

Ostatni walc mistrza Kubricka

PIOTR KLETOWSKI

*Najlepsza metoda interpretacji filmu to poz-
wolić mu mówić własnym głosem*

Stanley Kubrick

Lata dziewięćdziesiąte w światowym kinie upłynęły pod znakiem powrotów wielkich twórców kina. Po latach milczenia w dyskursie kulturowym na temat ludzkiej egzystencji wzięli udział najwięksi luminarze kina, realizując filmy stanowiące próbę podsumowania ich dotychczasowych przemysłów twórczych. Michelangelo Antonioni, korzystając z pomocy Wima Wendersa, przedstawił psychologiczny fresk *Po tamtej stronie chmur* (1995), w którym powrócił do swych stałych obsesji (samotność i alienacja współczesnego człowieka), pokazując jednak sposób na ich przezwycięzenie (wyrażający się w poświęceniu i bezinteresownej miłości). Po latach milczenia odezwali się niegdyś aktywni twórcy japońskiej „Nowej Fali” – Shohei Imamura zaprezentował zaskakujący moralitet o potrzebie życia w społeczeństwie (*Węgorz*, 1996), a skandalista Nagisa Oshima – homoseksualny melodramat w kostiumie krwawego dramatu samurajskiego – *Tabu* (1999).

Uaktywnili się również reżyserzy amerykańscy, których okres świetności przypadł na lata 60. i 70. Terrence Mallick – reżyser legendarnych *Niebiańskich dni* (1978), po latach spędzonych na poprawianiu cudzych scenariuszy, w 1998 roku stanął za kamerą, by przenieść na ekran kultową powieść wojenną Jamesa Jonesa *Cienka czerwona linia*. Robert Altman przeżył w latach 90. renesans popularności, tworząc znakomitego, antyhollywoodzkiego *Gracza* (1992) i wstrząsającą wiwisekcję filmową społeczeństwa amerykańskiego – *Na skróty* (1993); William Friedkin zaprezentował odnowioną wersję *Egzorcysty* (1973/2000), pokazując jednocześnie pazur wytrawnego specja od filmowego suspense w *Regulaminie zabijania* (2000). Podsumowując, rzecz by można, że ostatnia „dziesięcioletka” XX wieku (wieku kina) upłynęła pod znakiem „uaktywnień” starych mistrzów, którzy, realizując nowe produkcje (rzecz jasna nie zawsze do końca udane), pragnęli raz jeszcze zaznaczyć swój wkład w historię X muzy.

Jednak ani powrót Antonioniego, ani nowe filmy japońskich mistrzów, ani też sukcesy Altmana nie poruszyły kinomanów na całym świecie tak bardzo, jak *come back* innego demiurga światowej kinematografii – Stanleya Kubricka, który w 1999 roku, po pięciu latach wytężonej pracy, pokazał światu trzynasty, jak miało się wkrótce okazać, swój ostatni film – *Oczy szeroko zamknięte*.

I. Geneza filmu sięga 1962 roku, kiedy to Kubrick porwał się na przedsięwzięcie tyleż ryzykowne, ile nierokujące powodzenia artystycznego – przeniesienie na ekran *Lolity* Nabokova. Efekt, jaki uzyskał reżyser, był połowiczny. Choć

film zachował gryzącą ironię powieściowego pierwowzoru (zasługa to nie tyle reżyserskiego talentu Kubricka, ile przede wszystkim scenariusza autorstwa samego Nabokova), czarno-biała, starannie wydestylowana ze zmysłowości filmowa *Lolita* pozostawiła niedosyt. Niedoskonałość filmu Kubricka brała się przede wszystkim z pewnej ułomności medium filmowego, które – w przeciwieństwie do literatury – miast niedomówieniem i sugestią posługiwać się musi raczej obrazowym konkretem. Książka Nabokova, będąca rodzajem „gry z czytelnikiem” (tak na poziomie lingwistycznym, jak i znaczeniowym), mogła być odczytana bardziej w kategoriach perwersyjnej wizji bohatera niżli jego konkretnych przeżyć. Pokazując zakazaną miłość dorosłego mężczyzny do nastolatki, reżyser pokazał na ekranie nie tyle „wykoncypowane twory ludzkiej wyobraźni”, lecz żywych ludzi, którzy zatracają się w związku seksualnym. Tutaj jednak czyhała na Kubricka inna pułapka, związana z pozaekranowym kontekstem odbioru dzieła filmowego. Z powodów obyczajowych (w 1963 roku jeszcze nikt nie słyszał o rewolucji seksualnej) wymowa Kubrickowskiej *Lolity* musiała być bardzo ograniczona. To, co było jej podstawowym tematem – perwersyjna seksualność, beztłostnie degradująca człowieka do poziomu posłusznego swym prymitywnym instynktom zwierzęcia – pozostała do końca niewyartykułowana (wytrzeszczone oczy spoconego Jamesa Masona /Humberta/ na widok głupkowato uśmiechniętej Sue Lyon /Lolity/ były dość nieprzekonującym ekwiwalentem zbliżeń seksualnych podstarzałego profesora z nastoletnią nimfetką). Zawieszona między niepełną konkretyzacją a literackim niedomówieniem *Lolita* Kubricka nie mogła w pełni usatysfakcjonować zwolenników ani symbolicznego ani realistycznego odczytania dzieła Nabokova.

