

Lucyferiańskie kino Kennetha Angera

DAGMARA RODE

*Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long long year stolen many man's soul and faith
I was around when Jesus Christ had His moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate washed his hands and sealed His fate
Pleased to meet you hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
Stuck around St. Petersburg when I saw it was a time for a change
Killed the Tzar and his ministers, Anastasia screamed in vain (...)
I watched the glee while your kings and queens
fought for ten decades for the Gods they made
I shouted out „Who killed the Kennedy's?”
when after all it was you and me (...)
Just as every cop is a criminal and all the sinners, Saints
as heads is tails, just call me Lucifer
'cause I'm in need of some restraint*

Mick Jagger, Keith Richards

1.

Pierwsze doświadczenia Kennetha Angera z kinem miały miejsce we wczesnym dzieciństwie: jego babka pracowała jako garderobiana w Hollywood, sam Anger zaś, jako kilkuletnie dziecko, zagrał w *A Midsummer Night's Dream* Maxa Reinhardta¹. Samodzielnie filmy zaczął realizować niewiele później: *Ferdinand the Bull* (1937), *Who Has Been Rocking My Dream Boat* (1941), *Tinsel Tree* (1942), *Prisoner of Mars* (1942), *The Nest* (1943), *Escape Episode* (1944), *Dra-stic Demise* (1945)². Filmy te, jak i niektóre późniejsze, nie dotrwały do dnia dzisiejszego; sam twórca traktuje je jako coś w rodzaju uczniowskich wprawek, podkreślając: *gdybym miał dla nich więcej uczucia, znalazłbym lepszy sposób ich przechowywania*³.

Pierwszy „publiczny” film, *Fireworks*, Anger realizował w 1947 roku; wywołał on skandal dosłownymi odniesieniami do homoseksualizmu. Anger miał już okazję zapoznać się z dziełem Aleistera Crowleya, znanego dwudziestowiecznego okultysty⁴; związek z magią Crowleya stanie się znakiem rozpoznawczym prac artysty. Charakterystyczne będzie też wielokrotne przemontowywanie filmów i wprowadzanie zmian podkreślających związek z pozostałymi dziełami, Anger bowiem *myśli o swoich filmach raczej jako o całości niż o kompletnie*



Kenneth Anger

niezależnych pracach⁵. Zrealizuje następnie *Puce Moment* (1949), fragment zamierzonej i nigdy nieukończonej całości *Puce Woman*. Kolejny film, *The Love That Whirls* (1949), został zniszczony w laboratorium. Rok później powstanie *Rabbit's Moon* (*La Lune des Lapins*), zaprezentowany dopiero w roku 1972; w 1979 Anger przemontuje tę pracę. Dwa kolejne projekty nie doczekają się realizacji: *Le Jeune Homme et la Mort* (1951) i *Les Chants de Maldador* (1952). W 1953 roku udało się Angerowi ukończyć *Eaux d'artifice*, monochromatyczną impresję do muzyki Vivaldiego.

Następne filmy, odwołujące się do rytuału i mitu, świadczą o silnych związkach z praktykami magicznymi. Pierwszy z nich to *Inauguration of the Pleasure Dome*, zrealizowany w latach 1954-1956, do muzyki Harry'ego Partcha. W roku 1958 Anger zaprezentował go w Brukseli, w wersji na trzy ekrany, następnie przemontował jako *Sacred Mushroom Edition*, tym razem do *Glagolitic Mass* Janačka. Kolejna wersja pojawiła się w roku 1978, z muzyką Electric Light Orchestra. W 1955 powstał dokument z ruin opactwa Crowleya na Sycylii, *Thelema Abbey*; podobnie jak powstałe sześć lat później *Story of O* jest dziś nieosiągalny. W 1963 roku Anger realizował jeden ze swoich najbardziej znanych filmów, *Scorpio Rising*, rok później fragment nieukończonego projektu o podobnym temacie, *Kustom Kar Kommandos*. W roku 1966 rozpoczął pracę nad swoim najważniejszym dziełem – *Lucifer Rising*. Większość materiałów została skradziona. Artysta publikował własny całostronicowy nekrolog w „Village Voice”; istotne wydaje się podanie w miejsce daty urodzenia roku realizacji „publicznego” debiutu, a także możliwy, sugerowany przez Sitneya, związek nekrologu z kolejną inicjacją magiczną, zakładającą całkowitą przemianę adepta i zerwanie wszelkich związków z dotychczasowym życiem. W roku 1969 z pozostałości po *Lucifer Rising* Anger zmontował *Invocation of My Demon Brother*, z muzyką Micka Jaggera. Wreszcie w 1980 roku pojawia się *Lucifer Rising*, znacznie krótszy od zamierzonego, poprzedzony w 1973 swoistym „wybozem” *Lucifer Rising, Part I*. Po ukończeniu *Lucifer Rising* Kenneth Anger zaprzestał działalności filmowej, przynajmniej w wymiarze „publicznym”.

Twórczość Angera wyrasta z okultystycznych poszukiwań oraz niejednoznacznego stosunku do popkultury i samego medium filmowego. Z ich połączenia powstaje specyficzny „rodzaj” kina lucyferiańskiego. Jak zauważa David E. James, *Lucyfer zamieszkuje kino Angera zarówno jako figura jego mitologii i jego podstawa, jak i formalna praktyka i materialne zdarzenie. Jako agent Lucyfera, Anger dokumentuje magię, a jego praktyka sama w sobie jest magią; słowem jego życia jest MAGIJA, kinematograf jest jego Bronią Magiczną, a jego filmy są Cyklem Magicznej Latarni, wszystkie iluminujące Lucyfera i iluminowane przez niego. Jako istota filmu, który z natury jest podwójny, widzialny jedynie w kolejno po sobie następującym świetle i ciemności, w nim i w jego nieobecności, Lucyferiańskie kino pojawia się w przestrzeni między nim samym a jego przeciwieństwem, mrocznym kinem komercyjnym*⁶. Anger deklaruje: *jestem arty-*

stą pracującym w Świecie, i tylko tym się interesuję, naprawdę. *Lucyfer jest Bogiem Światła, nie diabłem, to chrześcijańskie oszczerstwo. Diabłem są zawsze bogowie innych ludzi. Lucyfer pojawił się w innych moich filmach; nie określiłem go w ten sposób, ale jest zwykle w tych filmach figura lub moment, które są moim momentem Lucyfera*⁷. Lucyfer to, jak mówi artysta, *Anioł Światła, promień słoneczny, ale także święty patron filmów, światło za obiektywem*⁸. Dlatego, opisując dzieło Angera, będę się przyglądać przede wszystkim elementom rysującym portret głównego bohatera tej twórczości⁹, ale także mimochodem czynionej charakterystyce medium, w jakim ów portret się realizuje.

2.

Według P. Adamsa Sitneya *Fireworks* to jeden z klasycznych przykładów filmu transowego (*trance film*), nurtu rozpoczynającego historię amerykańskiej awangardy¹⁰. Sitney, definiując to zjawisko, zauważa: *...film staje się procesem samorealizacji. Wielu filmowców zdawało się niezdolnymi do projektowania wysoce osobistej dramy, którą filmy te ujawniają, na umysły innych bohaterów. Realizowali tematy swoich filmów przez robienie ich i granie w nich. To były prawdziwe psychodramy*¹¹. Film transowy jawi się jako pierwszy element określania się wobec świata zewnętrznego; traktuje on o doświadczeniu wizyjnym. (...) *Jego bohater błądzi po wyrazistym otoczeniu, aż do kulminacyjnej sceny samorealizacji. Etapy rozwoju często zaznaczane są raczej przez to, co widzi na swojej drodze, niż przez to, co robi.* (...) Podstawową cechą filmu transowego jest to, że *bohater pozostaje wyizolowany z tego, w czym uczestniczy; interakcja między postaciami jest niemożliwa*¹². Ważnymi cechami filmu transowego są: obecność jednego bohatera – inne postaci zostają sprowadzone do roli tła – linearny rozwój, rozpoznawanie relacji „ja” – świat jako typowy temat oraz często bezpośrednie wykorzystanie figury snu. Istotnym wyróżnikiem jest także eksponowanie motywu inicjacji seksualnej; *Fireworks* traktują dosłownie o doświadczeniu homoseksualnym. Sam Anger tak opisuje ten film: *nieusatysfakcjonowany śniący budzi się, wychodzi w nocy szukając „światła” i zostaje przeciągnięty przez ucho igielne. Sen o śnie; powraca do łóżka mniej pusty niż przedtem*¹³. Pierwsze istotne skojarzenie, światło, którego bohater szuka, jak wskazuje David Curtis, stanowi potrójny symbol: *odnosi się do klasycznego określenia podrywania, do inicjacji i do zapalki, która podpała falliczną rzymską świecę w tytule*¹⁴.

Film, czyli to, co Anger ma do powiedzenia o byciu siedemnastolatkiem, *marynarce Stanów Zjednoczonych, amerykańskim Bożym Narodzeniu i czwartym lipca*¹⁵, został zrealizowany w domu autora, w trakcie trzydniowej nieobecności jego rodziców, którzy wyjechali na pogrzeb krewnego¹⁶. Miejsce, w którym akcja będzie się rozgrywać, jest dobrze autorowi-bohaterowi znane, jego nowe znaczenia ma on dopiero odkryć.

Film otwiera obraz wody. Grzmot, na ekranie pojawia się błyskawica¹⁷, zgaszona w wodzie pochodnia. Następny obraz: twarz marynarza, za chwilę kamera pokaże, że na rękach trzyma chłopca (granego przez Angera); spogląda w lewo. Światło migoce niepewnie, kolejne rozbłyski wydobywają z mroku coraz bardziej oddalający się obraz.

Pieta? Ikonograficzne nawiązanie do przedstawień Matki Boskiej trzymającej zdjętego z krzyża Syna jest ulokowane w kontekście ewidentnie homoerotycz-

nym, który stanowi doprecyzowanie nacechowanego seksualnie obrazu poprzedzającego. Matką Boską jest marynarz – kochanek, Synem – chłopiec, który właśnie doświadczył inicjacji. Błuznierstwo? Jeśli tak, to nie ostatnie w twórczości Angera. Przywołanie tego motywu na samym początku wskazuje na obecność motywu transformacji/inicjacji oraz nadaje mu szczególne znaczenie, porównywalne do znaczenia nadanego przez tradycję (odwołanie czynione jest do motywu ikonograficznego, nie do wydarzeń biblijnych) śmierci Chrystusa. Obraz rozmywa się, roztopia w nierzeczywistości.

Przejdźcie: chłopiec, w podobnej pozycji, teraz zwisa z łóżka, jedną ręką wodzi po pościeli, drugą trzyma pod kołdrą. Sugestia masturbacji. Kamera filmuje uważnie ciało chłopca: twarz, klatkę piersiową, rękę. Przenosi zainteresowanie na pokój, ogląda go od góry; kończy na dziwacznej rzeźbie dłoni z poucinanymi palcami. Na chwilę wraca na łóżko, by pokazać monstrualną erekcję, a następnie zakpić z widza: chłopiec wyjmie spod kołdry afrykańską figurkę. Wokół łóżka leżą rozrzucone zdjęcia marynarza z pierwszej sekwencji. Chłopiec wstaje, wciąga spodnie, chodzi po pokoju, zapina rozporek. Zbiera zdjęcia i wrzuca je do kominka, zakłada białą koszulę. Przez chwilę jest pokazany w lustrze. Wyjmuje zapalnik z napisem *United States Navy*: marynarz z pierwszej sekwencji powróci. Rzuci go na fotografię w kominku, jakby zapowiadając ich los. Kamera chwile się, obraz jest nieco przekrzywiony. Chłopiec podchodzi do drzwi.

Anger opisał swój film jako *osobistą wypowiedź o moich uczuciach związanych z przemocą i określonym rodzajem męskości. A także odniesienie do pewnego amerykańskiego mitu, który jest związany z amerykańskim marynarzem. Teraz należy to do historii, ale marynarz, z jednej strony był pewnym symbolem seksu, z drugiej zaś strony w obrazie była zawarta ogromna doza ambiwalencji i wrogości, wyparcia (latency) i strachu*¹⁸. Należy się zatem spodziewać innych odniesień do wyobrażeń kulturowych, wobec których autor-bohater musi się w swoim poszukiwaniu tożsamości określić.

