lech Majewski – Conjuring the Moving Images*. Zaprezentowano wówczas najważniejsze dzieła filmowe: *Rycerza* (1980), *Ewangelię według Harry’ego* (*Gospel according to Harry* 1992), *Basquiata*<sup>1</sup> (1996), *Pokój saren* (1997), *Wojaczka* (1999), *Angelusa* (2000), *Ogród rozkoszy ziemskich* (*The Garden of Earthly Delights* 2004), a także wideo-arty zatytułowane *DiVinities*. Doszło również do premierowego pokazu instalacji *KrewPoety*<sup>2</sup>. Do powstania instalacji przyczynił się Laurence Kardish – kurator wystawy i miłośnik twórczości Lecha Majewskiego, który namówił artystę do realizacji owego projektu<sup>3</sup>. Instalacja, ze względu na olbrzymie rozmiary (wyświetlano ją na kilkudziesięciu ekranach i monitorach), musiała zostać zmodyfikowana.

*Szklane usta* to zbiór wybranych wideo-artów z *KrwiPoety*. Jednakże, jak podkreśla Piotr Zawojski w artykule *Poezja kamerą (za)pisana. Od „Wojaczka” do „KrwiPoety” i „Szklanych ust”*, te dwa dzieła, mimo że złożone z identycznych elementów, są odrębne. Jest to oczywiście związane z fabularnym uporządkowaniem poszczególnych obrazów z instalacji *KrewPoety*. Lech Majewski, realizując *Szklane usta*, wyraził autorski komentarz do wcześniejszego projektu<sup>4</sup>.

Reżyser wielokrotnie podkreślał, że nie odbiera rzeczywistości w sposób „linearny”. Jest ona dla niego spletem poszczególnych elementów, obrazów, które w symultanicznym ruchu nawzajem się przenikają. Zawojski we wspomnianym wcześniej artykule pisze, że wykorzystanie przez reżysera kamery cyfrowej, umożliwiło mu precyzyjne poruszanie się w obrębie jego „filozofii narracji”. Autor artykułu zauważa, że już w *Wypadku* Majewski posługuje się projekcją ruchomych obrazów, którą najpełniej rozwinięto w cyklu *DiVinities*, *KrwiPoety* i *Szklanych ustach*<sup>5</sup>.

Sam artysta w przedmowie do *Baśni z tysiąca nocy i jednego miasta* interesująco pisał o własnym warsztacie poetyckim i filmowym. Jest to cenny zapis<sup>6</sup>,

gdyż zapowiada późniejszą konsekwentnie realizowaną drogę twórczą artysty. Majewski sugeruje, że przez dzieła literackie próbuje budować nowe treści, które – jego zdaniem – w poezji współczesnej zostały zdewaluowane. Pisanie wierszy jest też dla niego formą poszukiwania nowej narracji, która zostaje wyrażona w „cięciach montażowych” – autor chce wprowadzić tę formę do prac filmowych. Ciekawe uwagi dotyczą również metody zapisu wierszy – nazywa ją „techniką scenariuszową”. Majewskiemu zależy przede wszystkim na konstruowaniu wierszy (nazywanych przez niego „scenariuszami poetyckimi”) w taki sposób, żeby były dla czytelnika projekcją ruchomych obrazów. Wiersz jest dla niego – jak sam ujmuje – „taśmą filmową”. W podsumowaniu wygłasza znamienne z perspektywy czasu kwestię: *Poezja jest moim laboratorium filmowym*<sup>7</sup>. Następuje swoiste odwrócenie: już nie tylko wiersz jest taśmą filmową, lecz sam film staje się poematem.

*Szklane usta* to właśnie cykl przenikających się obrazów, które zrywają z tradycyjną narracją. Fabuła filmu – selektywna, fragmentaryczna – przypomina pracę pamięci. Zostaje zakwestionowane także pojęcie czasu rozumianego konwencjonalnie. W jednej z pierwszych scen pacjent szpitala psychiatrycznego obserwuje zegar, którego wskazówki się cofają. Znamienne że na tarczy zegara znajduje się napis *DiVinities*. Gra słów (*divine*) odsyła raczej do innego porządku czasowego. Jest to czas wewnętrzny, intuicyjny, duchowy. Pacjent, zgodnie z ruchem wskazówek zegara, kieruje swoje kroki wstecz. Jest to symboliczne nawiązanie do retrospekcji, które będą się pojawiać niemal w całym filmie.

### Ciemność jest kolebką światła

W filmach Lecha Majewskiego jednym z wciąż powracających motywów jest ofiara. Motyw ten najpełniej został wykorzystany w *Angelusie*, a także w *Szklanych ustach* oraz *Wojaczku*. W filmie o mikołowskim poecie reżyser, aranżując scenę samobójstwa, wykorzystał wiele symboli związanych z tradycją Kościoła rzymskokatolickiego. Wojacek (Krzysztof Siwczyk) celebrował swoją mszę. Biały obrus (motyw ten kilkakrotnie występuje w filmie) służy mu za całun, pod który chowa swe wiersze. Poeta pije wino oraz przyjmuje śmiertelną dawkę tabletek, które mogą być utożsamiane z opłatkiem eucharystycznym. W filmie kilkakrotnie słychać charakterystyczny gong, który oddziela poszczególne sceny. To uderzenie kończy pewne sekwencje i zapowiada nieuchronne zmierzanie ku finałowemu rozwiązaniu. Podobny dźwięk słychać podczas mszy, w czasie przemiany hostii oraz wina w ciało i krew Chrystusa. Gong łączy zatem sferę *sacrum* i *profanum*. Śmierć Wojaczka – samotnego, cierpiącego, niezrozumianego – przywołuje skojarzenia z krwawą ofiarą, którą poniósł Chrystus.

W pierwszej sekwencji *Szklanych ust*, podobnie jak w *Angelusie*, kamera kieruje obiektyw ku niebu. Jest ono spowite ciemnymi chmurami, słychać odgłosy nadchodzącej burzy. Następnie pogoda zmienia się krańcowo – wschodzi słońce. Kolorystyka staje się jasna i ciepła. Kamera powolnym ruchem rejestruje mgłę, skały. W tle słychać cichy płacz niemowlęcia, ciemne chmury znikają. Płacz dziecka staje się donośny. Niemowlę, którego pępownina łączy się ze skałą, znajduje się na szczycie – oświetla ją intensywne światło. Ta metaforyczna scena to akt narodzin poety – Sebastiana.

Opisana sekwencja przypomina niemal rytuał narodzin mitycznego bóstwa. Takie skojarzenia budzą skały, które z oddali wyglądają jak prastare reliefy. Widnieją na nich postaci podobne do zwierząt, które niejako są ze sobą złączone profilami. Ta scena może być symbolicznym nawiązaniem do narodzin ze skały (kamienia) lub w grocie indoirañskiego boga Mitry (25 grudnia)<sup>8</sup>. W mitologii irańskiej Mitra pierwotnie był bogiem, który patronował zawieraniu wszelkich umów, był utożsamiany z wielkim mediatorem, dzięki któremu panował ład społeczny. Maria Składankowa podaje, że według źródeł średnioperskich Mitra jest odpowiedzialny za kierowanie słońcem. W wyniku sporu pomiędzy Ormuzdem (najwyższy bóg dobra) a Arymanem (najwyższe bóstwo zła) o władzę nad czasem i słońcem Mitra jako wielki mediator pozyskał tę rolę dla siebie. Jednakże nadal nie kojarzono go z wymiarem solarnym, lecz wspomnianą funkcją mediatora. To Ormuzd – według zoroastrijskiej teologii – władał ruchem słonecznym<sup>9</sup>. W okresie reformy Zaratusztry funkcja Mitry została zupełnie zdegradowana. Natomiast w epoce rzymskiej już w pełni identyfikowano go z solarnością: *Sol Invictus* – „Słońce Niezwyciężone”<sup>10</sup>.

Według Marii Składankowej, autorki *Bohaterów, bogów i demonów dawnego Iranu*, istnieją dwa charakterystyczne modele przedstawiania Mitry, które zachowały się na terenach jego kultu. W pierwszym z nich bóstwo wyłania się zza skały, grotę, rzadziej ze szczytu drzewa. Jest to nawiązanie do jego mocy solarnych – niczym słońce wynurza się zza horyzontu, z podziemi. Drugi model ukazuje Mitrę, który składa ofiarę z byka. Krew zwierzęcia symbolicznie pobudza rośliny do życia. Składankowa, opisując religię mitraistyczną, wnioskuje, że kult Mitry rozwinął się najpełniej w okresie rządów dynastii Partów (247 p.n.e. – 225 n.e.)<sup>11</sup>. Świadczą o tym przede wszystkim liczne świątynie wznoszone ku jego chwale. Uważano go wówczas za zbawiciela – szczególnie w zachodnim Iranie i Armenii. Nie można wykluczyć, że roli zbawcy nie przypisywano Mitrze we wschodnim Iranie<sup>12</sup>.

Realizując scenę narodzin Sebastiana, reżyser zakodował jeden z przewodnich motywów w *Szklanych ustach* – ideę ofiary. Mitra utożsamiany jest z Chrystusem, bowiem pierwsze wieki po narodzeniu Chrystusa charakteryzowały się silną konkurencją pomiędzy mitraizmem a chrześcijaństwem, które ostatecznie przyjęło wiele symboli i obyczajów religii mitraistycznej (termin Bożego Narodzenia – Mitra corocznie się odradzający). Jak już wspomniałam, Mitra – podobnie jak Chrystus – także był uznawany za zbawiciela. Jednakże – w moim przekonaniu – dla reżysera istotne były przede wszystkim symbole, które łączą się z narodzinami Mitry. Wydaje się że sam akt narodzin z kamienia pełni dla reżysera określoną funkcję, gdyż *kamień jest symbolem przyczyny, istnienia, kości Matki-Ziemi; Słońca, ognia, grzmotu; potęgi (opiekuńczego bóstwa), bóstwa, Boga, ołtarza; Chrystusa, Kościoła, św. Piotra, próby, męczeństwa*<sup>13</sup>. Natomiast samego Mitrę utożsamiano *z jasnością przed wschodem słońca*, tym, który rozjaśnia mroki, a zarazem tym, który *stoi pomiędzy*, pośredniczy między *światłem i ciemnością*<sup>14</sup>.

