

Odnawianie formuły Melodramat końca wieku

GRAŻYNA STACHÓWNA

Kto zechce poznać do gruntu nicosć człowieka, niech tylko zważy przyczyny i skutki miłości. Przyczyną jest jakieś „nie wiadomo co” (Corneille), skutki zaś są przerażające. To „coś nieokreślonego”, ta drobnostka niepodobna do ujęcia porusza całą ziemią, królami, wojskami, całym światem.

Blaise Pascale ¹

W ostatniej dekadzie dwudziestego wieku nie brakowało melodramatów na ekranach kin, realizowanych przez chyba wszystkie kinematografie świata, choć oczywiście w Polsce dominowały produkcje z Hollywood, potwierdzając istniejącą od zawsze w tym gatunku hegemonię amerykańskiej „fabryki snów”.

Kręcono nowe wersje klasycznych romansów znanych z historii kina: *Krew na piasku* (1991) – na wzór filmów z 1922 i 1941 roku, *Przygodę miłosną* (1994) – na podstawie filmów *Najmilszy* (1939) i *Niezapomniany romans* (1957), *Somersby* (1992) według *Powrotu Martina Guerre’a* (1982), *Spacer w chmurach* (1995) według *Podróży w nieznane* (1942), *Annę i króla* (1999) – na podstawie pamiętników Anny Leonowens, ale i musicalu *Król i ja* (1956).

Adaptowano wielką literaturę: Jane Austen – *Rozważną i romantyczną* (1995), *Emmę* (1996), *Mansfield Park* (1999), Emily Brontë – *Wichrowe Wzgórze* (1992), Charlotte Brontë – *Jane Eyre* (1995), Aleksandra Puszkina *Oniegina* (1999), Charlesa Dickensa – *Wielkie nadzieje* (1997), Thomasa Hardy’ego – *Więzy miłości* (1996), Nathaniela Hawthorne’a – *Szkarłatną literę* (1995), Henry’ego Jamesa – *Miłość i śmierć w Wenecji* (1997), *Plac Waszyngtona* (1997), Edith Wharton – *Wiek niewinności* (1993), Grahama Greena – *Koniec romansu* (1999).

Pojawiały się melodramaty, w których miłość musiała borykać się z wojną – *Przyjdź zobaczyć raj* (1990), *Światło w mroku* (1991), *Anioł w zieleni* (1991), *Miłość i wojna* (1996), *Angielski pacjent* (1996); z rewolucją – *Havana* (1990), z głębokimi różnicami kulturowymi – *Biały pałac* (1990), *Kochanek* (1992), *Cyrulik syberyjski* (1998), *Oscar i Lucinda* (1997); musiała grzęznąć w konfliktach rodzinnych – *Przepiórki w płatkach róży* (1991), *Wichry namietności* (1994), *Co się zdarzyło w Madison County?* (1995), *Gra w serca* (1998), *List w butelce* (1999), *Grzeszna propozycja* (1998), *Zagubione serca* (1999); oraz w trudnych problemach współczesności – *Frankie i Johnny* (1991), *Bodyguard* (1992), *Mr Jones* (1993), *Przed wschodem słońca* (1994), *Zaklinacz koni* (1998).

Jednak bez względu na historyczny, kulturowy i społeczny kontekst, w którym kochankowie przeżywali swoje uczucia, melodramaty z lat dziewięćdziesiątych zawsze realizowały ten sam tradycyjnie romansowy schemat, posługiwały się podobnymi metodami perswazyjnymi i przynosiły niezmienny konserwatywny przekaz ideologiczny głoszący wagę i siłę prawdziwej miłości. Koniec wieku oraz związane z nim przekształcenia mentalności i obyczajów nie wpłynęły na stabilność genotypu melodramatycznego, trwałość jego dawno ustalonych reguł i skuteczność przesłania. Niezmienna popularność melodramatów dowodzi stalego zapotrzebowania publiczności na kinowe romanse, a trwałość modelu – niezwykłego przywiązania widzów do takiej właśnie formy narracji i oferowanych przez nią emocji.

W latach dziewięćdziesiątych melodramat triumfalnie zmanifestował dodatkowe aspekty swej gatunkowej siły: całkiem jawnie zaanektował inne gatunki filmowe oraz zwycięsko wyszedł z próby „samoświadomej” gry z własnymi konwencjami.

Wątki miłosne zawsze były obecne w różnych filmach gatunkowych i artystycznych, ale stanowiły element dodatkowy, podporządkowany określonym i wyraźnie dominującym regułom organizującym dzieło, w którym się pojawiały. Nikt nie wątpił, że np. *Pojedynek w słońcu* (1946) czy *Biały kanion* (1959) – mimo rozbudowanych wątków miłosnych – są westernami, *Tylko raz żyjemy* (1937) i *Bonnie i Clyde* (1967) – filmami gangsterskimi, a *Obywatel Kane* (1941) i *Popiół i diament* (1958) – autorskimi. Natomiast poczynając od lat osiemdziesiątych, zaczęły pojawiać się wątpliwości dotyczące klasyfikacji poszczególnych filmów. Ich powodem stała się postmodernistyczna zasada pluralizmu dopuszczająca wielość form, stylów, reguł oraz konwencji z przeszłości i teraźniejszości zawartych w jednym dziele. Ta różnorodność estetyczna miała obrazować chaotyczną rzeczywistość, w której intryga łączy się z refleksją, zabawa z powagą, okrucieństwo z liryzmem. Wszystkie zaś elementy składowe dzieła powinny być nie tylko tolerowane, ale i darzone jednakowym szacunkiem, gdyż żaden z nich nie jest lepszy od drugiego i razem służą dostarczaniu przyjemności odbiorcom².

W latach dziewięćdziesiątych gatunki filmowe wyraźnie pomieszały się: czerpały swobodnie z cudzego dorobku i korzystały z obcych dotąd konwencji, wykorzystywały formuły właściwe filmom uważanym za popularne, należące do kultury masowej, ale chętnie zapożyczały też elementy z kina artystycznego, zaliczanego do tzw. wysokiego, elitarnego obiegu kultury. Pojawiły się gatunki progresywne³, zmacone⁴, jednym słowem – „nieczyste”.

Również melodramat rozpoczął flirt z innymi gatunkami filmowymi, tworząc hybrydy trudne do jednoznacznego zaklasyfikowania. Zaczęły powstawać filmy przypominające dziwaczną układankę, składały się z różnych, czasem bardzo odmiennych, elementów strukturalnych, które w zależności od chęci widza mogły się układać w odmienne ciągi narracyjne. Czy np. *Za horyzontem* (1992) bardziej jest westernem, melodramatem czy filmem sportowym? *Nagi instynkt* (1992), *Krwawy Romeo* (1992) i *Hana-Bi* (1997) to filmy policyjne czy melodramaty? *Mężczyzna idealny* (1987) i *Wiecznie młody* (1993) – melodramaty czy filmy science fiction? *Prawdziwy romans* (1993) – melodramat czy film gangsterski? *Odwet* (1989) i *Titanic* (1997) – melodramaty czy filmy akcji? *Kolor*

nocy (1994) – melodramat czy thriller? *Gra pozorów* (1992) – melodramat czy film wojenny? *Doskonały świat* (1993) i *Leon zawodowiec* (1994) – filmy policyjne, gangsterskie czy melodramaty ojcowskie? *Tańcząc w ciemnościach* (1999) – musical czy melodramat macierzyński, a może ambitny film autorski?