Bohater wychodzi przez drzwi z napisem „GENTS”; gdyby nie napis, umieszczany raczej na drzwiach męskiej toalety, można by uznać, iż zwyczajnie przechodzi do innego pokoju. Znajduje się w nieokreślonej przestrzeni. Scena ta z jednej strony stanowi doskonały przykład Angerowskiej ironii, z drugiej zaś wskazuje na status rzeczywistości, w której bohater się znajduje – tropy te zostaną potwierdzone w dalszych częściach pracy. Bohater patrzy w prawo: światła, w lewo: obraz miasta – światła miasta, statycznych (latarnie) i poruszających się (samochody). Różne postaci światła dominują w tym filmie od samego początku; *Fireworks* wykazują ogromną konsekwencję, kiedy do zaznaczenia obecności przestrzeni miasta wykorzystują właśnie obraz jego światła.

Przestrzeń znajduje określenie, gdy bohater spogląda wprost: jest w barze, spotyka trochę niechlujnego marynarza. Ten przeżył muskuły, zdejmując koszulkę, zaczyna chodzić na rękach. Kamera celebrowa obrazy wyćwiczonych, doskonałych mięśni ramion, pleców, brzucha. Stanowią kwintesencję „wyrzeźbionego”, sprawnego ciała, które ulega reifikacji, szczególnej, gdyż w kinie klasycznym ciało mężczyzny nie stało się obiektem oglądu. Obiektem pożądania. Kolejny istotny szczegół: kamera odnajduje barową przestrzeń, jedynie gdy filmuje Angera z boku, w jednym kadrze z marynarzem (wytworem imaginacji?); gdy zaś patrzy Angerowi prosto w twarz, widzi go na pustym i ciemnym – nieokreślonym – tle.

Anger prosi marynarza o ogień: ten – nieoczekiwanie? – wytrąca mu papierosa, bije, szarpie, w nieco teatralny, przerysowany sposób, jakby się tylko droczyli. Po chwili powtarza się scena prośby o ogień, tym razem w pokoju z kominkiem, w którym widać płomień. Marynarz, ubrany, podpala papierosa Angerowi wiązką patyków zapalonych ogniem z kominka. Prośba o ogień, jak pamiętamy, stanowi aluzję do propozycji seksualnej. Z początku zostaje ona odrzucona, wzbudza wrogość, agresję. Powtórzona w innym (intymnym?) otoczeniu zostaje zaakceptowana. Bycie obiektem pożądania – kamery i bohatera¹⁹ – może okazać się wysoce niekomfortowe, zwłaszcza jeśli mowa o pożądaniu homoseksualnym, a więc niedozwolonym przez ówczesne normy społeczne i kinematograficzne.

Miasto: zbiór punktów świetlnych.

Anger pali papierosa – podkreślono jego delikatny, jakby „kobiecy” gest; znów w nieokreślonej przestrzeni. Obraca się. Z nierozpoznanej ciemności wyłania się też grupa marynarzy. Podchodzą do bohatera, są uzbrojeni w łańcuchy. Kamera uważnie śledzi z różnych perspektyw ich ruchy, pokazuje też walające się pogniecione papiery, kawałek zabłąkanej w kadrze drabiny²⁰. W końcu otaczają Angera, nadal palącego papierosa, którego traktuje jak swoistą broń, jedyny punkt obrony.

Marynarze zaczynają znęcać się nad chłopcem, ten upada twarzą do ziemi. Ktoś wkłada mu palce do nosa, twarz bohatera zalewa krew. Później pokazywany jest marynarz w zamachu łańcuchem i reakcja – zapewne na uderzenie – chłopca. Ważny zabieg: przemoc istnieje tylko w montażu, doskonale świadomym, jakie elementy należy zestawić, aby uzyskać wrażenie gwałtu i brutalności. Bohater klęczy, zakrywa twarz dłońmi, spod których wypływają strużki krwi. Gdzieś obok rozbija się butelka (mleka? śmietany?). Ktoś robi kawałkiem szkła z szyjki butelki nacięcie na piersi Angera, następne ujęcie pokazuje wnętrze: czyjeś ręce (marynarza?) grzebią w nich, aby odnaleźć tykający przedmiot.

Obrazy znęcania się marynarzy nad chłopcem, prowadzące do końcowego rozcięcia/pokawałkowania ciała, przywodzą na myśl rytuały inicjacji, z nieodłącznymi elementami śmierci i powtórnego narodzenia. Sekwencja kończy się obrazem zakrwawionego ciała, po którym ścieka biała substancja – mleko?²¹ Ciecz miesza się z krwią, płynie po piersiach, obmywając sutek. Skojarzenie z androgyniczną jednością przeciwieństw, przekroczeniem narzuconej fragmentacji i specjalizacji, wyrazem *doskonałości i integracji totalnej*²².

Jeszcze raz otwierają się drzwi z napisem „GENTS”. Tym razem nie ma za nimi nikogo. Nagle, ponownie w nieokreślonej przestrzeni, kamera pokazuje marynarza, który znów się pręży; w następnym ujęciu ma sztuczny ogień w rozporoku. Wstawka montażowa: pochodnia gaśnie w wodzie. Powraca pierwsze, natrętne skojarzenie. Na to wchodzi Anger z choinką na głowie. Na czubku choinki zatknięta jest świeczka, którą podpalone zostają fotografie w kominku. Zniszczeniu ulega element określający poprzedni etap rozwoju; ogień trawi, dosłownie i symbolicznie, pozostałości przeszłości.

Anger śpi, jak na początku filmu. Jednak nastąpiła zmiana, w kominku pali się ogień, a obok Angera leży mężczyzna, wokół głowy którego migają wydrapane na taśmie *sztuczne ognie*²³. Jego twarz, zasłonięta ręką, jest niewidoczna. Wrażenia przemiany dopełniają ostatnie kadry pokazujące rzeźbę dłoni, której tymczasem odrosły palce.

Jako typowy film transowy *Fireworks* wykorzystują formę marzenia sennego, a sam autor występuje jako pasywny obiekt działania. Ważne jest wskazanie, za Sitneyem, na obecność dwóch marzeń sennych: kiedy po pierwszej sekwencji widzimy śniącego i rozrzucone wokół łóżka zdjęcia, wydaje się, że był to *przedmiot fantazji masturbacyjnej przed zaśnięciem*²⁴. Następuje przejście, ale już dziwny napis na drzwiach sugeruje, że mamy do czynienia z marzeniem sennym; potwierdzają to nieuzasadnione zmiany miejsca, nieoczekiwane przedmioty, jak tykające urządzenie zamiast serca czy fajerwerki w rozporku marynarza. Do tego rodzaju zabiegów należy dwukrotne rozwinięcie tej samej sytuacji oraz antycypowanie wydarzeń drobnymi znakami, jak freudowsko przypadkowe porzucenie zapalek marynarki Stanów Zjednoczonych akurat na zdjęcia leżące w kominku.

Fireworks w dużej mierze robią użytek z paradygmatu psychoanalizy freudowskiej, silnie akcentującej seksualny charakter wytworów nieświadomości. Ważne jest też freudowskie pojmowanie symbolu jako „stałego przekładu”, sprowadzające go do roli znaku dla ściśle przypisanej treści i traktowanie nieświadomości wyłącznie w kategoriach indywidualnych. Takie rozumienie psychoanalizy (niekoniecznie bezpośrednio i świadomie), wydawałoby się, nadaje kształt pracy Angera. Dopiero kontekst innych realizacji „otwiera” ten film na szerszą interpretację, uwzględniającą powracające w całej twórczości Angera wyobrażenia i obsesje zakorzenione nie tylko w osobistych kompleksach seksualnych.

Fireworks zawierają liczne odwołania do motywu (erotycznej) inicjacji: wszechobecne odniesienia seksualne, od gasnącej pochodni, przez przyglądanie się ciału, sugerowaną masturbację, „prośbę o ogień” i równie pozostające jedynie na poziomie sugestii jej spełnienie (scena z penisem-fajerwerkiem i choinką), po ostatnie ujęcie, wyjaśniające, o jaką inicjację chodziło. Jeśli weźmiemy pod uwagę charakter inicjacji, nie wyda się już dziwne ani użycie w dość bluźnierczy sposób jednego tradycyjnego wyobrażenia (Pieta) i nieco prześmiewczy drugiego (choinka), ani tym bardziej dominujące w warstwie wizualnej określanie się wobec mroku, z którego wyłaniają się różne obrazy przybierające cielesną formę. Rozpoznanie i zaakceptowanie swojego homoseksualizmu wiąże się w *Fireworks* z symboliką Cienia, tego, co ukryte, niebezpieczne, mroczne, a przede wszystkim nieakceptowa(l)ne w psyche; zwłaszcza jeśli dodamy brak otwartości na ten odcień seksualizmu w dominującej kulturze. Oraz kinematografii.

Anger po latach podsumował swoją pierwszą „publiczną” pracę: *Ostatnie ujęcie „Fireworks” pokazuje mnie w łóżku i jest też w nim inny chłopak, ale jego twarz tryska białymi płomieniami, czy światłem. To jest brat Lucyfer, strona Nieznanego Anioła. W moim dramacie jako artysty, zawsze go szukam, tej anielskiej strony*²⁵. Pojawia się zatem pierwszy wyrazisty „moment” Lucyfera, ale także – gdyby pokusić się o interpretację w kategoriach jungowskiej psychologii analitycznej, po raz pierwszy w sposób zdecydowany swą obecność zaznaczy Cień. W pewnym sensie Lucyfera można z Cieniem utożsamiać, jako uobecnienie woli sprzeciwu, bez którego niemożliwy jest jakikolwiek rozwój. Carl Gustav Jung odczytuje postać Satana-ela, pierwszego Syna Bożego, jako brakujący element Trójcy Świętej, pisząc: *Jeśli Tróję pojmujemy jako proces (...), to uzupełniona czwartym czynnikiem rozwijać się będzie aż do osiągnięcia absolutnej totalności. Jednakże wskutek zstąpienia Ducha św. na człowieka został on objęty boskim procesem, a tym samym objęta nim została owa zasada odosob-*

nienia i autonomii wobec Boga, która, jako sprzeciwiająca się Bogu wola, uosobiona jest w Lucyferze. Bez niego jednak nie doszłoby do stworzenia świata, a przede wszystkim nie byłoby historii zbawienia. Cień i opór są nieodzownymi warunkami każdego urzeczywistnienia. Przedmiot, który nie ma własnej woli, sprzeciwiającej się w pewnych okolicznościach swemu stwórcy, ani żadnych własnych cech, pozbawiony jest także niezależnego istnienia, które pozwalałoby mu podejmować decyzje moralne. Przypomina on wtedy w najlepszym razie zegar, który jeśli ma funkcjonować, musi być nakręcany przez stwórcę. Toteż Lucyfer najlepiej pojął i najwierniej spełnił wolę Boga, kiedy ten chciał stworzyć świat, ponieważ zbuntował się przeciwko Bogu, a tym samym stał się zasadą stworzenia, które wystąpiło przeciwko Bogu, jako wola sprzeciwu²⁶. Ale tak jak bez Lucyfera nie byłoby historii zbawienia (Crowley o Lucyferze pisze wręcz: *tchnął życie w sterylne wszechświat*²⁷), tak samo niemożliwy jest proces indywiduacji bez etapu asymilacji archetypu Cienia²⁸. Istotne są zatem te wszystkie momenty, w których pojawia się moment inicjacji, przemiany, w które twórczość Angera obfituje; czasami konfrontacja z Cieniem nabiera charakteru zbiorowego, artysta w specyficzny sposób bowiem portretuje chwile transformacji cywilizacji Zachodu²⁹.

3.

Następny film Angera ujawnia związek z *Fireworks* już tytułem, który na angielski można by tłumaczyć jako *Waterworks*, czyli coś w rodzaju „sztucznych wód”³⁰. W zupełnie nieoczywisty sposób podejmuje temat przemiany, szczególnej odmiany rytu przejścia, tym dziwniejszej, że w *Eaux d'artifice* dzieje się – mówiąc oględnie – niewiele.