Zwierzęcość człowieka – temat dla twórczości Kubricka podstawowy¹ – dla twórcy *Mechanicznej pomarańczy* (1971) wyrażała się nie tylko w samodestruktywnych instynktach opartych na zadawaniu przemocy, które Kubrick z taką precyzją opisywał w swych wojennych dramatach (przed *Lolita*, zwłaszcza w *Ścieżkach chwały* /1957/, później w *Full Metal Jacket* /1987/), ale również w niepohamowanym „apetycie na seks”, którego żadne instytucje społeczne nie są w stanie całkowicie stłumić. *Lolita* była wdzięcznym materiałem do ukazania zwierzęcości człowieka dochodzącej do głosu przez przełamującą konwenanse społeczne miłość fizyczną, ale co w literaturze uchodziło, od samego jej początku, za dopuszczalne (przynajmniej w jej „drugim obiegu”), to w kinie, od pierwszych lat istnienia X muzy, było raczej zakazane (nie licząc filmów z gatunku „blue movie”, tworzonych ku ucieście widzów spragnionych ekscytacji seksualnych, już od 1896 roku !).

„Zmarnowana szansa” *Lolity* nie dawała spokoju Kubrickowi pragnącemu zrealizować film obrazujący w pełni wybryki nieskrępowanego ludzkiego id, nie wpisujący się jednocześnie w żaden, określony gatunek filmowy. Obraz artystyczny w ścisłym tego słowa znaczeniu, bardziej europejski niż amerykański.

Nie odczuwam szczególnej potrzeby tworzenia filmów w poszczególnych gatunkach: westernów, filmów wojennych i tak dalej. Wiem, że chciałbym nakręcić współczesną opowieść, która rzeczywiście przekazałaby klimat naszych czasów; film psychologiczny, polityczny, osobisty, z miejscem na seks... byłby to film najtrudniejszy do nakręcenia – zwierzał się reżyser w jednym zwywiadów prasowych².

Kiedy przygotowując się do realizacji *Mechanicznej pomarańczy*, reżyser oglądał z operatorem, Johnem Alcottem, filmy pornograficzne (mające posłużyć za ikonograficzny wzór scen obrazujących podboje seksualne Alexa DeLarge), Kubrick wpadł na pomysł, aby zrealizować projekt będący połączeniem kina psychologicznego z *porn-movie* – z udziałem prawdziwych aktorów, za poważne pieniądze i za pomocą profesjonalnej aparatury filmowej. Początkowo twórca *Lolity* chciał wyreżyserować film *Blue Moon* (*Błękitny księżyc*), opowiadający o początkach filmowego pornobiznesu w Hollywood (w którym miał podobno partycypować sam Howard Hughes), ale literacka podstawa projektu (cykl artykułów prasowych z „Hollywood Reporter”) nie dostarczała wystarczającej podstawy do stworzenia satysfakcjonującego filmu. Twórca *Dr Stranglove’a* postanowił znaleźć materiał literacki na tyle ambitny, by artystyczny „kaliber” utworu usprawiedliwiał środki wyrazu zastosowane w filmowej adaptacji. Taką podstawę dawała książka Terry’ego Southerna *Candy* (*Cukiereczek*) – opowiadająca w ironiczny, ale i nie stroniący od naturalizmu sposób o ruchu hippisowskim w Kalifornii przełomu lat 60. i 70. Sam Southern zabiegał o realizację swego dzieła, prowadząc rozmowy z Kubrickiem, ale w końcu reżyser zarzucił pomysł adaptacji *Cukiereczka* po obejrzeniu *Zabryskie Point* (1970) Antonioniego – filmu, w którego scenariuszu wyraźnie można było dostrzec elementy książki Southerna.

Poszukując materiału literackiego odpowiedniego do stworzenia dzieła o ludzkiej seksualności, Kubrick za namową Billy’ego Wildera³ skierował uwagę na spuściznę literacką wiedeńskich psychoanalityków, którzy idąc w ślady swego mentora i kolegi – Zygmunta Freuda – skupili się na tym, co „nieuświadomione”, a tak ważne w zrozumieniu mechanizmów kierujących ludzkim postępowaniem. W efekcie, w 1971 roku, Kubrick nabył prawa do książki Arthura Schitzlera *Traumnovelle* (*Jak we śnie* /1926, polskie wydanie 1989/). Schitzler – wiedeński lekarz, bliski przyjaciel autora *Wstępu do psychoanalizy* – był twórcą krótkich utworów literackich, z których znakomita większość opowiadała o skomplikowanych stosunkach damsko-męskich niepodzielnie organizowanych przez energię libidinalną (zwykle kierowaną w kierunku przeciwnym niż małżeńskie stadło). Zainteresowanie Kubricka opowiadaniem Schnitzlera (w Stanach Zjednoczonych zwykle wydawane w formie osobnego tomu pt. *Rhapsody: A Dream Novel*) miało zaowocować realizacją – w pierwszej wersji – pikantnej tragikomedii w typowo Wilderowskim stylu, przyprawionej sugestywnymi scenami zbliżeń seksualnych (jeszcze w latach 80. Kubrick wyobrażał sobie filmową wersję *Traumnovelle* jako komedię ze Steve’em Martinem w roli głównej⁴).

Niespodziewany intelektualny i komercyjny sukces *Mechanicznej pomarańczy* odblokował wysokobudżetowy projekt filmu o Napoleonie, który od lat planował zrealizować Kubrick, i stworzenie filmowej wersji opowiadania Schnitzlera odłożono na czas nieokreślony (jak wiadomo film *Napoleon* nie powstał mimo gotowego scenariusza, zatwierdzonej obsady – w roli Małego Generała miał wystąpić Jack Nicholson – oraz pełnej dokumentacji planów, na potrzeby której zrobiono ponad 25 000 zdjęć).

