

Listy Cyrana, chustka Desdemony i róża upiora opery, czyli filmowa rekwizytornia romansowa

GRAŻYNA STACHÓWNA

...ujrzała ich, jak spoglądali na się w milczeniu, jakby oszołomieni i zachwyceni zarazem. Ujrzała przed nimi naczynie prawie puste i puchar. (...) Nie, nie, to nie było wino – to była chuć, to była rozkosz straszliwa i męka bez końca, i śmierć!

*Dzieje Tristana i Izoldy*¹

Słowo „rekwizyt” wywodzi się z łaciny – *requisitus* – i znaczy „poszukiwany”. W teatrze lub kinie oznacza przedmiot związany z akcją wystawianej sztuki lub realizowanego filmu, w życiu nazywa się tak jakąś rzecz niezbędną do wykonania określonej czynności². W łacińskim rdzeniu słowa „rekwizyt” jest więc ukryta jego specyfika – poszukiwany, czyli ważny, wyjątkowy, pożądaný. Przedmiot, do którego poszukujący przywiązuje szczególną wagę i dlatego go szuka, aby go do czegoś użyć lub po prostu mieć.

W teatrze i filmie rekwizyt należy do systemu znaków, pojawiając się na scenie lub ekranie coś znaczy, coś sobą widzom komunikuje³. Najczęściej zajmuje miejsce graniczne pomiędzy kostiumem i dekoracją. Na podstawowym poziomie znaczeń oferuje odbiorcom informację dosłowną – może być dowolnym elementem kostiumu mówiącym o czasie, miejscu i jakiejś okoliczności odnoszącej się do postaci (płeć, zawód, upodobania, zamiary), np. wachlarz – część historycznego stroju kobiecego służąca do chłodzenia się używana w wyższych sferach, strzelba – dodatek do historycznego lub współczesnego męskiego stroju sygnalizujący za-
możność właściciela i jego zamiłowanie do polowań. Rekwizyt może być także dowolnym elementem scenografii, np. dyliżans, aksamitne portiere, szafa.

Poza elementarną funkcją przedstawiającą te same przedmioty mogą także nabrać dodatkowego znaczenia i zacząć pełnić funkcję instrumentalną, tworząc napięcie dramatyczne związane z akcją konkretnego filmu. Wychodzą wtedy poza swe podstawowe przeznaczenie, wiążą się z jakąś tajemnicą, która stopniowo się odsłania, „grają” na ekranie i pełnią rolę dramatyczną: np. w *Wachlarzu lady Windermere* (1949) wachlarz pozostawiony w męskiej garsonierze kompromituje

damę, bo jest dowodem jej złego prowadzenia się, strzelba w *Regule gry* (1939) służy za narzędzie morderstwa, w *Dylichansie* (1939) tytułowy pojazd konny zamienia się w jedyne schronienie pasażerów, z aksamitnych portier okiennych zubożała Scarlett O'Hara szyje w *Przeminęło z wiatrem* (1939) elegancką suknię mającą ukryć jej biedę, a szafa z lustrem w *Dwu ludziach z szafą* (1958) przestaje być zwykłą skrzynią do chowania ubrań i staje się meblem wyjątkowym.

To jednak nie wszystko. W niektórych sytuacjach ekranowych rekwizyt może zyskać znaczenie czyniące z niego symbol. Zostaje wtedy nacechowany w szczególny sposób, który widzowie odczytują w wyniku deszyfrowania jego ukrytego sensu. *Wystarczy posłużyć się elementem, którego obecność nie jest oczywista, który wyróżnia się spośród otoczenia – przy czym konsekwentnie powtarzany lub trwający niewzruszenie, traci wszelkie znamiona śmieszności – by wytworzyć potrzebę dalszych asocjacji, zbudować symbol*⁴. Na przykład wachlarz we wspomnianym filmie Otto Premingera reprezentuje arystokrację, jej podwójny system wartości i symbolicznie wyraża ideę całego dzieła, a szafa u Romana Polańskiego staje się znamiem inności, symbolizuje wszystko, co obce i niezrozumiałe.

Na ekranie kinowym nieustannie pojawiają się różne mniejsze i większe przedmioty, część z nich pełni zwykłą funkcję ilustracyjną, buduje świat przedstawiony i jest wykorzystywana przez grających aktorów. Ale gdy rekwizyt staje się materialnym nośnikiem dodatkowego znaczenia i skupia na sobie zainteresowanie widzów, musi w końcu zaspokoić ich ciekawość – wachlarz powinien zostać znaleziony, dylichans zaatakowany, strzelba musi wypalić, a szafa z powrotem zniknąć w morzu. Tak więc poza tym, że rekwizyty dostarczają informacji o innych ważnych elementach ekranowego świata i służą podkreśleniu fabularnych uwikłań, stają się także skomplikowanym „instrumentem gry”. Elementem rzeczywistości, który zostaje wyrwany z właściwego mu otoczenia i narzuciwszy uwadze widzów swą obecność, zapośrednicza grę i napięcie emocji pomiędzy sobą a nimi⁵.

Spośród właściwie nieograniczonego zbioru kinowych rekwizytów wybiorę tylko te, które są związane z miłością. Polem mojej obserwacji uczynię głównie melodramat, ale gatunek filmowy nie jest tu istotny, bo przecież nie będę zajmować się strukturami opowiadania typowych fabuł, ale funkcjami znaczeniowymi, jakie rekwizyty pełnią w romansach pokazywanych w gruncie rzeczy tak samo w kinie autorskim i gatunkowym, w melodramacie, horrorze, science fiction, thrillerze czy musicalu. Warto jednak podkreślić – co odkryłam przy tej okazji z niejakim zaskoczeniem – że w filmach autorskich rzadko używa się rekwizytów romansowych, gdyż ich ambitni twórcy znajdują o wiele bardziej wyrafinowane sposoby przedstawiania i sublimowania miłości. Obfituje w nie kino gatunkowe i popularne nastawione na szybką i nieskomplikowaną komunikację z widzami, wykorzystywanie konwencjonalnych sposobów wyrażania emocji i sprawne wywoływanie wzruszenia.

