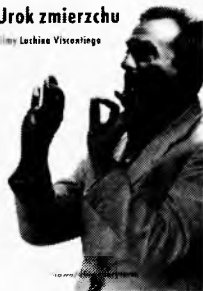


Urok, ale i smutek zmierzchu

Urok zmierzchu

Filmy Luchina Viscontiego



ANDRZEJ WERNER

Byłem pewien, że ta książka kiedyś powstanie. Wskazywały na to wcześniejsze publikacje Alicji Helman o Viscontim, widoczna w nich fascynacja autorki twórczością mistrza włoskiego kina, fascynacja przetopiona w dogłębność analizy różnorodnych wątków myślowych i formalnych wyjątkowo złożonego dzieła. Byłem pewien, że powstanie i cieszyłem się, że ją przeczytam. Myślę, że tę spełnioną radość podzielił miłośnicy kina i to całkiem szerokie ich grono: Alicja Helman pisze zarazem do znawców, profesjonalnie z kinem związanych, jak i widzów bardziej przygodnie, choć nieprzypadkowo zaglądających do kina. Gruntowność refleksji filmologicznej, historycznej, humanistycznej nie przekłada się tu na hermetyczność języka analitycznego; gdybyż tak uczniowie i uczennice Alicji Helman zechcieli się tego nauczyć od swojej mistrzyni!

Książka o Viscontim czy o filmach Viscontiego? Alicja Helman podkreśla, że chodziło jej o to drugie; *Urok zmierzchu* ma przecież podtytuł *Filmy Luchina Viscontiego* (trochę mi obco brzmi ta odmiana, ale zapewne właśnie tak jest poprawnie). I rzeczywiście, cały układ obszernej książki wyznacza chronologiczne omówienie poszczególnych filmów Viscontiego, od *Opetania* do *Niewinnych*, bardzo dokładne i gruntowne w analizie ekranowego tekstu, ale i kulturalnych, historycznych i politycznych kontekstów czasu, w którym powstawały i do którego się odwoływały. Jest w tym zapewne wyraz niechęci do jednostronnie biografistycznych metod – jeśli je metodami wypada nazywać – jakich szczególnie wiele w bibliografii pisania poświęconego tak barwnej i efektownej postaci jak Visconti. I chwała Bogu, że Alicja Helman woli skoncentrować uwagę na tekstach filmów. Nie tylko dlatego, że wspomnienia lektur o Viscontim z kluczem autobiograficznym, obowiązkowo zaprawionym sosem postjungowskim, do dziś pojawiają się w moich sennych koszmarach. Filmy Viscontiego to – jak wcześniej zauważyła autorka – istny palimpsest kulturowy. Autorka pozostaje na obszarze sprawdzalnych hipotez dotyczących tego, co zostało wypowiedziane, co zostało zapisane na ekranie i wzywa do rozumiejącej lektury.

Niewiele jest w dziejach kina filmów tak intensywnie nasyconych kulturą, świadomymi odwołaniami do dzieł innych dyscyplin sztuki. Mierząc się z literaturą najwyższego lotu (Tomasz Mann, Tomaso di Lampedusa; z gorszym efektem – Dostojewski i Camus) potrafił środkami najczyściej filmowymi stworzyć dzieła równie genialne – a przecież palców by wystarczyło do wyliczenia takich osiągnięć w światowym kinie. Niemniej ciekawe u Viscontiego są wątki zaczerpnięte z wielkiej literatury, ale rzucone w tak odmienne realia, tak odmienne konfiguracje fabularne, że nie sposób mówić o adaptacji, raczej o świadomej

grze intertekstualnej (nie tracąc wszakże z oczu świata poza ekranem). Opera (nie do końca zdefiniowana, a nawet opisana kategorią operowości dzieła filmowego, nie tylko u Helman, ale w całej znanej mi literaturze przedmiotu, choć przecież co najmniej w tym przypadku trafna), sztuki plastyczne, architektura i – zwłaszcza – muzyka; autorka porusza się w tym uniwersum ze znanstwem i wdziękiem, bez nadmiernej pedanterii, jest idealnym przewodnikiem po doprawdy polihistorycznym dziele włoskiego mistrza.