Pomysł na realizację filmu *Traumnovelle* powracał przez całą karierę twórcy *Dr Stranglove’a*. Kiedy wydawało się, że międzynarodowa publiczność doczeka się wreszcie Kubrickowskiego filmu o ludzkiej seksualności, reżyser wynajdy-

wał nowy, w jego mniemaniu bardziej atrakcyjny materiał na ciekawy film. W wywiadzie dla Michela Cimenta⁵ Kubrick napomknął, że motyw małżeńskich obsesji trapiących bohaterów w *Lśnieniu* oparł m.in. na wątkach Schnitzlerowskiego opowiadania; zarzekał się także, że znalazł wreszcie wizualno-intelektualny klucz do sfilmowania *Traumnovelle*. Jednak z planów reżysera ponownie nie wyszło – twórca *Dr Strangelove'a* zabrał się bowiem za adaptację powieści Gustava Hasforda *Short Timers*, z której ostatecznie powstał film *Full Metal Jacket*.

Od połowy lat 80. Kubrick pracował nad kilkoma projektami naraz; co znamienne – wszystkie planowane przez mistrza filmy miały być oparte na powieściach. Najbliższy realizacji był film *Aryjskie papiery*. Scenariusz tego dramatu powstawał na podstawie wydanej również w Polsce powieści autobiograficznej Louisa Begleya *Wojenne kłamstwa* (polskie wydanie 1995). Film miał opowiadać o losach żydowskiego chłopca (*alter ego* autora powieści) ukrywającego się wraz z ciotką na terenie okupowanej Polski. Z pewnością planowany przez Kubricka obraz byłby ciekawy, zwłaszcza dla polskiego widza. Po pierwsze – jego realizacja przebiegałaby całkowicie w naszym kraju (z końcem lat 80. Polskę odwiedzili nawet pracownicy studia Warner, by zrobić dokumentację do zdjęć i ustalić harmonogram przejazdu pociągów na trasach, na których planowano realizację filmu), po drugie – w swoim filmie Kubrick odtworzyłby wydarzenia z historii Polski, tej dawnej (główny bohater opowieści zaczytuje się w Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, bohaterem jego dziecięcych fantazji są przygody Pana Wołodyjowskiego), jak i nowszej (w powieści znajduje się niezwykle realistyczna i uczciwa relacja z pacyfikacji Powstania Warszawskiego, opisanego na kształt krwawego polowania, w którym myśliwymi są Niemcy, „zwierzyną” Polacy, a „psami” rozszarpującymi „zwierzynę” Rosjanie i Ukraińcy z Armii Własowa i Brygady Kamińskiego).

Według opinii Frederica Raphaela⁶ Kubrick porzucił produkcję *Aryjskich papierów* z prostego powodu – twórca *Mechanicznej pomarańczy* nie lubił realnej rzeczy i wiścioty (także tej historycznej), interesowały go wyłącznie „światy alternatywne”, nad którymi całkowicie panował. Holokaust, piekło zgotowane przez hitlerowców Żydom, przeżycia milionów ludzi, którzy zakończyli życie w imię zbrodniczej ideologii – wszystko to było zbyt żywe i zbyt prawdziwe, by poddać się kontroli filmowego demiurga, jakim był Kubrick-reżyser. Fakt, że twórca *Mechanicznej pomarańczy* porzucił pracę nad *Aryjskimi papierami*, zachęcił Stevena Spielberga do realizacji *Listy Schindlera* (którą z początku miał reżyserować Martin Scorsese, ale za namową Kubricka, realizację filmu przejął w końcu Spielberg).

Stopując pracę nad *Aryjskimi papierami*, Kubrick po raz kolejny wrócił do *Traumnovelle* Schnitzlera, chcąc w czasie realizacji projektu wykorzystać dokumentację zrobioną w Polsce na potrzeby adaptacji powieści Bagleya (okazało się bowiem, że polski Cieszyń może z powodzeniem „zagrać” XIX-wieczny Wiedeń). Reżyser zaczął pisać kolejną wersję scenariusza, zdecydowany, że następnym filmem, jaki zrealizuje, będzie właśnie wierna adaptacja Schnitzlerowskiego utworu.

Jedyne, czego Kubrick od początku był pewny co do filmowej wersji opowiadania Schnitzlera, to to, jaki tytuł nosić będzie planowany film – *Eyes Wide Shut*, czyli *Oczy szeroko zamknięte* – termin zaczerpnięty przez reżysera z wywiadu z Timothy Learym (przeprowadzonego w latach 70. dla telewizji brytyjskiej).

Tym dość mylącym terminem „prorok LSD” określił specyficzny stan człowieka – z jednej strony zamkniętego na bodźce świata zewnętrznego, z drugiej skupionego wyłącznie na wiwisekcji własnego wnętrza.