Rekwizytem romansowym może stać się każdy przedmiot pojawiający się na ekranie bez względu na swoje pochodzenie, wielkość i kształt. Tym, co go wyróżnia, jest miłosne nacechowanie przez dwoje zakochanych i poinformowanie o tym widzów, którzy w czasie seansu zawsze już będą patrzeć na niego pod tym kątem i łączyć z nim specjalne emocje. Rekwizyt romansowy, pozostając sobą – określonym przedmiotem – równocześnie staje się materialnym nośnikiem miłości, pomaga budować napięcie dramatyczne, jest symbolem uczucia i substytutem pożądania, a także upostaciowaniem kochanków obecnych lub nieobecnych na

ekranie. Najczęściej rekwizyty romansowe wywołują w bohaterach i widzach wzruszenie, radość, nostalgię, smutek, gorycz i żal. Podstawowy podział, jaki można uczynić, pozwala umieścić je w dwu grupach: „dobrych” – wspierających miłość i pozwalających jej rozkwitać oraz „złych” – niszczących ją, prowadzących kochanków do zguby.

Rekwizyt romansowy, bardziej niż pozostałe, nabiera specyficznych cech fetysza, a zakochanych, czule hołubiących jakiś przedmiot związany z ukochaną osobą lub też stanem własnych uczuć, łatwo zidentyfikować jako specyficznych fetyszystów. Podstawowe rozumienie słowa „fetysz” – portugalskie *fetisso*: rzecz zaczarowana, cudowna – odsyła do trzech znaczeń, jakie można nadać temu przedmiotowi: uznania go za wcielenie bóstwa, obdarzania siłą magiczną, traktowania jako amuletu mającego przynosić szczęście ⁶. Wszystkie te znaczenia są dostrzegalne w filmowym rekwizycie romansowym: bywa on upostaciowaniem ukochanej osoby, która dla kochającego nabiera cech swoistego bóstwa, zakochani uważają go za przedmiot magiczny podtrzymujący pamięć o wybrańcu i wiążącym się z nim uczuciu, jest zapowiedzią wspólnej szczęśliwej przyszłości, ale bywa też czasem wspomnieniem szczęścia już bezpowrotnie minionego.

Do badań filozoficznych fetysz został wprowadzony za pośrednictwem psychoanalizy. Nie wdając się w szczegóły Freudowskiej interpretacji fetysza, łączącej go z brakiem penisa, kastracją i lękami, jakie to budzi ⁷, zapamiętajmy jednak trzy podstawowe informacje: fetysz ma zawsze podtekst erotyczny, reprezentuje przez synekdochę (określenie całości obiektu przez jedną jego część) całe ciało przedmiotu jako upragnione, dzięki niemu można pożądać bez lęku ⁸. Pamiętajmy także o fetyszymie jako medycznej patologii (zastąpienie aktu płciowego przez kontakt z fetyszem), ponieważ niektóre filmy chętnie balansują na jej granicy. Sigmund Freud twierdzi bowiem: *Pewien stopień takiego fetyszyzmu odnajdzie się przeciw regularnie w normalnej miłości, szczególnie w tych okresach zakochania, kiedy cel płciowy zda się być nie do osiągnięcia lub zgoła niemożliwym*. I cytuje *Fausta Goethego: Daj mi chusteczkę z jej piersi / Daj mi podwiązkę dla mej rozkoszy* ⁹.

Według Louise J. Kaplan fetyszym jest strategią, „nieodłączną od ludzkiego umysłu”, którą definiuje jako:

1. psychologiczną obronę pozwalającą przenieść niematerialną energię na materialną rzecz;
2. przejście od inności budzącej lęk do kojącej normalności, która konserwuje obowiązujący porządek;
3. grę pomiędzy wyraźnym widocznym szczegółem ujawnionym jakby w punktowym świetle a pozostawionym w ciemności jego niepokojącym i może nawet przerażającym kontekstem;
4. transakcję opartą na zasadzie wymiany pomiędzy witalnymi siłami związanymi z obiektem pożądania a fetyszem ulegającym zniszczeniu;
5. maskę Erosa nakładaną na twarz Tanatosa ¹⁰.

Rekwizyty romansowe występujące na kinowym ekranie w funkcji fetyszów stają się zwykle obiektami symbolizującymi miłość szczęśliwą lub nieszczęśliwą, spełnioną lub niespełnioną, są źródłem przyjemności i satysfakcji lub cierpienia i śmierci.