Mieszanie reguł i konwencji – tzn. łączenie miłości z końskimi galopadami, krwawymi strzelaninami, efektownymi katastrofami i statkami kosmicznymi oraz zderzanie sentymentalizmu z humorem, okrucieństwem i suspensem – z pewnością irytowało bardziej konserwatywnych widzów. Jednak – nie ma co ukrywać – odświeżało także tradycyjną formułę melodramatu, niesło niespodzianki i zwiększało zainteresowanie losami bohaterów, które nie musiały już układać się według klasycznego wzoru. Pomieszanie paradygmatów gatunkowych stało się również testem na odporność melodramatycznego modelu filmowego: ile jeszcze staroświecki i nobliwy gatunek potrafi wytrzymać, jak dalece można „naciągnąć” jego reguły, by mógł pomieścić nowe elementy, nie przestając jednak być sobą?

Wydaje się, że granice wytrzymałości melodramatu są niemal nieograniczone. Wypracowane przez lata i wpojone widzom struktury narracyjne „filmu o miłości” okazały się tak silne, że z łatwością dominowały nad regułami innych gatunków, a określone emocje – charakterystyczne dla romansu – tak bardzo pożądane, że bez trudu wygrywały z emocjami innego typu. W „nieczystych” gatunkowo filmach miłość od pierwszego wejrzenia, walka o szczęście, radosny *happy end* lub smutek rozstania skutecznie przeciwstawiały się pościgom, rewolwerowym palbom, tonącym statkom i kapsułom czasu związanym z innymi paradygmatami gatunkowymi, triumfalnie narzucały widzom melodramatyczny styl i sentymenty.

Melodramat poradził sobie także z inną tendencją artystyczną, która pojawiła się w kinie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pod wpływem postmodernizmu – grą z konwencjami określonego gatunku⁵. Polegała ona na dokonywaniu przekształceń najbardziej charakterystycznych wyznaczników gatunkowych, co dawało pożądany efekt zaskoczenia, rozbawienia, niedowierzania, irytacji, oferowało nowy typ przyjemności, jakiej widz zupełnie się nie spodziewał, oglądając film, którego genotyp został mu zasugerowany w kilku pierwszych sekwencjach.

Wydawać by się mogło, że konserwatyzm i tradycjonalizm melodramatu obronią go przed próbami zabawy z uświęconymi regułami gatunkowymi, a jednak – jak się okazało – nie była to ochrona skuteczna. Skłonność do gry w obrębie tradycyjnie ustalonej formy fabularnej, narracyjnej, stylistycznej i ideowej⁶ objęła także melodramat.

Gra dotyczyła wszystkiego: bohaterów romansu – *Gra pozorów*, *M. Butterfly* (1993), *Z dziewczynami jest inaczej* (1996); przebiegu zdarzeń – *Dziewięć i pół tygodnia* (1985), *Dzika namiętność* (1986), *Fatalne zauroczenie* (1987), *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (1989), *Dzikość serca* (1990), *Kochankowie z Pont Neuf* (1991), *Gra w serca*, *Kochankowie z kręgu polarnego* (1998); poczucia realności – *Niebo nad Berlinem* (1987), *Uwierz w ducha* (1990), *Miasto aniołów* (1998); stylu – *Księżyc w rynsztoku* (1983), *Chłopak spotyka dziewczynę* (1985), *Ćma barowa* (1987), *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (1989); wreszcie zakończenia – *Powtórna śmierć* (1991), *Pokojówka z Titanica* (1997).



Krwawy Romeo reż. Peter Medak (1992)

Nagi instynkt reż. Paul Verhoeven (1992)



Gra z własnymi konwencjami gatunkowymi i z tradycyjnymi oczekiwaniami widzów przydała nowych barw melodramatowi, uświadomiła jego znaczną tolerancję na nowe mody i zaskakujące pomysły reżyserów, ale absolutnie nie naruszyła podstaw modelu gatunkowego. Bez względu na liczbę nowych i obcych elementów, naginanie reguł, negowanie zasad, a nawet ośmieszanie melodramatycznych konwencji opowieść o miłości zawsze wybijiała się na plan pierwszy, a romansowa aura skutecznie wzruszała widzów.

Hana-Bi – miłość japońskiego policjanta

W latach 1989-1996 Takeshi Kitano zrealizował sześć filmów, zaliczanych przez znawców jego twórczości⁷ do tzw. *yakuza-movies*, w których japońscy gangsterzy bez miłosierdzia i bardzo krwawo walczą z policją lub pomiędzy sobą. Jest to brutalne, zdecydowanie męskie kino, wzorowane na hollywoodzkich filmach gangsterskich i policyjnych, ale wpisane w konteksty kultury i obyczajowości japońskiej oraz naznaczone własnym, autorskim stylem reżysera.

W 1997 roku Kitano zrealizował film *Hana-Bi*, który przyniósł mu nagrodę Złotego Lwa na festiwalu w Wenecji. Siódme dzieło japońskiego reżysera zaskoczyło zarówno jego wielbicieli, jak i wrogów. Kitano stworzył bowiem dziwną hybrydę ekranową, w której z niezwykłą gracją mieszają się konwencje filmu policyjnego i gangsterskiego, melodramatu, ślapsticku i tzw. kina autorskiego. Melanż form, reguł, klimatów i emocji oraz pomieszanie wzorów czerpanych z kultury popularnej i z kultury wysokiej dało w efekcie dzieło o wyjątkowej urodzie. *Hana-Bi* uznano za arcydzieło, film piękny i nieprzenikniony⁸, wzniosłe smutny⁹, osobisty i autorski¹⁰.

Yoshitaka Nishi jest policjantem, wraz z kilkoma kolegami tropi niebezpiecznych gangsterów z yakuzy. Przed niejakim czasem umarła mu córeczka, teraz żona Miyuki zachorowała na leukemię. W czasie obławy na bandytę ginie jeden z policjantów, Tanaka, a drugi, Horibe, zostaje ciężko ranny – odtąd będzie się mógł poruszać tylko na wózku inwalidzkim. Nishi zaciąga u szefa yakuzy dług na pokrycie kosztów leczenia żony i nie zwraca go. Samotnie napada na bank, by zdobyć pieniądze. Posyła zapomogę żonie Tanaki, kupuje przybory malarskie dla Horibe i zabiera śmiertelnie chorą żonę na wycieczkę do świątyni u stóp góry Fuji. Ścigają ich gangsterzy z yakuzy, którzy domagają się swojej części łupu. Nishi zabija ich. Horibe maluje cykl niezwykłych obrazów, a potem popełnia samobójstwo. Przybywa Nakamura, kolega z policji, by aresztować Nishi. Na plaży Nishi zabija siebie i Miyuki.

W strukturze narracyjnej i w poetyce *Hana-Bi* najsilniej zaznaczają się dwa paradygmaty gatunkowe: film policyjny – głównym bohaterem jest Nishi, policjant walczący z gangsterami, oraz melodramat – tragiczna historia miłości Nishi i jego żony Miyuki. Film policyjny wpisany w *Hana-Bi* jest absolutnie perfekcyjny i stanowi kwintesencję tego gatunku: konflikty policjantów z gangsterami, krwawe rozprawy na pięści i rewolwery, zemsta za zabitych kolegów, chłodno skalkulowana przemoc, szacunek dla policyjnego kodeksu postępowania. Jednak wraz z rozwojem opowiadania reguły filmu policyjnego wyraźnie tracą na ważności i stają się wehikułem służącym do transportu zupełnie innej opowieści, zorganizowanej według odmiennego paradygmatu gatunkowego, czyli melodra-

matu. Ten z kolei także staje się okazją do zmanifestowania cech typowych dla kina autorskiego, czyli osobistej wizji rzeczywistości wykreowanej przez reżysera-artystę.