Film, utrzymany w jednolitej chłodnej, ciemnoniebieskiej tonacji, rozpoczyna obraz postaci oblewanej wodą z fontanny. Postać – kobieta w barokowej sukni i peruce – obraca się. Obraz rozpryskującej się wody, po nim kamera pokazuje, jak kobieta wychodzi spod fontanny i rozpoczyna wędrowkę po ogrodzie. Kamera śledzi ruch postaci z równą uwagą, co ruch wody rozbłyskującej z ekranu światłem, wody świetlistej, mieniającej się promieniami zawłasczającymi kamienne formy ogrodu. Wielokrotnie eksponowane jest schodzenie i wchodzenie po schodach; pozostaje jednak tak naturalne, tak doskonale wtopione w całość, iż trudno wskazać jednoznaczną symbolikę. Tuż przed końcem kamera pokazuje źródło wody, które tryska w podobny sposób, jak wyskrobana korona światła nad głową kochanka w *Fireworks*. Chwilę później kobieta wyłania się z kamiennych drzwi, by wejść w fontannę. Wizualnemu dzianiu się nadaje ład muzyka – *Cztery pory roku* Vivaldiego.

Ważny dla umiejscowienia tej pracy w twórczości Angera może stać się cytat z Crowleya, który posłużył jako swoiste motto: *Wylej na siebie wodę: tak, abys stał się Fontanną Kosmosu. Odnajdź się w każdej gwiazdzie! Osiągnij wszelką możliwość!*³¹ Wędrowka *Water Witch* kończy się, gdy ona i fontanna stają się jednością. Jak zauważa Robert A. Haller, taka kulminacja sugeruje, że *tak jak protagonista Fireworks, poszukująca odnalazła światło, została przemieniona (transmuted) przez doświadczenie*³².

Crowley jako jeden z teorematów podaje: „Każdy mężczyzna i każda kobieta jest gwiazdą”. Chodzi o to, że każdy człowiek jest w swojej głębi niezależną

jednostką, o właściwym sobie charakterze i odpowiednim postępowaniu³³. W koncepcji Crowleya każdy posługujący się magią musi przede wszystkim poznać samego siebie, swoją prawdziwą Wolę; *Magia jest nauką poznawania siebie i swoich uwarunkowań. Jest to sztuka wykorzystywania tego zrozumienia w działaniu*³⁴. Podstawowe zadanie adepta polega na tym, by odkryć, upewnić się poza wszelkimi wątpliwościami, „kim” się jest, „czym” się jest i „dlaczego” się jest³⁵. Podstawą działalności magicznej pozostaje równowaga między makrokosmosem i mikrokosmosem; *Mikrokosmos jest dokładnym obrazem Makrokosmosu. Wielkie Dzieło to wskrzeszenie całego człowieka w doskonałej równowadze z mocą nieskończoności*³⁶.

*Eaux d'artifice, kolejny rytuał poszukiwania tożsamości*³⁷, pokazuje zjednoczenie Wodnej Wiedźmy i fontanny; Wodna Wiedźma musi poznać swoje otoczenie, a przede wszystkim siebie, zanim ulegnie transformującemu doświadczeniu, zdobyć wiedzę o sobie, zanim zdobędzie wiedzę o świecie. Zanim stanie się jednością ze światem. Nader istotna jest dla takiej interpretacji także symbolika wody: *Zanurzenie w wodzie symbolizuje powrót do tego, co było przed formą, czyli totalną regenerację i nowe narodzenie, zanurzenie jest bowiem równoznaczne z rozpadem form, z reintegracją i powrotem do niezróżnicowanego stanu poprzedzającego egzystencję. Wyjście zaś z wody jest powtórzeniem kosmogonicznego gestu, który zapowiada powstanie nowej formy*³⁸.

Nie bez znaczenia jest też wybór tła muzycznego: utwór Vivaldiego sugeruje temat kompletnej przemiany, naturalnej i cyklicznej już samym tytułem. Wyjaśnia się symbolika schodzenia (dominująca w początkowych partiach filmu) i wchodzenia (analogicznie: częstsze w późniejszych częściach) po schodach oraz przechodzenia przez drzwi, a także kolista struktura filmu, który wraca niejako do punktu wyjścia; jednak pod fontannę wchodzi nie ta sama kobieta, która spod niej wyszła, tak samo jak ktoś inny (pełniejszy? „mniej pusty”?) śpi w łóżku obok „brata Lucyfera”. Istotny jest też wizyjny wymiar filmu³⁹. Pokazuje mieniącą się, rozbłyskującą wodę, która staje się światłem, i w ten sposób wskazuje na transformującą moc światła. Podlega jej nie tylko bohaterka, ale także widz poddany działaniu światła poruszającego się w czasie.

4.

Następne filmy Angera Sitney zalicza do nurtu filmu mitopoetyckiego (*mythopoeic film*); stanowią one kolejne etapy rozwoju koncepcji kina rytualnego, wykorzystania możliwości medium filmowego na potrzeby „broni magicznej”. Zanim przyjrzymy się kolejnym realizacjom, warto pokrótce scharakteryzować nurt filmu mitopoetyckiego, zwłaszcza że w tego rodzaju rozwoju twórczości Anger nie jest artystą odosobnionym.

Sitney, autor przywoływanych tu definicji pojęć *trance film* i *mythopoeic film*, analizując przemiany w awangardowym kinie amerykańskim, podkreśla jego ewolucyjny charakter. Stwierdza: *...przejście od filmu transowego do filmu mitopoetyckiego może być rozpatrywane jako przejście od kina zakorzenionego w psychologii Freudowskiej do kina związanego z Jungiem. Nie mam na myśli, że wszyscy filmowcy czytali w tamtym czasie Freuda, a potem przeczytali Junga i zmienili swoje filmy. Zwrot od koncentracji na snach i erotycznym poszukiwaniu siebie do mitopoei, rozleglejszego zainteresowania nieświadomością kolektywną, daje się dostrzec w filmach wielu artystów niezależnych. Film mitopoetycki nie*

*musi ewokować klasycznego mitu ani zestawiać różnych mitów, choć może robić jedno z nich lub oba. Mitopoeia jest stwarzaniem nowego mitu lub reinterpretacją starych. W świecie mitu, który dzielą wszystkie te filmy, wyobraźnia triumfuje nad aktualnością; wyobraźnia ta nie jest wyznaczana granicą snu czy złudzenia, tak jak dzieje się to w przypadku filmu transowego*⁴⁰.

Dyskusyjne wydaje się jednak odwołanie do dwóch radykalnie odmiennych koncepcji metodologicznych (i światopoglądowych). Początek Jungowskiego procesu indywiduacji to asymilacja Persony i rozpoznanie treści nieświadomości osobowej, najpierw Cienia, dopiero później pojawiają się motywy archetypowe. Mając w pamięci uwagi Junga dotyczące specyfiki procesu indywiduacji, można swobodnie pozostać w obrębie tej jednej koncepcji, wskazując na ciągłość rozwoju od filmu transowego do mitopoetyckiego. Interpretacja w tych kategoriach pozwala też na analizowanie filmów artysty jako elementów jednego ciągłego, spójnego procesu – wydobywając z nich tym samym ledwo zaznaczone i z początku niedostrzegalne znaczenia, które stają się czytelne, dopiero gdy przyglądamy się danej twórczości jako całości. Dostrzeżenie takiej wewnętrznej spójności uniemożliwia bezkonfliktowe zaakceptowanie tezy o zasadniczej zmianie, jaka się miała dokonać.

Sitney używa też nazw „mityczny”, „mitograficzny”, „rytualny” bądź „architektoniczny”. Odnoszą się one do różnych cech omawianej tendencji, wskazując na częste nawiązania do elementów mitologicznych oraz poszukiwanie ich odpowiedników w kulturze współczesnej, dążenie do stworzenia filmowego rytuału, odwołującego się zarówno do specyficznych treści symbolicznych (mitologicznych), jak i do możliwości samego medium filmowego, oraz na szczególne skomplikowanie formalne prac.

Film mitopoetycki posługuje się złożoną strukturą w skali całego dzieła i na poziomie kompozycji poszczególnych kadrów i ujęć. Jego twórcy chętnie wykorzystują skomplikowane zabiegi konstrukcyjne, bardzo gwałtowny i nieliczący się z możliwościami percepcyjnymi widza montaż, stosowanie zdjęć o bardzo niskiej definicji obrazu, łączenie różnorodnego materiału (zdjęcia kolorowe i czarno-białe), nakładanie kilku obrazów na siebie, barwienie kadrów, malowanie na taśmie, używanie obrazów negatywowych, obrazów niestabilnych, fragmentarycznych (kamera z ręki), często nieprawidłowo (w odniesieniu do norm filmu komercyjnego) oświetlonych, włączanie materiału znalezionej – fragmentów innych filmów lub piosenek pop (w ostatnim przypadku uzyskując dzięki montażowi pionowemu efekt jeszcze większej komplikacji) itp. Tworzy to szczególną, holistyczną formę filmową, która wykorzystuje wszystkie dostępne i już wypracowane środki wyrazu. Pojawia się też mnogość transkulturowych symboli, użytych – zapewne świadomie – przez twórców. Film mitopoetycki posługuje się uniwersalną symboliką, zaczerpniętą z różnych wyobrażeń mitologicznych (ale też okultystycznych, alchemicznych etc.), która może służyć (Jungowska amplifikacja) do interpretacji marzeń sennych i wizji, stanowiących wyraz/element procesu indywiduacji.

Z reguły, zwłaszcza w przypadku filmów Angera, nie jest istotne, jaki mit jest przywoływany. Artysta zestawia dość swobodnie, choć na pewno nie dowolnie różne historie. Łączy ze sobą, by wydobyć ich podobieństwo bądź wskazać na nieoczekiwaną możliwość interpretacji. W przypadku *Inauguration of the Plea-*

sure Dome Anger w różnych miejscach podaje coraz inne imiona postaci, nie one są bowiem najbardziej istotne. Jak zauważa Noel Carroll: *Eklektyczność opisów Angera, zarówno w kategoriach tradycji religijnych, które łączy ze sobą, jak i różnych wersji „Who’s Who”, wskazuje, że film nie składa się z jednego, historycznego mitu, ale ze struktury mitycznej, na której można zaszczyć więcej niż jeden zestaw postaci. Współbrzmi z tym fakt, że można uchwycić ową strukturę mityczną – kiedy jest rytualnie odtwarzana – bez uprzedniej znajomości imion postaci*⁴¹.

5.

Inauguration of the Pleasure Dome eksploruje ważny w kontekście późniejszych poszukiwań Angera motyw, który za Carrollem można określić jako pragnienie scalenia sfragmentaryzowanej osobowości w jedność na wyższym poziomie. Drogą do tego prowadzącą jest rytuał magiczny⁴²; w bardzo interesujący sposób realizuje się on w medium filmowym. Niebanalne znaczenie ma przy tym podtytuł analizowanej *Sacred Mushroom Edition – Lord Shiva’s Dream*, sugestia, że akcja filmu toczy się w wymiarze onirycznym, pozostając w sferze nieświadomości głównego bohatera. Carroll charakteryzuje film jako specyficzne przedstawienie rytuału inkorporacji; temat ten, podobnie jak separację, praca wprowadza już początkową sekwencją.

Pierwszy obraz to *struna drobnych światel*⁴³, która stanie się naszyjnikiem dzięki stopniowemu wyostrzeniu obrazu: transformacja światła w kamień, zakłęcie w nim mocy, którą Lord Shiva wchłonie w siebie. Carroll przypomina, iż naszyjnik i pierścionie⁴⁴ mogą służyć jako znaki inkorporacji. Kolejna scena wprowadza temat rozdzielenia osobowości – Shiva podnosi się, podchodzi do lustra⁴⁵, przechodzi do pomieszczenia, w którym znajdują się trzy (!) lustra. Po ujęciu Shivy spoglądającego w zwierciadło następuje zdjęcie postaci nazwanej *The Great Beast 666* – cokolwiek groteskowej Wielkiej Bestii Apokalipsy, z przerysowanym makijażem i przyprawionymi szponami. Bestia 666 (skądinąd jedno z magicznych imion Crowleya) wyłania się z mroku, poza nim nie widać nic więcej. Zestawienie tych ujęć sugeruje, iż Bestię 666 Lord Shiva widzi w lustrze – ponieważ przynależy on do przestrzeni innej natury, można uznać, iż jest jednym z aspektów (tym mrocznym?) osobowości Shivy.