Świat kultury i sztuk wszelakich to jednak nie tylko tworzywo i temat dzieł Luchina Viscontiego, ale i centralny problem tej twórczości. Światu temu towarzyszy tu nie tylko zachwyt, wzruszenie estetyczne, podziw i przywiązanie, ale i refleksja nad jego źródłami, naturą, a także ceną, jaką się płaci za uprawianie sztuki, za wyłączność poświęconej jej uwagi, co jest przecież warunkiem sukcesu artystycznego. Dzieje się tak nie tylko w *Śmierci w Wenecji* – te wątki, przeniesione z dzieła pisarza szczególnie cenionego przez Viscontiego, Tomasza Manna, Alicja Helman analizuje szczegółowo. Cała twórczość Viscontiego, pośrednio lub bezpośrednio, przeniknięta jest tą refleksją. Związany z nią jest wątek dekadencji, który Helman uznaje za naczelną kategorię łączącą co najmniej przeważającą – zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym – część dorobku reżysera. Kryteria estetyczne są z założenia amoralne; czyż fascynacje Viscontiego starogermańską mitologią, pośrednio upostaciowane przez Ludwika Bawarskiego i jego namiętność do muzyki Wagnera, nie są pośrednim, ale w pełni świadomym podkreśleniem tego statusu? A nawet ponuro kiczowaty estetyzm nazistów, będący tłem ostatnich, przesycionych atmosferą *beauté de la decadence* scen *Zmierzchu bogów* zawiera pośrednio refleksję otwarcie wyrażoną w *Lamparcie*, *Śmierci w Wenecji* i *Portrecie rodzinnym we wnętrzu*. Filmy neorealistyczne zaś rysują w tym kontekście jakże odmienną a zarazem w sposób najbardziej naturalny uzasadnioną hierarchię sfer ludzkiego życia.

Jeśli budząca podziw książka Helman przynosi jednak pewien niedosyt, to wiąże się on dla mnie właśnie z analizą dzieła Viscontiego jako całości. Całość jest pewnym założeniem a zarazem hipotezą wymagającą potwierdzenia. Między innymi w punkcie po części analizowanym przez autorkę: czy istnieją związki pomiędzy neorealistycznym okresem twórczości Viscontiego a jej późną, bogatą inscenizacyjnie fazą i na czym one właściwie polegają? Helman przygotowuje grunt pod budowlę takiej całości. Kwestionuje neorealistyczny charakter *Opętanych*. Może nawet, jak na mój gust, nadmiernie kategorycznie, Visconti antycypuje wiele istotnych cech estetycznych tego prądu (oczywiście dzięki terminowaniu u Renoira); jeszcze silniej uwypuklił je Feher w swojej świetnej wersji dzwoniącego zawsze dwa razy *Listonosza*, a właściwie swoistego hołdu złożonego Viscontiemu (szkoda, że Alicja Helman nie włączyła analizy tego filmu do tak ciekawych rozważań nad *Opętanymi*, to film prawdziwie „filmologiczny”). Takim przygotowaniem gruntu jest również subtelna analiza *Rocca i jego braci*, filmu granicznego między okresem neorealistycznym a późniejszym, granicznego a zarazem w sposób niezwykle harmonijny scalającego estetycznie heterogeniczne style narracji.

Gdyby jednak łącznikiem czy choćby tylko wspólnym mianownikiem późnego, najbogatszego w wybitne osiągnięcia okresu twórczości Viscontiego miał być jakkolwiek rozumiany dekadentyzm, to czułbym się drastycznie niezaspokojony,

a nawet co najmniej podejrzliwy wobec własnej fascynacji dziełem włoskiego mistrza. Myślę nie o świadomości zmierzchu kultury, w której się wychował, która znaczyła dlań wszystko, ale właśnie o uroku tego zmierzchu. A więc o nastroju satysfakcji estetycznej z faktu świadomego uczestnictwa we własnym pogrzebie. To za mało – dużo dla zręcznego artysty tworzącego rozkosznie wieloznaczne klimaty, mało dla myśliciela, mało i zbyt pokrętnie dla świadka swojej epoki. Te klimaty są tu oczywiście obecne, poruszają i kuszą swym niebezpiecznym wdziękiem, ale byłyby tylko płonną igraszką, gdyby nie towarzyszyło im poczucie, że jest to śmierć nie bez własnej winy, może nawet śmierć zasłużona, choć przez to wcale nie mniej smutna.