Z filmu policyjnego wywodzi się świat *Hana-Bi* – miejska dżungla oraz bohaterowie – gangsterzy i policjanci. Szefowie jakuzi są młodzi, elegancko ubrani, jeżdżą luksusowymi samochodami i wydają się opętani zabijaniem. Szeręgowi „żołnierze” są młodszy i gorzej ubrani, bardzo pragną piąć się w górę w gangsterskiej hierarchii. Policjanci także są młodzi, niezamożni, podporządkowani prawu. Wszyscy natomiast posługują się tymi samymi metodami, w których dominuje brutalna przemoc.

Nishi jest typowym bohaterem filmu policyjnego: twardym, małomównym gliną w średnim wieku, profesjonalistą imponującym skutecznym w walce. Zachowuje niewzruszony spokój w ekstremalnych sytuacjach i nieprzeniknioną twarz pokerzysty, na której nie rysują się żadne uczucia. Tylko nerwowy tik prawego policzka zdradza czasem jego wewnętrzne napięcie. Chętnie nosi ciemne okulary, które przesłaniają oczy i dodatkowo pomagają ukryć emocje. Nishi przypomina Harry'ego Callaghana – „brudnego” Harry'ego, klasycznego bohatera kilku amerykańskich filmów policyjnych granego przez Clintę Eastwooda: chłód profesjonalisty przesłania zmęczenie, rozczarowanie życiem, pogardę dla przeciwników i całego świata.

Nishi ma jednak dwie cechy, które odróżniają go od typowego bohatera filmów policyjnych i wiążą z innymi paradygmatami gatunkowymi: poczucie humoru i umiejętność kochania. Humor Nishiego przejawia się w nagłych, zaskakujących zachowaniach – np. nieudana próba rzutu piłką w przypadkowej grze z chłopcami na ulicy, która zamienia się w małą kłownadę rodem ze slapsticku, podobnie jak zabawne, wręcz gagowe sytuacje przytrafiające mu się w czasie finałowej podróży z żoną. Ujawniają one skrywaną część jego osobowości, pokazują go jako mężczyznę pogodnego i życzliwego. Nishi przypomina wtedy Bustera Keatona, który śmieszył swą „kamienną” twarzą i powagą zachowywaną w najdziwniejszych nawet sytuacjach, które mu się przydarzały¹¹.

Miłość Nishiego do żony odsłania się stopniowo, stanowiąc zaskakujący kontrast z jego lodowatym spokojem i pozbawioną emocji twarzą. Twardy glina, który zabija przeciwników jednym ciosem pięści i bez lęku patrzy w lufę wymierzonej w siebie broni, kocha żonę jak romantyczny kochanek. Jest to miłość, która obywa się bez słów, czułych gestów i scen miłosnych, ale zostaje poświadczona zachowaniem Nishiego, zaufaniem, które żywi dla niego Miyuki, oraz ich wspólną śmiercią. Uczucie wiążące małżonków, sposób jego wyrażania i los, jaki staje się ich udziałem, zmieniają film policyjny w melodramat. Nagle okazuje się, że wszystkie gangstersko-policyjne działania zostały przedsięwzięte tylko po to, by Nishi mógł dać żonie ostatni dowód miłości.

Nishi opuszcza kolegów, policjantów uczestniczących we wspólnej akcji przeciw gangsterom z jakuzi, by odwiedzić żonę w szpitalu. Miyuki jest śmiertelnie chora na leukemię. Lekarz informuje go, że powinien zabrać żonę do domu, by mogła umrzeć w otoczeniu rodziny. Jednak rodzinę Miyuki stanowi tylko Nishi, ich córka zmarła kilka lat wcześniej, a małżonkowie – jak można się domyślać – nie czują się związani z innymi krewnymi. Nishi spokojnie wysłuchuje wyroku lekarza, w żaden sposób nie ujawniając swych uczuć. Także

jego spotkanie z żoną jest bardzo osobliwe: siedzą w pokoju szpitalnym, nie patrzą na siebie i milczą. Można by sądzić, że nie ich nie łączy i właściwie są sobie obojętni.

Dopiero kolejna scena, gdy małżonkowie są już w domu, ujawnia ich prawdziwe uczucia. Nadal nie mówią, siedzą przy stole i próbują ułożyć razem dziecienną układankę, uśmiechają się do siebie, piją herbatę, Miyuki zabiera mężowi z talerza duże ciastko i daje mu w zamian swoje, małe. Małżonkowie wykonują codzienne, banalne gesty i nagle okazuje się, że to nie jest para obojętnych czy znudzonych sobą ludzi. Staje się oczywiste, że Nishiego i Miyuki łączy głębokie uczucie, porozumienie subtelne i bezbłędne, wzajemne zaufanie, delikatna czułość. Ich dziecko umarło. Tęsknotę po nim sygnalizują drobne przedmioty, na które Nishi dwukrotnie natyka się, wchodząc do domu – zastawiający drogę rowerek i porzucone w korytarzu buciki. Rolę dziecka przejęła Miyuki: ma uroczą buzię przedszkolaka, zachowuje się i porusza z wdziękiem małej dziewczynki, nosi zabawną czerwoną czapkę, ulegle słucha męża, który traktuje ją z czułością i pobożaniem na poły ojcowskim.

Małżonkowie nie rozmawiają ze sobą o chorobie Miyuki. W ogóle mówią niewiele, a właściwie mówi tylko Nishi, Miyuki milczy, jakby słowa nie były jej potrzebne, by komunikować się z mężem. W żaden też inny tradycyjnie przyjęty sposób nie okazują sobie miłości, po prostu są razem w idealnej harmonii, która charakteryzuje ich związek.

Po napadzie na bank i zdobyciu pieniędzy Nishi i Miyuki wyjeżdżają w podróż pod świętą górę Fuji. Patrzą na jej ośnieżony szczyt, palą nocą ognisko, Nishi próbuje zapalić sztuczne ognie, usiłują zrobić sobie wspólne zdjęcie, ostatecznie tylko Miyuki zostaje sfotografowana u profesjonalnego fotografa. Miyuki przejeżdża ręką Nishiego, gdy nieudolnie cofa samochód podczas zmiany koła, wpada w zaspę śnieżną i mąż musi ją z niej wyciągać, pieką razem kiełbaski nad ogniskiem. Seria zdarzeń banalnych, przypadkowych, często zabawnych, ukazujących wyjątkowe życie małżonków, ich wzajemną miłość i zaufanie. Oboje są przy tym pogodni, serdeczni, beztroscy. Cały czas ona się nie odzywa, on wystrzega się czulszych gestów – np. spycha rękę żony ze swego ramienia, gdy pozują do wspólnego zdjęcia – nadal jednak pozostają w miłosnej harmonii tworzonej przez ludzi nie tylko zakochanych, ale do końca lojalnych wobec siebie i związanych wspólnymi dramatycznymi przeżyciami.

Specjalnym dowodem miłości Nishiego jest jego brutalne zachowanie wobec aroganckiego młodzieńca, który poucza Miyuki, że nie warto podlewać zwiedłych kwiatów. Ze swym zawodowym, lodowatym spokojem Nishi rozbija mu twarz kilkoma uderzeniami pięści. Zwiędłe, umierające kwiaty nabierają bowiem specjalnego znaczenia w kontekście śmiertelnej choroby Miyuki. Drugi raz Nishi interweniuje w buddyjskiej świątyni, uderzając w dzwon na prośbę małego chłopca. Jego dziadek nie chce tego uczynić, gdyż dzwon może się odzywać tylko raz dziennie. Nishi spełnia prośbę chłopca, aby sprawić radość Miyuki wpatrzonej tęsknym wzrokiem w dziecko.