Kolejne ujęcia potwierdzają to spostrzeżenie: Shiva w korytarzu (między dwiema realnościami, czy też między dwoma etapami, jak przypomina Carroll) „spotyka” – znów jedynie w montażu – *Scarlet Woman*, partnerkę Wielkiej Bestii 666, podobnie jak on „wydobyta” z ciemności. Ujęcie z punktu widzenia postaci stanowi swoiste przedłużenie poprzedniego zabiegu – powstaje wrażenie, iż Lord Shiva patrzy sam na siebie – a raczej na jakąś część swojej psychiki. Sugeruje to „inna rzeczywistość” – magiczna bądź marzenia sennego – z której „przychodzą” obie postaci⁴⁶. Za moment „popatrzą” (znów montaż punktów widzenia) na siebie – jeszcze chwila, a znajdą się w jednym kadrze. Szkarłatna Kobieta podaruje Bestii 666 figurkę rogatego diabełka, Bestia 666 podpali trzymanego przez partnerkę skreta – na to nałożone zostanie zdjęcie Mistrza Theriona – Aleistera Crowleya.

Carroll wydobywa elementy symboliczne, które wskazują na rozdzielanie, separację: nożyczki, lustra, drzwi i progi, korytarz. Wprowadzenie apokaliptycz-

nej pary potwierdza to spostrzeżenie. Ważne, że znaczenie zostaje nadane za pomocą specyficznego zestawu filmowych środków wyrazu – rytuał realizuje się przez medium filmowe, medium światła. Przychodzą kolejne postaci, ofiarowując dary Lordowi Shiwie – za każdym razem obecnemu w innym, stosownym w danym momencie aspekcie. W końcowej części filmu dominują zdjęcia nakładane⁴⁷ – wiążą ze sobą bohaterów, teraźniejszość i przeszłość staje się jednością. Umożliwiają one połączenie w całość wszystkich aspektów osobowości Shivy, budują hologram, którego zasadą jest synchronistyczna obecność każdego elementu Jaźni.

Interesujące jest też ujęcie, w którym Bestia 666 i Szkarłatna Kobieta przywołują z mroku Cezara Somnambulika z *Gabinetu doktora Caligari*. Ze spotkania tych postaci „rodzi” się bohater kultury popularnej – bohater filmowy. Stawia to w specyficznym świetle naturę kina; sam Anger deklaruje: *Zawsze uważałem kino za złe*⁴⁸.

6.

Scorpio Rising to film w dziele Angera wyjątkowy: nigdzie indziej nie zaznacza się tak silnie jego „lucyferyczna” natura, w żadnej pracy nie odnajdziemy tyłu odniesień i bezpośrednich nawiązań do kultury pop. Najbardziej widoczną cechą *Scorpio Rising* jest użycie materiału znalezionej: ścieżkę dźwiękową filmu stanowi trzynaście popularnych piosenek – znaczące, że ostatni utwór jest utworem instrumentalnym; w warstwie wizualnej wykorzystano fragmenty hollywoodzkich filmów, fotografie i obrazy przedstawiające bohaterów – w pozytywnym i negatywnym znaczeniu – współczesnej kultury, fragmenty komiksu. Przypomina to o podstawowych jakościach *found footage film*, pozostających w doskonałej zgodności z zamierzeniami Angera. Jak pisze Piotr Krajewski: „*Found footage*” to kino robione z taśm gotowych, zrealizowanych już przez kogoś innego. Tworzone z obrazów wyrwanych z komunikacyjnego obiegu albo znalezionych na śmietniku czy w archiwum, z wtórnie przerabianych obrazów z odzysku. (...) Kino przemienienia. Formy, intencji, znaczenia. (...) Polega na rozpruciu, zdekonstruowaniu form już stworzonych, wyrwaniu obrazów z ciągów, wypreparowaniu z kontekstów i sensów w jakich funkcjonowały, albo przeciwnie na zgłębianiu, eksplorowaniu i obrabianiu jakiejś sekwencji, tak by wydobyć z niej nowe wyglądy i znaczenia albo intencje podskórne, zawołowane, umykające⁴⁹. Podkreślmy więc: *found footage* re-definiuje ustalone – tradycją, konwencją – znaczenia, jednocześnie wskazując na niewidoczne w dotychczasowym kontekście jakości materiału znalezionej. Przede wszystkim zaś praktyka ta jest skierowana przeciw oficjalnemu, dominującemu modelowi produkowania obrazów, określonej ideologii oraz ustalonym konwencjom. Anger jest przeciw autorem książki *Hollywood Babylon*.

W filmie Angera obrazy znalezione, włączone wykalkulowanymi zabiegami montażowymi w materię pracy, nabierają nieoczekiwanych znaczeń, wskazując na wieloznaczność przywoływanych mitów. *Scorpio Rising* samoświadomie kreuje własny mit motocyklistów przez porównanie z innymi mitami: zmarłą gwiazdą filmową – Deanem; żyjącą – Brando; zbawicielem – Chrystusem i złoczyńcą – Hitlerem. Każdy z tych mitów jest przywołany w całej swej niejednoznaczności, bez moralizowania⁵⁰. Co istotne, Anger nie odwołuje się do postaci

biblijnego Chrystusa czy Szekspirowskiego Puka, wykorzystuje hollywoodzkie „wariacje na temat” tych postaci, wprowadzając kolejne odniesienie, nie tylko do mitu Chrystusa, ale i przetworzenia tego mitu w oficjalnej kinematografii. Zwraca uwagę na przekształcanie mitów w obiekty kultury popularnej, na moment zawieszenia, w którym wyczerpała się już nośność tradycyjnych mitologii – i nie powstały nowe albo też są owe następcznie kalekami tworam wykreowanymi z ikon popkultury rozpaczliwą potrzebą określenia wobec świata.

Istotne jest też uczynienie telewizora jednym z „bohaterów” filmu; podobnie jak ściana z mieszkania jednego z motocyklistów, obklejona subkulturowymi gadżetami, telewizor jest *źródłem i odbiciem nieświadomości*⁵¹, zaspokaja potrzeby odbiorców, ale i je narzuca samą swoją obecnością. Początkowo obrazy znalezione są pokazywane na ekranie telewizora w pokoju motocyklisty, jako odnoszące się w jakiś sposób do życia bohatera, komentujące je, czy też mówiąc inaczej – definiujące. Dopiero kiedy pojawi się Chrystus, zostaną włączone w całość jako równoważne elementy, nie stanowiąc już obiektu analogicznego do komiksu czy motocykla; stopniowo zaciera się współczesny wymiar czasu i przestrzeni, podlegając poszerzeniu o mitologiczne „zawsze i wszędzie”.

Użycie materiału znalezione go nie jest zatem wyłącznie ironiczne i przesmiewcze; w kolejnych sekwencjach filmu zaznaczają się wyraźnie związki między poszczególnymi płaszczyznami działania się. *Found footage* podkreśla znaczenia niektórych scen, czasem antycypuje wydarzenia w wymiarze „współczesnym”/zarejestrowanym. Kluczowe dla interpretacji dzieła odwołanie do mitycznej sytuacji z początków czasu także znajduje się w kalekim nieco dialogu z komiksu. Kiczowate teksty piosenek dopełniają, doprecyzowują, niekiedy zupełnie nieoczekiwane, znaczenia budowane przez obraz. Na swój popkulturowy sposób mówią o tych samych doświadczeniach, może niekoniecznie świadomie zyskując nowe konteksty; natrętny głos piosenkarki i jej *I see lights!* nie może nie skojarzyć się ze światłem tego, który *wygląda jak anioł*. Stopniowo jego *przebranie* opada⁵², początkowe wrażenie, iż oglądamy instruktażowy film o dokręcaniu śrubek w motocyklach, ustępuje. Wiemy, że zdarzyło się coś, co na zawsze odmieniło życie bohatera – dopiero wtedy ono się *zaczęło*; także piosenka zapowiada kłopoty związane z powrotem tego, którego dawno nie było. Podobieństwo wychodzącego z domu motocyklisty i Jezusa idącego z uczniami, dwóch buntowników wyruszających w drogę, jest zaznaczone – oprócz oczywistych analogii wizualnych – frazą *that's the way he walks down the streets*. Wraz z bohaterami filmu znajdujemy się w *punkcie, z którego nie ma odwrotu*, odnajdując tego, który jest *przeznaczeniem*.

W tekstach ujawnia się przekonanie o nieuchronności zmiany, która czeka nie tylko bohaterów. Użycie piosenek nadaje też filmowi określoną strukturę, pozwala wyodrębnić oddzielne sekwencje. Ścieżka dźwiękowa narzuca następujący ciąg zdarzeń: odkrycie sensu życia, związane z pojawieniem się motocykla, czyszczonego, celebrowanego, pokazywanego w najrozmaitszych ujęciach; po początkowym, dziecięcym niemal (zestawienie maszyny i zabawki jeżdżącej w kółko) zachwycie, pierwsza nutka niepokoju: *on* wróci, i wtedy zaczną się kłopoty – przedstawiona zostaje czaszka⁵³; wyraziste odniesienie do androgynii, *Blue Velvet*, kilka homoerotycznych motywów, i opis: przybyć ma *diabeł w przebraniu*, który *wygląda jak anioł*, bohater „podpala” papierosa Marlonowi Brando, który

pojawia się na ekranie telewizora w doskonale samoświadomym montażu; za chwilę bohater otrzyma rozkaz udania się w drogę, przygotowania do której noszą znamiona (nieuświadomionego) pragnienia samozniszczenia – ubieranie się w rodzaj obowiązkowego munduru, na koniec jeszcze trochę kokainy ze ślicznego słoiczka i uroczym dyndająca w tle pętla; bohater nie jest odosobniony w pędzie do autodestrukcji: podobną postacią był inny buntownik – Chrystus, którego film odnajduje na drodze do Jerozolimy (już niewydzielony ramą telewizora fragment niemego *King of Kings* Cecile B. De Mille'a): aby jego ofiara miała sens, musi być dobrowolna – jego wola musi stać się tożsama z wolą Ojca; moment oświecenia: *widzę światła!* może oznaczać jedynie dostrzeżenie prawdziwej natury tego, który jest *światłem za obiektywem*, a więc coś na kształt orgii przebierańców; świadomość braku możliwości cofnięcia się z obranej drogi, i wreszcie: *on jest moim przeznaczeniem*, zgoda na śmierć, która jednocześnie jest nowym początkiem. Śmierci nie towarzyszą już żadne słowa – jest niema i migocząca, zalana czerwonym światłem – *krwiście rubinowym promieniem* ⁵⁴.

„Nastrój Skorpiona” rozwija się stopniowo: w początkowej części, pokazującej przygotowania zabawki-totemu, jest prawie nieobecny; ledwie zaznaczone są elementy takie jak czaszki; zresztą bardziej wyglądają one na mało znaczącą, acz obowiązkową, dekorację, niż na symbole transformacji. Druga część, portretująca rytualne przygotowywanie się bohaterów do „wyjścia”, zawiera takich wskazówek znacznie więcej: pęd do (auto)destrukcji jest dosyć wyraźny, sekwencja *Heat Wave* jest chyba najbardziej charakterystyczna. Stopniowo coraz bardziej oczywiste stają się odniesienia do znaczeń wiązanych z zodiakalną fazą Skorpiona.

Stephen Dwoskin: „*Scorpio Rising*” to film, w którym rytualny symbol i akcja stają się doświadczaną prawdą, nasze przeraźliwe i sekretne skrywane ognie wstają z grobu. „*Scorpio Rising*” stwarza nastrój Skorpiona: dziesiąty miesiąc, jesień, kiedy rzeczy zaczynają umierać i rozpadać się. Skorpion koncentruje się na wewnętrznej jaźni, rządzi nim świat podziemny (Pluton); Skorpiona kojarzy się ze śmiercią, odrodzeniem, brutalnością, przemocą, dyktatorską siłą i umiarem. Kiedy umiera lato, a żniwa są skończone, czarownice i świat podziemny powstają w znaku Skorpiona. (...) Jazda motocyklem jest rytualną jazdą ku śmierci ⁵⁵. Ku śmierci – i zmartwychwstaniu: faza Skorpiona to faza transformacji, przemiany zachodzącej pod wpływem doświadczenia śmierci, trzeba umrzeć, by móc się odrodzić. Skorpion to także sięganie po skrajności – zawsze wskazuje kontrasty, wydobywa momenty ostateczne. Nieodmiennie odwołuje się do ciemnej, niechętnie oglądanej strony doświadczenia. Przede wszystkim jednak Skorpion nawiązuje do transformującego znaczenia śmierci – rozpuszczenia w wodzie (nieprzypadkowo Skorpion należy do trygonu wodnego). Film Angera ma portretować fazę Skorpiona, w którą wkracza cywilizacja: *Scorpio Rising* prowadzi ku destrukcji, która musi towarzyszyć narodzinom nowej ery w dziejach ludzkości.