Motywy przenikania światła i ciemności reżyser wykorzystał już w *Wojaczku* w scenie samobójstwa poety. Po przyjęciu śmiertelnej dawki leków Wojacek kładzie się na łóżku. Nad jego głową znajduje się zapalona lampka, która oświetla, a zarazem zasłania jego twarz. W *Szklanych ustach* zacytowane perskie powiedzenie w twórczy sposób zostaje wykorzystane w pierwszej sekwencji filmu. Narodziny Sebastiana – w moim przekonaniu – są symbolicznym nawiązaniem do



narodzin Mitry. To on – niczym irańskie bóstwo – zostaje zrodzony ze skał. Tę tezę potwierdza również scena porodu – matka wydaje na świat kamień. Kamera w pionowym ruchu (od dołu do góry) rejestruje pępowinę niemowlęcia, która wydobywa się z czeluści skał (ciemności).

Sebastian wraz z pojawieniem się na świecie wprowadza harmonię między ciemnością a światłem. Wynurza się z zupełnej czerni (na początku filmu przez kilka sekund panuje zupełna ciemność), aby po chwili władać przyrodą – ciemne chmury ustępują. Na niemowlę pada intensywny blask. Jest niemal „Słońcem Niezwyciężonym”.

### Ofiara

Poeci w filmach Majewskiego stają się męczennikami, którzy łączą pierwiastek *błogosławieństwa i przekleństwa w człowieku wybranym przez Boga na naczynie dla wartości wyższych*<sup>15</sup>. Tym błogosławieństwem, a jednocześnie przekleństwem jest pewna nadwrażliwość, dzięki której realizują się wartości wyższe. Z ciemnych, mrocznych zakamarków duszy poety rodzi się światło – poezja. Jednak nadwrażliwość staje się brzemieniem, „krzyżem Chrystusowym”. Ta idea najbardziej obrazowo zostaje zrealizowana w *Szklanych ustach*. Sebastian – podobnie jak Chrystus – już w łonie matki został wybrany na „zbawiciela świata”. Znamienna jest scena, kiedy brzemienna Anita (Joanna Litwin) rozchyła szlafrok i zbliża brzuch do radia, z którego wydobywa się melodia, która towarzyszyła Przechytemu Młodzieńcowi – Angelusowi, kiedy wstępował na „górze przeznaczenia”, aby oddać swe życie w intencji ocalenia ludzkości.

Motyw biblijny został wykorzystany również w scenie, w której ojciec Sebastiana (Grzegorz Przybył) – niczym Abraham – chce złożyć syna w ofierze. Podobnie jak w opisie z *Księgi Rodzaju* mężczyźni niosą ze sobą drwa oraz wchodzą na pagórek, aby wypełnić Bożą wolę. Ojciec Sebastiana – na wzór Abrahama – wyciąga nóż, aby zabić swego syna. Ta scena również nawiązuje do męki Chrystusowej, bowiem *Ojcowie Kościoła w Izaaku widzą typ męki Chrystusa – jako Jednorodzonego, którego daje nam Ojciec*<sup>16</sup>. Poeta ze *Szklanych ust* przed tą sceną rozgrywa z ojcem pojedynek w szachy. Także Wojacek w finałowej scenie „grał



ze śmiercią” (nawiązanie do *Siódmej pieczęci* Bergmana) na blacie stołu tabletkami. Sebastian z ojcem podjeżdża samochodem do miejsca kaźni. Na tablicy rejestracyjnej samochodu znajduje się napis „BE. SAME”. Reżyser sugeruje, że postacie Sebastiana, Rafała Wojaczka – a szerzej artystów naznaczonych szczególną wrażliwością – są ze sobą tożsame. Tak jak Chrystus są predestynowani do wyższych celów. Poeci są dla Majewskiego „wybrańcami Bożymi” – składają ofiarę w postaci nieustannego duchowego cierpienia.

Ważna w tym kontekście jest również sekwencja, w której mały Sebastian w stroju komunijnym klęczy w kościele. Chłopiec, obdarzony poetycką wrażliwością, głęboko przeżywa otaczającą go rzeczywistość. Naprzeciw niego wisi figura ukrzyżowanego Chrystusa. W tle słychać odgłosy wbijanych gwoździ. Wydaje się że bohater w głębokim skupieniu intuicyjnie przeżywa mękę Pańską. Jego ręce dygoczą jak w transie. W miejscach ran z ciała Chrystusowego wypływa krew. To oczywiście wewnętrzny rejestr chłopca – stukot wbijanych gwoździ to odgłos prac konserwatorskich w kościele. Najbardziej wymowną w tym kontekście sceną jest moment, kiedy w muzeum zwiedzający kontemplują obraz Rogiera van der Weydena *Zdjęcie z krzyża*. Nagle wszyscy zaczynają przebierać się w stroje nawiązujące do epoki. Po chwili z niezwykłą precyzją odtwarzają scenę z obrazu flamandzkiego mistrza – Chrystusem jest Sebastian. Postaci (Józef z Arymatei i Nikodem) na obrazie Rogiera van der Weydena podtrzymują martwe ciało Chrystusa. W ich dłoniach znajduje się całun, przez który – w nabożnym geście – dotykają ciała Zbawcy. Jednak materiał nie przysłania jego sylwetki. Święta Maria Magdalena i św. Jan Ewangelista w patetycznym geście załamują ręce<sup>17</sup>. Na obrazie Flamanda sąsiadują ze sobą intensywne kolory: karmin, purpura, złoto, a także szaroniebieski i szarofioletowy. Zdecydowanie kontrastują z bledością martwego ciała Chrystusa i z umęczoną, pozbawioną naturalnego kolorytu twarzą Matki Bożej<sup>18</sup>. Véggh (*Malarsztwo niderlandzkie XV wieku*) zauważa, że na szczególną uwagę zasługuje linia wyznaczająca kształt martwego ciała Zbawcy: od opadającej głowy do mocno splecionych ze sobą stóp. W scenie filmowej kamera w powolnym ruchu rejestruje sylwetkę Chrystusa-Sebastiana. Dla van der Weydena najważniejsza jest duchowa wymowa jego dzieł: (...) *obsesyjnie przeżywa dramat Pasji. Niepokoi go obraz Boga-Sędziego ludzkości, ufność czerpie zaś z wiary w ideę zbawienia* (...) <sup>19</sup>. Lech

Majewski w dziełach filmowych również nieustannie powraca do motywu Męki Pańskiej (znamiennym przykładem jest film – *Młyn i krzyż*, 2011). W scenie nawiązującej do obrazu van der Weydena męka Chrystusa ma pewien uniwersalny wymiar: rozgrywa się w nowoczesnej przestrzeni muzealnej, a Sebastian przyjmuje rolę Zbawcy. Interesująca w tym kontekście jest postać omdlewającej Marii na obrazie *Zdjęcie z krzyża*. Układ jej ciała jest paralelny do układu ciała Chrystusa. Dłonie postaci zwisają w ten sam bezwładny sposób<sup>20</sup>. Van der Weyden szczególną inklinację żywił do postaci Marii, która niosła otuchę, pocieszenie ludzkości, była symbolem nadziei<sup>21</sup>. Na obrazie *Zdjęcie z krzyża* Matka Boża głęboko przeżywa śmierć Syna. Paralelny układ ciał postaci może sugerować, że także ona – mimo że nie została ukrzyżowana cielesnie – doświadcza duchowego cierpienia. Ciekawa w tym kontekście może być scena, w której ojciec Sebastiana przybija partnerkę do „krzyża”. Anita w *Szklanych ustach* staje się niemal męczennicą, która także została naznaczona – nosiła w swym łonie „Wybrańca Bożego”. Podobnie jak Matka Boża straciła – choć nie pod względem fizycznym – ukochanego syna. Sebastian, jako poeta predestynowany do wyższych celów, stał się poniekąd umarły dla rzeczywistego świata. Reżyser – tak jak flamandzki mistrz – uwznioślił kobiecą postać. Matka Sebastiana, delikatna, łagodna, cierpi w milczeniu. Autor *Rycerza* wskazuje, że w każdej przestrzeni i czasie pojawiają się jednostki, które niosą krzyż Chrystusowy.