*Pracował nad tym [opowiadaniem Schnitzlera – przyp. P.K.] całe swoje twórcze życie – wspomina Jan Harlan⁷ – producent filmów Kubricka od czasu przygotowań do *Napoleona* i realizacji *Barry’ego Lyndona* (1975) – ciągle brał się za niego i ciągle odkładał go na później. Miał problemy ze wszystkim – od czasowego umiejscowienia fabuły, aż po odpowiednie zakończenie całej historii. Rozpracowywał tekst Schnitzlera przy udziale różnych pisarzy, miał już nawet gotowy skrypt filmu, ale po prawie 30 latach pracy nad adaptacją „*Traumnovelle*” powrócił do oryginalnego tekstu, chcąc go przenieść niemalże w takiej postaci, w jakiej jawi się on na kartach książki. Wydaje mi się, że adaptacja „*Traumnovelle*” to prawdziwe dzieło życia Stanleya Kubricka.*

Równocześnie z pracami nad adaptacją *Traumnovelle* reżysera pochłaniały przygotowania do realizacji wysokobudżetowego widowiska *S-F A.I. (Sztuczna inteligencja)* – adaptacją noweli Briana W. Aldissa – mającej być czymś w rodzaju nowej *2001: Odysei kosmicznej*. I kiedy wydawało się, że projekt pt. *Traumnovelle* znów powędruje na półki, Kubrick zdecydował się na wstrzymanie przedprodukcyjnej maszyny filmu *A.I.* z powodu zbyt wysokich kosztów realizacji komputerowych efektów specjalnych. Reżyser chciał poczekać na wprowadzenie nowszej, mniej kosztownej technologii animacji komputerowej i dopiero wtedy kontynuować pracę na *A.I.*

Kiedy fantastyka filmowa została odłożona na później, Kubrick całą uwagę skupił na drugim projekcie, to jest na adaptacji opowiadania Schnitzlerowskiego. W 1995 roku reżyser wciągnął do współpracy utalentowanego pisarza i scenarzystę filmowego – Frederica Raphaela, zdobywcę Oscara za skrypt do filmu Johna Schlesingera *Darling* (1965), specjalistę od kreowania psychologicznie subtelnych postaci literackich i filmowych.

Rozpoczęła się prawie dwunastomiesięczna, katorżnicza praca, którą Raphael szczegółowo opisał na kartach niezwykle kontrowersyjnej powieści-reportażu *Eyes Wide Open*, do której nie czytania apelowała w Internecie rodzina Kubricka. Zachowując pozory obiektywizmu, pisarz pokazał twórcę *Mechanicznej pomarańczy* jako człowieka na swój sposób genialnego, ale w gruncie rzeczy egocentrycznego i niepewnego własnego zdania, do tego wygłaszającego nader kontrowersyjne wypowiedzi – zwłaszcza na temat Żydów i nazizmu.

Pominąwszy kontrowersyjne (i z pewnością nie do końca prawdziwe) fragmenty książki, dotyczące wspólnej pracy Raphaela i Kubricka, wyłania się z niej fascynujący obraz modelu pracy twórczej, z pewnością odsyłający nas do fotograficznych początków kariery Kubricka (reżyser *Lolity* zaczynał przecież jako najmłodszy fotoreporter w dziejach prestiżowego pisma „*Look*”). Kubrick, porzuciwszy ideę realizacji filmu w dekoracjach XIX-wiecznego Wiednia (z pewnością zniechęciły go do niej trudności natury logistycznej – jak wiadomo Kubrick unikał wszelkich podróży), postanowił przenieść akcję do Nowego Jorku końca XX wieku. Raphael dniem i nocą tworzył kolejne wersje poszczególnych scen i dialogów, przysyłając je faksem do domu Kubricka. Zdarzało się, że reżyser był w posiadaniu dwudziestu albo trzydziestu wersji jednej sceny napisanych przez

Raphaela, z których wybierał tylko jedną lub dwie – wchodzące w ostateczności do końcowej wersji scenariusza. Kubrick traktował wersje skryptu jak odbitki jednego zdjęcia, z których wybiera się tylko jedno – to najlepsze.

Podczas pisania tekstu Raphael i Kubrick dotarli do materiałów źródłowych dotyczących każdego szczegółu komponowanej przez nich fabuły. I tak na przykład jednym z ważnych elementów tworzonego filmu miała być scena wyrafinowanej orgii organizowanej w odludnym pałacu przez członków zamaskowanego, tajnego stowarzyszenia. Kubrick i Raphael przetrząsnęli niemalże całą literaturę – od *Żywotu cesarów* Swetoniusza po raporty FBI na temat życia seksualnego prezydenta Johna F. Kennedy’ego (na podstawie których Raphael spreparował swój własny raport, wzięty później przez Kubricka za... oryginał wykradziony z sejfów agencji), w poszukiwaniu szczegółowych opisów ekscesów seksualnych i orgii mających posłużyć jako wzorzec do stworzenia przekonującej sceny seksu grupowego, wokół której miała się ogniskować cała fabuła filmu.

Po napisaniu scenariusza (prawo do *final draft* miał rzecz jasna Kubrick, Raphael mógł tylko wyrazić oburzenie z powodu „wykastrowania” tekstu przez reżysera, który ponoć usunął z pracy pisarza wszystkie ironiczno-humorystyczne sceny, mające – w mniemaniu scenarzysty – zbliżyć film do wcześniejszych sarkastycznych filmów mistrza, takich jak *Dr Strangelove* czy *Mechaniczna pomarańcza*) Kubrick skupił się na kompletowaniu obsady do filmu.