Nawet tylko powierzchowne przyjrzenie się rekwizytom romansowym w filmach pozwala stwierdzić – nie bez pewnego zresztą zdziwienia – że najpopular-

niejszym z nich był i nadal pozostaje list. Filmowi kochankowie uwielbiają bowiem pisać i to bez względu na konsekwencje, co scenarzyści wykorzystują z niezwykłą pomysłowością. Dawniej listy miłosne zakochani pisywali przy świetle świec, stawiali ozdobne litery gęsim piórem na welinie, potem bazgrali stalówkami i długopisami na papierze, wystukiwali wyznania na maszynie, teraz używają do tego celu poczty mailowej i esemesów; przesyłali listy przez gońca, gołębia, pocztę, zostawiali je w umówionych miejscach, obecnie robią to za pomocą komputera i telefonu komórkowego, ale ich pęd do pisania nie maleje. Jeśli nie stają odpowiednich materiałów, umieszczają wyznania na różnych powierzchniach zastępczych, jak lady Diana Mayo (Agnes Ayres), która w *Szejku* (1921) napisała na piasku pustyni *Kocham cię, Achmedzie*, lub ryją serce przebite strzałą z dodatkami imienia wybranki, jak legionista Tom Brown (Gary Cooper), który w *Maroku* (1930) wyciął nożem na blacie stołu te akcesoria dla niejakej Amy. Listy miłosne są wyczekiwane, odczytywane w uniesieniu, całowane, oblewane łzami, niszczone w furii – najczęściej w ogniu, zwracane nadawcy, wkładane do trumny lub przechowywane – koniecznie po obwiązaniu czerwoną wstążeczką – w różnych tajnych schowkach, gdzie bywają odnajdywane po latach, by świadczyć o niegdysiejszym uczuciu – *Gry namiętności* (1984), *Listy miłosne* (1999).

Listy służą w filmach do rozpoczęcia znajomości, wywołania zainteresowania i wzbudzenia chęci osobistego poznania. W *Cienistej dolinie* (1993) Amerykanka Joy Gresham (Debra Winger), zafascynowana twórczością angielskiego pisarza C. S. Lewisa (Anthony Hopkins), autora m.in. *Opowieści z Narni*, zaczyna pisać do niego listy, na które on odpowiada. Korespondencja doprowadza do spotkania, staje się początkiem miłości i szczęśliwego małżeństwa przerwane po czterech latach śmiercią Joy. Podobnie postępuje para fikcyjnych XIX-wiecznych poetów angielskich w *Opętaniu* (2002), Randolph Henry Ash (Jeremy Nottham) i Christabel LaMotte (Jennifer Ehle), którzy najpierw długo ze sobą korespondują, pisząc głównie o literaturze, by stopniowo przejść do gorących wyznań miłosnych zakończonych prawdziwym romanssem. Ich listy, ukryte przez Christabel w łóżeczku dla lalek, zostają odnalezione po stu latach przez parę sfrustrowanych filologów (Gwyneth Platrow i Aaron Eckhart) i stają się dla nich początkiem nowej miłości.

List może służyć wyznaniu gorącego uczucia, gdy jego autor czy autorka nie ma odwagi lub możliwości, by uczynić to bezpośrednio. Najwspanialszym przykładem jest sławny list napisany w bezsennej noc przez Tatianę Łarinę (Liv Tyler) zakochaną w Eugeniuszu Onieginie (Ralph Fiennes) i wysłany do niego rankiem przez posłańca – *Oniegin* (1999). Pisząc, dziewczyna ma świadomość, że zgodnie z konwencjami epoki – połowa XIX wieku – postępuje źle, pierwsza wyznając miłość, daje materialny dowód swego uczucia i naraża się na ewentualną kompromitację. Oniegin, zblazowany światowiec, odrzuca miłość Tatiany, skromnej panienki ze szlacheckiego dworku. Po latach, gdy spotyka ją na moskiewskich salonach jako wielką damę, żonę księcia, zakochuje się w niej i z kolei on pisze list z wyznaniem miłości, która nie może już być przyjęta. W *To właśnie miłość* (2003) – akcja rozgrywa się na początku XXI wieku – liścik z wyznaniem, przy okazji życzeń na Boże Narodzenie, pisze Nathalie (Martine McCutcheon), pulchna pokojówka, pracująca na Downing Street 10, do młodego i uroczego premiera Wielkiej Brytanii (Hugh Grant), z którym skłóciły ją niewczesne zaloty prezydenta USA. Uradowany premier zaczyna szukać swej ukochanej po Londynie. Stanowiska pełnione przez bohaterów

nie mają tu żadnego znaczenia, bowiem wszyscy tak samo są podatni na uczucia. Specjalny rodzaj wyznania zawiera tytułowy *List od nieznanym* (1948), który na początku XX wieku przysłała wiedeńskiemu pianiście Stefanowi Brandowi (Louis Jourdan) nieznaną mu kobietą. Lisa (Joan Fontaine) pisze w nim, że kochała go od dzieciństwa, jako nastolatka wystawała pod jego domem, by go spotkać i otworzyć przed nim drzwi wejściowe, z jego powodu nie wyszła za mąż, ale on, otoczony rojem łatwych kobiet, wcale jej nie dostrzegał. Wreszcie kiedyś udało jej się przyciągnąć uwagę Stefana, spędzili nawet razem noc miłosną, ale potem on szybko zapomniał, a ona urodziła synka. Także ich drugie spotkanie po dziesięciu latach nic nie dało, bo dla Stefana Lisa nadal była tylko jedną z wielu jego kobiet. Teraz, umierając na tyfus, którym zaraziła się od swego dziecka, Lisa pisze w liście: *Gdybyś umiał rozpoznać to, co zawsze należało do ciebie i czego nigdy nie straciłeś.*

List może pełnić funkcję niemal magiczną. Bohaterowie *Domu nad jeziorem* (2006), Alex (Keanu Reeves) i Kate (Sandra Bullock), mieszkają w tym samym domu, ale w różnym czasie – dzielą ich dwa lata. Kontaktują się ze sobą za pośrednictwem listów wrzucanych do starej, skrzypiącej skrzynki pocztowej, która pełni funkcję teleportu i cudem przenosi je w czasie. Ponieważ dwa lata to nie wieczność, zakochani będą mogli w finale filmu zsynchronizować wreszcie swe prawdziwe spotkanie.