Nieprzypadkowy jest również wybór imienia głównego bohatera *Szklanych ust*, Lech Majewski jest bowiem autorem tomiku wierszy *Św. Sebastian*. Imię to wywodzi się z języka łacińskiego: *Na gruncie łacińskim było to cognomen [przydomek – U. H.], utworzone od greckiego słowa sebastos – święty, znakomity, przy pomocy sufiksu -ianus*<sup>22</sup>. Św. Sebastian – męczennik rzymski – według legendy sprzeciwił się Dioklecjanowi, wyznając wiarę chrześcijańską. Wówczas rozgniewany władca nakazał przeszyć go strzałami. Oprawcy, sądząc, że św. Sebastian jest martwy, odeszli. Znalazła go chrześcijańska wdowa, Irena – mężczyzna wciąż żył. Kiedy Sebastian odzyskał zdrowie, niezmiennie głosił chrześcijańską wiarę. Dioklecjan ponownie zażądał, aby go stracić. Sebastiana zamordowano pałkami i wrzucono do Cloaca Maxima. Jego ciało wyciągnęła niewiasta Lucyna i pochowała z nabożną czcią<sup>23</sup>. Męczeństwo św. Sebastiana jest dalekim nawiązaniem do męczeństwa poety ze *Szklanych ust* (Sebastian już od dzieciństwa był poddawany fizycznym torturom). Postaci łączy podobny rodzaj idealizmu, samotna walka w obronie duchowych wartości. Specyficzna jest scena, w której poeta w szpitalu psychiatrycznym uderza głową w mur. Jego zachowanie jest niezrozumiałe dla otaczających go ludzi. Metaforycznym nawiązaniem do próby zgładzenia św. Sebastiana może być scena, w której bohater *Szklanych ust* przybija plakat nagiej kobiety do drzewa – jeden z pacjentów rzuca w niego kamieniem. W malarstwie (Rubens, Guido Reni, Andrea Mantegna) św. Sebastian jest ukazany jako piękny młodzieniec w skąpym odzieniu przywiązany do drzewa lub słupa. Jego ciało jest przeszyte strzałami. Bohater *Szklanych ust* zostaje natomiast symbolicznie „ukamienowany”.

Samotne męczeństwo Sebastiana uwydatnia również scena, w której bohater spętany kaftanem bezpieczeństwa stoi pod ścianą. Takie ustawienie aktora – charakterystyczne chociażby dla kina Antonioniego – potęguje wrażenie samotności, wyobcowania jednostki. Po twarzy Sebastiana spływa kropla krwi. Biel szpitalnych ścian kontrastuje z krwią, która powoli zaczyna wypływać ze ścian w pomieszczeniu, kontaktów, zamków w drzwiach.

## Surrealistyczne wizje Lecha Majewskiego

*Szklane usta* wydają się pochwałą surrealistycznych poglądów dotyczących nieskrępowanej siły wyobraźni. Majewski, podobnie jak przedstawiciele nadrealizmu, konsekwentnie wyznacza nowe metody eksploracji dziedzin artystycznych. Dzieła reżysera – filmowe i literackie – nieustannie nawiązują do definicji podanej przez Bretona w *Manifestie surrealizmu* z 1924 r., czyli do „nadrzeczywistości”. Pojęcie to zakłada przenikanie się dwóch sprzecznych sfer: jawy i snu<sup>24</sup>. Taki model konstruowania przestrzeni fabularnej Majewski stosuje przede wszystkim w prozie: *Pielgrzymce do grobu Brigitte Bardot Cudownej*, *Hipnotyzerze*, a także w dziełach filmowych: *Angelusie* i *Szklanych ustach*. Reżyser równie często wykorzystuje projekcję marzenia sennego, mitu, archetypu, a także erotyzmu.

Krystyna Janicka w książce poświęconej malarstwu surrealistycznemu wnioskuje, że przedstawiciele tego kierunku posługują się *naturalistyczną techniką iluzjonistycznego odtwarzania rzeczywistości*<sup>25</sup>. Metoda ta służy przede wszystkim przedstawianiu nieznanego dotąd „realności”. Pomimo że surrealiści wykorzystują elementy świata zewnętrznego (np. przedmioty użytkowe), to ów świat staje się irracjonalny. Nadane jest mu zupełnie inne znaczenie. Przywołuje skojarzenia z wewnętrznym rejestrem mrocznych obsesji, pragnień, intuicyjnych przeczuć, sennych marzeń<sup>26</sup>. Natomiast sama analiza owych wizyjnych dzieł dostarcza interpretatorom wielu trudności ze względu na niezliczoną ilość tropów, bowiem – jak już wspomniałam – dla surrealistów najważniejsza była wyobraźnia, która nie poddaje się łatwym osądom, nie pozwala się zamknąć w wąskiej ramie definicji.

Majewski w *Szklanych ustach*, wykorzystując zbiór nieuporządkowanych fabularnie scen, także pozostawia pole dla różnorodnych interpretacji. W filmie występuje wiele sekwencji, które nawiązują do „realnego świata”. Rzeczywisty jest pobyt Sebastiana w szpitalu psychiatrycznym i jego relacje z rodzicami. Jednakże te pozorne „realności” są w istocie irracjonalnymi wizjami. Za przykład niech posłuży scena, w której Sebastian (jako dziecko) spożywa obiad z rodzicami. Postać pokojówki – specyficznie ucharakteryzowanej, szczególnie ze względu na bladą kolor włosów – utwierdza w przekonaniu, że ta pozornie zwyczajna scena nie odtwarza wiernie rzeczywistości. Również postać Bluebarda (Marian Makula) – synonimu prymitywnych popędów – jest potwierdzeniem tej tezy. Już samo wykorzystanie erotycznych akcesoriów (charakterystyczne choćby dla Salvadora Dali) budzi skojarzenia z surrealistycznymi wizjami. *Szklane usta* są niemal w całości zapisem podświadomych, wewnętrznych stanów. Natomiast otaczająca rzeczywistość, autentyczne przedmioty, bohaterowie, choć z „realnego świata”, odzwierciedlają nowe, ukryte znaczenia.

Malarze surrealiści (w przedwojennej fazie rozwoju kierunku) interesowali się chorobami psychicznymi. Histeria w ich przeświadczeniu nie była dysfunkcją psychiczną, lecz środkiem ekspresji: *Histeria jest największym odkryciem poetyckim końca XIX stulecia* – oświadczyli w 1928 r. na łamach „La Révolution surréaliste”<sup>27</sup>. Dla przedstawicieli kierunku obłąd warunkował głębsze spojrzenie w świat wewnętrzny. Interesowała ich możliwość nieodróżniania świata realnego od obsesyjnych imaginacji. W przeświadczeniu surrealistów ludzie dotknięci obłądkiem oraz dzieci swobodnie uzewnętrzniali swoje często mroczne, instynktowne pragnienia. Ich wizje nie były hamowane przez krytyczny rozum, który był dla surrealistów



wrogiem wyobraźni pełnej ekspresji<sup>28</sup>. Twórca *Rycerza* również szczególnie zainteresowaniem obdarza jednostki dotknięte chorobami psychicznymi (Wojaczek) czy skłonnościami samobójczymi (Wojaczek, Basquiat). Bliscy są mu również artyści o nieprzeciętnej wyobraźni, których też można postrzegać jako „szaleńców” (Ociepka, Sówka). Także bohaterowie *Ogrodu rozkoszy ziemskich* ulegają poniekąd sile erotycznej fascynacji, graniczącej wręcz z obłędem namiętności. W *Szklanych ustach* reżyser w pełni ukazał wewnętrzny świat Sebastiana – u bohatera wystąpiła swoista niemożność odróżnienia jawy od imaginacji. Reżyser dokonał wewnętrznej wiwisekcji na poecie, odsłaniając mroczne zakamarki jego duszy i umysłu.

### Giorgio de Chirico. Marzenia i halucynacje

Malarstwo autora *Melancholii popołudnia* – jak wnioskuje Krystyna Janicka – wyraża pewne aspekty założeń surrealizmu, chociaż ukształtowało się kilka lat przed zaistnieniem kierunku. Najważniejsze dzieła de Chirico powstawały w latach 1911–1918. Badacze twórczości malarza nazywają ów okres metafizycznym. Po tym okresie artysta malował jedynie kopie wielkich mistrzów, zupełnie zatracił indywidualny styl<sup>29</sup>.

Dzieła greckiego wizjonera – na co wskazuje autorka szkicu o de Chirico – w okresie metafizycznym emanują atmosferą tajemnicy, niepokoju, wyobcowania. Ciągłe powtarzającymi się motywami, obsesjami malarza będą wizje bliżej niezidentyfikowanych miast, kukieł, tajemniczych wnętrz. Klimat obrazów de Chirico stał się inspiracją dla *Szklanych ust*. Głównym powodem jest zapewne osobiste upodobanie Lecha Majewskiego do tej twórczości. Znamienna jest sekwencja w filmie przedstawiająca miejsce pracy ojca Sebastiana. Jest to czarny wieżowiec wznoszący się wśród chmur, który wydaje się budowlą pochodzącą z nierealnego świata, jakby zbudowaną bez udziału człowieka – to senna konfabulacja. Także przestrzeń na zewnątrz budynku wydaje się bezludna, martwa. Jest to nawiązanie do malarstwa de Chirico z lat 1911–1914. *Miasta z obrazów de Chirico (...) są opustoszałe, nieruchome, milczące. Na próżno szukalibyśmy tu roślin czy zwierząt, a z rzadka pojawiające się ludzkie istoty robią wrażenie zabląkanych dusz. Fizjonomię tych miast określają monumentalne budowle, rozległe place, niekończące się ciągi arkad, sprawiające wrażenie powstałych bez udziału ludzkiej woli, tak jak powstają górskie łańcuchy* – komentuje Janicka<sup>30</sup>.



Zdaniem de Chirico dzieło sztuki winno upodobnić się do *marzenia sennego i umysłu dziecka*<sup>31</sup>. Przedmiotem inspiracji dla malarza, tak jak w późniejszym okresie dla surrealistów, jest przede wszystkim wyobraźnia, marzenia sennie, dziecięca fantazja. Są to właściwie wszystkie elementy – przymioty, które można odnaleźć w *Szklanych ustach*.

### Paul Delvaux. Nieprzenikliwość

Reżyser ciekawie nawiązuje do malarstwa surrealistycznego w scenie, w której kobiety i mężczyźni będący w lesie oddają się seksualnej rozkoszy. Jest to niemal dosłowne przełożenie na język filmu fragmentu wiersza Lecha Majewskiego:

*Zamglona łąka w świetle księżycy. Neon  
z napisem LAS.*

(...)