Zastanawiając się nad obsadą aktorską planowanej adaptacji, reżyser powrócił do starej myśli wyrażonej w czasie przygotowań do realizacji *Mechanicznej pomarańczy* (film z dużą liczbą nieprzyzwoitych scen, z udziałem pierwszoligowych aktorów, zrobiony za duże pieniądze, przy użyciu sprzętu najwyższej jakości). Ponieważ film miał opowiadać o relacjach wewnątrz (z pozoru) ustabilizowanego małżeństwa, Kubrick podjął podzruczony przed laty przez Orsona Wellesa pomysł na idealną inscenizację Szekspirowskiego *Otella*. Przygotowując się do realizacji filmowej wersji dzieła Szekspira, twórca *Obywatela Kane* wyraził prostą myśl – że najlepiej grę miłości i zazdrości między mężem i żoną odtwarzałyby para aktorów, którzy poza planem pozostawaliby w związku małżeńskim. Dzięki temu gra aktorów-małżonków zostałaby wzbogacona o wymiar autentycznych pozaekranowych przeżyć. (Sam Welles do końca życia żałował, że nie sfilmował *Otella* w czasie, gdy był żonaty z Ritą Hayworth).

Początkowo Kubrick zabiegał o udział w swym przedsięwzięciu Aleca Baldwina i Kim Basinger – doceniając urodę i talent małżonków – jednak gdy spotkał się z odmową aktorów, uwagę skierował na Toma Cruise’a i jego żonę Nicole Kidman, którzy bez namysłu wyrazili zgodę.

Pierwszy klaps na planie *Oczu...* trzasnął w londyńskim Pinwood Studios 4 listopada 1996 r., ostatni – 15 czerwca 1998 r. W czasie realizacji Kubrick zmieniał członków drugoplanowej obsady (Herveya Keitela grającego postać zdeprawowanego milionera Victora Zieglera zastąpił Sidney Pollack, a Jennifer Jason Leigh, odtwarzającą postać Marion Nathanson, zastąpiła Bergmanowska aktorka Marie Richardson), dublował w nieskończoność sceny, eksperymentował (po raz pierwszy w swej karierze twórca *Lśnienia* zdobył się na improwizację – przygotowując filmowanie niezwykle ważnej sekwencji intymnej rozmowy głównych bohaterów filmu – podczas której kobieta przyznaje się do zdradliwych pragnień – reżyser przedstawił aktorom tylko ogólną koncepcję sceny, pozosta-

wijając im wolną rękę w kwestii jej odegrania. Zaś podczas filmowania sekwencji kazał po prostu włączyć kamerę, która nie zatrzymywana, przez dłuższy czas rejestrowała intymną konwersację małżeńską).

Po piętnastu miesiącach wytężonej pracy Kubrick miał gotowy materiał do montażu – swego ulubionego zajęcia podczas realizacji filmu (reżyser, dla którego luminarzami reżyserii byli Lew Kuleszow i Siergiej Eisenstein, powiedział kiedyś, że właściwy film realizuje dopiero w montażowni).

Montaż zajął Kubrickowi i wspomagającemu go Nickowi Galtowi prawie osiem miesięcy. Kiedy mistrz niespodziewanie odszedł 7 marca 1999 roku, rodzina Kubricka złożyła oficjalną deklarację, że *Oczy szeroko zamknięte* były gotowe do projekcji na cztery dni przed śmiercią reżysera. Nie uchroniło to jednak filmu od zarzutów „niedokończenia”, które po europejskiej premierze *Oczu...* wysunęli dziennikarze z „Cahiers du cinéma”⁸ oraz amerykańscy krytycy filmowi.

Kiedy dzieło Kubricka weszło wreszcie na ekrany (amerykańska premiera 16 lipca 1999 r.), przyjęto je z mieszanymi uczuciami. Krytyka, podobnie jak publiczność, podzieliła się na gorących zwolenników i przeciwników filmu. Linia demarkacyjna przebiegała mniej więcej równo między starym i nowym kontynentem – w Europie film przyjęto pozytywnie (pomimo zastrzeżeń natury warsztatowej, krytycy z francuskiego „Cahiers du cinéma” i angielskiego „Sight & Sound” określili *Oczy...* mianem arcydzieła), w Ameryce dostało się Kubrickowi (najostrzej potraktował film recenzent „New Yorkera”, określając filmową adaptację *Traumnovelle* mianem *rozwlekłej, nudnej i wydumanej fantazji erotycznej starszego pana*⁹).

Warto w tym miejscu zauważyć, że poza paroma wyjątkami (*Dr Strangelove*, *Lśnienie*) niemalże wszystkie filmy Stanleya Kubricka przyjmowano w sposób identyczny jak *Oczy szeroko zamknięte* (dziś już nikt nie pamięta, że w chwili premiery, *2001: Odysei kosmicznej* /1968/, krytycy – poza paroma wyjątkami – wypowiadali się bardzo chłodno, podobnie zresztą jak o *Mechanicznej pomarańczy*, o której sama Susan Sontag powiedziała, że jest *filmem faszystowskim*. Dopiero z czasem filmoznawcy zaczęli dostrzegać walory i ukryte znaczenia Kubrickowskich filmów, określając je terminem „kamieni milowych” w rozwoju światowej kinematografii).

Jeśli nawet *Oczy szeroko zamknięte* nie zyskają statusu arcydzieła, tak jak *2001*, czy *Mechaniczna pomarańcza*, to wcale nie oznacza, że ocenę ostatniego dzieła Stanleya Kubricka można sprowadzić do czuury o *fantazjach starszego pana*. Adaptacja opowiadania Artura Schnitzlera, pomimo pozornej prostoty fabularnej i zastosowania ascetycznych środków wyrazu, jest jednym z najbardziej wyrafinowanych filmów mistrza, stworzonym na kształt precyzyjnej łamigłówki, w której niemal każdy element – od meandrów opowiadanej historii, po elementy ikonograficzne – ukrywa zaprogramowany wcześniej sens, dotyka problemów ludzkiej aktywności seksualnej i związanych z nią pułapek.