Czasem długo nie można odkryć prawdziwej adresatki miłosnej korespondencji, jak w przypadku listów Ludwiga van Beethovena (Gary Oldman) słanych w *Wiecznej miłości* (1994) do jego tajemniczej ukochanej.

Listy pozwalają przeprowadzić skomplikowaną grą miłosną. W filmie *Cyrano de Bergerac* (1990), w którym tytułowy bohater (Gérard Depardieu), XVII-wieczny rycerz i poeta, zakochany w błyskotliwej Roxane (Anne Brochet), ale z powodu zbyt dużego nosa uważający się za niegodnego jej miłości, pisze listy miłosne w imieniu pięknego, acz głupiego Christiana (Vincent Perez), zdobywając dla niego jej względy. Niedługo przed ślubem Christian ginie na wojnie, Roxane zamyka się w klasztorze, a „jego” wspaniałe listy wyuczone na pamięć stają się dla nieszczęśliwej kobiety substytutem wielkiej miłości. Dopiero po latach dowiaduje się, kto był ich prawdziwym autorem i kogo w nich kochała. Zastępczymi autorami są też Allen Quinon (Joseph Cotten) w *Listach miłosnych* (1945), piszący je z frontu za kolegę analfabetę do jego narzeczonej, oraz zakochany listonosz (Fritz Kortner), który nie może znieść cierpienia dziewczyny czekającej na listy od narzeczonego w *Schodach kuchennych* (1921). W obu przypadkach prowadzi to do wielkich kłopotów. W polskim filmie *Listy miłosne* (2001) osobą inicjującą romans jest nastolatka Julka (Katarzyna Dubec), która przepisuje listy znalezione na śmietniku i roznosi je między Teresą (Magdalena Cielecka) i Januszem (Mariusz Frankowski), którzy mają kłopot z wyrażeniem swoich uczuć. W *Sklepie na rogu* (1940) dwoje sprzedawców w budapesztańskim sklepie, Alfred (James Stewart) i Klara (Margaret Sullavan), nie lubi się wzajemnie, ale prowadzi ze sobą czułą korespondencję, nie znając osobiście odbiorcy swych listów. Rozpoznanie Klary przez Alfreda pozwala mu nie tylko na zmianę stosunku do dziewczyny, ale także do zmyślnego sterowania za pomocą listów jej uczuciami wobec siebie. Ta sama fabuła, ale już zręcznie uwspółcześniona – listy standardowe zostały zastąpione przez mailowe – została opowiedziana raz jeszcze w filmach: hollywoodzkim *Masz wiadomość* (1989) i bollywoodzkim *Moja miłość przyszła mailem* (2000).

Gra miłosna prowadzona za pośrednictwem listów daje bohaterom poczucie panowania nad sytuacją emocjonalną i – do czasu – wrażenie bezpieczeństwa. Klasyycznym przykładem są *Niebezpieczne związki* (1988), w których para cynicznych XVIII-wiecznych libertynów, markiza de Merteuil (Glenn Close) i wicehrabia de Valmont (John Malkovich), prowadzi korespondencję, opisując w niej wyrafinowane zabiegi mające na celu najpierw sterowane przez markizę uwiedzenie dwu kobiet przez Valmonta, a potem, gdy wicehrabia zakochuje się w jednej z nich, zemstę i wzajemne zniszczenie. W finale filmu ujawnione zainteresowanym osobom listy odkrywają prawdziwe oblicza protagonistów i pokazują ich nieczyste zamiary. Podobnie dzieje się w *Prawie pożądania* (1986), w którym reżyser filmowy Pablo (Eusebio Poncera) pisuje listy miłosne do swego kochanka Juana (Miguel Molina) i równocześnie wysyła do kochającego go Antonia (Antonio Banderas) list podpisany Laura P., w którym odrzuca jego uczucie. To, co byłoby dobrym początkiem efektownego scenariusza, w życiu bohaterów wywołuje prawdziwy dramat miłości, pożądania, zazdrości i zemsty, nad którym Pablo traci kontrolę.

Listy mogą być błaganiem o rozwianie miłosnej niepewności. W *Spacerze w chmurach* (1995) Paul Sutton (Keanu Reeves) pisze z frontu drugiej wojny mnóstwo listów do żony, a ona nie odpowiada i nawet ich nie czyta, gdyż jest już zakochana w kimś innym. W *Rozważnej i romantycznej* (1995) zrozpaczona Marianne Dashwood (Kate Winslet) śle pełne niepokoju listy do ukochanego pana Johna Willoughby (Greg Wise), który nagle wyjechał i nie daje znaku życia. Wreszcie chłodna odpowiedź dzentelmena informującego o braku zaangażowania z jego strony niweczy nadzieje dziewczyny i wpędza ją w ciężką chorobę.

List może bowiem przynieść zakochanemu straszną wiadomość o odrzuceniu jego uczuć. Zapewne najpiękniej zostało to pokazane w *Casablance* (1942), gdy zakochany Rick Blaine (Humphrey Bogart) czeka na dworcu na swą ukochaną Ilzę (Ingrid Bergman), z którą zamierza wyjechać. Posłaniec przynosi mu list z wieścią, że kobieta kończy ich romans. Na papier padają krople deszczu i rozmazują litery, co robi wrażenie, jakby to Rick płakał. Ale zerwanie listowne to jeszcze nie koniec cierpień zadawanych przez miłosną korespondencję. Czasem list z wyznaniem doręczony niewłaściwej osobie (*Pokuta*, 2007) – może przyczynić się do wielkiej tragedii, podobnie jak ujawnienie takiej korespondencji przez zawiedzionego konkurenta – *Pingwin* (1965) lub zazdrosnego męża – *Opowieść o Effi Briest* (1974).