*Ponad parującym mchem sylwetki mężczyzn  
w smokingach, kobiety w wieczorowych  
sukniach. Mężczyźni dotykają pni, kobiety  
wciążają męskie dłonie. Szczupła brunetka  
z pasją obgryza korę. Jej partner przymyka  
oczy; uśmiecha się stojąc boso w mokrej trawie*<sup>32</sup>.

Ta senna konfabulacja aurą nawiązuje do płócien Paula Delvaux, dla którego źródłem fascynacji, ale i obsesji była właśnie kobieta<sup>33</sup>.

Kobiety na jego obrazach zastygają w nieruchomych pozach, często erotycznych (np. nagie spoczywają na łóżku). Janicka uznaje, że te pozy mogą wyrażać stan oczekiwania na uczucie, miłość (prawdopodobnie nie tylko w sensie erotycznym). Można je spotkać w różnorodnych przestrzeniach: zarówno industrialnych, jak i naturalnych (lasy, podnóża gór etc). Zaludniają również wnętrza mieszkań, place, ulice. Kobiety dla Delvaux są nieodłącznym elementem każdego krajobrazu. Janicka podkreśla, że postaci na obrazach są dla siebie nawzajem tajemnicą, charakteryzuje je zamknięcie we własnym wewnętrznym świecie<sup>34</sup>. Ciekawym przykładem może być obraz *Panny z Tongres* (1962). Dwie półnagie kobiety owinięte w szaty w alei drzew zbliżają się do siebie – nie spoglądają jednak na swoje twarze, ich spojrzenia są skierowane w przeciwne strony. Pomimo bliskości, wydają się sobie odległe. Obok nich przechadzają się mężczyźni, którzy nie zwracają szczególnej uwagi na ich nagie ciała. W opisanym scenie filmowej mężczyźni przeciwnie – z niezwykłą pasją pieszczą kobiety. Jednak pojawiają się tam również postaci żeńskie, które stoją samotnie – podobnie jak na obrazach Delvaux – w wyczekujących pozach bądź też w towarzystwie innej kobiety.

Najważniejszy dla Majewskiego jest właśnie klimat malarstwa autora *Czerwonego miasta*: jego obsesja na punkcie kobiecości, a także wynikające z tego poczucie opuszczenia, smutku, tęsknoty, samotności. Istotne jest również owo uczucie nieprzenikliwości, tajemnicy drugiego człowieka. Kobiety w scenie filmowej zastygły w pewnych pozach często są zapatrzone w dal, na ich twarzach widać skupienie, wpatwienie w głąb siebie. Na pieszczoty mężczyzn reagują jedynie gestami – nie patrzą na ich twarze. W scenie filmowej pojawia się też postać

mężczyzny z uniesioną dłonią, który jest odwrócony tyłem do pozostałych. Prawdopodobnie jest to nawiązanie do sposobu portretowania mężczyzn przez Delvaux, którzy nie przejawiali zainteresowania ciałem kobiet – byli skupieni na świecie wewnętrznym.

Janicka, analizując twórczość autora *Nocnego pociągu*, zauważa, że *Erotyzm Delvaux nie jest więc agresywny, jest tak rozcieńczony w przestrzeni obrazu, iż nigdy nie osiąga siły szoku*<sup>35</sup>. Dodaje również, że ten sposób obrazowania wywołuje poczucie chłodu. Opisana scena w *Szklanych ustach* również wpisuje się w tę atmosferę. Jednak ten chłód – tak jak na płótnach malarza – potęguje jedynie wrażenie samotności, wyobcowania postaci.

### Inspiracje poezją Rafała Wojaczka

Lech Majewski realizując *Wojaczka* – pomimo że wykorzystał elementy biograficzne, literackie (wiersze, fragmenty prozy *Sanatorium*) – zachował pewien dystans w stosunku do bohatera, przyjął przede wszystkim rolę obserwatora. W filmie występują zaledwie dwa zbliżenia. Krzysztof Siwczyk często stoi tyłem do kamery, widz obserwuje go przez drzwi, często z oddali. W *Szklanych ustach* dominują przede wszystkim plany bliskie, reżyser wręcz natarczywie obserwuje twarz Sebastiana. W *Wojaczku* dominowała niemożność wniknięcia w wewnętrzny świat bohatera. *Szklane usta* są natomiast próbą przetransponowania owego świata na język filmu. Może właśnie dlatego – w moim przekonaniu – reżyser kilka lat po realizacji filmu o mikołowskim poecie zdecydował się wniknąć w jego wewnętrzny, poetycki świat, wykorzystując w *Szklanych ustach* znamienne motywy jego poezji: ciała, androgyniczności, rozdwojenia „ja”, powrotu do dziecięcości.

### Piękno i wstręt

*Szklane usta* to film – w warstwie wizualnej – piękny, a zarazem odrażający. Reżyser wykorzystuje wiele brutalnych, perwersyjnych scen (np. scena gwałtu, motywy fetyszystyczne), jednocześnie operuje wyrafinowaną estetyką, metaforami, licznymi symbolami. Ten sposób obrazowania – balansujący pomiędzy turpizmem a poszukiwaniem stylistycznych rozwiązań, które złagodzą poczucie wstrętu – jest charakterystyczny dla poezji Rafała Wojaczka. Już pierwszy recenzent wierszy poety, Tymoteusz Karpowicz, zauważał: *Jak należało się spodziewać, na dnie ohydy wierszy Wojaczka leży mit piękna, wywiedziony z symbolizmu (Beauté). Ta poezja, wznosząca się na okrucieństwie – ugina się od róż. To nieustanny motyw tej poezji*<sup>36</sup>. Krytyk w pełnym metafor szkicu o twórczości mikołowskiego poety sugeruje, że ta „róża” była dla niego nie tylko synonimem piękna, figurą stylistyczną, lecz przede wszystkim środkiem ochronnym, który złagodził ból egzystencjalny. Piękno służyło zasadniczo próbie oswojenia rzeczywistości. Jednak jego istnienie, na wzór pasożytniczych roślin, warunkowała jedynie gleba, która nasyciała go negatywnymi wrażeniami (wstrętem) – *każde piękno podmyte jest gnojem*<sup>37</sup>. W poezji Wojaczka nieustannie przenikają się piękno i brzydota. To symbiotyczna zależność. Wariant, kiedy piękno karmi się tym, co ohydne, i na odwrót. W warstwie egzystencjalnej to swoista niemożność istnienia bez odczuwania bólu, gdyż tylko on warunkuje poczucie rzeczywistości „ja”. Idea piękna w ujęciu

Wojaczka wydaje się bliska Majewskiemu. *Szklane usta* dzięki niezwyklej, intensywnej kolorystyce, wyrafinowanym zdjęciom stają się filmem niemal przeestetyzowanym. Jest to oczywiście zabieg celowy. Pewien nadmiar aluzji, niejednoznacznej symboliki – podobnie jak w poezji Wojaczka – łagodzi drastyczność obrazowania. Jednak – idąc tropem rozważań Karpowicza – te zabiegi nie są w stanie wyeliminować realnego bólu duchowego, którego doświadczał autor *Sanatorium*. Hodowane są przecież na glebie, która – aby być płodną – musi nieustannie czerpać z odraźniającej estetyki, negatywnych emocji. Lech Majewski, tworząc dzieło wysoce kunsztowne, pogłębia jedynie wewnętrzne rozdarcie bohatera. Podkreśla jego obsesyjną potrzebę mityzacji rzeczywistości, nadawania jej rangi symbolu. To poniekąd ucieczka od rzeczywistości, namacalnego cierpienia. W efekcie dążenie do piękna okazuje się jedynie „środkiem znieczulającym”, który jątrzy niezabliźnione rany.

### Ciało

W *Szklanych ustach*, podobnie jak w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich*, reżyser najpełniej zobrazował motyw Erosa – ciała i seksualności. Historia Chrisa (Chris Nightingale) i Claudii (Claudine Spiteri) jest przepełniona wątkami erotycznymi. Bohaterowie balansują między Erosem a Thanatosem. Ciało w *Ogrodzie...* staje się niemal przedmiotem kultu, synonimem życia. Z drugiej strony w obliczu śmierci jest nieznośnym dodatkiem, który – z powodu ulotności – potęguje cierpienie. Reżyser, zadając retoryczne pytania, próbuje zgłębić dualizm istnienia, podział na materię i ducha. Także *Angelus*, jak wskazuje poprzedni rozdział, w pewien sposób wpisuje się w poruszoną problematykę. Eros – w tym przypadku instynktowny, zwierzęcy – kontrastował z duchowością bohaterów. O ile w *Ogrodzie...* wątki erotyczne są zrozumiałe, upoważnione, to w przypadku *Szklanych ust* sprawiają trudności interpretacyjne. Erotyzm – w odmienny sposób niż w *Angelusie* – wydaje się realizacją atawistycznych popędów. Ciało w *Szklanych ustach* jest traktowane instrumentalnie, akty seksualne (pozornie) są jedynie rozładowaniem napięcia. Trudno w tym momencie nie przywołać *Wojaczka*. W filmie występuje zaledwie jedna scena erotyczna. Poeta w pewien sposób czci ciało kobiety, szczególne zainteresowanie wzbudzają w nim stopy partnerki, które pieści z pewną dozą czułości. Jednak sam akt seksualny nie jest misterną grą pomiędzy kochankami.