II. Opowiadanie Artura Schnitzlera *Jak we śnie* rozgrywa się w fin de siècle'owym Wiedniu, mieście, w którym rytm życia wyznaczają kawiarniane flirty oraz organizowane co i rusz przyjęcia taneczne. Na jednym z wystawnych balów maskowych wierność młodych małżonków Fridolina i Albertyny zostaje

wystawiona na próbę. Osoba męża wzbudza ciekawość dwóch pięknych dziewczyn, zaś żona zostaje „zaatakowana” przez zbłązowanego cudzoziemca. Szczęśliwie małżonkowie unikają zaangażowania w niebezpieczne przygody miłosne i w środku nocy wracają do domu. Rano przynosi „chwile szczerości”. Pobudzeni niespełnionymi (niewykorzystanymi?) przygodami z wieczornego balu małżonkowie zdobywają się na intymne zwierzenia. Albertyna opowiada mężowi o miłosnym oczarowaniu, jakiego doznała podczas letniego wyjazdu do Danii. W czasie pobytu w jednym z nadmorskich kurortów kobieta zadurzyła się w przystojnym nieznajomym. Jej oczarowanie było tak duże, że w jednej chwili gotowa była poświęcić całe swoje dotychczasowe życie w zamian za intymne zbliżenie ze swym „przedmiotem pożądania”. Zszokowany szczerym wyznaniem żony Fridolin również zdobywa się na opowieść o swych pozamałżeńskich fascynacjach seksualnych. Jakby kontrując opowieść Albertyny, mężczyzna opowiada o swej własnej „wakacyjnej przygodzie” – spotkaniu z piękną nastoletnią nimfietką podczas spaceru po duńskiej plaży. Wydaje się jednak, że mężczyzna zmyślił swoją historię, zaś jego wyznanie było wyłącznie próbą „odegrania się” na żonę, która (w myślach, ale jednak) dopuściła się małżeńskiej zdrady.

Opis „nocy wyznań” jest przez Schnitzlera po mistrzowsku zbudowany z serii luźno połączonych związków przyczynowo-skutkowym scen przybierających kształt spirytystycznego seansu, podczas którego bohaterowie przywołują widma przeszłości.

Pasmo wzajemnych wyznań przerywa nagle wejście służącej, która oznajmia Fridolinowi o śmierci radcy dworu. Bohater – z zawodu lekarz – podąża do domu na Schreyvogelgasse, aby spisać akt zgonu. U wezgłowia zmarłego dochodzi do dziwnego spotkania Fridolina i Marianny – wstrząśniętej śmiercią ojca córki radcy. Kiedy lekarz pociesza zapłakaną dziewczynę, ta niespodziewanie wyznaje mu miłość i chęć seksualnego oddania się. Zdezorientowany wyznaniem dziewczyny Fridolin zachowuje zimną krew i odrzuca jej zaloty.

Spotkanie bohatera z córką radcy nabiera w opowiadaniu wymiaru niemal symbolicznego. Nietrudno się domyślić, że pisarz buduje tę scenę na podobieństwo obrazu spotkania człowieka ze śmiercią, którą bardziej niż zmarły przed wieloma godzinami radca dworu symbolizuje zalecająca się do Fridolina dziewczyna. Niespodziewanie wkrada się tutaj tak modny w modernistycznej literaturze i sztuce (stojący również u podstaw freudowskiej wizji człowieka) motyw związku Erosa (popędu życia) i Thanatosa (popędu śmierci) – zasadniczy temat noweli *Jak we śnie*. Od momentu odrzucenia propozycji Marianny erotycznym, ocierającym się o zdradę przeżyciom bohatera niezmiennie towarzyszyć będzie odium śmierci.

Wizyta na Schreyvogelgasse stanie się pierwszym etapem całonocnej eskapady doktora Fridolina po nocnym Wiedniu. Przylłoczony wyznaniem żony bohater zaczyna szukać możliwości „odegrania się” na Albertynie, przeżycia równie intensywnej erotycznie przygody. Podążając do jednej z kafejek, ściera się z grupą młodych studentów, z których jeden, przez krótką chwilę, wydaje się personifikacją Duńczyka ze snu Albertyny. Zbывszy zaczepki młodych ludzi, Fridolin korzysta z zaproszenia młodej prostytutki Mizzi i daje się zaprowadzić do jej mieszkania. Kiedy dziewczyna rozpoczyna miłosną grę, bohater, reflektując się, niespodziewanie przerywa wizytę (wkrótce okaże się, że było to prawdziwe rendez-vous ze śmiercią w osobie pięknej dziewczyny).

Kolejnym etapem nocnej wędrówki Fridolina jest podrzędna kawiarnia, w której przygrywa jego znajomy ze studiów – muzyk-amator nazwiskiem Nachtigall (niem. słowik). W czasie przyjacielskiej rozmowy Nachtigall opowiada Fridolinowi o jednej ze swych muzycznych „fuch” polegającej na przygrywaniu do wyrafinowanej orgii z udziałem zamaskowanych mężczyzn i pięknych, nagich kobiet. Zaintrygowany bohater wymusza na muzyku, aby ten podał mu miejsce i czas spotkania oraz hasło umożliwiające wejście na przyjęcie. Hasłem tym jest wiele znaczące dla Fridolina słowo „Dania”. Podając potrzebne do partycypowania w orgii informacje, Nachtigall mówi również Fridolinowi o wymogu posiadania peleryny i maski, bez których nie można pojawić się na spotkaniu.