Scorpio Rising w wielu momentach dosłownie nawiązuje do symboliki drogi – przemiany. Najbardziej oczywiste jest wyjątkowo częste portretowanie butów: rozrzuconych, zakładanych, dokądś wędrujących... Bohaterowie z niezwykłym pietyzmem przywdziewający rytualne ubrania, nakładający pierścienie, wreszcie wyprowadzający swoje starannie przygotowane maszyny, jadą na spotkanie –

*Lucifer Rising* (1966?)*Scorpio Rising* (1963)

rytualną orgię. Później *Rebel Rouser* posyła ich w drogę ku piekłu, ku zagładzie – podobnie jak ku mitycznemu eschatonowi *ragnarök* stał swoich żołnierzy obecny w filmie Adolf Hitler⁵⁶. Motocykliści dążą ku samounicestwieniu – scaleniu ulegają rozsiane po całym filmie znaki śmierci: wpierw czaszka, szkielet, na początku niegroźne, traktowane na równi ze śmietnikową dekoracją ściany. Potem pętla niewinnie zwisająca w tle podczas zażywaniu narkotyku (nieodłączny atrybut przygotowania do drogi) w szczególny sposób podkreśla ów pęd ku autodestrukcji, podobnie jak przeraźliwa porcelanowa lalka – znak „odlotu”. Do tego obraz ptaków wylatujących z klatki, jak dusza, która uwalnia się z ciała; ale uwolnienie z ciała może przecież oznaczać jedynie śmierć. Ostatnią wstawką montażową jest ujęcie Drakuli, co także wydaje się znaczące. Ważne jest też wmontowanie pojedynczych, czerwonych kadrów; czerwień stanowi nie tylko kłamrę kompozycyjną – tło w pierwszej scenie i czerwone światło (!) policyjnego koguta zamykające ostatnią sekwencję pojawia się także w trakcie filmu, przypominając o wieloznaczności znaczeń przypisywanych temu kolorowi, związanemu z Marsem, którego wpływom podlega przecież Skorpion. Film wydobywa przede wszystkim odniesienia do krwi i ognia: ofiary (w kulturze chrześcijańskiej – Chrystusa) oraz mocy *niszczenia, wysubtelniania i transformacji*⁵⁷; najstarsze tradycje kojarzą czerwień z rytuałami pogrzebowymi. Końcowa sekwencja wypadku Hell's Angela, wysłanego na spotkanie własnej śmierci, której nie towarzyszy już tekst piosenki, jakby wyrwana z dotychczasowego porządku, stanowi podsumowanie drogi, którą bohater przebył. Którą podążają inni „wyznawcy”. Którą – wreszcie – podąża cała cywilizacja.

Można wskazać jeszcze dwa wyraziste nawiązania do rytuału przejścia: błuźniercze przywołanie mszy świętej i drogę Jezusa na ośle ku Jerozolimie – miejscu, w którym czekało go ukrzyżowanie. Przed Chrystusem wyznawcy kładą w hołdzie gałązki palmowe; jawią się one jako element wyznaczający granicę, która zostaje przekroczona – dokonuje się przemiana – zarówno egzystencji, jak historii. W jakimś sensie, zapowiada to wypadek Hell's Angela; podkreśla jego dobrowolność oraz nieuchronność. W pewnej mierze umierający Hell's Angel zostaje porównany do Zbawiciela⁵⁸. Mówiąc za Crowleyem, musi poddać się Woli – Woli Boga, która jest jego Prawdziwą Wolą.

*Rabbit's Moon* (1950)

Starannie wykorzystując możliwości montażu, Anger buduje swój rytuał: odwołuje się do transhistorycznego „zawsze i wszędzie”, przekraczającego zarówno przeszłe „wtedy i tam”, jak i teraźniejsze „tu i teraz”. Stopniowo wprowadzając wymiar mitologiczny, oswajając nieco widza z materiałem znalezionym, przygotowując go – tak, jak swoich bohaterów – na to, co się stanie, bo musi się stać, film sięga do wydarzeń sprzed początku historii, rozpoczynając ją tym aktem unicestwienia na nowo. Pokazuje śmierć świata, rozumianą jednocześnie jako początek dla nowego istnienia: kataklizm, po którym narodzi się nowa ludzkość, powrót do Chaosu i stanu sprzed aktu kosmogonicznego, po to, by mogło nastąpić odrodzenie, od-tworzenie Kosmosu. Śmierć jest motywowana zapomnieniem początku, nieznaną mitu kosmogonicznego, mitu założycielskiego. Postaci z komiksu o charakterystycznym podtytule *The Sons Also Rise* prowadzą ze sobą następujący dialog:

– *So how come our folks hates each other?*

– *Sumphin' thet happened a long time ago nevah rightly knew whut!!*

Slangowa rozmowa przywołuje w najbardziej bodaj wyrazisty sposób stan utracenia związku z *sacrum*, niemożności powrotu do dawnych mitów organizujących wiedzę o świecie. Nie można wypełniać rytuału, jeśli nie zna się mitu, który stanowi jego matrycę. Nie można jednak żyć „poza” rytuałem i mitem: jednym słowem, całkowicie poza *sacrum*. Zdegradowane, popkulturowe figury nie zaspokajają wszystkich potrzeb. Ważne, że kluczowy dialog, uzasadniający późniejsze pojawienie się w filmie figur Hitlera i jego żołnierzy, Anger wskazuje w materiale znalezionym, przynależnym do kultury popularnej, która nieudolnie próbuje zapłacić rozpaczliwą lukę w życiu współczesnego człowieka hollywoodzkim Babilonem. *Zlaicyzowane, zdegradowane, zakamuflowane mity i wyobrażenia mityczne spotykamy wszędzie: trzeba je tylko umieć rozpoznać*⁵⁹.

7.

Anger: „*Lucifer Rising*” jest moją odpowiedzią na „*Scorpio Rising*” – który był zwierciadłem śmierci podstawionym amerykańskiej kulturze. (...) Pokazuję w filmie rzeczywiste ceremonie; to, co jest wykonywane przed kamerą, nie będzie powtórny odegraniem (*re-enactment*), a celem będzie sprawienie, by *Lucyfer*

przybył... To jest urodzinowe przyjęcie dla Ery Wodnika. Wszystko, co dotąd mówiłem, prowadziło właśnie do tego. Poznawałem siebie i teraz muszę to przekazać. Lucyfer jest Aniołem Buntu stojącym za tym, co się dzisiaj dzieje na świecie. Jego przesłaniem jest: Kluczem Radości jest Niepostuszeństwo⁶⁰. Swego rodzaju etapem pośrednim, ostatnim przygotowaniem przed finalną inwokacją, jest *Invocation of My Demon Brother*. Wskazuje w dużym stopniu na elementy już w dziele Angera obecne, posługując się znanymi zabiegami, m.in. użyciem materiału znalezionej. W przypadku tego filmu w pracę zostaną włączone również rejestracje faktycznie przeprowadzonych ceremonii magicznych.

Początek i koniec *Invocation of My Demon Brother*: trójkąt z żółtych punktów, raz zwrócony w górę, drugi raz w dół. Film tworzy więc gwiazdę sześcioramienną, heksagram, związek ducha z materią (dwa trójkąty złożone), zasada czynna i bierna, rozwój i proces wsteczny, hermafrodyta, połączenie przeciwieństw⁶¹. Zapowiedź rzeczywistej obecności – następne ujęcie, towarzyszące napisom, z obrazem czarnego Lucyfera z okiem Cyklopa i płonącymi gwiazdami wokół głowy⁶², wskazuje, kto jest przywoływany.

Twarz mężczyzny: otwiera oczy. Budzi się? Kolejny bohater Angera, który powraca (?) do świata jawy ze świata snu – w pewnym sensie rodzi się na nowo, jeśli przypomnimy nader często wskazywane podobieństwo snu i śmierci. To, że filmy Angera rozpoczynają się właśnie od obrazów przebudzenia, podkreśla dokonujące się w nich nieustannie balansowanie między realnym a onirycznym wymiarem rzeczywistości.

Pierwszą sekwencję wyznaczają obrazy, które „widzi”: półnagi mężczyzna, którego twarz pozostaje w ciemności; specyficzne oświetlenie wydobywa jedynie fragmenty ciała, tworząc z nich nieco abstrakcyjną kompozycję. Znow budzi się; kręci głowę, widzi dwóch nagich chłopców śpiących na łóżku – przypomnienie *Fireworks* i tego, że trzeba Brata-Demona odnaleźć w sobie. Dłoń, ręka z „alchemicznym” tatuażem; za chwilę patrzący mężczyzna podniesie błyszczącą różdżkę i dotknie nią czoła.

Za moment zobaczymy na czerwonym tle (*Scorpio Rising!*) nogi niby w śmiertelnym podrygu. Przez chwilę sposób ich ułożenia przywodzi na myśl – ledwo zaznaczone skojarzenie – tarotowego Wisielca⁶³. *Found footage* z Wietnamu: helikoptery i „wysypujący” się z nich żołnierze. Anioł Buntu patronuje współczesnym zdarzeniom. Zbliżenie na ręce i oczy patrzącego. Jacyś muzycy, jeszcze za chwilę – ten sam dziwnie oświetlony człowiek z początku sekwencji. Pojawia się grupa ludzi palących haszysz. Fajka, przez moment zajmująca centralną pozycję w kadrze, ma kształt czaszki. Jedno z następnych ujęć pokaże „prawdziwą” czaszkę otoczoną świeczkami. Znow grający zespół, w kadrze przemknie kot, zaraz potem pies; wreszcie, na ciemnym tle, zobaczymy maga; na fragment kadru przedstawiający jego szatę zostały nałożone obrazy; na krótko znane już zdjęcia z *Dante's Inferno* zdominują obraz. Mag-Anger odprawia rytuał Równonocy Bogów⁶⁴; obrazy rytuału powrócą wielokrotnie, zawsze w nienaturalnie przyspieszonym tempie.

Motywowem zaznaczanym w filmie od samego początku jest patrzenie; obrazy oczu pojawiają się chyba najczęściej. Oko Horusa, zwielokrotnione, tańczące w kole (jak w innym momencie twarz); zbliżenie oka z nałożonym obrazem okrągłego akwarium (ze złotą rybką!). Anger często używa tu obiektywów ana-

morficznych⁶⁵ i nakładania obrazów, aby tworzyć niespodziewane byty, rozmywające się, zwielokrotnione czy też stanowiące swe własne lustrzane odbicie – jak karciane figury, które wyrastają z jednego punktu w obu kierunkach. Oprócz zestawienia z wodą pojawiają się też obrazy oczu połączone z obrazami słońca.

Dotąd w filmie dawały się odnaleźć mniej lub bardziej odległe skojarzenia z kartami; w końcu jakiś mężczyzna otwiera drzwi prowadzące na schody: na drzwiach umocowana jest tarotowa Śmierć. Jej pojawienie się zapowiada przejście w nowy etap przemiany: *Śmierć stawia nas w sytuacjach ekstremalnych, niwelując stare struktury (astrologiczny Skorpion). Reagujemy na nią emocjonalnie, bo najgłębiej dotyka istoty naszego „ja” (...). W zetknięciu z nią nasze Ego przestaje być raptem jakimkolwiek punktem odniesienia*⁶⁶.

Z ciemności wyłania się *His Satanic Majesty* – Anton Szandor La Vey, niewątpliwie jedna z najważniejszych postaci dwudziestowiecznego satanizmu, ubrany w czarno-czerwony płaszcz, z przymocowanymi rogami; wnosi na korytarz czaszkę, którą z pietyzmem układa na podłodze. Na obraz La Veya nałożone zostaje zdjęcie Hell's Angels, paralela wydaje się oczywista. Powrót do zapisu rytuału – Anger pali jakiś papier (Sitney podaje, że jest to tekst Crowleya), gdzieś na zewnątrz ktoś wrzuca do wykopanego dołu płonącego kota. Ogień dominuje obraz – i znów nałożone zostają zdjęcia Hell's Angels.

W rejestrację rytuału włączono ujęcia przedstawiające mężczyznę przybierającego pozycję Ukrzyżowanego; chwilę później już tylko twarz – śmieje się, do czoła przyćwiecone ma nieco groteskowe (podobnie jak szata La Veya) różki. Montaż tych dwóch ciągów obrazów sugeruje związek między postaciami przez podkreślanie podobieństwa gestów i ruchów. Według Sitneya mężczyzna to Brat-Demon.