Poezja Rafała Wojaczka, jak zgodnie zaznaczają niemal wszyscy badacze, krytycy, recenzenci, jest nacechowana cielesnością. To szczególnie brutalna, perwersyjna erotyka. Kluczem do zrozumienia erotyzmu w *Szklanych ustach* wydaje się właśnie twórczość poety. Reżyser – podobnie jak Wojaczek – portretując intymne relacje bohaterów, wykorzystuje perwersyjne motywy. Ojciec Sebastiana jest owdładnięty obsesją seksualną (fetyszyzm), preferuje wyuzdaną formę współżycia („przybija” partnerkę do ściany – zostaje ona symbolicznie ukrzyżowana). Sebastian, na wzór ojca, przejawia podobne skłonności seksualne. „Przybija” pacjentkę szpitala psychiatrycznego oraz plakat nagiej kobiety do drzewa. Jego wewnętrzny świat wydaje się zbiorem orgiastycznych obsesji. Ciekawym motywem w tym kontekście jest wiersz Wojaczka *Krzyż*, który Jerzy Kwiatkowski, krytyk literacki, określił jako *znakomitą, archetypiczno-„geometryczną” formułę aktu seksualnego*<sup>38</sup>. Kochankowie – niczym przeciwstawne bieguny – w akcie seksualnym po-

szukają zjednoczenia: *Ja jestem pozioma / Ty jesteś pionowy / Ty jesteś góra / Ja jestem dolina (...)* *Ja jestem tarcza / Ty jesteś miecz / Ja jestem rana / Ty jesteś ból*<sup>39</sup>. Stanisław Barańczak, pisząc o „metafizyce samotności” w poezji Wojaczka, proponuje ciekawy trop interpretacyjny. Sugeruje mianowicie, że autor *Kochanki powieszzonego* na obszarze erotyki – w podobnym napięciu, jak w doznawaniu bólu przez samookaleczenie – poszukiwał potwierdzenia tożsamości. Była to swoista próba nawiązania kontaktu z innym człowiekiem, który mógł utwierdzić go w poczuciu realności własnego bytu<sup>40</sup>. Przywołany przeze mnie wiersz *Krzyż* jest potwierdzeniem tej tezy: *Góra-dolina, tarcza-miecz, rana-ból* to przymioty, które wzajemnie warunkują swoje istnienie.

### W podwójnej osobie. Sebastian a Wojacek

Sebastian jest poniekąd uosobieniem Rafała Wojaczka. Filmowa postać także przebywa w szpitalu psychiatrycznym. Autor *Nie skończonej krucjaty* ujawnia, że (...) *leczył się z melancholii spowodowanej ciężkimi urazami natury sentymentalnej oraz sytuacją ogólną*<sup>41</sup>. W rzeczywistości powód pobytu Wojaczka w zakładzie zamkniętym był o wiele poważniejszy, niż – z pewną nonszalancją – wyznał w *Sanatorium*. W *Dzienniku* podaje on prawdziwą przyczynę swej niedyspozycji psychicznej – *personalitas inadequata*, czyli osobowość nieadekwatna<sup>42</sup>. Jerzy Kwiatkowski, w przeciwieństwie do Barańczaka czy też Tadeusza Komendanta, językowy „regres w dzieciństwo” we wczesnej poezji Wojaczka łączy właśnie z jego pobyt w szpitalu. Zdaniem krytyka był to regres nie do końca świadomy, wynikający w dużej mierze z zaburzeń psychicznych. Kwiatkowski w szkicu poświęconym Wojaczkowi stwierdza również, że poeta, wkraczając na obszar erotyki, zatrzymał się w fazie oralnej, a także w momencie, kiedy seksualność nie jest w pełni zidentyfikowana. W *Szklanych ustach* także występują liczne retrospekcje w dziecięcy świat Sebastiana. Można odnieść wrażenie, że osobowość poety nie jest w pełni ukształtowana. Jako dziecko w przyprawie agresji niszczył zabawki (podpalenie samochodu, strzelanie z pistoletu do maskotek). Jednocześnie chwilami w szpitalu psychiatrycznym również zachowuje się agresywnie. Niezadowolony, frustrację uzewnętrznia jak dziecko – przez agresję bądź mimikę. Patryk Czajka, wcielając się w rolę Sebastiana, mógł wyrażać swą ekspresję jedynie ciałem, gdyż film jest pozbawiony dialogów. Na twarzy Sebastiana z niezwykłą precyzją odmalowują się emocje. Nie są to jednak emocje dorosłego człowieka. Często jest obrażony, niezadowolony w dziecięcy sposób (np. w scenie, kiedy odwiedza go ojciec, odwraca się tyłem do niego, jego twarz jest posępna, niezadowolona, pojawia się dziecięcy grymas wyrażający obrzę).

### Głód

Ciekawy trop wskazuje Stanisław Barańczak, wyznaczając w liryce Wojaczka trzy kręgi symboli: głodu, lęku i samotności. Krąg głodu, dominujący we wczesnych utworach Wojaczka, Barańczak utożsamia przede wszystkim z seksualnym niezaspokojeniem. Jest to głód erotyczny. Przybiera on specyficzną formę, gdyż podmiot wiersza – niczym dziecko – utożsamia erotykę z jedzeniem, głód staje się synonimem pożądania seksualnego:

*To jest kielbasa  
To jest moja matka jadalna  
(...)  
Teraz ja jestem głodny  
a moja matka wisi*

*Więc wpatruję się w wystawę  
i czuję  
jak mi cieknie  
śliny i sperma  
(...)  
To jest kielbasa  
To jest moja matka jadalna  
A to jest mój głód dziecienny* <sup>43</sup>.

Jak zaznacza Barańczak, język ten jest stylizowany na mowę dziecięcą (prostota wyrażeń lub zdania współrzędnie złożone). Wojaczek jeszcze dobitniej podkreśla ową stylistyczną transformację w wierszu *Sezon*:

*Jest ja  
(...)  
ja kocha mokro  
(...)  
Nie ma spać  
Nie ma oddychać  
Żyć nie ma* <sup>44</sup>.

Barańczak, stosując psychoanalityczną interpretację, postrzega *Mit rodzinny* jako przejaw pożądania seksualnego dziecka do matki. Kielbasa (głód dosłowny) jest utożsamiana w psychice dziecięcej z postacią matki, która jest jego pierwszą karmicielką. Ta interpretacja nie przekonuje mnie. O wiele ciekawsze wydają się uwagi Bogusława Kierca: *Ślina oznacza głód miłości macierzyńskiej (caritas), sperma – głód miłości jednającej (coitus): „A tak nie są już dwoje, ale jedno ciało”* <sup>45</sup>. Z wielu książek biograficznych poświęconych tragicznie zmarłemu poecie wynika, że matka była dla niego szczególnie ważna. Także w *Wojaczku* została ukazana jako szczególnie troskliwa i oddana synowi. Jednak, pomimo że autor wiersza jest już dorosłym człowiekiem, jego głód matczynej miłości wciąż jest dziecięcy, niezaspokojony. Właśnie to niezaspokojenie może rodzić brutalność sformułowań, jakimi posługuje się autor *Mitu rodzinnego*. Tutaj negacja – paradoksalnie – staje się afirmacją matki. Autor, na wzór dziecka, nie zaspokoiwszy swych potrzeb, staje się agresywny w stosunku do podmiotu miłości. W podobnym tonie poezję Rafała Wojaczka analizuje Tymoteusz Karpowicz: *To głód świętej rodziny pcha go do pochwały ojcobójstwa: „Ojciec mówi / ręka znów ostrze niesie / w tej dwoistości / jest synchronizacja / krew za słowo / Czy odpowiada to ojcu / Ojciec nie odpowiada / Umarł (Wyrok)”*. (...) *Kafkowska opresja ojca nad synem zmienia się u Wojaczka w przemoc syna nad ojcem. Z głodu czystego ojcostwa* <sup>46</sup>. W tym przypadku niezrealizowana (nieodwzajemniona?) miłość ojcowska w stosunku do

podmiotu wiersza przybiera formę skrajnie brutalną – potęguje chęć dokonania zbrodni. Także tutaj odszukać można elementy biografii Rafała Wojaczka. *Sanatorium*, pomijając elementy kreacyjne, jest cennym zapisem osobistych przeżyć poety. Piotr Sobecki (bohater *Sanatorium*, a zarazem *alter ego* Wojaczka), opisuje relacje z ojcem w sposób (pozornie) chłodny, momentami wręcz wyrachowany<sup>47</sup>: *Zaś Piotr też wtedy nie umiał się pohamować, by mu serdecznie nie życzyć nagłej śmierci, co wyrażało się słowami: Obyś zdechł! Taka była ich miłość wzajemna wielka*<sup>48</sup>. Zarazem autor, opisując postać ojca, podsumowuje: *Oto coś w tym wszystkim wzruszającego do nienawiści, kiedy nie wiadomo, co ze wzruszeniem zrobić*<sup>49</sup>. Niezrealizowane pragnienie „czystego ojcostwa” – podobnie jak w *Micie rodzinnym* potrzeba matczynej miłości – budzi w autorze skrajne emocje: wzruszenie i nienawiść. Przy czym nienawiść sprawuje przede wszystkim funkcję ochronną. Łagodzi lęk przed odrzuceniem, niezaspokojeniem głodu, jak to ujął Karpowicz, „świętej rodziny”.

Analizując *Szklane usta*, nie sposób pominąć relacji łączących Sebastiana z rodzicami. Wczesne dzieciństwo poety to szczególne studium przemocy względem dziecka. Młodociany bohater – zamknięty w swym niemych świecie – jest poddawany przez ojca okrutnym torturom. Chłopiec podczas obiadu jest przywiązywany smyczą do stołu i zmuszany do jedzenia z podłogi. Ta sadyistyczna „kara” zostaje wymierzona z powodu rozlanego soku. Inspiracją dla tej sceny – jak wskazuje reżyser – stała się biografia Basquiata, którego ojciec znęcał się nad nim. Majewski wspomina: *Tamtejszy ojciec oparty jest na ojcu Basquiata, którego nie mogliśmy pokazać w filmie „Basquiat”, ale on został ze mną jako postać i domagał się materializacji... (...) Kiedy wysłuchiwałem opowieści o ojcu J.M. Basquiata z ust jego bliskich, jego postać przyczepiła się do mnie i mówiła: „pokaż mnie, pokaż mnie, pokaż mnie”*<sup>50</sup>.