Aby zdobyć potrzebne na imprezę gadżety, doktor jedzie do nieczynnej o tej porze wypożyczalni kostiumów należącej do niejakiego Gibisera – rekwizytora teatralnego. W wypożyczalni Fridolin jest świadkiem dziwnego wydarzenia. Przeszukując magazyn, bohater natyka się na młodą dziewczynę, prawie dziecko oraz dwóch półnagich mężczyzn, prawdopodobnie „zabawiających” się z podlotkiem. Okazuje się, że jest to rozwiązła córka Gibisera wbrew woli ojca uprawiająca prostytucję. Gibiser zamyka mężczyzn w jednym z pokoi magazynowych, poczym oznajmia Fridolinowi, że zaraz zawiadomi policję.

Wyposażony w pelerynę i maskę bohater udaje się na orgię, która ma charakter czarnej mszy, rytuału seksualnego. *Maski, wszystkie w szatach kapłańskich, spacerowały tam i z powrotem – około dwudziestu mnichów i zakonnic. Dźwięki fisharmonii oddające włoską melodię kościelną zdawały się płynąć z góry*¹⁰.

Opisując scenę orgii, Schnitzler unika dosłowności i skupia się prawie wyłącznie na budowaniu niesamowitej atmosfery wydarzenia, sięgnąwszy do atrybutów romantycznej powieści grozy uwypuklającej stałe zagrożenie (zaciemnione pomieszczenia rozświetlane wyłącznie refleksami świec w kandelabrach; wymyślne stroje uczestników balu; zwały czarnych chmur przetaczające się przez niebo za oknami pałacu etc.).

Kiedy po wstępnym ceremoniale goście zaczynają tańczyć (co jest zapewne wstępem do „zasadniczej” części balu), do Fridolina przystępuje młoda zamaskowana dziewczyna i błaga go, aby czym prędzej opuścił pałac, ponieważ grozi mu śmiertelne niebezpieczeństwo (po raz kolejny powtarza się tu motyw śmierci, której personifikacją jest zmysłowa kobieta).

Niestety, zafascynowany piękną nieznajomą Fridolin odmawia opuszczenia pałacu, czym sprowadza na siebie kłopoty. Szybko zostaje zdemaskowany jako intruz, wskutek czego grozi mu surowa kara (prawdopodobnie śmierć). Kiedy zgromadzeni w sali mężczyźni przystępują do rozprawy z nieproszonym gościem, z opresji ratuje go „piękna nieznajoma”, poświęcając się za przybysza.

Cudem ocalony bohater wraca dorożką do domu, postanawiając za dnia zbadać, co się stało z ofiarną pięknoscią, podejrzewając jednocześnie, że całe zajście było tylko próbą sprawdzającą jego odwagę.

Niestety, kiedy po niebezpieczeństwach nocnej eskapady Fridolin kładzie się w łóżku obok swej żony, kobieta raczy go kolejną opowieścią, tym razem o koszmarnym śnie, jaki śniła w czas nieobecności męża.

W wizji sennej Albertyny małżeństwo znajdujące się w dziwnym średniowiecznym mieście w tajemniczy sposób zostało pozbawione odzienia. Podczas gdy



Oczy szeroko zamknięte reż. Stanley Kubrick (1999)

mąż poszukiwał zaginionej odzieży, naga Albertyna oddawała się orgii, której przewodniczył Duńczyk – obiekt wakacyjnych fascynacji kobiety. W czasie gdy Albertyna poświęcała się cielesnym rozkoszom, jej mąż – schwytany przez orszak groźnej królowej (mającej z kolei rysy nastolatki z opowieści Fridolina) – był poddawany wyrafinowanym torturom zakończonym krwawym ukrzyżowaniem.

Opowieść, której wyraźnym tematem jest fizyczne i psychiczne udrczenie męża przez wiarołomność żony, jeszcze bardziej wstrząsa Fridolinem, który ze zgrozą stwierdza, że Albertyna stała się dla niego kimś obcym. *Miecz nas rozdziela – pomyślał znowu. – Leżymy tu obok siebie jak śmiertelni wrogowie*¹¹.

Następnego dnia bohater postanawia odwiedzić wszystkie miejsca, w których był w nocy, jakby sprawdzając możliwość wykorzystania okazji niewykorzystanych podczas nocnej eskapady. Jednak ciąg wizyt, jakie Fridolin odbywa za dnia, przynosi wiele zaskakujących rozwiązań nocnych tajemnic. Najpierw okazuje się, że właściciel wypożyczalni kostiumów zwyczajnie stręczy swą córkę-nimfomankę, czerpiąc z owego procederu nielichy zysk. Następnie, podczas ponownej wizyty w domu zmarłego radcy dworu, Fridolin stwierdza, że nocne wynurzenia Marianny były tylko efektem jej szoku psychicznego wywołanego śmiercią ojca. Równie zaskakująca jak poprzednie odkrycia jest informacja o chorobie wenerycznej Mizzi.