Ważne wydaje się jedno z kolejnych ujęć: nagie ciało, pogrążone w mroku, na którym strumieniem światła wyrysowana została promieniejąca swastyka. Kreacyjna moc światła, jego najbardziej bezpośrednie działanie, które powróci w kilku końcowych ujęciach. W pewnym sensie także zwraca uwagę na rolę samego twórcy filmowego; przecież Anger *także znajduje światło – wiązka z projektora i promieniująca energia, która oświetla to, co znajduje się przed jego kamerą – rodzaj magicznego promienia, który pozwala mu praktykować magię, wykorzystać siły natury do jego własnych celów*⁶⁷.

Oprócz zapisu rytuału w filmie znajduje się jeszcze inna rejestracja faktycznie przeprowadzonej ceremonii – dokumentacja koncertu The Rolling Stones. Najpierw pokazano tańczących fanów, zespół (Their Satanic Majesties⁶⁸) pojawi się później. Dopiero gdy Lucyfer zaznaczy swoją obecność, przyjdzie pora na jego ziemskie wcielenie – Micka Jaggera. Zdjęcia z koncertu skonstrastowane zostają z wietnamskim *found footage*, zaraz po nim film przechodzi do zapisu rytuału. Koncert, *czas na zmianę z Sympathy for the Devil* i magiczny rytuał są równoważnymi znakami obecności, świadcząc o *zagadkowej naturze gry*.

Pojawia się młody mężczyzna w kapeluszu, ze złotymi skrzydełkami. Lucyfer przybywa. Cięcie – kot na schodach – zaczyna schodzić dziwaczna procesja. Otwiera ją zakapturzona postać w czerwieni (Szkarłatna Kobieta?) niosąca różdżkę, za nią podążają kolejne osoby, z akwariem i laską w dłoniach, grające na fletach i trąbkach. Pochód zamyka przybyły chwilę wcześniej Lucyfer.

Obrazy ludzi zdeformowane obiektywem anamorficznym i nakładaniem kadrów na siebie. Znowu ciało wykorzystane jako ekran – tym razem, raczej zdję-

ciami nakładanymi, na ciele wyrysowano kratę. Ujęcie przedstawiające tę postać, gdy rozkłada ręce nad głową, zamknij *Invocation of My Demon Brother*; między jej zdjęciami wmontowano obraz spadającego po schodach dziwaczного stworzenia trzymającego kartkę z napisem *Zap You're pregnant. That's witchcraft*. Magiczna moc działa, światło filmu ma przemienić widza.

Charakterystyczny dla Angera motyw przemiany przybiera tu nowy wymiar: transformująca moc światła została wskazana bezpośrednio, jako obdarowana zdolnością tworzenia. Ciało człowieka, ekran dla światła, to jedynie materia, którą należy poddać transsubstancjacji; z której należy wydobyć boskość – światło – w niej zamknięte. Zbawienie dostąpić może również zaklęta w materii *anima mundi*. Nadzieję na zbawienie, na powrót do Ojca, żywi także Syn Marnotrawny – Lucyfer⁶⁹.

8.

Lucifer Rising to droga przemiany, której początek wyznaczał obraz Śmierci w *Invocation of My Demon Brother*; Anger ogłasza triumf Horusa – Mściciela, Zwycięskiego Dziecięcia w Koronie, nadejście zapowiadanej przez Crowleya Ery Dziecka. Dariusz Misiuna, tłumacz Crowleya, wyjaśnia: *W erze Horusa Nieświadome ponownie miało podbić świadomość, lecz tylko po to, by torować drogę nadświadomości. Dziecko, ów czynnik x, wielka niewiadoma, zastępowało podział płci. W erze Horusa płcie, dotychczas stanowiące o tożsamości, a więc będące wyznacznikiem miejsca w świecie zewnętrznym, zstępowały do wnętrza, by stopić się ze sobą w „alchemicznych zaślubinach”. Crowley uważał, że w erze Horusa na świecie zapanuje androgynia, a ludzie będą kształtować swoją tożsamość podług własnej woli. Era boga-dziecka znosiła dotychczasowe prawa i porządki, ponownie otwierając świat na to, co nieoczekiwane i cudowne. Po nieoznaczoności ery Matki i jednoznaczności ery Ojca zapanować na świecie miała wieloznaczność. To ona, na równi z autokreacją, stała się podstawową normą egzystencjalną nowej epoki*⁷⁰.

Lucifer Rising, według Angera, jest o aniele-demonie Światła i piękna, zwanym Lucyferem. Oraz o bóstwie solarnym. Chrześcijański etos przemienił Lucyfera w Szatana. Ja pokażę go w gnostyckim i pogańskim sensie⁷¹. Film rozpoczyna obraz wybuchającego wulkanu, pogrążonej w ciemnościach ogniście czerwonej, płynącej lawy, która zacznie zastygać dopiero o świcie. Ogień rodzący się z wnętrza Ziemi ujawnia jej twórczą moc. Wmontowana w tę scenę sekwencja tytułowa: świetliste, migoczące ogniem litery wynurzają się z wody o świcie, wznosząc ku niebiosom, jest zapowiedzią centralnego tematu filmu – są nim narodziny, stworzenie możliwe dzięki *coniunctio oppositorum* żywiołów, wskazujące na kreacyjne moce natury, ale także powrót do nieba, zbawienie Upadłego Anioła.

Kolejne części filmu nawiązują do wydarzeń z mitologii egipskiej: świętego małżeństwa Izydy i Ozyrysa, narodzin Horusa oraz jego zemsty na zabójcy ojca, Secie. Po obrazach zastygającej na wybrzeżu lawy kamera pokazuje „budzącą się” Izydę – „widzi” ona (efekt ten stwarza kierunek spojrzenia ekranowego, nie sąsiedztwo w przestrzeni) wykluwającego się z jaja krokodyla, a następnie kilka dorosłych, pływających w rzece zwierząt. Maciej Ożóg wskazuje na istotne znaczenie tych ujęć, przypominając, iż krokodyl był uznawany za symbol cielesno-

ści, materii czy śmierci, a równocześnie sfery niebiańskiej, słońca i ducha. Podkreślano także jego związek z wiedzą okultystyczną⁷².

Izyda i Ozyrys porozumiewają się gestami magicznymi – Izyda wyjmuje ze skały krzyż *ankh*⁷³, który trzykrotnie podnosi ku niebu, zjawia się Ozyrys; Izyda pokazana w skalnej grocie, po kilku kolejnych gestach „odpowiada” jej Ozyrys, podobnie wskazując w górę (magiczna rozmowa bogów możliwa jest z powodu szczególnej natury medium światła). Ważne są też ujęcia „charakteryzujące” Izydę i Ozyrysa: działaniom bogini towarzyszą obrazy wody, później „ognia” zakłętego w piramidzie – wewnątrz Ziemi?; gesty Ozyrysa wywołują burzę uwięzioną uderzeniem błyskawicy w ziemię. *Od niepamiętnych czasów piorun uderzający w ziemię symbolizował akt zstąpienia boga niebiańskiego i jego połączenie z boginią ziemi. Reprezentował akt połączenia tego, co zostało rozłączone na początku świata, nieba i ziemi, światła i ciemności, pierwiastka męskiego z żeńskim, ducha i materii. (...) Jednocześnie zwracano uwagę na związane z uderzeniem pioruna światło, które rozświetlało mroki materii i ukazywało jej boską cząstkę*⁷⁴. Światło pioruna, kierowane ku Ziemi mocą *hieros gamos* Izydy i Ozyrysa, może wyzwolić z materii zakłątą w niej *anima mundi*; i jak dzięki Lucyferowi, spadającemu z nieba jak błyskawica, dokonać się mogło stworzenie, tak teraz potrzebna jest transformująca moc zjednoczenia przeciwieństw, by udało się uwolnić boskość zamkniętą w materii.

Po tej scenie pojawia się młody mężczyzna – budzi się (!) o świcie, podnosi z łóżka nakrytego kapą z motywem heksagramu, aby przyglądać się wschodzącemu – rodzącemu się – Słońcu. Następne działania doprecyzują sugestię wynikającą z obecności heksagramu, charakteryzując Horusa – syna boskiej pary – jako Mściciela. Obrazowi mężczyzny wyjmującego z szuflady różdżkę towarzyszy „oko Horusa”; przechodząc do innego pokoju mijają posązek sokoła, następnie zasiada na tronie, na którym jest umieszczony symbol *uskrzydłonego dysku słonecznego*⁷⁵. Jest inaczej ubrany – w czerwoną szatę, nie kolorowy płaszcz ozdobiony wzorem z trójkątów. Sygnał dokonującej się zmiany rzeczywistości: tło pokoju staje się nieokreśloną ciemnością – taką samą, jak ta, z której kamera wydobywała Szkarłatną Kobiętę i Wielką Bestię 666 w *Inauguration of the Pleasure Dome*. Horus w magiczny (czy raczej filmowy) sposób „dobywa” z wody wódcę, którą kogoś „zabija”. Chwilę później zakrwawiony, z mieczem w dłoni, zmierza do wanny wypełnionej wodą – widzimy „po drodze” lśniący, czworokątny rubin. W pomieszczeniu, w którym znajduje się wanna, na ścianie wisi ogromne lustro. Jasne wydaje się znaczenie rytualnego oczyszczenia przez zanurzenie w wodzie; ważne okaże się także połączenie wody z lustrem.

W tym miejscu warto przywołać mit o walce Horusa z Setem. Jak przypomina Ożóg, w pojedynku tym Horus stracił lewe oko. *Posiadając oko prawe i lewe Horus stanowił pełnię, jednoczącą przeciwstawne właściwości*⁷⁶; ważne, że traci oko lewe – lewą stronę wiąże się z nieświadomością, ale i elementem kobiecym, pasywnym. Ożóg proponuje od tego momentu odczytywać pracę Angera jako poszukiwanie całkowitości; potwierdza to następujący po zanurzeniu się Horusa w wodzie obraz budzącej się dziewczyny – Lilith (pojawił się on już przez chwilę w scenie, w której Horus zasiadał na tronie). Istotne jest też wspomniane połączenie wody i lustra – symboli niewątpliwie „kobięcych”, w dodatku nawiązujących do procesu przemiany – zanurzenie w wodzie jest kojarzone ze śmiercią

inicjacyjną, lustro zaś odwołuje się do duchowego rozwoju i scalania w jedność sfragmentaryzowanej osobowości.

Obraz młodej kobiety pogrążonej we śnie w skalnej grocie odnosi się wprost do koncepcji utraconego elementu żeńskiego ⁷⁷. Ów utracony, jeśli odniesiemy się do pierwotnej jedności przeciwieństw, lub nierozwinięty, jeśli weźmiemy pod uwagę proces indywiduacji – element to Anima. Nie bez znaczenia jest, że w ujęciu wprowadzającym postać Lilith pokazano ją w kamiennym sarkofagu, znajdującym się w skalnej grocie położonej nad wodą, ważne też, że patrzy na Księżyc. Rolę dążenia do całkowitości podkreśla Crowley: *Bóg nie ma płci, a więc ani mężczyzna, ani kobieta nie może go w pełni zrozumieć, nie mówiąc już o reprezentowaniu go. Jest zatem obowiązkiem maga-mężczyzny rozwijanie w sobie brakujących mu cech żeńskich* ⁷⁸.

Kobieta rozpoczyna wędrówkę – zmierza w górę, skalną ścieżką. Dochodzi do mostu nad przepaścią – w sekwencję wmontowano obrazy ognia, lawiny kamieni, kobiety nagle przeniesionej do Egiptu, gdzie pojawia się z rozkrzyżowanymi ramionami, w pozycji takiej samej jak pokazana tuż przedtem płaskorzeźba oraz zjawiającego się po cięciu Maga w kręgu Stonehenge. Po obrazie Stonehenge kobieta pojawia się w innym ubraniu. *Obrazowi wstępowania na górę towarzyszą inne, ukazujące ogień pochodni jaśniejące w ciemnościach nocy. Nie ulega wątpliwości, iż scena ta symbolizuje wydobywanie się z mroków nieświadomości* ⁷⁹; w górę zmierzają Lilith, ale także procesja nieidentyfikowalnych postaci, o b e c n y c h jedynie dzięki światłu niesionych pochodni. Kobieta wyciąga ręce w kierunku światła płynącego z okrągłego otworu w skale, ku której podąża.