Alicja Helman słusznie oddala zbyt pochopnych identyfikacji bohaterów Viscontiego z osobą autora. Pod jednym względem każdy bohater filmów Viscontiego, jeśli jest artystą lub miłośnikiem sztuki, nosi zbliżone, choć ujawniane w różnych konfiguracjach pokrewieństwo z autorem: przekonanie o zmierzchu własnej formacji kulturowej, głęboką nieufność do czasów, które mają nastąpić, nieufność granicząca z pewnością, iż przyniosą one postępującą barbaryzację kultury, ale zarazem poczucie, iż jest to proces nie tylko nieuchronny, lecz w jakiś sposób uzasadniony, może nawet sprawiedliwy, bo zawiniony kształtem kultury, która musi odejść. Podmiotem tego kształtu, a więc i winy, są twórcy tej kultury i jej miłośnicy – wśród nich nie tylko bohater, ale i autor *Portretu rodzinnego we wnętrzu*. Stąd i jego stosunek do przejmującej ster barbarii pozostanie dwuznaczny: barbarią gardzi, ale czując się martwym, musi cenić życie. Emocjonalną swoistością dzieła Viscontiego, miarą wewnętrznego napięcia, z jakim ono ciągle fascynuje, jest głęboka ambiwalencja stosunku do tyleż niewątpliwej, ile obciążonej wspomnianą winą wartości, jaką jest kultura, co najmniej w swoim nowoczesnym, dwudziestowiecznym stadium czy też stanie skupienia. Bardzo chciałbym poznać nieco bardziej rozwinięte zdanie na te tematy sformułowane przez najbieglejszą znawczynię twórczości Viscontiego.

Jak również opinię o miejscu tego dzieła wśród współczesnych, zwłaszcza włoskich reżyserów, otaczających Viscontiego estymą i głębokim szacunkiem, mieniących się po trosze jeśli nie jego uczniami, to w każdym razie mniej, na razie, doświadczonymi kolegami: Felliniego i Antonioniego. Bądź co bądź to najbardziej centralne miejsce kina – już nie tylko z perspektywy tamtych lat, szczególnie szczęśliwych dla odkrywczego kina, nie tylko artystycznego, ale i głębokiego intelektualnie w przedstawianiu zaiste przełomowej przygody współczesnego świata. Myślę, że takie zestawienie byłoby uzasadnione i pożyteczne pod względem historycznym, ale pozwoliłoby także lepiej uzmysłowić swoistość dzieła Viscontiego, jego miejsce na mapie wielkiego kina lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. A może także dostrzec pewne ograniczenia w jego spojrzeniu na świat współczesny, ograniczenia ściśle związane z atutami tej twórczości, a zwłaszcza ze spojrzeniem na sztukę i przeżywaniem jej wewnętrznego dramatu.

Z drugiej zaś strony moja krytyczna natura byłaby usatysfakcjonowana nostalgiczną refleksją płynącą z zestawienia poetyki kina Viscontiego, całego modelu pojmowania przezeń sztuki filmowej, jej ambicji artystycznych, subtelności i bogactwa stosowanych tu środków formalnych z dzisiejszym kinem, oczywiście również w jego reprezentatywnych wcieleniach. Czy Visconti byłby dziś możliwy?

Ten koncert życzeń, obfity kwestionariusz gorliwych pytań, nie ma cienia intencji krytycznych w stosunku do książki Alicji Helman. *Urok zmierzchu* doskonale się broni w wybranej przez autorkę skromniejszej, interpretacyjno-analitycznej formule. W ten sposób daję wyraz jedynie własnej ciekawości i własnym niepokojom. Ciekawie byłoby usłyszeć zdanie najlepszej znawczyni przedmiotu i na te, ważne przecież tematy.

ANDRZEJ WERNER

Alicja Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, ss. 359.