Przygotowania Sebastiana do pierwszej Komunii świętej to także forma opresji. Bohater siedzi w białym stroju komunijnym na krześle, rodzice zawiązują mu długie sznurówki, którymi następnie oplatają jego ciało. To oczywiście symboliczne nawiązanie do uwięzionych, sukcesywnie tłumionych przez rodziców emocji chłopca. Innym sposobem znęcania się nad Sebastianem jest zakładanie papierowego worka na głowę. Ojciec przypomina niemal oprawców z *Funny games* Hanekego, którzy również zakładają małemu bohaterowi worek na głowę. W studium przemocy Majewskiego – jak u twórcy *Siódmego kontynentu* – nie można odnaleźć przyczyny, która wyjaśniałaby serię brutalnych zachowań. Oprawcy u Hanekego dokonują zbrodni w białych rękawiczkach. Ich strój, nienaganne maniery to powierzchowność, pod którą skrywają zwyrodniałe popędy. W *Szklanych ustach* akty przemocy odbywają się – jak można wnioskować po wystroju mieszkania – wśród tzw. wyższej warstwy społecznej. Znamienna jest również scena przedstawiająca Sebastiana w okresie niemowlęstwa. Naga matka przy akompaniamencie muzyki (mężczyzna gra na kontrabasie) siedzi z chłopcem na kanapie. Sekwencja ta przypomina niemal upozowany obraz, który podkreśla dostojność postaci. Jest to jednak tylko pozorna idylla.

Specyficzne relacje łączą Sebastiana także z matką. Jest wobec niego chłodna, obojętna. Ta postawa względem chłopca wynika prawdopodobnie z panującej w domu atmosfery. Kobieta podporządkowana mężowi nieustannie odczuwa przed nim lęk. Scena, w której rodzina spożywa razem obiad, świadczy o jej poddańczej



postawie względem męża-tyrana. Anita nie reaguje na przejawy znęcania się nad synem. Jedyną osobą, z którą chłopiec ma pewien kontakt emocjonalny, jest ich pokojówka (Michalina Rutkowska). Postać ta w wyobraźni Sebastiana ulega mitologizacji. Przypomina ona dobrą, łagodną bohaterkę dziecięcych baśni.

Jak już wspominałam, w poezji Rafała Wojaczka krytycy i badacze doszukiwali się „regresów w dzieciństwo”. Brutalność utworów wiązali z niezaspokojeniem rodzicielskiej miłości. W *Szklanych ustach* także charakterystyczne jest poczucie braku więzi emocjonalnej między poetą a rodzicami. W filmie Majewskiego naga Anita polewa piersi mlekiem. Temu zdarzeniu z ukrycia przygląda się mały Sebastian. Stosując psychoanalityczną interpretację Barańczaka *Mitu rodzinnego*, można by stwierdzić, że Sebastian – podobnie jak Wojacek – ulega „głodowi” seksualnemu. Matka mogłaby być tutaj obiektem pożądania, pierwszej seksualnej fascynacji. Jednakże w filmie Majewskiego piersi i mleko nie są symbolami seksualnymi. Sebastian – jak podmiot w *Micie rodzinnym* – odczuwa przede wszystkim brak matczynej miłości.

„Głód świętej rodziny” pcha dziecięcego bohatera *Szklanych ust* do agresywnych zachowań w stosunku do otoczenia i samego siebie. Sebastian w wyniku traumatycznych wydarzeń zakłada rajstopy na głowę i spoglądając w lustro, poddusza się nimi. Również spotkanie z kochanką ojca wywołuje w nim agresję – chłopiec podpala zabawkę. Natomiast erotyczne, wyuzdane zachowania kilkunastoletniego Sebastiana to jakby przedłużenie jego „dziecięcych głodów”, które – podobnie jak u Wojaczka – są wyrażane na obszarze erotyki. Jan Błoński w artykule *Inne lęki, inne bajki* napisał o tej twórczości: *rzadko zdarza się czytać wiersze, w których potrzeba schowania się w drugim człowieku przybiera wyraz równie dosłowny*<sup>51</sup>. Motyw Erosa w *Szklanych ustach* również można postrzegać jako obsesyjną potrzebę cielesności, która daje złudne poczucie bezpieczeństwa, ochrony przed samotnością. Zarówno u Sebastiana, jak i Wojaczka pod powierzchnią brutalnego erotyzmu można odnaleźć dojmującą potrzebę autentycznej bliskości drugiego człowieka: *To jest ból a nie pornografia* – wyznał Wojacek w *Marszu żalobnym*. W poezji autora *Vademecum* poszukiwanie emocjonalnego spełnienia w obszarze erotyki potęguje jedynie nienawiść do podmiotu miłości. Brutalność sformułowań staje się próbą niedopuszczenia do siebie rozpacz. Sprowadzanie jednostki ludzkiej do wymiaru fizjologicznego pozwala patrzeć na nią jedynie jako na ciało, które jest *czarne*, które *śmierdzi*<sup>52</sup>. To ciało staje się bezosobowe, przedmiotowe. Nazwane zostają natomiast jego narządy rozrodcze. Jednak ciągle pozostaje ciałem

bezimiennym, nieistniejącym – nie może zadawać bólu. Eros w filmie Majewskiego jest przede wszystkim substytutem uczucia. I podobnie jak u Wojaczka: *Miłość, odtwarzana nader drastycznie, zdaje się funkcją rozpaczy*<sup>53</sup>.

Reżyser wskazuje również na destruktywną siłę Erosa. Jedna z ostatnich sekwencji w *Szklanych ustach*, gdy ojciec Sebastiana w powolnym tańcu obejmuje gumową lalkę, przywołuje skojarzenia z *Casanovą* Felliniego. Bohater filmu owładnięty seksualną obsesją nie jest w stanie nawiązać więzi emocjonalnej z drugim człowiekiem. Jego historia – według Kornatowskiej – (...) *to historia kłęski i samotności*<sup>54</sup>. Bohater jest straceńcem – jako artysta, a może przede wszystkim jako istota ludzka. Scena ukazująca taniec Casanovy z mechaniczną lalką – podobnie jak w przypadku ojca Sebastiana – uwydatnia głęboką samotność i dezolację postaci.

### Obcy

Bohater *Szklanych ust* ulega wyraźnemu poczuciu obcości własnego „ja”. Sebastian wydaje się jednostką nie w pełni zidentyfikowaną: jest zarówno dzieckiem, jak i młodzieńcem, przybiera również postać żeńską (poeta jest ubrany w damski strój). Ten głęboki „kryzys tożsamości” jest jednym z motywów twórczości Rafała Wojaczka. Autor *Innej bajki* w wyniku dezintegracji podmiotu lirycznego – posługując się określeniem Tomasza Kunza – staje się *rzeczą pośród rzeczy*<sup>55</sup>. Taki model postaci można zauważyć również w *Wojaczku*. Bohater w hipnotycznym transie przemierza ulice miasta, wykonywane przez niego czynności wydają się przypadkowe, irracjonalne. Egzystencja poety sprowadza się do nieustannej konfrontacji z „przedmiotami” – obija się o ściany, upada na ziemię, rozbija ciałem szyby. Czynności te wykonuje bezwiednie, jakby „poza sobą”. Owo permanentne, jak zauważa Kunz w szkicu *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego*, wyobcowanie charakteryzuje debiutancki *Sezon: (...) własne „ja” wydaje się dziwne i obce, utracone jest poczucie realności własnego ciała, które odbierane jest po prostu jako przedmiot zewnętrzny, traci sens każda działalność, pojawia się apatia, emocje są przytępione*<sup>56</sup>. W liryce Wojaczka „ja” jest postrzegane jako coś poza „mną”: *ja kocha mokro*. Także świat zewnętrzny staje się nierealny, obcy, kaleki: *jest poręcz / ale nie ma schodów/ (...) Jest zimno / ale nie ma ciepłych skór zwierząt / niedźwiedzich futer lisich kit*<sup>57</sup>. Używanie przez poetę formy bezokolicznikowej, nieosobowej podkreśla stan alienacji: *Nie ma spać / Nie ma oddychać / Żyć nie ma*.

Motyw odłączenia „ja” podmiotu od świata realnego jest w *Szklanych ustach* stale obecny. Bohater zamknięty w niemych świecie jakby obserwował siebie „z wewnątrz” (regres w dzieciństwo, wizje przyszłości). Jednocześnie nie potrafi identyfikować się z tymi przestrzeniami. Jest to symboliczne poszukiwanie tożsamości, które nie utwierdza w poczuciu, że „ja” – „mnie” są ze sobą wspólne. Ta podmiotowa autorefleksja jest charakterystyczna dla liryki Wojaczka. Kunz uznaje, że wywołuje ona poczucie alienacji – *wyciąga mnie ze mnie*. Ego, które staje się przedmiotem obserwacji, przekształca się w Innego<sup>58</sup>. U Wojaczka transformacja podmiotowa w końcowej fazie twórczości przekształciła się w żeńską formę gramatyczną. W *Szklanych ustach* również występuje motyw androgyniczności. Przed finałową sceną, która symbolizuje oczyszczenie, Sebastian stoi ubrany w damską suknię. Przyjmuje nowe ciało – kobiety.





### Poezja i filmy Lecha Majewskiego – obraz dehumanizacji

Lech Majewski we wprowadzeniu do tomu wierszy *Baśnie z tysiąca nocy i jednego miasta* zapowiada, że pragnie, aby: (...) *moje wiersze były dokumentem marzeń, jakim ulega moje pokolenie, czasu, w którym żyję. Dokumentem wartości, zbyt często pseudowartości, które pokochaliśmy bezkrytycznie, a które stały się naszym bólem jak i naszą nadzieją, nadzieją na odzyskanie raju*<sup>59</sup>. Autor wyraża głębokie rozczarowanie przede wszystkim kulturą masową, która ludzi odbiorcę pozbawionymi głębszej wartości treściami.