Dzianie się przenosi się do komnaty z wyrysowanym na podłodze magicznym kręgiem ⁸⁰. Pierwsze prezentujące go ujęcie nakłada na niego obraz wody – spada kropla, krąg tworzy się także na powierzchni wody. Po schodach zstępuje Mag, w kręgu czeka starszy mężczyzna w królewskiej szacie – postać określona przez Angera jako Chaos. *Przywołany został w tej scenie motyw starego króla, który odchodząc, przekazuje władzę swojemu następcy* ⁸¹. Ważniejsze jest imię tej postaci – ma p r z y b y ć przecież syn chaosu. Chaos mówi coś Magowi, ten okadza krąg – przygotowuje inwokację. Mag, w czerwonym ubraniu przypominającym ceremonialną szatę z *Invocation of My Demon Brother*, zaczyna okrążać krąg, zgodnie z kierunkiem ruchu wskazówek zegara. Wstawki montażowe: żużel, zamarła lawa, słoń deprecjujący głowę kobry. Ruch jest coraz szybszy; w kręgu pojawia się wiązany ze Słońcem i wtajemniczeniem krzyż Tau ⁸² i trzy romby, dookoła ustawione są świece, Mag nosi białą szatę, jest bosy. Na magiczne koło „spływa” strumień światła – wydobywa z ciemności kadru trójkątną płaszczyznę, której podstawą jest przestrzeń rytuału, dookoła migocą iskry. Szata Maga znów jest czerwona – wmontowano też inne obrazy czerwieni: wybuchające ognie, lawa, pojawia się błyskawica.

P r z y b y w a Lucyfer z imieniem wypisanym na płaszczu. Przechodzi przez kilka pomieszczeń – w trzech siedzą ludzie tasujący karty przygotowujący zbiór symboli do ułożenia się w porządek nowej drogi; jak tarotowa Sprawiedliwość mają zakryte oczy lub patrzą w pustkę. Jeden z nich rozrzuca karty – powstaje nowy układ, pokazujący, co m o ż e s i ę s t a ć, przepowiedziana zostaje możliwa przyszłość Nowej Ery. Wędrówka zaczyna się w pokoju, którego ściany pokrywa wzór identyczny jak ściany pokoju, przez który wiodła droga Horsa.

Tamten pokój był pomalowany na czarno – tu ściany są jasne. Proces prowadzi od ciemności i nieodróżnicowania materii ku niebiańskiej jasności, odzyskaniu jedności, ponownemu zajęciu miejsca przy Ojcu. Ostatnie pomieszczenie jest umeblowane, Lucyfer zdejmuje zasłonę z pentagramem z jakiegoś portretu – odrzuca ziemskie ograniczenia. Nałożone zostają zdjęcia Crowleya – jedno przedstawia maga w nakryciu głowy oznaczonym symbolem Horusa. Lucyfer przechodzi dalej, spotyka pomalowanego w czarno-białe pasy człowieka, bardzo podobnego do siebie. Krótka wstawka *found footage*: obraz zanurzenia w wodzie, być może chrztu. I znów heksagram.

Nagle pokazane jest inne pomieszczenie, pośrodku którego klęczy kobieta, trzyma w dłoniach chustę, płacze. W tyle rozbite zwierciadło – za moment na ekranie pojawi się rozpadające się w drobiazgi lustro, wygląda jak rozpryskująca się woda (znów: woda – lustro). *Found footage*: zagroda z krową, zbiera się na deszcz. W następnym ujęciu zacznie padać, chwilę jeszcze i pokazany będzie tylko deszcz – ożywcza moc natury. Przerazenie kobiety narasta, jakby stała wobec sił, na które nie ma żadnego wpływu.

Pustynia. *Dwoje bohaterów, których wędrówkę śledziliśmy od początku filmu, spotyka się. Mężczyzna odnajduje kobietę, światło łączy się z wywyższoną materią*⁸³, dopełnia się zjednoczenie przeciwieństw. Pomiędzy kolumnami chodzą Izyda i Ozyrys. Większość kadru jest pogrążona w ciemności, którą przerywają jedynie przedostające się promienie słoneczne – wtedy boska para staje się widoczna. Jeszcze raz został podkreślony kontrast między światłem a ciemnością, który dopiero Lucyfer potrafi przekroczyć. Opozycja ta obecna jest immanentnie w naturze filmu – dlatego właśnie został on użyty jako medium inwokacji Lucyfera.

Rodzice boga przypatrują się nadzwyczajnej mocy nowo narodzonego, który wywołuje burzę i sprawia, że scala się skała. Izyda w końcowej sekwencji podnosi ręce ku niebu. Pojawia się rozświetlony dysk słoneczny przypominający UFO. Zalewa on przestrzeń światłem lub odwrotnie – pozostawia pogrążoną w ciemności. Oprócz oczywistego skojarzenia z dyskiem słonecznym Horusa i Aniołem Światła warto przypomnieć, iż częste relacje o spotkaniach z UFO Jung wiąże z momentem przełomowym historii, z początkiem Ery Wodnika. *Obecna sytuacja na świecie (...) może wzbudzić oczekiwanie jakiegoś nadziemskiego wydarzenia. (...) Znamienne dla naszej epoki jest fakt, że – w przeciwieństwie do swoich poprzednich form – archetyp, aby uniknąć gorszącej dziś personifikacji mitologicznej, przyjął formę rzeczową, a nawet wręcz techniczną*⁸⁴. W ten oto sposób, konsekwentnie budując obraz zjednoczenia przeciwieństw, *Lucifer Rising* ogłasza narodziny nowej ery – Ery Horusa.

Zwróćmy jeszcze uwagę na charakterystykę czasu i przestrzeni. Mamy w tej pracy do czynienia z czasem i przestrzenią nieciągłymi, uniwersalnymi i transhistorycznymi. Film swobodnie przenosi się z miejsca na miejsce, łącząc różne przestrzenie w jedną przestrzeń rytuału filmowego; podobnie nie istnieje w nim czas w rozumieniu linearnym, historycznym – wszystkie wymiary czasu zjednoczyły się w uniwersalnym „zawsze i wszędzie”. To właśnie może wskazywać na sakralny wymiar czasu i przestrzeni rytuału filmowego, jakim niewątpliwie staje się ostatnie dzieło Angera. *Lucifer Rising* tworzy w ten sposób rzeczywistość opartą na zasadzie hologramowości świata, rzeczywistość synchronistyczną. Takie budowanie filmowego świata jest ważną cechą twórczości Angera, rozwijaną

stopniowo, do momentu kiedy zyska ona pełny wymiar w pracy pokazującej kreatywną, ahistoryczną moc natury – składając ten obraz z części rozsianych po różnych czasach i różnych przestrzeniach, odnajdując między nimi podobieństwa, związki innego rodzaju niż przyczynowo-skutkowe.

Anger: *Nie myślałem, że to będzie o demonach albo piekle, naprawdę. Próbowałem zrobić film o Aniele Światła. To było jego pierwsze imię. Syn Poranka (...). Ale teraz niemal wierzę w to, co mówi Biblia. Choć Biblia mówi bardzo niewiele o Lucyferze. Został ocenizowany (...). Tylko kilka linijek. Szatan (...). Tak więc to naprawdę jest o Upadłym Aniele, wypadnięciu z łask i nadziei na odkupienie, na wspięcie się z powrotem na drabinę*⁸⁵. *Lucifer Rising* w takiej perspektywie staje się filmem o zbawieniu materii przez człowieka, o nadziei na zmartwychwstanie duszy zamkniętej w materii. Lucyfer może zostać zbawiony, tak jak przebaczenia dostąpił syn marnotrawny.

9.

Sitney wspomina, że Anger był rozczarowany możliwościami filmu; zdecydowanie wolałby *projektować obrazy bezpośrednio do umysłów ludzi*⁸⁶. Medium światła, tak obiecujące dla artysty, którego celem było przywołanie Lucyfera, okazało się niewystarczające.

Ciągle szukając i odnajdując światło: światła klejnotów i światła objawienia, światła odbijającego się od motocykla i światła wpadającego do obiektywu, Anger stworzył szczególną, *synchronistyczną* formę filmową. Środkiem, który najczęściej wykorzystywał, było łączenie materiału filmowego różnego pochodzenia: fragmenty filmów hollywoodzkich i innych produkcji pop (komiks, piosenki, dokumentacja koncertu) i rejestracje przeprowadzonych ceremonii magicznych ujednolicał ze zdjęciami zarejestrowanymi na potrzeby danego filmu. Chętnie posługiwał się wielokrotną ekspozycją. Zabiegi te pozwalały na budowanie holistycznej formy filmowej, obejmującej skrajne nieraz przeciwieństwa, a przede wszystkim wydobywającej inne niż przyczynowo-skutkowa zasady łączenia obrazów. Nader istotne dla Angera było także wykorzystanie rozmaitych możliwości montażu – w przypadku materiału znalezionej, precyzyjne i znaczące włączenie go w pracę było osiąganym za pomocą starannie wykalkulowanych zabiegów montażowych, które równie często budowały nieoczekiwane, „magiczne” lub po prostu „filmowe” znaczenia w obrębie materiału rejestrowanego przez artystę. Wreszcie, możliwości tkwiące w samym narzędziu zapisującym – stopniowe wyostrzanie obrazu ze światła czynić może kamień szlachetny, może (magicznie?) zakłócić moc światła w materię; obiektyw anamorficzny podkreśla czynność patrzenia, a więc kieruje uwagę ku widzowi, który przecież ma ulec przemianie pod wpływem filmu.

Film zaś „wylewa” na widza istną powódź światła, pokazując przedmioty świetliste z natury – najbardziej wyraźne znaki Lucyfera, przypominając, że jak pisze Wees, *Najbardziej „wizyjne” obrazy światła są nie tylko dla inicjowanych. Są one dla wszystkich, których oczy są otwarte na światło filmów i których umysły są otwarte na wizyjne tradycje sztuki i religii, obecne tak na Wschodzie, jak na Zachodzie*⁸⁷.