Podróż Nishiego i Miyuki dobiega kresu: Miyuki ułożyła dziecięcą układankę, siedzi na plaży i patrzy w morze, Nishi zabija ścigających go gangsterów, ostatecznie wyrównując z nimi rachunki. Odnajduje go policjant Nakamura, który przybył go aresztować. Nishi nie zamierza uciekać. Prosi Nakamurę, by dał



Miasto aniołów reż. Brad Silberling (1998)

Spacer w chmurach reż. Alfonso Arau (1995)



mu jeszcze trochę czasu. Siada przy żonie, oboje przyglądają się morzu i dziewczynce, która biega po plaży z latawcem. Dopiero teraz Miyuki po raz pierwszy odzywa się do męża. Mówi: „Dziękuję. Dziękuję ci za wszystko”. Nishi, także po raz pierwszy, mocno obejmuje żonę ramieniem. Kamera usuwa ich z pola widzenia, pokazuje tylko morze i niebo. Rozlegają się dwa strzały.

Hana-Bi przedstawia dwoje bohaterów znajdujących się we władaniu złego losu – odebrał im dziecko, skazał na samotność we dwoje, teraz zabija Miyuki. Nishi może tylko cierpieć i bezradnie patrzeć na jej śmierć. Niezłomny policjant postanawia więc zmierzyć się z losem – nie potrafi odwrócić jego wyroków, ale może im się nie poddać. Nie chce biernie czekać na śmierć żony, pragnie sam zdecydować o reszcie czasu, jaki im jeszcze pozostał oraz o momencie śmierci Miyuki i jak się okaże także swojej własnej. Postępowanie Nishiego motywują trzy racje: miłość do żony, lęk przed samotnością i japońska tradycja samurajska.

Nishi kocha żonę, choć skrzętnie to ukrywa, uznając zapewne miłość za uczucie niegodne mężczyzny, pozbawiające go siły i odwagi. Mężczyzna wychowany w Japonii, w cieniu samurajskich wzorów, do tego policjant, nie może być sentymentalny, musi pilnie baczyć, by żadnym gestem nie ujawnić uczucia, które pewnie uważa za skazę emocjonalną.

Prawdziwe spełnienie mężczyzna przeżywa w rodzinie; tylko wobec bliskich może odrzucić maskę wojownika, pozwolić sobie na czułość i serdeczność. Brak rodziny powoduje u niego głęboką frustrację. Tanaka telefonuje przed tragiczną w skutkach akcją policyjną do żony i syna, by zapewnić ich o swojej miłości. Po jego śmierci Nishi uznaje za stosowne przesłać wdowie część zrabowanych z banku pieniędzy. Kalectwo Horibego powoduje, że jego żona odchodzi, zabierając córeczkę. W odruchu rozpaczony Horibe próbuje popełnić samobójstwo. Uratowany popada w depresję, siedzi na plaży, kontempluje morze, niezdolny do podjęcia wysiłku dalszej aktywnej egzystencji. Zrabowane przez Nishiego pieniądze służą do kupienia dla niego farb, Horibe zaczyna malować najpierw swoje demony – zwierzęta z głowami w kształcie kwiatów, potem swoje marzenia – trzyosobową rodzinę, którą stracił, dalej symbole ukojenia – noc, światło, śnieg, wreszcie podjętą decyzję – ideogram samobójstwa. Nishi utracił córkę, teraz ma umrzeć jego żona, grozi mu samotność i pustka. Nishi nie chce tego zaakceptować, woli umrzeć wraz z żoną.

Nishi jest policjantem, wojownikiem walczącym z gangsterami z yakuzy w imieniu społeczeństwa. W jego postępowaniu da się wysłedzić dalekie echa samurajskiego kodeksu bushido. Determinowany okolicznościami wyłamuje się z reguł obowiązujących policjanta – pożycza od yakuzy pieniądze, organizuje brawurowy i bezkrwawy napad na bank, rozdziela łup. Potem zabiera żonę w ostatnią podróż, która ma dostarczyć jej radości i przygotować oboje do śmierci, w końcu zabija Miyuki – za jej wyraźną zgodą – oszczędzając jej agonii w chorobie i sam się zabija, wymierzając sobie sprawiedliwość za popełnione przestępstwa oraz realizując wzniosły akt odkupienia win śmiercią. Finałowe samobójstwo pary małżonków, dokonane na plaży, w obliczu morza i nieba, w szumie fal, odwołuje się do wszystkich honorowych harakiri popełnionych przez japońskich przodków Nishiego w klasycznych filmach samurajskich.

Pierwsza część *Hana-Bi* została wyraźnie zdominowana przez reguły filmu policyjnego, jednak pojawiają się w niej dziwne dla tego gatunku ujęcia przerywające dynamiczną akcję i pokazujące wystudiowane, nieruchome obrazy kwitnących różowych rododendronów, ryb skaczących nad błyszczącą powierzchnią morza, nocnego miasta, wreszcie pojedynczych kwiatów, które stają się inspiracją malarskich dzieł Horibego. W drugiej części, bardziej statycznej i nastrojowej, tych obrazów jeszcze przybywa: ośnieżony szczyt Fujiyamy w słońcu, sztuczne ognie, padający deszcz, kwitnące wiśnie, niebieska rękawiczka na śniegu, falujące morze. Sposób ich filmowej ekspozycji przypomina haiku, tradycyjną japońską formę poetycką.

*Każdy wiersz haiku jest obrazkiem-szkicem, który notuje aktualny stan jakiegoś wycinka świata w sposób najpełniejszy, ponieważ oddaje jego barwę, muzykę, nawet zapach i całą otaczającą go atmosferę, działającą na uczucia poety i czytelnika. Podobnie jak w obrazach zen [tzw. zenga], gdzie poszczególne części wszechświata: drzewo albo kwiat czy nawet tylko liść, istnieją samotnie w białej i pustej przestrzeni, „opisując” ten świat w sposób najkrótszy i najbardziej wyczerpujący. Porównanie z malarstwem zen nie jest tutaj przypadkowe, albowiem oba przejawy sztuki stworzone zostały przez tę samą myśl: chęć świadomego przeżycia momentu teraźniejszego*¹².

*Popatrz jak pięknie
rozzaśniła się w słońcu
powierzchnia śniegu*

Taigi, 1770

*Lepi ciasteczka
uniosta rękę by kosmyk
odgarnąć z czoła*

Bashō, 1691

*Tu staw wiekowy
skacze żaba – i oto
woda zagrała*

Bashō, 1686¹³

Do poezji i malarstwa można jeszcze dodać film, który dysponuje własnymi możliwościami intensywnego i pełnego przeżycia „momentu teraźniejszego”. W *Hana-Bi* filmowe obrazy, zatrzymane na chwilę w środku dynamicznej akcji, nie są niczym innym jak stworzoną na wzór haiku kontemplacją „prostego i czystego piękna”, które uświadamia „niestałość wszechrzeczy” i pozwala „zajrzeć w głąb czasu”¹⁴.

Piotr Kletowski sugeruje, że wszystkie filmy Takeshiego Kitano są budowane na wzór haiku: *Składają się z zaledwie paru scen, kilku trwających w nieskończoność ujęć, które opowiadają jakąś konkretną historię, a jednocześnie są uniwersalnymi moralitetami traktującymi o życiu i śmierci*¹⁵.

Hana-Bi oferuje jednak specjalny rodzaj kontemplacyjnej przyjemności wynikający z przyglądania się nie tylko pięknu natury, ale także dzieł sztuki. Nie-

trwalej urodzie materialnego świata zostają przeciwstawione obrazy namalowane przez Horibego¹⁶.