Jednym z powracających motywów w jego poezji oraz filmach jest proces dehumanizacji współczesnego świata, atrofii uczuć. Ojciec Sebastiana wykonuje bliżej nieokreślony zawód – codziennie wjeżdża windą na 365. piętro. Cyfra ta – nawiązująca do liczby dni w roku – symbolizuje pewien stopień „mechanizacji” życia ojca Sebastiana. W tej sterylnej, nowoczesnej przestrzeni zachowuje się jak zwierzę – klęcząc na podłodze, wyciąga palcami karmę z puszki i zjada ją. We własnym mieszkaniu je z miski przeznaczonej dla psa, warczy. Interesująca w tym kontekście jest postać Bluebearda, którego ojciec Sebastiana spotyka, wychodząc z pracy. Siedząc na schodach, Bluebeard je – w podobnie ohydny sposób – tę samą karmę. Jest to postać, która ze względu na wygląd zewnętrzny nie pasuje do nowoczesnej rzeczywistości. W filmie Majewskiego staje się synonimem człowieka pierwotnego, który pragnie zaspokajać jedynie fizjologiczne popędy (pożywienie, kopulacja). Zabicie przez niego czarnego barana jest symbolicznym odwróceniem biblijnego motywu. Baran nie jest tutaj symbolem Chrystusowym, którego śmierć miała odkupić grzechy ludzkości – to Bluebardowi zostają złożone ofiary w postaci akcesoriów i pism pornograficznych, a także pożywienia. Jest bogiem współczesnej cywilizacji – pozbawionej moralności, przesyconej wszechogarniającą brutalnością. Bluebeard jest także „lustrzanym odbiciem” ojca Sebastiana.

Taki model przedstawienia świata jest widoczny w niemal całej poetyckiej twórczości Majewskiego. W wizji reżysera świat przypomina ogromny, świecący neon, tablicę reklamową. Cechuje go permanentny chaos – może właśnie dlatego jego poezja, poruszająca kwestie współczesnej cywilizacji, jest tak fragmentaryczna, często jest zbiorem przypadkowych spostrzeżeń, wizji. Postaci w tych wierszach zaspokajają swe potrzeby, oglądając telewizję, oddając się fizycznym przyjemnościom. To przestrzeń pozbawiona Boga, duchowych wartości: *Starego raju już nie ma. Zatem trzeba stworzyć nowy* – wyznaje Majewski w wierszu *Biblia nie istnieje*<sup>60</sup>. Jaki jest zatem ten „nowy raj”? Przypomina on raczej wizję ze *Scenariuszów końca świata*, w których *Poeta przychodzi w nocy pod rzeźnię. Wącha opary mięsa*, lub obrazuje: *Skamieniałe rodziny nad stołami. Zwęglone telewizory. Prostyutki z 42-giej ulicy zastygłe w prowokacyjnych pozach*<sup>61</sup>. Świat tych wierszy zaludnia *przenikliwy jęk wind, podziemne słońca*, w radiu *słychać teksty metafizyczne beznamiętnie podawane*. Małe dziewczynki w wierszach poety podduszają się pończochą w łazience (ten motyw wykorzystał reżyser w *Szklanych ustach*), mężczyźni zakładają kamizelki kuloodporne, wychodząc z domu (podobnie zachowuje się ojciec Sebastiana). Poezja autora *Muzeum mojej nędzy* jest przesiąknięta poczuciem chłodu, wszechogarniającej „zgnilizny”, rozpadu. Podmiot nie może znaleźć bezpiecznego miejsca, nieustannie jest poddawany torturom współczesnej cywilizacji. W *Miastach głodu* autor kolejno wylicza: Nowy Jork, Pensyl-



wanie, Pittsburgh etc. – te przestrzenie łączy podobne uczucie pustki. W jego wierszach zawsze *Ciało maltretuje ducha / Okaleczona nagość zwycięża*<sup>62</sup>. Majewski staje się niemal wizjonerem, który snując apokaliptyczne wizje, obwieszcza czytelnikowi różnorodne *Scenariusze końca świata*, wypowiadając równocześnie znamienne kwestię: *Powstałeś z miasta / i w miasto się obrócisz*.

Ciekawą sceną w kontekście dehumanizacji współczesnego świata jest śmierć matki Sebastiana – umiera samotnie, do jej żyły wpięty jest wenflon, który jest połączony z anteną satelitarną. Kamera wykonuje najazd na czoło kobiety, w tle słychać odgłosy telewizyjnego *show* (śmiech), zadawanych ciosów. Wraz z upadkiem Anity śmiech staje się coraz głośniejszy, pojawiają się oklaski, krzyki. Śmierć staje się niemal programem *reality show*. Wpływ współczesnych mediów na kreowanie rzeczywistości jest obecny już w pierwszym, dyplomowym filmie Lecha Majewskiego – *Zwiastowaniu*.

Ten motyw jest istotny również w poezji. Karty tomów zaludniają gwiazdy telewizyjne: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot (nazwana ironicznie przez poetę „Cudowną”) czy Jean-Paul Belmondo. Dzieci rodzą się przy włączonym telewizorze, w „obecności” prezenterów, których głos łagodzi ból. Nowo narodzony będzie szczęśliwy, kiedy (...) *zawierzy ich słowom / obejrzy kilkanaście filmów kończących się szczęśliwie / I usłyszysz beztroski komentarz*<sup>63</sup>. W *Poszukiwaniu raj* (poemacie dramatycznym) autor opisuje zagrożenia wynikające ze współczesnych wynalazków cywilizacyjno-rozrywkowych. W akcie drugim Chłopiec wyraża swój podziw dla gier komputerowych, gdyż może unicestwić świat, który wraz z ponownym uruchomieniem gry będzie w nienaruszonym stanie. Prezenter TV zachęca widzów do oglądania programów, ogłasza: *Prześliśmy wam raj*<sup>64</sup>. W akcie trzecim ojciec zachęca syna do upodobnienia się do *bogów telewizji*. Wystarczy tylko, że zaprzeda swą duszę, a wszystkie jego marzenia (drogie samochody, kobiety, zaszczytne stanowiska) zostaną spełnione. Majewski, używając takich sformułowań, jak np. *alkohol telewizji*, sugeruje jego obezwładniającą, wyniszczającą moc. To również – niemal jak w upojeniu alkoholowym – oglądanie świata zniekształconego, złudnego. Ostatecznie, jak wskazuje scena śmierci Anity, nawet proces umierania przypomina program telewizyjny. Wszelkie wartości (miłość, dobro, prawda, piękno) zostały zastąpione kolorowymi, łudzącymi, fałszywymi substytutami.

## Oczyszczenie

W obcowaniu ze sztuką reżyser dostrzega możliwość oczyszczenia, ponownych „narodzin”, a twórca stawałby się medium, które umożliwia tę duchową przemianę.

Finałowa sekwencja jest nawiązaniem do obrazu *Źródło młodości* malarza renesansowego – Lucasa Cranacha Starszego. Na obrazie niemieckiego artysty po lewej stronie znajdują się starzy mężczyźni, którzy przywożą żony na taczkach, wozach i nakazują wejść im do basenu, który zajmuje centralną (środkową) część obrazu. Po kąpeli kobiety podlegają metamorfozie – stają się młode i piękne. Wychodzą z basenu (prawa strona obrazu), gdzie czekają dostojni panowie, którzy prowadzą je do namiotu. Następnie kobiety w wytwornych strojach zmierzają do stołu pełnego jadła.

W *Szklanych ustach* to nie starzy, lecz młodzi mężczyźni wprowadzają kobiety do basenu. Jednak – podobnie jak na obrazie – pod wpływem kąpeli dokonuje się ich fizyczna przemiana. Dla Lecha Majewskiego ważne są symbole akwatywne, które wykorzystuje w większości filmów (*Angelus*, *Ogród rozkoszy ziemskich*, *Rycerz*). Prawdopodobnie to wynik inspiracji twórczością Felliniego, bowiem włoski reżyser jest szczególnie przez niego ceniony. Majewski w książce *ASA NISI MASA. Magia w 8½* w jednym z rozdziałów ciekawie analizuje – także pod kątem oczyszczenia i odrodzenia – motywy akwatywne w filmie tego reżysera. Znamienne są słowa Jana Chryzostoma w *Homiliach do Jana*, które reżyser wykorzystał we wspomnianej publikacji: *Gdy zanurzymy głowę w wodzie, jakoby w grobie, stary człowiek pogrąża się i zostaje pogrzebany (...), gdy wychodzimy z wody, wraz pojawia się nowy człowiek*<sup>65</sup>.

W *Szklanych ustach* basen staje się miejscem niemal uświęconym. Znajdująca się w nim woda przemienia nie tylko ciało fizyczne, lecz przede wszystkim duchowe. Charakterystyczne, że w finałowej sekwencji pojawia się postać matki i ojca Sebastiana. Anita pod wpływem kąpeli znów staje się młodą kobietą. Również ojciec Sebastiana ulega – choć nie fizycznie – metamorfozie. Po raz pierwszy w powolnym tańcu czule obejmuje małżonkę, okazuje emocje. Ta scena mocno kontrastuje z sekwencją, w której ojciec poety obejmował gumową lalkę – symbol pustki, samotności, atrofii uczuć. Jest to symboliczne odrodzenie bohaterów. Duchowe zmartwychwstanie. Koniec – paradoksalnie – staje się początkiem.