Listy pisane po rozstaniu kochanków, na wzór Abelarda i Heloizy, stanowią osobną część miłosnej epistolografii. Przeznaczone do szuflady lub latami posyłane w próżnię (*Przerwany lot*, 1964; *Kronika zapowiedzianej śmierci*, 1987) – stanowią dowód ciągle niewygasłej miłości i wiecznej nadziei na odpowiedź.

Szczególnym rodzajem miłosnej korespondencji są listy wyrażające związek Erosa z Tanatosem, miłości i śmierci ich autorów lub adresatów. W *Lecą żurawie* (1957) Weronika (Tatiana Samojłowa) znajduje list zapewniający o uczuciu zakochanego w niej Borysa (Aleksiej Batałow) po jego śmierci na wojnie, co skłania ją do stałego czekania na jego powrót. W *Drogach wśród nocy* (1979) polska hrabina Elżbieta (Maja Komorowska) mimo upływu wielu lat od zakończenia wojny nigdy nie otworzyła listu zakochanego w niej oficera niemieckiego, kapitana Friedricha von Odenthala (Mathieu Carriere), poległego na froncie wschodnim, którego być może także kochała, ale nadal uważa za wroga. Garret Blake (Kevin Costner), bohater filmu *List w butelce* (1999), pisze listy miłosne do swej zmarłej żony, wkłada



Casablanca, reż. Michael Curtiz (1942)



Przeminęło z wiatrem, reż. Victor Fleming (1939)

do butelek i wrzuca do morza. Odnajduje je dziennikarka Theresa (Robin Wright), która zakochuje się w ich autorze, ale wspomnienie dawnej miłości uniemożliwia zaistnienie nowej.

Listy miłosne mają wymiar materialny, trzeba się natrudzić, pisząc je, uwieczniają rozpoznawalny charakter pisma swych autorów, noszą na sobie dodatkowe ślady uczuć: łez, odbić warg, kleksów, rozdarć papieru; żółkną i starzeją się wraz z odbiorcami, ale zawsze tak samo świadczą o przeżywanych kiedyś emocjach. Dlatego łatwo stają się substytutem miłości, fetyszem często zastępującym zakochanym prawdziwą bliskość. Mimo współczesnej zmiany technologii komunikowania się staroświeckich listów nie zastąpi telefon, mail ani esemes, z prostego powodu – nie są tak romantyczne.

Blisko listu, bo to też forma pisana, pozostaje pamiętnik. Nieduży zwykle kącik w ozdobnej oprawie pełniący dla jego autora funkcję przyjaciela, któremu może powierzać tajemnice swych intymnych przeżyć, funkcję magazynu wspomnień nie tylko w postaci zapisów, ale także zasuszonych kwiatków, piórek, wierszy, liścików i innych rekwizytów wiążących się z jakimiś ważnymi emocjami; może też być potencjalnym przekazem dla kogoś wybranego. Dzienniki i pamiętniki, pisane szczerze i z potrzebą serca, w wyniku stałego i intymnego kontaktu stają się dla ich autorów ulubionymi przedmiotami, zwykle ukrywanymi przed światem, trzymanymi spod poduszką, chowanymi w najgłębszej szufladzie biurka, a ich naruszenie przez kogoś obcego jest traktowane jak przestępstwo nie do darowania.

Tytułowa bohaterka (Renée Zellweger) *Dziennika Bridget Jones* (2001) prowadzi regularne zapisy, aby zapanować nad swoim życiem, dietą i romansami. Szczere zwierzenia, jakie czyni w swym dzienniku, omal nie niweczą jej miłości do Marka Darcy'ego (Colin Firth), gdy zostają przez niego przypadkiem przeczytane. Mark rozumie jednak, że nowa miłość wymaga nowego pamiętnika i kupuje Bridget kolejny kącik, by mogła ją opisywać. W trzech klasycznych melodramatach: *Pożegnanie z Afryką* (1985), *Co się wydarzyło w Madison County* (1995) i *Dama kameliowa* (1995), ich bohaterki piszą wspomnienia – na ekranie jest unaoczniany proces pisania, litery stawiane na papierze i przywoływane wydarzenia. Autorki-narratorki przedstawiają najważniejszą miłość swego życia w kontekście różnych zdarzeń jej towarzyszących: dalekiej podróży, fascynacji Afryką, pierwszej wojny, choroby – Karen Blixen (Meryl Streep); nudnego życia na amerykańskiej prowincji, zajmowania się rodziną, tłumionych marzeń o odmianie – Francesca Johnson (Meryl Streep); obowiązków kurtyzany, postępującej gruźlicy i upartego czekania na powrót ukochanego – Marguerite Gautier (Anna Radwan). Francesca adresuje pamiętnik do swych dzieci, które kiedyś, już po jej śmierci, mają wypełnić ostatnią wolę matki i rozsypać jej prochy wokół krytych mostów, tak ważnych dla jej miłości do Roberta Kincaida (Clint Eastwood), przypadkowo poznanego reportera „National Geographic”. Marguerite pisze dla Armanda (Jan Frycz), by uwierzył, że zawsze kochała tylko jego, a Karen dla wszystkich czytelników swej wspomnieniowej powieści, w której przedstawia fascynację Czarnym Łądem i trudny związek z arystokratycznym obieżyświatem Denysem Finch Hattonem (Robert Redford). Węgierski hrabia László de Almásy (Ralph Fiennes), bohater *Angielskiego pacjenta* (1996), wędrujący po Afryce przed drugą wojną światową z grupą kartografów, w pamiętnik zamienia gruby tom *Dziejów Herodota*, w którym rysuje mapy i notuje różne wydarzenia, także te dotyczące miłości do Katherine Clifton (Kristin Scott Thomas).