- ¹ Anger, mówiąc o tym, używa określeń takich jak *rytuał przejścia i błyszczący moment jego dzieciństwa*; ciekawe, że wspomina także cekiny (zob. R. A. Haller, *Kenneth Anger, „Filmmakers Filming”* 1980, s. 1). Jeśli nie zaznaczam inaczej, cytaty z prac obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.
- ² Filmografię Angera podaje za pracą Hallera.
- ³ Cyt. za: R. A. Haller, dz. cyt., s. 16. Filmy te omawia Sitney, zob. P. A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, New York 1974.
- ⁴ Zob. R. A. Haller, dz. cyt., s. 1. Zainteresowanym koncepcją Crowleya, uznawanego niekiedy za najważniejszego twórcę magii Nowej Ery, proponuję lekturę polskich przekładów jego pism: A. Crowley, *Magia w teorii i praktyce*, tłum. D. Misiuna, Kraków 1999 oraz tegoż, *Księga Bestii, czyli eseje filozoficzne Aleistera Crowleya*, wybór i tłum. D. Misiuna, Wrocław 2000. Warto podkreślić, że magia Crowleya stanowiła bezpośrednią inspirację twórczości Angera głęboko zaangażowanego w praktyki magiczne.
- ⁵ P. A. Sitney, dz. cyt., s. 102.
- ⁶ D. E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, s. 150-151.
- ⁷ Cyt. za: W. C. Wees, *Light Moving in Time. Studies in Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992, s. 107-108. Komentarz ten Anger wygłosił po zrealizowaniu *Invocation of My Demon Brother*.
- ⁸ Tamże, s. 107.
- ⁹ W. C. Wees proponuje odczytywać twórczość Angera jako stopniowe przechodzenie od *implicitnej ekspresji wizyjnych mocy światła do eksplicytniej ilustracji mitologii światła, której Lucyfer jest panującym bóstwem*. W niewielu Lucyfer pojawia się przywołany, „osobiście”: częściej jest to podkreślenie szczególnej natury światła, objawiającej się bez pośrednictwa Lucyfera, albo znaków, symboli i rytuałów jego kultu; tamże, s. 108.
- ¹⁰ P. A. Sitney podaje następujące, obok *Fireworks*, przykłady realizacji *trance film* w jego najbardziej wyrazistej postaci: *At Land* Mayi Deren (1944), *Fragments of Seeking* (1946) i *Picnic* (1948) Curtisa Harringtona, *Swain* (1950) Gregory'ego Markopoulou, *The Way to Shadow Garden* (1955) Stana Brakhage'a.
- ¹¹ P. A. Sitney, dz. cyt., s. 17.
- ¹² Tamże, s. 21.
- ¹³ Cyt. za: P. A. Sitney, dz. cyt., s. 97.
- ¹⁴ D. Curtis, *Experimental Film. A fifty year evolution*, London 1971, s. 63.
- ¹⁵ Cyt. za: P. A. Sitney, dz. cyt., s. 101.
- ¹⁶ R. A. Haller, dz. cyt., s. 2.
- ¹⁷ Obraz błyskawicy zastąpił w trakcie przygotowań *Fireworks* do prezentacji jako dzieła otwierającego *Magick Lantern Cycle* czytany prolog.
- ¹⁸ Cyt. za: R. A. Haller, dz. cyt., s. 2.
- ¹⁹ A jeśli uznamy *Fireworks* za film przynależny do nurtu kina gejowskiego, którego zakładanym odbiorcą jest homoseksualny mężczyzna, bohater staje się obiektem pożądania także i widza.
- ²⁰ Film transowy często odnajdywał symboliczne znaczenia w neutralnym z pozoru otoczeniu – przedmiotach, na które bohater patrzy, lub które po prostu znajdują się wokół niego, a które obdarzyć można szczególną rolą.
- ²¹ Obraz ten przywodzi również skojarzenia ze spermą, dookreślające homoseksualny charakter inicjacji, ale i upokorzenie, jakiego bohater doznaje.
- ²² M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1993, s. 406.
- ²³ Późniejsza ingerencja Angera, podkreślająca związek z następnym filmem, zob. P. A. Sitney, dz. cyt., s. 102.
- ²⁴ Tamże, s. 100.
- ²⁵ Cyt. za: W. C. Wees, dz. cyt., s. 118-119.
- ²⁶ C. G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej*, w: tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 241-242.
- ²⁷ Cytat z wiersza Crowleya *Hymn to Lucifer*, który stał się podstawą *Lucifer Rising*, cyt. za: R. A. Haller, dz. cyt., s. 13.
- ²⁸ Jung pisze: *Proces indywidualizacji zaczyna się z reguły od uświadomienia „cienia”, tj. tego składnika osobowości, który ma na ogół charakter negatywny. W tej „niższej” osobowości zawiera się wszystko to, co nie chce bezwarunkowo przystosować się do praw i reguł życia świadomego. Osobowość ta składa się z „nieposłuszeństwa” i dlatego jest odrzucona z racji nie tylko moralnych, lecz także praktycznych. (...) Prowadzi to wprawdzie do nieposłuszeństwa i buntu, ale także do koniecznej samodzielności, bez której indywidualizacja jest nie pomyślenia. Zdolność do sprzeciwu, niestety, musi być czymś rzeczywistym, jeśli etyka ma w ogóle mieć sens*. C. G. Jung, dz. cyt., s. 243-244.
- ²⁹ W twórczości Angera można wskazać inspiracje New Age-owskim przekonaniem o magicznych nadejściach narodzinach Ery Wodnika, pojawiające się dosyć często w realizacjach niezależnych filmowców amerykańskich.

- ³⁰ Haller, za Alanem Williamsem, wskazuje, że w języku francuskim nie istnieje sformułowanie *eaux d'artifice*, tytuł pracy Angera jest zonglerką słowną, która ma uwypuklić związki z poprzednim filmem; R. A. Haller, dz. cyt., s. 4.
- ³¹ Cyt. za P. A. Sitney, dz. cyt., s. 102.
- ³² R. A. Haller, dz. cyt., s. 4.
- ³³ A. Crowley, *Magija...* dz. cyt., s. 18.
- ³⁴ Tamże, s. 21.
- ³⁵ Tamże, s. 23.
- ³⁶ Tamże, s. 26.
- ³⁷ S. Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, New York 1967, s. 108.
- ³⁸ M. Eliade, dz. cyt., s. 185-186.
- ³⁹ Zob. W. C. Wees, dz. cyt.
- ⁴⁰ P. A. Sitney, dz. cyt., s. 153. Oprócz następnych filmów Angera należy wskazać takie jeszcze przykłady filmu mitopoetyckiego, jak *The Very Eye of Night* (1959) Mayi Deren, *Dog Star Man* Stana Brakhage'a (1961-1966), *Twice a Man* (1963) i *The Illiac Passion* (1968) Gregory'ego Markopoulosa oraz *Heaven and Earth Magic* (ok. 1950-60) Harry'ego Smitha.
- ⁴¹ N. Carroll, *Identity and Difference: From Ritual Symbolism to Condensation in Inauguration of the Pleasure Dome*, „Millennium Film Journal” 1980 nr 6, s. 37.
- ⁴² Sitney i Carroll wskazują na źródło inspiracji filmu Angera, jakim były dramatyczne rytuały Crowleya – zwłaszcza *Rytuały eleuzyjskie* wystawione przez Crowleya w londyńskiej Caxton Hall.
- ⁴³ W. C. Wees, dz. cyt., s. 110.
- ⁴⁴ Ceremonialne ubieranie się powróci w filmie *Scorpio Rising*, podobnie wskazując na obiekty „światliste z natury” – światło, które można „nosić”. Ważny jest też poświęcony ubieraniu *Puce Moment*, z którego kadry zostały włączone w *Inauguration of the Pleasure Dome*.
- ⁴⁵ Lustro niesie złożoną symbolikę; podkreślenia w kontekście prac Angera wymaga zwłaszcza odniesienie do samopoznania oraz odwróconej natury obrazu.
- ⁴⁶ Carroll nie uznaje jednoznacznie Bestii 666 za mroczny, ukrywany aspekt Shivy (Cień); myślę, że taka interpretacja jest uzasadniona z powodu przywołanego skojarzenia Lucyfera z Cieniem.
- ⁴⁷ W jednym z ujęć pojawia się fragment *Dante's Inferno* Harry'ego Lachmana, zdjęcia nakładane jednoczął zatem także dokonaną rejestrację z gotowymi obrazami, w dodatku przetwarzającymi tak istotny tekst kultury. Zapowiada to estetykę *Scorpio Rising*; materia
- riał z filmu Lachmana powróci w *Invocation of My Demon Brother*.
- ⁴⁸ Cyt. za: P. A. Sitney, dz. cyt., s. 133.
- ⁴⁹ P. Krajewski, *Found Footage* w: *WRO 99. VII Międzynarodowe biennale sztuki mediów*, red. P. Krajewski, Wrocław, 1999, s. 148.
- ⁵⁰ P. A. Sitney, dz. cyt., s. 121.
- ⁵¹ Tamże, s. 119.
- ⁵² Właściwie powinien to zasugerować sam tytuł – Skorpion to także imię tego, który *niby błyskawica, spadł z nieba*: Jezus mówi uczniom: *Oto dałem wam moc, abyście deptali po węzach i skorpionach i po wszelkiej potędze nieprzyjacielskiej, a nic wam nie zaszkodzi* (Ewangelia św. Łukasza, 10, 18-19).
- ⁵³ Istotne wydaje się jedno z ujęć zamykających trzecią sekwencję: odziany szkielet w tle „przygląda się” bohaterowi, który podchodzi do lustra, z perspektywy którego „patrzy” kamera.
- ⁵⁴ A. Crowley, *Hymn...* dz. cyt., s. 13.
- ⁵⁵ S. Dwoskin, *Film Is. The International Free Cinema*, Woodstock – New York, 1975, s. 156.
- ⁵⁶ Zob. rozważania Eliadego o narodowym socjalizmie, M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 16-17.
- ⁵⁷ S. F. Fincher, *Kreatywna mandala. Poznawanie i uzdrawianie siebie przez autoekspresję*, tłum. D. Rossowski, Łódź 1994, s. 64.
- ⁵⁸ Tak, jak Zbawiciel staje się podobny do Hell's Angela, zwłaszcza kiedy montaż sugeruje, „co zrobiłby bohater na miejscu Chrystusa”. Ich podobieństwo, zaznaczone wersem *he's a rebel*, przypomina również o obecności dwóch innych buntowników: przywódcy zgromadzenia i tego, którego wydaje się on wcieleniem – Lucyfera. Wracamy do punktu wyjścia: najważniejsza w dziele stworzenia jest wola sprzeciwu.
- ⁵⁹ M. Eliade, *Mity...* dz. cyt., s. 21.
- ⁶⁰ Cyt. za: R. A. Haller, dz. cyt., s. 8.
- ⁶¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 107. A także: *Ta starożytna figura (...) była wyrazem jedności świata widzialnego i niewidzialnego. W przeciwieństwie do pentagramu, charakteryzującego ziemską kondycję człowieka, heksagram wskazuje na duchowy aspekt ludzkiej egzystencji* (M. Ożóg, *Kennetha Złotnika „Jutrzenka Lucyfera”* – wg Kenneth Anger „*Lucifer Rising*” w: *Kino ma 100 lat! Największe osiągnięcia i perspektywy rozwoju. Materiały ze Studenckiej Konferencji Naukowej*, Łódź 1996, s. 35).
- ⁶² P. A. Sitney, dz. cyt., s. 130.

- ⁶³ *Wisielec zaprzecza Światu. Zamart zanurzony w Wodzie (...) i obramowany czworokątną figurą geometryczną uosabiającą grób, materię, cielesność, umieranie. Natomiast karta Świat wyobraża nagą kobietę, radośnie tańczącą i otoczoną wieńcem w kształcie łona (symbol wyzwolenia, nowych narodzin, piękna i swobody). (...) Ale Śmierć Wisielca ma charakter pozorny – otwiera bramę i inicjuje wędrówkę: w stronę Świata, J. W. Suliga, Tarot, Warszawa 1993, s. 37.*
- ⁶⁴ Równonoc Bogów to moment zmiany cónów. Anger wykorzystał zapis autentycznej ceremonii, którą odprawił w 1966 roku, w noc poprzedzającą zaginięcie materiałów do *Lucifer Rising*, zob. P. A. Sitney, dz. cyt.
- ⁶⁵ Kierujących uwagę także ku samemu procesowi widzenia.
- ⁶⁶ J. W. Suliga, dz. cyt., s. 39. Obecność kolejnych arkanów tarota – Wisielca i Śmierci, pierwszego wprowadzonego w dodatek odległym skojarzeniem ze *Scorpio Rising*, pokazuje, jak bardzo prace artysty są ze sobą powiązane.
- ⁶⁷ R. A. Haller, dz. cyt., s. 3.
- ⁶⁸ Tytuł płyty zespołu z 1967 roku to *Their Satanic Majesties Request*.
- ⁶⁹ Anger wskazywał na paralele między przypowieścią o synu marnotrawnym a historią Lucyfera, tym samym podkreślając nadzieję Satana-ela na zbawienie.
- ⁷⁰ D. Misiuna, *Aleister Crowley i magia nowego eonu* w: A. Crowley, *Magija...* dz. cyt., s. 11.
- ⁷¹ Cyt. za: P. A. Sitney, dz. cyt., s. 128.
- ⁷² M. Ożóg, dz. cyt., s. 33.
- ⁷³ Kolejny element wiążący się z *coniunctio oppositorum*: krzyż ankh, „klucz życia”, kojarzony ze Słońcem, klucz do boskiej wiedzy i przeznaczenia (...) Niebo i Ziemia, połączenie przeciwieństw, kobieta i mężczyzna (W. Kopaliński, dz. cyt., s. 174).
- ⁷⁴ M. Ożóg, dz. cyt., s. 32.
- ⁷⁵ Postać, w której Horus walczy z wrogami, zob. J. Lipińska, M. Marciniak, *Mitologia starożytnego Egiptu*, Warszawa 1986.
- ⁷⁶ M. Ożóg, dz. cyt., s. 35.
- ⁷⁷ Tamże, s. 36.
- ⁷⁸ A. Crowley, *Magija...*, dz. cyt., s. 31.
- ⁷⁹ M. Ożóg, dz. cyt., s. 37.
- ⁸⁰ Z czysto Crowleyowską inskrypcją: Lucifer – Nuit – Hadit – Ra-Hoor-Knuith – Chaos – Babalon – Lilit.
- ⁸¹ M. Ożóg, dz. cyt., s. 37.
- ⁸² Zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 174.
- ⁸³ M. Ożóg, dz. cyt., s. 39.
- ⁸⁴ C. G. Jung, *Nowoczesny mit. O rzeczach, które widuje się na niebie*, w: tegoż, *Archeotypy i symbole...* dz. cyt., s. 270-271.
- ⁸⁵ Cyt. za: R. A. Haller, dz. cyt., s. 9.
- ⁸⁶ P. A. Sitney, dz. cyt., s. 133.
- ⁸⁷ W. C. Wees, dz. cyt., s. 108.