W wielu dawnych kulturach źródło było uznawane za miejsce święte – symbolizowało czystość, obfitość, płodność. Było darem nie tylko niebios (deszcze), lecz także bóstw podziemnych. Szczególnie walory magiczne przypisywano źródłom o podwyższonej temperaturze (były zazwyczaj wysoko zmineralizowane) – miały działanie lecznicze – dlatego stawały się miejscami kultu. W Pirenejach znajduje się wiele prehistorycznych grot kultowych, które są usytuowane nieopodal „świętych źródeł”. W starożytności Rzymianie, Grecy, Germanie czcili źródła. Szczególny kult został rozpowszechniony przez Celtów. W Japonii i Chinach budowano niedaleko źródeł niewielkie świątynie<sup>66</sup>. Interesującą interpretację tego zagadnienia (szczególnie w alchemii) przedstawia Jung. Źródło znajdujące się w centrum jest dla niego obrazem animy *jako źródła życia wewnętrznego i duchowej energii*<sup>67</sup>. Łączy je również z „krajną dzieciństwa”, w której otrzymujemy wskazówki od nieświadomego, i podkreśla, że *potrzeba źródła staje się nagląca zwłaszcza wówczas, gdy nasze życie zostaje zahamowane i wysycha*<sup>68</sup>.

Najważniejsza w finałowej scenie jest postać Sebastiana, który siedzi na krańcu basenu i prawdopodobnie zapisuje wiersz. Pojawia się także postać pacjenta szpitala psychiatrycznego, który tak samo jak w jednej z pierwszych sekwencji filmu, porusza się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara. Jest to symboliczne zapętlenie czasu, które może przedstawiać powtórne narodziny. To za sprawą Sebastiana dokonuje się symboliczne odmłodzenie kobiet. Niemal jak Baranek w Apokalipsie św. Jana prowadzi do źródeł wód życia. Dla reżysera artyści są demiurgami, władają słowem, obrazem, dźwiękiem. Sztuka natomiast jest stworzonym przez nich „świętym źródłem”, które ma moc oczyszczającą – odradzającą.

*Szklane usta* to jedno z najbardziej oryginalnych, metaforycznych dzieł Lecha Majewskiego. Ale jest również dziełem niedocenionym, przemilczanym przez krytykę. To zjawisko zastanawiające, gdyż twórca świadomie – w duchu surrealizmu – zezwala na różnorodność interpretacji.

URSZULA HONEK

- <sup>1</sup> Reżyserem filmu jest Julian Schnabel. Twórca *Wojaczka* napisał scenariusz do filmu.
- <sup>2</sup> Lech Majewski tytułem nawiązuje do filmu Jeana Cocteau *Krew poety* (1930). Zmienia tylko formę zapisu.
- <sup>3</sup> Informacje zaczerpnięte z książki Magdaleny Lebeckiej *Lech Majewski*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2010.
- <sup>4</sup> P. Zawojski, *Poezja kamerą (za)pisana. Od „Wojaczka” do „KrwiPoety” i „Szklanych ust”*, <http://www.zawojski.com/2008/11/24/poezja-kamera-zapisana-od-wojaczka-dokrwipoezy-i-szklanych-ust/> (dostęp: 2.02.2012).
- <sup>5</sup> Tamże.
- <sup>6</sup> Arkusz poetycki ukazał się w 1978 r.
- <sup>7</sup> Przedmowa Lecha Majewskiego do tomu *Baśnie z tysiąca nocy i jednego miasta*, Zarząd Główny SZSP, Warszawa 1978.
- <sup>8</sup> por. jego gr. epitety *petrogenes* „zrodzony ze skały/kamienia” i *theos ek petras* „bóg ze skały/kamienia”, w: A.M. Kempniński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań 1993, s. 287.
- <sup>9</sup> M. Składankowa, *Bohaterowie, bogowie i demony dawnego Iranu*, Iskry, Warszawa 1984, s. 22.
- <sup>10</sup> A.M. Kempniński, dz.cyt., str. 287.
- <sup>11</sup> M. Składankowa, dz.cyt., s. 24.
- <sup>12</sup> W. Tyloch (red.), *Leksykon religioznawczy*, Wydawnictwo Współczesne, Warszawa 1988, s. 171.
- <sup>13</sup> Hasło „kamień”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 139.
- <sup>14</sup> M. Składankowa, dz.cyt., s. 22.
- <sup>15</sup> A. Osęka, *Mitologie artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 46.
- <sup>16</sup> Komentarz (przypis) do Rdz 22, BT 2003.
- <sup>17</sup> V. János, *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, tłum. M. Augustynowicz-Kertész, WAiF, Warszawa 1979, s. 21.
- <sup>18</sup> R. Genaille, *Sztuka flamandzka i belgijska*, tłum. H. Andrzejewska, WAiF, Warszawa 1976, s. 74.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 72.
- <sup>20</sup> V. János, dz.cyt., s. 21.
- <sup>21</sup> R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, tłum. E. Maliszewska i K. Secomska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 220.
- <sup>22</sup> H. Fros SJ i F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1988.
- <sup>23</sup> H. Fros SJ i F. Sowa, *Księga imion i świętych*, tom 5, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 211-212.
- <sup>24</sup> K. Janicka, *Surrealizm*, WAiF, Warszawa 1985, s. 11.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 37-38.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 49-50.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 50.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 57.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 60.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 65.
- <sup>32</sup> L. Majewski, *Scenariusze końca świata*, w: tegoż, *Muzeum mojej nędzy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 77.
- <sup>33</sup> Artysta w duchu surrealizmu zaczął tworzyć stosunkowo późno (około 1934 r.). Jednakże

- pomimo istotnego wpływu surrealizmu na jego twórczość nigdy nie pozostawał w głębokim kontakcie z pozostałymi malarzami surrealistami. Był typowym twórcą-samotnikiem. K. Janicka, dz. cyt., s. 108.
- <sup>34</sup> K. Janicka, dz. cyt., s. 108-110.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 111.
- <sup>36</sup> T. Karpowicz, *Sezon na ziemi*, w: *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak i M. Melecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 149.
- <sup>37</sup> R. Wojaczek, *Kobiecość III*, w: tegoż, *Z wierszy spoza zbiorów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 332.
- <sup>38</sup> J. Kwiatkowski, *Poezja Wojaczka i jego balwochwalczy*, w: *Który jest...* dz. cyt., s. 117.
- <sup>39</sup> R. Wojaczek, *Krzyż*, w: tegoż, *Nie skończona krucjata*, Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa 1999, s. 210.
- <sup>40</sup> S. Barańczak, *Rafał Wojaczek. Metafizyka zagrożenia*, w: *Który jest...* dz. cyt., s. 100.
- <sup>41</sup> R. Wojaczek, *Sanatorium*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 56.
- <sup>42</sup> Jerzy Kwiatkowski weryfikuje lekarskie rozpoznanie choroby Wojaczka. Poeta w *Dzienniku* popełnił błąd: *personalistas inadeqrata* – specjalistyczne określenie to: *personalistas inadeqrata*. Zob. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 117.
- <sup>43</sup> R. Wojaczek, *Mit rodzinny*, w: *Który jest...* dz. cyt., S. Barańczak, *Rafał Wojaczek. Metafizyka zagrożenia*, Katowice 2001, s. 95.
- <sup>44</sup> R. Wojaczek, *Sezon*, w: *Który jest...* dz. cyt., s. 94.
- <sup>45</sup> B. Kierc, *Znam go, nazywa się Rafał Wojaczek*, w: *Który jest...* dz. cyt., s. 315.
- <sup>46</sup> T. Karpowicz, dz., cyt., s. 148. Wyróżnienie Karpowicza.
- <sup>47</sup> W takim tonie utrzymane jest niemal całe *Sanatorium*.
- <sup>48</sup> R. Wojaczek, *Sanatorium*, dz. cyt., s. 20.
- <sup>49</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>50</sup> *Wobec tajemnicy*, z Lechem Majewskim rozmawiają: U. Tes i U. Honek, w: *W stronę kina filozoficznego: antologia*, red. U. Tes, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011, s. 276-277.
- <sup>51</sup> J. Błoński, *Inne lęki, inne bajki*, w: *Który jest...* dz. cyt., s. 88.
- <sup>52</sup> Sformułowania zaczerpnięte z wiersza *Erotyk* Rafała Wojaczka.
- <sup>53</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 88.
- <sup>54</sup> M. Kornatowska, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 161.
- <sup>55</sup> T. Kunz, *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu poetyckiego*, w: *Który jest...* dz. cyt., s. 222.
- <sup>56</sup> Tamże.
- <sup>57</sup> Wiersze Rafała Wojaczka cytuję za tekstem T. Kunza.
- <sup>58</sup> T. Kunz, dz. cyt., s. 222.
- <sup>59</sup> L. Majewski, *Baśnie z tysiąca nocy i jednego miasta*, dz.cyt., s. 3.
- <sup>60</sup> L. Majewski, *Biblia nie istnieje*, w: tegoż, *Muzeum mojej nędzy*, dz. cyt., s. 67.
- <sup>61</sup> L. Majewski, *Scenariusze końca świata*, dz. cyt., s. 75-77.
- <sup>62</sup> L. Majewski, *\*\*\* (W piwnicy muzeum...)*, dz. cyt., s. 52.
- <sup>63</sup> L. Majewski, *Poszukiwanie raju (poemat dramatyczny)*, w: tegoż, *Poszukiwanie raju*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 70.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 65.
- <sup>65</sup> L. Majewski, *ASA NISI MASA. Magia w 8½*, Katowice, Videograf, 1994, s. 38.
- <sup>66</sup> H. Biedermann, *Leksykon symboli*, „Muza”, Warszawa 2003, s. 428.
- <sup>67</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Znak, Kraków 2006, s. 493.
- <sup>68</sup> E. Cirlot, dz. cyt., s. 493.