Sparaliżowany policjant na zawsze utrwalił w nich piękno świata, ale także smutek swoich tęsknot i spokojną potrzebę śmierci. Realnej rzeczywistości ostatniej podróży Nishiego i Miyuki odbytej w przestrzeni zostaje przeciwstawiona duchowa rzeczywistość podróży Horibego dokonanej w wyobraźni. Elementy realnego świata postrzegane przez małżonków nakładają się na obrazy malowane przez Horibego i będące kreacją jego świata wewnętrznego – obie te rzeczywistości wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Podróż pełnią identyczną funkcję dla trójki bohaterów: odkrywają piękno, dają spokój i przygotowują do śmierci.

Hana-Bi oznacza po japońsku fajerwerki, sztuczne ognie. Ten motyw pojawia się w filmie stając się znakiem chwilowej radości w podróży Nishiego i Miyuki oraz trwałym zapisem pięknego zjawiska na obrazie Horibego. Ale *hana-bi*, rozdzielone na dwa ideogramy, może oznaczać: ogień – *hana* i kwiat – *bi*. A wtedy sugeruje łączenie przeciwieństw¹⁷, nie tylko w treści filmu: ogień rewolwerowych wystrzałów – kwiaty na klombach, w bukietach i na obrazach, ale także w gatunkowym skomplikowaniu jego formuły: film policyjny – melodramat, w oferowanych znaczeniach symbolicznych: ogień to śmierć – kwiat to życie oraz w przesłaniu ideowym: ogień gaśnie, kwiat więdnie – życie ciągle się odradza. Przecież nie bez powodu Kitano każe policjantowi Nakamurze zdecydować się na zawarcie małżeństwa tuż po tragicznej akcji policji, gdy ginie Tanaka, osierocając rodzinę, gdy okaleczony Horibe zostaje porzucony przez żonę i gdy lekarz wydaje wyrok na Miyuki. Nie bez powodu Kitano kończy też film zbliżeniem twarzy dziewczynki, która była ostatnim obiektem kontemplacji małżonków przed samobójczą śmiercią na plaży. To nie tylko wspomnienie ich zmarłej córki, nie tylko zanurzenie w dziecinnej czystości i spontanicznej zabawie, to także wiara w trwanie i zwycięstwo życia nad śmiercią.

Hana-Bi, autorski film Takeshiego Kitano, zaskakuje widza kilkoma niespodziankami: film policyjny zamienia się w melodramat, nienawiść zostaje zastąpiona miłością, gwałtowna akcja melancholijną kontemplacją, obrzydzenie ustępuje miejsca wzruszeniu, klęskę śmierci wypiera triumf życia. Dzieło złożone gatunkowo, wypełnione bogatą symboliką czerpaną z japońskiej kultury, wieloznaczne i pociągająco tajemnicze zostaje oswojone w percepcji europejskiego widza dzięki uniwersalnej formule melodramatu. Brutalny japoński policjant Nishi darzy swą śmiertelnie chorą żonę tliwą miłością i dla niej decyduje się na dokonanie przestępstwa, a potem na samobójstwo, które łączy go z nią już na zawsze. Życie bez miłości – zdaje się mówić Takeshi Kitano widzom z różnych kręgów kulturowych – nie ma sensu i dlatego z subtelnym wyczuciem wielkiego artysty z gangstersko-policyjnych zmagani wyprowadza „hymn ku czci miłości”¹⁸.

Kochankowie z kręgu polarnego – gra „w melodramat”¹⁹

Baskijski scenarzysta i reżyser Julio Medem z wykształcenia jest lekarzem, ale poświęcił medycynę dla kinematografii. Od 1976 roku zaczął realizować krótkie filmy eksperymentalne, w 1992 roku zadebiutował filmem fabularnym *Vacas* (Krowy). *Kochankowie z kręgu polarnego* są jego czwartym filmem i z pozoru ich klasyfikacja gatunkowa nie nastręcza trudności – jest to z pewnością



Wesele Muriel reż. P. J. Hogan (1995)

Hana-Bi reż. Takeshi Kitano (1997)



melodramat opisujący skomplikowane koleje losu dwojga zakochanych, Otta i Any. Jednak oglądanie dzieła Medema, zamiast uspokajać widza i dostarczać mu przyjemności oferowanej zwykle przez ten gatunek, z każdą kolejną sekwencją coraz bardziej porusza, niepokoi i zadziwia. Powodem nie jest ośmieszenie melodramatu czy też rażące odstępstwa od jego norm gatunkowych. Wprost przeciwnie. Odnosi się wrażenie, że reżyser – z całą powagą i szacunkiem dla reguł melodramatu – zaczyna je podkreślać, przerysowywać, „zagęszczać”. W *Kochankach z kręgu polarnego* wszystko jest tak bardzo melodramatyczne, że zaczyna budzić niepokój, podważać wiarę w funkcjonalność przedstawionej rzeczywistości, zwracać uwagę nie na romans i płynące z niego wzruszenie, ale na sam film, czyli sposób organizacji opowieści, stopień skomplikowania narracji, użyte rozwiązania dramaturgiczne, grę z przyzwyczajeniami widzów.

Pisząc o historii kinowych gatunków, Thomas Schatz twierdzi, że każdy z nich przechodzi kolejne fazy rozwoju: eksperymentalną, klasyczną, wysubtelnienia oraz samoświadomą. W tej ostatniej przedmiocie zainteresowania twórcy staje się już nie problem podstawowy dla danego gatunku (w przypadku melodramatu – miłość), ale sama forma i wyznaczniki gatunkowe²⁰. Wydaje się, że w *Kochankach z kręgu polarnego* Julio Medema mniej interesowała historia Any i Otta, klasyczna dla melodramatu opowieść o miłości dwojga przeznaczonych sobie kochanków, którym zły los uniemożliwia szczęście, ale finezyjne układanie puzzli gatunkowych, komplikowanie fabuły i cyzelowanie formy.

Recenzenci piszący o melodramacie Medema chętnie wskazywali na jego protoplastów: filmy Jaco Van Dormaela²¹ i *Trzy kolory* Krzysztofa Kieślowskiego²², można jeszcze dodać np. *Miłość aż po śmierć* (1984) i *Melo* (1986) Alaina Resnais. Jednak żaden z wymienionych twórców nie był aż tak bardzo konsekwentny w zaproponowanej widzom grze „w melodramat” jak reżyser baskijski.

Problem z *Kochankami z kręgu polarnego* rozpoczyna się już na etapie streszczenia. Otóż jest to film, którego właściwie nie da się opowiedzieć, można próbować odtworzyć podstawowy przebieg zdarzeń, ale jest on tak gęsto „oblepiony” znaczącymi wypadkami, zjawiskami, rekwizytami, replikami, które komplikują i wzbogacają jego sens, że dokładne streszczenie musiałoby zamienić się w wielostronicowy, szczegółowy opis. Czytanie zajęłoby z pewnością więcej czasu niż oglądanie filmu.

Symbolika tytułu

Krąg polarny jest równoleżnikiem ziemskim przechodzącym przez punkty leżące na północnej (i także południowej) szerokości geograficznej wynoszącej 66°33'. W pewnych miesiącach w jego obrębie nie zachodzi słońce, dociera ono do linii horyzontu, po czym „odbija się” od niego i ponownie podnosi do góry, tworząc „wieczny” dzień.