Kolejnym po listach i pamiętnikach ulubionym rekwizytem filmowych kochanków są kwiaty, wręczane przy różnych okazjach, obrazujące stopień nasilenia emocji i niosące ze sobą ciekawe konotacje kulturowe. Najczęściej stosowane są róże, które wyrażają wiele znaczeń, m.in. życie, niezniszczalność, piękno, radość i miłość seksualną. W *Liście od nieznajomej* Stefan kupił Lisie białą różę, symbolizującą jej niewinność ale także i jego niewielkie zaangażowanie uczuciowe. Białe róże staną się odtąd ulubionymi kwiatami dziewczyny i to z nimi przyjdzie na ostatnie, nieudane spotkanie z ukochanym. W finale filmu Stefan zabierze ten kwiat, spiesząc na pojedynkę, który może zakończyć się jego śmiercią. Żółte róże, wyrażające zazdrość, ale także zdradę małżeńską, ofiarowuje w *Wiek niewinności* (1993) Newland Archer (Daniel Day-Lewis), dżentelmen z XIX-wiecznego Nowego Jorku, swej potajemnej ukochanej, hrabinie Ellen Olenskiej (Michelle Pfeiffer). Czerwone róże wręcza na zaręczynowym balu cesarz Franciszek Józef (Karlheinz Böhm) księżniczce bawarskiej Elżbiecie, zwanej Sissi (Romy Schneider), aby wskazać poddanym, że to właśnie ją z miłości wybiera na żonę (*Sissi*, 1955). Zamaskowany Eryk (Gerald Butler) (*Upiór w operze*, 2004) w dowód swej wielkiej miłości daje Christine (Emmy Rossum) czerwoną różę i mimo odrzucenia jego uczuć przez lata wiernie składa potem ten kwiat na jej mogile. Tysiącem róż umiał ordynat Michorowski (Leszek Teleszyński) sypialnię ukochanej Stefcy (Elżbieta Starostecka) w *Trędowatej* (1976). A ich naręcze rzuca do stóp Marysi (Anna Dymna) hrabia Leszek Czyński (Tomasz Stockinger) w *Znachorze* (1981).

Uczucia bohaterów obrazują w filmach także inne kwiaty. Biała margerytka jest zachętą do miłości podarowaną w *Komediantach* (1944) przez Garance (Arletty) mimowowi Baptiste (Jean-Louis Barrault) oraz w *Helenie i mężczyznach* (1956) przez księżnę Helenę Sokorowską aż kilku panom. Białe nenufary stają się w *No-cach i dniach* (1975) symbolem niespełnionej miłości Barbary Ostrzeńskiej (Jadwiga Barańska) do pięknego Józefa Toliboskiego (Karol Strasburger). W *Urlopie w Wenecji* (1955) biała gardenia jest wymarzonym kwiatem starej panny Jane Hudson (Katharine Hepburn), na którą nigdy nie było jej stać. W finale filmu, gdy wyjeżdża z Wenecji po przerwany romans z żonatym Renato (Rossano Brazzi), uroczym Włochem, on próbuje jej podać do okna wagonu białą gardenię, symbol zakazanej miłości, ale pociąg jedzie już zbyt szybko i kwiat upada na peron. Trzy białe kamelie symbolizują w *Trzech kameliach* (1942) tajemną miłość kolejnej starej panny Charlotte Vale (Bette Davies), przemienionej z brzyduli w olśniewającą damę, do nader przystojnego, lecz niestety żonatego Jerry'ego (Paul Henreid). Sławne są białe kamelie Marguerite Gautier, zwanej damą kameliową (mało kto jednak pamięta, że w powieści Alexandre'a Dumasa-syna nosiła je tylko przez trzy tygodnie w miesiącu, a przez jeden czerwone – była to czytelna informacja dla potencjalnych kochanków łączących na jej utrzymanie). Bukieciak konwalii ofiaruje nieśmiało w finale *Vincięgo* (2004) Julian „Szerszeń” (Borys Szyt) rezolutnej Magdzie (Kamilla Bar). Łany żółtych narcyzów wyrażają w *Doktorze Żywago* (1965) wielką, acz tzw. trudną miłość lekarza i poety Jurija (Omar Sharif) do Lary (Julie Christie). We *Wrzosie* (1938) te skromne, liliowe kwiatki stają się upostaciowaniem Kazi (Stanisława Angel-Engelówna), prostej i skromnej dziewczyny o złotym sercu, niedocenionej przez występny męża Andrzeja (Franciszek Brodniewicz). W finale filmu przyniesie on bukieciak wrzosów na jej pogrzeb. Kwiatki bywają często używane jako znak rozpoznawczy podczas pierwszego spotkania bohaterów

– w *Rozmowach nocą* (2008) zwyczajową w tej sytuacji różę zastąpił dorodny, zielony por (*allium porrum*).

Rekwizytami romansowymi i zarazem dwuznacznymi fetyszami stają się dla zakochanych różne części ubrania nacechowane znaczeniem erotycznym, jak pantofelek Kopciuszka. Najślawniejsza jest zapewne chustka Desdemony – w wielu filmowych wersjach dramatu Szekspira – została jej ofiarowana przez czarnoskórego męża Otella, a ukradziona przez podłego Jagona i podrzucona Cassiowi, co miało stać się dowodem jej zdrady. Zazdrosny Otello uwierzył w tę nieskomplikowaną intrygę – miłosny prezent małżonka ofiarowany kochankowi! – i udusił Desdemonę w małżeńskim łożu. Scarlett O’Hara (Vivien Leigh) w *Przeminęło z wiatrem* powieliła jednak ten wzór i zielony kapelusik przywieziony dla niej przez Rhetta Butlera (Clark Gable) z Paryża założyła na powitanie ukochanego Ashleya Wilkesa (Leslie Howard) przyjeżdżającego na urlop z frontu wojny secesyjnej. Rękawiczki (*Gilda*, 1946), czarne pończochy (*Rio Bravo*, 1959; *Absolwent* (1967), majtki (*Królowa Kelly*, 1929), niebieski sweter (*Kabaret*, 1972), czerwone pantofelki (*Rzeka bez powrotu*, 1954), sportowe buty (*Uciekająca panna młoda*, 1999) i wiele, wiele innych kryją w sobie różne znaczenia, biorą udział w intrygach, wyrażają napięcie erotyczne i prowokują perwersją.