W *Kochankach z kręgu polarnego* słońce, które nie zachodzi, wyznacza kolistość czasu zdającego się nie mieć ani początku, ani końca. Bohaterowie dostają się, dosłownie i w przenośni, w magiczną przestrzeń kręgu polarnego. Ich los wynika z losu innych ludzi, łączy się z cudzymi biografiami, jest uzależniony od decyzji podejmowanych przez przedstawicieli dwu poprzednich pokoleń, ale tak

naprawdę decyduje o nim seria niezwykle przypadków, które w istocie nie są jednak przypadkami, lecz zdarzeniami zapisanymi w Księdze Przeznaczenia i po prostu muszą się spełnić. W dodatku nie zawsze wiadomo, które z nich są prawdziwe, a które wyobrażone czy wyśnione, co jest prawdą, a co zmyśleniem. Czy pokazane na początku filmu wypadki na pewno są początkiem opowiadanej historii i czy powtórzone w finale na pewno ją kończą?

Akcja filmu rozgrywa się najpierw w Hiszpanii, w Madrycie, a potem przenosi się do Finlandii, do Rovaniemi i do chaty leżącej dokładnie na kole podbiegunowym, gdzie Ana, czekając na Otta, obserwuje niekończącą się drogę słońca po niebie. Bohaterowie zostają umieszczeni w magicznym kręgu „czubka Ziemi”, by ich los mógł się dopełnić, a koło czasu zamknąć.

Meandry narracji

Film rozpoczyna się serią krótkich ujęć, które obrazują jakąś dramatyczną sytuację, jej pełny sens na razie umyka widzowi: lodowa pustka, świszczący wiatr, gazetowe zdjęcie samolotu zagrzebanego w śniegu, zbliżenie oczu młodej kobiety, sylwetka starego mężczyzny w oknie, po ulicy biegnie młody mężczyzna, kobieta wbiega po schodach, zatrzymuje się w pustym pokoju, młody mężczyzna obejmuje kobietę o dziwnie nieruchomej twarzy, w jej szeroko otwartych oczach odbija się jego twarz. Ta sama seria ujęć pojawi się w finale filmu, ale wtedy wszystkie pokazane elementy będą już nacechowane odpowiednimi znaczeniami, staną się w pełni czytelne i zrozumiałe.

Fabula *Kochanków z kręgu polarnego* została opowiedziana z punktu widzenia dwojga bohaterów. Ich imiona – Ana i Otto – są palindromami, brzmią tak samo czytane wstecz. Film dzieli się na części sygnowane imieniem osoby relacjonującej wydarzenia, które są potem pokazywane z jej subiektywnego punktu widzenia. Niektóre zdarzenia pojawiają się dwukrotnie, i w opowiadaniu Any, i Otta, ale dopiero te powtórzenia ujawniają ich pełny sens oraz specjalne znaczenie, jakie mają dla każdego z bohaterów. Trzy części finałowe – *Koło podbiegunowe*, *Oczy Any*, *Otto w oczach Any* – są relacjonowane przez obiektywnego narratora filmu.

Historia Any i Otta jest opowiadana chronologicznie, od ich dzieciństwa, ale zostały do niej także włączone sceny należące do czasu przeszłego, które kiedyś się wydarzyły, oraz sceny znajdujące się poza czasem, dotyczące zdarzeń jawnie nieprawdziwych, śnionych lub wyobrażonych. Struktura narracyjna filmu jest bardzo skomplikowana, ale też niezwykle precyzyjnie zorganizowana i przedstawiona. Stopniowo wszystkie jej elementy układają się – jak prawidłowo dopasowane klocki – w pełny i czytelny obraz całej historii.

Fabula *Kochanków z kręgu polarnego*, uproszczona i przedstawiona chronologicznie, układa się w takie opowiadanie:

Podczas drugiej wojny światowej niemiecki pilot Otto Midelman bombarduje Guernicę. Jego samolot zostaje zestrzelony, spadochron Otto zawiesza się na drzewie. Z pułapki uwalnia go hiszpański wieśniak. Potem opiekuje się nim Cristina, której rodzinę zabiły zrzucone bomby. Otto zabiera ją z Hiszpanii. Alvaro, syn wieśniaka, żeni się z Niemką, ma z nią syna Otta. Siedmioletni Otto zakochuje się w swojej szkolnej koleżance Anie. On sam jest dla niej wcieleniem jej zmarłego ojca. Alvaro opuszcza żonę i wiąże się z Olgą, matką Any. Nasto-

letni Otto przenosi się do domu ojca, Ana i Otto zostają kochankami. W kilka lat później matka Otta umiera w samotności, Otto gnębiony wyrzutami sumienia usiłuje popełnić samobójstwo, a potem odchodzi, zostaje pilotem wożącym pocztę na północ Europy. Olga porzuca Alvara dla innego mężczyzny, który także nazywa się Alvaro, jego ojciec jest Niemcem i mieszka w Finlandii. Ana jedzie do Laponii, by w chacie ojca Alvara – dawnego pilota Otta Midelmana – leżącej na kole podbiegunowym czekać na ukochanego. Otto wezwany przez Anę wyskakuje ze swego samolotu nad jej chatą, jego spadochron zawiesza się na drzewie. Zostaje uwolniony przez drwala Sakięgo, który kiedyś pojawił się w jego śnie po próbie samobójstwa. Ana dowiaduje się o katastrofie samolotu pocztowego Otta, jedzie do Rovaniemi. Gdy na ulicy czyta gazetę donoszącą o tym wydarzeniu, zostaje potrącona przez czerwony autobus. Otto dociera do Rovaniemi w momencie wypadku. Podbiega do Any i obejmuje jej ciało leżące na jezdni. W martwych oczach Any odbija się jego twarz.

Drugim, oprócz czasu, ważnym elementem budującym narrację *Kochanków z kręgu polarnego* są powtórzenia podkreślające cykliczność wydarzeń. Każda osoba wkraczająca w świat filmu ujawnia dodatkowe związki z głównymi bohaterami, Aną i Ottem, każda sytuacja miała lub będzie mieć zwierciadlane odbicie, każdy rekwizyt pojawi się raz jeszcze, by odsłonić dodatkowe znaczenie. Przyjrzyjmy się tylko kilku wybranym przykładom.

Skomplikowany układ personalny *Kochanków z kręgu polarnego* obejmuje przedstawicieli trzech rodzin, rozrzuconych w czasie i w przestrzeni, którzy jednak wchodzą ze sobą w ważne związki. Rodzina niemieckiego pilota, Otta Midelmana: on – bombarduje Guernicę, po latach staje się w Finlandii przyjacielem i mentorem Any; jego hiszpańska żona Cristina; syn Alvaro, który zostaje kochankiem Olgi, matki Any, i kieruje Anę na północ. Rodzina hiszpańskiego wieśniaka: on – ratuje Otta-pilota; jego syn Alvaro żeni się z Niemką i ma z nią syna Otta, potem zostaje ojczymem Any. Rodzina Olgi: ona – młoda wdowa i matka Any, zostaje drugą żoną Alvara „hiszpańskiego” i kochanką Alvara „niemieckiego”.

W sekwencjach retrospektywnych, dotyczących wojny, w rolach bohaterów występują aktorzy grający także ich dzieci, czyli przedstawiciele pokolenia następnego, a nawet w jednej ze scen aktorzy grający wnuków. Symbolizuje to kolistość czasu, powtarzalność sytuacji, podobieństwo losów i wspólnotę genów wszystkich bohaterów *Kochanków kręgu polarnego*.

Ana i Otto są sobie przeznaczeni, odnajdują się i zakochują już jako dzieci, ale skutek związku swoich rodziców staje się niemal rodzeństwem. Oboje nie chcą zgodzić się na narzucone im przez Olę pokrewieństwo, ich miłość – ukrywana przed rodzicami – ma jednak podniecający urok grzesznego związku, złamania może nie dosłownie zakazu kazirodztwa, ale jednak rodzinnego tabu. Kochankowie rozstają się w wyniku głębokiego poczucia winy Otta, który oskarża się, że z powodu miłości do Any opuścił matkę, tak jak kiedyś jego ojciec, i skazał ją na samotną śmierć. Jednak rychło okazuje się, że Ana i Otto nie mogą bez siebie żyć, szukają się, prowadzeni różnymi znakami, aż za kręgiem polarnym.