Szczególnym powodzeniem cieszy się w roli romansowego rekwizytu biżuteria. Klejnoty to coś wyjątkowego: kosztowne, piękne, pożądane, przemawiające własnym językiem erotycznych znaczeń. Najpopularniejsze są oczywiście pierścionek zaręczynowy z mniej czy bardziej kosztownym kamieniem i ślubna obrączka. Symbolizują stałość w miłości i wierność małżeńską. W *Przeminęło z wiatrem* Rhett Butler kupuje Scarlett pierścionek z ogromnym diamentem wyrażający nie tyle jego uczucie, ile zamożność i zły gust. W *Ja cię kocham, a ty śpisz* (1995) Jack (Bill Pullman) wrzuca do miseczki na pieniądze za bilety na przejazd metrem, które sprzedaje Lucy (Sandra Bullock), śliczny pierścionek, proponując jej w ten sposób małżeństwo. W *Upiorze w operze* Eryk daje Christine kosztowny pierścionek, którego ona nie przyjmuje, a potem on składa go wraz z czerwoną różą na jej grobie na znak wiecznego związku. Pierścionek, osobliwie ozdobiony jakimś tajemniczym znakiem, może mieć także złe konotacje – w *Krwi na piasku* (1922) jest na nim wyobrażony wąż oznaczający posiadanie, zniewolenie słabego mężczyzny (Rudolph Valentino) przez złą kobietę (Nita Naldi). Obrączka symbolizuje rodzącą się miłość – w *Śniadaniu u Tiffany’ego* (1962) to zwykła blaszka znaleziona w torebce z cukierkami, ale na prośbę uroczej Holly (Audrey Hepburn) wygrawerowali ją słynni jubilerzy z tego nowojorskiego sklepu, szczęście małżeńskie (*Cztery wesela i pogrzeb*, 1994), wdowieństwo (*Zabójcza broń*, 1987) i zdradę, gdy zdjęta z palca toczy się po podłodze w *Miłości blondynki* (1965). Wiele różnych precjozów zostało w filmach powiązanych z miłością, np. perłowy wisiołek (*Titanic*, 1997), sznurek pereł (*Jane Eyre*, 2006), brylantowe kolczyki (*Madame de...* 1953), brylantowa kolia (*Francuski pocałunek*, 1995), brylantowa bransoletka (*Zaproszenie do tańca*, 1956), dwanaście brylantowych spinek (*Trzej muszkietierowie*, 1973), rubinowy naszyjnik (*Pretty Woman*, 1990), złote serduszko (*To właśnie miłość*), złoty łańcuch (*Wieczorni goście*, 1942), broszka (*Brzask*, 1939), bransoletka z muszelek (*Tristan i Izolda*, 2006). Klejnoty są darowane, przyjmowane, zwracane, przechowywane, tracone, dziedziczone (pierścionek po babci, obrączki po rodzicach), symbolizują gorące uczucia, nadzieję szczęścia, czasem zły los i wieczną pamięć o miłości.

Fotografie utrwalają wygląd kochanej osoby i uwieczniają chwile szczęścia, ale bywają też powodem kłopotów. Ukradkowe zdjęcia z wizyty księżniczki Anny (Audrey Hepburn) w Rzymie stają się bezcenną pamiątką jej miłości do dziennikarza Joe Bradleya (Gregory Peck), ale mogą także przyczynić się do jej kompromitacji (*Rzymskie wakacje*, 1953). Fotografie sprzed stu lat pokazujące Kate (Meg Ryan) w ramionach księcia Leopolda (Hugh Jackman) skłaniają dziewczynę do przeniesienia się w przeszłość za pomocą teleportu – skok z mostu brooklyńskiego – byle tylko odzyskać jego miłość (*Kate i Leopold*, 2001). Fikcyjny ślub bohaterów *Zielonej karty* (1990), Amerykanki Brontë (Andie MacDowell) i Francuza Georges'a (Gérard Depardieu), zmusza ich do sztucznego, fotograficznego spreparowania szczęśliwej przeszłości romansowej. Kate Sofel (Diane Keaton), siedząc w więziennej celi, wpatruje się w zdjęcie nieżyjącego już kochanka Eda (Mel Gibson), dla którego poświęciła rodzinę i wolność (*Pani Sofel*, 1984). Sierżant Riggs (Mel Gibson) chce popełnić samobójstwo, patrząc na zdjęcie swej zmarłej żony (*Zabójcza broń*). Zrobione ukradkiem fotografie ujawniają policjantowi Budowi White'owi (Russell Crowe) zdradę pięknej Lynn (Kim Basinger), co sprawia, że w szale zazdrości łamie on swe zasady życiowe i bije bezbronną kobietę.