Melodramaty teatralne i powieściowe zawsze miały fabuły mocno powikłane, pełno w nich było skomplikowanych związków rodzinnych, tajemnic

dotyczących pochodzenia bohaterów, tragicznych wydarzeń rozdzielających kochanków, niezwykłych przypadków i dziwnych zbiegów okoliczności. W melodramatach filmowych także pojawiały się podobnie skonstruowane fabuły, były one jednak nieco prostsze, choć nie zawsze bardziej prawdopodobne. Julio Medem napisał scenariusz, w którym mnoży wątki, płacze zdarzenia, komplikuje układy personalne, nasila dramaturgię opowieści i śmiało przekracza granicę prawdopodobieństwa. Czerpie inspirację ze starych melodramatów, ale równocześnie z wielką wprawą żongluje regułami tego gatunku, igra z przyzwyczajeniami widzów i cieszy się sprawnością, z jaką tworzy własną opowieść.

Rekwizytem najczęściej pojawiającym się w *Kochankach z kręgu polarnego* i mającym największe znaczenie dramatyczne jest samolot. Wyznacza on podobieństwo między losami różnych bohaterów, łączy ich lub rozdziela, wreszcie zapowiada finałową katastrofę. Oto dokładny spis samolotowych motywów: w czołówce filmu – rozbity samolot na zdjęciu w gazecie; Otto Midelman jest pilotem w czasie wojny; mały Otto wypuszcza na szkolne podwórko samolociki z papieru z wyznaniem miłości do Any; gdy dorosła Ana zostaje nauczycielką, odbiera swojej uczennicy podobny list, ale jest on pusty, nie zawiera żadnego zwierzenia; Otto zostaje lotnikiem i przewozi pocztę na północ Europy; gdy Ana leci do Finlandii, jej samolot mija w powietrzu samolot Otta; Alvaro i Otto oglądają w telewizji program o katastrofie samolotowej; Ana kąpie się w jeziorze koło swojej chaty, a nad nią przelatuje samolot pocztowy Otta; Otto wyskakuje ze swojego samolotu, który rozbija się, wiadomość o tym zostaje podana w gazetach; Ana, oglądając na ulicy fotografię z tej katastrofy, wpada pod autobus; film kończy zdjęcie rozbitego samolotu zagrzebanego w śniegu.

Drugim ważnym rekwizytem obecnym w *Kochankach z kręgu polarnego* jest czerwony autobus. Zapowiada śmierć, wręcz grozi nią różnym bohaterom, a w finale filmu sprowadza ją ostatecznie. Czerwony autobus zagraża najpierw Alvarowi wiozącemu samochodem małego Otta ze szkoły, potem Oldze, która wiezie Anę i Otta, wreszcie Sakiemu wiozącemu Otta do Rovaniemi. Wydaje się, że trzykrotne – niemal magiczne – uniknięcie katastrofy powinno ją odczarować, ale tak się nie staje, autobus pojawia się po raz czwarty, by zabić Anę.

Trzecim ważnym motywem jest Laponia, kojarząca się ze śniegiem, mrozem i reniferami. W filmie, którego akcja dzieje się w Madrycie, nie jest ciepło. Nie tylko z tego powodu, że duża część wypadków rozgrywa się w zimie, ale także dlatego, że chłód jest stałą cechą przedstawionego na ekranie świata. Nawet w sekwencjach dziejących się latem dominuje zimna tonacja kolorystyczna zdjęć, chłód wypełnia ekran i stoi w jawnej sprzeczności z miłosną pasją bohaterów, a może właśnie tym bardziej ją podkreśla. Już w czołówce filmu pojawia się lodowy pejzaż, a wyjący wiatr zasypuje śniegiem rozbity samolot. Nastoletni Ana i Otto studiują mapę Laponii i to ona prowokuje ich do pierwszego pocałunku. Jako ludzie dorośli oglądają zdjęcie tradycyjnie ubranych Lapończyków w oknie biura podróży, potem Otto zostaje pilotem, przewozi do Finlandii pocztę i patrzy na Laponię z góry. W Rovaniemi, leżącym tuż obok koła podbiegunowego, mieszka Otto Midelman, były pilot niemiecki, do Finlandii leci Ana, szukająca spokoju po odejściu Otta, i wzywa go do siebie, gdy osiedla się w chacie stojącej na linii

wyznaczającej krąg polarny. W Finlandii następuje wreszcie dopasowanie zimnego klimatu pogodowego do wewnętrznej aury filmu i jego chłodnej tonacji kolorystycznej. Kochankowie odnajdują się na północy, która wabiła ich ku sobie od lat, by poddać ich miłość największej próbie.

Dzieje wszystkich bohaterów filmu Medema są zapisane w Księdze Przeznaczenia i realizują się z żelazną konsekwencją. Dyrygentem zdarzeń jest los – wcale nie ślepy – który precyzyjnie aranżuje wszystkie najbardziej nawet nieprawdopodobne sytuacje. Bohaterowie, mimo swoich starań, są w istocie bezwonnymi marionetkami, gdyż tak naprawdę nie od nich nie zależy, każde zdarzenie w ich życiu zostało już dawno zaplanowane i musi się spełnić. Obecność losu i przeznaczenia w fabule filmowej sygnalizują znaki zapowiadające przyszłe wydarzenia oraz niezwykle zbiegi okoliczności, które układają się w logiczny ciąg wydarzeń.

Niech za przykład posłuży scena rozgrywająca się na wielkim madryckim placu. Ana i Otto rozstali się, Otto wyprowadził się z domu ojca i Olgi, po samotnej śmierci swej niemieckiej matki. Opuścił Anę. Jego decyzja została spowodowana głębokim poczuciem winy wobec zmarłej. Jednak kochankowie nie mogą i nie potrafią o sobie zapomnieć. Snują się po Madrycie, szukając się po ulicach. Wreszcie wchodzą na wielki plac. Idą ku sobie z dwu przeciwnych stron, a jednak się nie dostrzegają. Siadają tyłem do siebie przy dwu sąsiednich stolikach. Dym z papierosa Otta drażni Anę, ale nie odwraca głowy, by sprawdzić, kto pali. Prosi natomiast siedzącego obok mężczyznę, by dał jej papierosa ze swojej paczki. Rozpoczyna z nim rozmowę. Okazuje się, że to Javier, dawny nauczyciel Otta i były mąż Sofii, nauczycielki Any. Otto wyszukuje w gazecie informację o pracy dla pilota, pisze na niej „Ana”, w tym samym momencie Ana wymienia swoje imię Javierowi. Otto odchodzi, dalej nie dostrzegając Any siedzącej tuż obok. Zaczyna pracować jako pilot wożący pocztę na północ, Ana na jakiś czas wiąże się z Javierem.

Los manipuluje kochankami, zbliża ich do siebie przez dwa wcześniejsze pokolenia i ważne wydarzenia dziejowe, pozwala im się spotkać i pokochać, a potem ich rozdziela, przez jakiś czas ludzi nadzieją odzyskania szczęścia, ale ostatecznie prowadzi do katastrofy. Waga przeznaczenia, ingerencje losu, przypadek, niezwykle zbiegi okoliczności były zawsze bardzo ważnym elementem świata melodramatów. Medem uczynił z nich podstawową siłę sprawczą wszystkich zdarzeń. Wreszcie sami kochankowie zaczynają zdawać sobie sprawę z wagi przypadku w ich życiu. Ana, wzywając Otta do chaty stojącej na kręgu polarnym, pisze do niego: „To zbieg okoliczności, na który czekaliśmy”.

Nieszczęśliwe zakończenie

Ironia, a nawet złośliwość losu najpełniej manifestuje się w finale filmu, kiedy kochankowie już wiedzą, że nie potrafią żyć bez siebie, gdy zrozumieli niekonsekwencję swojego postępowania i wybaczyli sobie dawne błędy, gdy do szczęścia wystarczy im tylko spotkanie. I oto los uruchamia błędne koło przeznaczeń: Otto wyskakuje z samolotu, jego spadochron zaczyna się na drzewie o kilkaset metrów od chaty, w której czeka na niego Ana; Ana dowiaduje się od listonoszki rozwóżającej pocztę o katastrofie hiszpańskiego samolotu i jedzie z nią

do Rovaniemi, mijając po drodze wiszącego na drzewie Otta; Saki uwalnia Otta, zawozi go do chaty, gdzie już nie ma Any, a potem wiezie go do Rovaniemi; Ana kupuje gazetę z fotografią rozbitego samolotu, idzie przez ulicę, wpatrując się w zdjęcie, z okna na piętrze patrzy na nią Otto Midelman; pisk hamulców, gazeta wylatuje w powietrze; zbliżenie oczu Any; Ana biegnie na górę do mieszkania Otta Midelmana, który mówi jej, że wiadomość podana w gazecie nie jest ważna, gdyż liczy się tylko to, co Ana widzi własnymi oczami; w jego mieszkaniu Ana spotyka Otta, obejmują się – twarz Otta odbija się w oczach Any; Saki i Otto wjeżdżają do Rovaniemi, cudem unikają zderzenia z czerwonym autobusem, który zaraz potem potrąca Anę; Otto wysiada z samochodu, biegnie po ulicy, przykłada przy Anie leżącej na jezdni, zamyka oczy (obraz staje się biały), jakby telepatycznie przysyłał jej sygnał o swojej obecności, obejmuje ją – w oczach Any odbija się jego twarz.

Finał *Kochanków z kręgu polarnego* przynosi tę samą ideologię, która jest obecna we wszystkich klasycznych melodramatach: nawet jeżeli los wygra i doprowadzi do ostatecznego rozstania kochanków, ich miłość zwycięża, gdyż jest nieśmiertelna. Ana, umierając, myśli tylko o Otto, szuka go i znajduje. Otto zjawia się na wezwanie Any, przemierzając po drodze całą Europę, jest świadkiem jej śmierci, udaje mu się jednak przesłać jeszcze telepatycznie ukochanej informację o swym przybyciu, w martwiejących oczach Any widzi swoje odbicie, jest to zarazem jej ostatnie wyznanie miłości.

Ale to nie wszystko. Finał *Kochanków z kręgu polarnego* przekonuje również, że film Julio Medema jest współczesną, postmodernistyczną grą „w melodramat”: wszystko jest tu jawnie manifestowaną konwencją, zgadza się z powszechnie znanymi regułami gatunku, odwołuje do starych wzorów, przynosi nawet to samo pokrzepienie ideowe. Zmieniła się jednak funkcja dzieła. *Kochankowie z kręgu polarnego* nie dają widzom tradycyjnej przyjemności płynącej ze wzruszenia wywołanego wielkim uczuciem, romantyczną aurą i identyfikacją z zakochanymi. Zimno koła podbiegunowego niszczy ten rodzaj kinowej przyjemności. Film Medema daje chłodną satysfakcję zrodzoną z podziwu dla precyzyjnie działającego mechanizmu, oferuje samozadowolenie układacza puzzli, któremu udało się idealnie dopasować skomplikowane elementy układanki, intelektualną frajdę matematyka poprawnie rozwiązującego zadanie z wieloma niewiadomymi. Jest to więc film przeznaczony dla tzw. poinformowanego widza, konesera kinowych romansów i wielbiciela postmodernistycznych gier ekranowych, który czerpie przyjemność z zaproponowanej mu rozgrywki „w melodramat”. Widz naiwny, który po prostu „lubi płakać na melodramacie”, nie znajdzie dla siebie w filmie Medema okazji do wzruszenia.

* *

Stosunkowo nieliczne próby odnowienia formuły melodramatu, które dało się zauważyć w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w różnych kinematografiach narodowych, od Tokio po Hollywood, w żaden sposób nie wpłynęły na tradycyjny kształt tego gatunku. Genotyp melodramatu okazał się tak trwały jak ludzka tęsknota za miłością. Mieszanie paradygmatów gatunkowych czy sprowadzanie melodramatu do gry zasad, reguł i konwencji, udowodniło jedynie wy-

trzymałość i elastyczność jego formuły, odporność na nowe mody i kontrowersyjne pomysły reżyserów. Ponieważ bez względu na zastosowane mechanizmy realizacyjne ostatecznie zawsze wygrywa miłość.

GRAŻYNA STACHÓWNA

- ¹ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1977, s. 84.
- ² S. Morawski, O wyróżnikach postmodernizmu w sensie kulturowym, „Universitas”, 1992, nr 2, s. 66-67.
- ³ A. Pitrus, *Estetyka szoku – o gatunkach progresywnych*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996.
- ⁴ C. Geertz, O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej), w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- ⁵ T. Miczka, *Wielkie żurcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992, s. 62-82.
- ⁶ D. Carroll, *Reguły gry*, tłum. G. Dziamski, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991, s. 53-64.
- ⁷ T. Jousse, *La marque de Takeshi Kitano*, „Cahiers du cinéma”, 1997, nr 512, P. Kletowski, „Śmierć jest moim zwycięstwem” – kino Takeshiego „Beat’a” Kitano, Kraków 2001.
- ⁸ M. Kornatowska, *Kwiaty i ogień*, „Kino”, 1999, nr 3, s. 40.
- ⁹ N. Saada, *Mirage de la vie*, „Cahiers du cinéma”, 1997, nr 518, s. 39.
- ¹⁰ A. Pitrus, *Beat autor, Takeshi Kitano*, „Kino”, 1999, nr 1, s. 36.
- ¹¹ Takeshi Kitano rozpoczął karierę jako aktor komełiowy – pod pseudonimem Beat Takeshi. Przez piętnaście lat realizował w japońskiej telewizji programy rozrywkowe, które dały mu ogromną popularność. Por. P. Kletowski, dz. cyt., s. 16-17.
- ¹² A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, w: *Haiku*, tłum. A. Żuławska-Umeda, Wrocław 1983, s. 5.
- ¹³ *Haiku*, dz. cyt., s. 248, 126, 38.
- ¹⁴ Tamże, s. 5.
- ¹⁵ P. Kletowski, dz. cyt., s. 93-98.
- ¹⁶ Obrazy pokazane w *Hana-Bi* są autorstwa Takeshiego Kitano, który zajmuje się także malarstwem.
- ¹⁷ P. Kletowski, dz. cyt., s. 41.
- ¹⁸ N. Saada, dz. cyt., s. 41.
- ¹⁹ Bardzo dziękuję panu Romanowi Gutkowi i jego firmie dystrybucyjnej Gutek Film za udostępnienie kopii filmu nagranej na wideo.
- ²⁰ M. Przyłipiak, O gatunkach filmowych, w: *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, red. K. Sobotka, Łódź 1993, s. 26.
- ²¹ J. L., *Les amants du cercle pokaire*, „Cahiers du cinéma”, 1999, nr 534, s. 92.
- ²² Ł. Wojdan, *Hiszpańscy Centkiewiczowie*, „Kino”, 2000, nr 6, s. 41.