Portrety roztaczają jeszcze silniejszą niż zdjęcia aurę magiczną płynącą zapewne z przekonania, że stworzył je utalentowany artysta podatny na uczucia, a nie zrobił martwy aparat mechaniczny. Zwykle przedstawiają piękne kobiety, ich twarze i ciała, utrwalone pędzlem na płótnie, niebezpiecznie fascynują zakochanych w nich mężczyzn (*Dama z portretu*, 1936; *Kobieta w oknie*, 1944; *Laura*, 1944; *Duchy Goi*, 2006), stają się obiektem fetyszystycznej kontemplacji (*Ordynat Michorowski*, 1937), mają też zdolność wysysania życia z modelek (*Upadek domu Usherów*, 1928) lub przywoływania ich zza grobu (*Portret Jennie*, 1948).

Wyjątkowego znaczenia jako rekwizyt romansowy nabierają jedzone potrawy i pite trunki. Z pozoru codzienne i banalne, w specjalnych okolicznościach stają się symbolami miłosnymi i nabierają wyrafinowanego sensu erotycznego. Najślawniejszy jest oczywiście napój miłosny wypity przez Tristana i Izoldę (*Czar miłosny/Lovespell*, 1981; *Tristan i Izolda*, 1998; *Ogień i miecz – legenda o Tristanie i Izoldzie*, 1982) – który sprawił, że zapłonęli do siebie wielką i niepomną na nic namiętnością. Gdy bohater (Albert Finney) *Toma Jonesa* (1963) je kolację z panią Waters (Joyce Redman), każda potrawa wkładana do ust i każdy gest obojga, a osobliwie okrągła kostka nakładana na palec, są coraz bardziej zmysłowe i budują między nimi coraz większe pożądanie, ostatecznie skonsumowane już w łóżku. Różne artykuły żywnościowe, od kostek lodu do śmietany, są wykorzystywane przez wyrafinowanych kochanków w *Dziewięciu i pół tygodniach* (1986) jako akcesoria zwiększające skalę i nasilenie ich przeżyć erotycznych. Podobnie jak sławne masło w *Ostatnim tangu w Paryżu* (1972). Umiejętność gotowania i odpowiedni dobór potraw pomaga Ticie (Lumi Cavazos) panować nad uczuciami Pedra (Marco Leonardi), którego nie może poślubić (*Przepiórki w płatkach róży*, 1992). Także tytułowa *Czekolada* (2000), którą Vianne (Juliette Binoche) sprzedaje w swym sklepiku, ułatwia jej przełamanie niechęci wrogich początkowo mieszkańców miasteczka i zdobycie uczuć Roux (Johnny Depp).

Właściwie każda rzecz może w rękach filmowych kochanków nabrać cech erotycznych i zamienić się w substytut miłości, zwłaszcza zaś te o falicznym kształcie, np. papierosy (*Symfonia zmysłów*, 1926; *Trzy kamelie*), pióro (*Pożegnanie z Af-*

ryką), brzytwa przecinająca oko (*Pies andaluzyjski*, 1928), długa szpila (*Mata-dor*, 1986), miecz (*Księżniczka i cesarz*, 2008), piórko gołębia ukryte w krucyfiksie (*Abelard i Heloiza*, 1988) itp. Andrzej Tadeusz Kijowski twierdzi, że rekwizyty teatralno-filmowe to zwyczajowo tylko drobne przedmioty¹¹. Ale co począć, gdy w filmach ten status uzyskują łóżka, wanny i łódki, fortepian (*Pretty Woman*, *Fortepian*, 1992; *W rytmie serca*, 2005), żółty samochód Rolls Royce (*Wielki Gatsby*, 1974), kryte mosty (*Co się wydarzyło w Madison County*), samolot (*Pożegnanie z Afryką*) i pociąg wjeżdżający do tunelu (*Północ, północny zachód*, 1959)?

Rekwizyt romansowy, zmieniający się na kinowym ekranie w fetysz, to specyficzny łącznik, symboliczna cząstka tego, czego naprawdę pożądamy filmowi bohaterowie, a za ich przykładem widzowie. Czasem staje się ważniejszy od obiektu, który sobą reprezentuje lub zastępuje. Zapewnia przeniesienie pragnienia z właściwego przedmiotu uwielbienia, czyli ciała ukochanej osoby, na coś, co postrzega się z przyjemnością i dotyka bez obawy, co pozwala wyzbyć się niepokoju lub lęku związanego z seksualnością. Rekwizyt romansowy daje w kinie – i poza nim – szansę zachowania uspokajającej równowagi oraz poczucia bezpieczeństwa w wymiarze osobistym i społecznym.

GRAŻYNA STACHÓWNA

¹ *Dzieje Tristana i Izoldy*, odtworzył Joseph Bédier, tłum. T. Żeleński (Boy), w: *Pieśń o Rolandzie, Dzieje Tristana i Izoldy*, François Villon *Wielki testament*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 158.

² *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 638.

³ T. Kowzan, *Znak w teatrze*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1976, t. 1, s. 314-315.

⁴ A. T. Kijowski, *Chwył teatralny (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 39.

⁵ Tamże, s. 56.

⁶ *Słownik wyrazów obcych*, dz. cyt., s. 215.

⁷ S. Freud, *Fetyszizm*, tłum. M. Skrzypek, w: Ch. de Brosses, *O kulcie fetyszów*, Polska Akademia Nauk, Warszawa 1992, s. 132-136.

⁸ Ch. Metz, *Pragnienie i jego brak*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 23.

⁹ S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej (fragment)*, tłum. L. Jekels, M. Albiński, w: Ch de Brosses, *O kulcie fetyszów*, dz. cyt., s. 129.

¹⁰ L. J. Kaplan, *Cultures of Fetishism*, za: K. Hoffman, *Poezja. Fetysz teorii*, „Podteksty” 2009, nr 3, <http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=18&dzial=4&id=388> – dostęp: luty 2011.

¹¹ A. T. Kijowski, *Chwył teatralny*, dz. cyt., s. 34-35.