Najbardziej niespodziewane jest jednak rozwiązanie sprawy nocnej orgii w pałacu na odludziu. Kiedy Fridolin odnajduje budynek, w którym miała miejsce czarna msza, otrzymuje od lokaja list, z ostrzeżeniem, że w razie kolejnych prób dociekania prawdy o nocnym balu życie bohatera może być zagrożone.

Także próby odnalezienia Nachtigalla nie przynoszą rezultatu. Z relacji portiera Fridolin dowiaduje się, że muzyk, przybywszy nad ranem pod eskortą dwóch silnych mężczyzn, wymeldował się z hotelu. Przedtem jednak chciał wręczyć portierowi kopertę (adresowaną prawdopodobnie do Fridolina), lecz pilnujący go mężczyźni uniemożliwili przejęcie przesyłki.



Oczy szeroko zamknięte reż. Stanley Kubrick (1999)

Przez przypadek bohater natyka się na informację prasową o pięknej hrabinie odnalezionej nad ranem w hotelowym pokoju w stanie śmiertelnego zatrucia narkotykami. Przypuszczając, że (być może rzekoma) samobójczyni to kobieta z przyjęcia, bohater postanawia zobaczyć martwe ciało swej (prawdopodobnej) wybawicielki znajdujące się w miejskiej kostnicy. Podążając do prosektorium, Fridolin dokonuje zastanawiającej konstatacji. (...) *od chwili przeczytania notatki w gazecie samobójczyni, której oblicza nie znał, miała w jego wyobraźni rysy Albertyny i – uświadomił to sobie z przerażeniem – przez cały czas widział przed oczami żonę jako kobietę, której szukał*¹².

Bohater uzmysławia sobie, że jego stracenięce poszukiwanie podniet erotycznych było, w rzeczy samej, próbą odnalezienia swej małżonki – rzekomo utraconej wskutek jej „wakacyjnej przygody” z nieznanym Duńczykiem.

Kiedy Fridolin ogląda nagie ciało samobójczyni, dochodzi do wniosku, że wszystko, czego doświadczył zeszłej nocy, było tylko senną marą, przelotnym stanem niepewności, w świetle którego jego miłość do Albertyny i związek, który z nią tworzy, jest czymś trwałym i zapewniającym absolutne bezpieczeństwo.

W ostatnim akcie opowieści widzimy pełnego skrucy Fridolina wypłakującego się na łonie swej dobrotliwej żony, wyrażającej wdzięczność losowi za to, że wyszli cało z opresji – i z tych prawdziwych, i z tych wyśnionych. (Jest to klasyczna, zwłaszcza dla niemieckiego kina */kammerspiel*, scena finałowa ukazująca „powrót mieszczaucha”, znana chociażby z *Ulicy /1923/* Karla Grune, w której uczciwie prowadzący się urzędnik po nieudanej próbie „wejścia” w środowisko uliczników */i ulicznik/* wraca „z podkulonym ogonem” na łono gwarantującej stabilizację i bezpieczeństwo rodziny).

Śmiech dziecka, który słyszą bohaterowie, rozpoczynając nowy dzień, jakby potwierdza ich powrót do normalności po czasie pełnym pokus, niepokojów i zauroczeń seksualnych.

*Sławę Schnitzlera ugruntowały (...) jego sztuki teatralne (...). Silnie związane z epoką swoimi środkami wyrazu, działające raczej sugestywnością nastroju i trafną obserwacją obyczajowego szczegółu niż zwartą, dynamiczną akcją, raczej subtelnościami dialogu niż dobitną wymową ważkich konfliktów międzyludzkich (...)*¹³. Twórczość dramatyczna Schnitzlera miała bardzo silny wpływ na jego nowelistykę. Opowiadanie *Jak we śnie*, mimo dość zwartej fabuły, jest bardziej opisem stanu ducha głównych bohaterów niż relacją z ich autentycznych przeżyć. Utrzymany w formie pozorowanego monologu wewnętrznego utwór (choć narrator wyraża się w trzeciej osobie i przytacza nawet najskrytsze myśli postaci, jego informacje ograniczają się wyłącznie do wiedzy, jaką reprezentują Fridolin i Albertyna), oscyluje na pograniczu jawy i snu. W tekst opowiadania autor wkłada stwierdzenia mające zatrzeć wyraźne granice między wydarzeniami realnymi a rozgrywanymi się tylko i wyłącznie w rozgorączkowanych umysłach ogarniętych zazdrością bohaterów (*Roześmiał się, usłyszał samego siebie, jak to się zdarza we śnie*¹⁴). W efekcie czytelnik do końca nie wie, które z opisanych wydarzeń są prawdziwe, a które są tylko wytworami wyobraźni Fridolina i Albertyny. Ludzkie życie, choć stymulowane przez popęd życia i popęd śmierci, w ujęciu Schnitzlera jest wielowymiarowe i nie poddaje się łatwym klasyfikacjom.

III. Idealną powieścią, na podstawie której można zrobić film, nie jest powieść akcji, lecz powieść, która przede wszystkim zajmuje się życiem wewnętrznym bohaterów¹⁵. Taka twórcza postawa dokładnie wyjaśnia powody, które zachęciły Stanleya Kubricka do realizacji filmowej wersji *Jak we śnie* – opowiadania będącego zapisem „życia wewnętrznego” człowieka.

Szczegółowe streszczenie utworu Schnitzlera pozwala na uniknięcie opisu fabuły filmu Kubricka, ponieważ zasadniczo intryga *Oczu szeroko zamkniętych* dubluje fabułę *Jak we śnie* (choć w napisach końcowych pojawia się wyjaśnienie, że scenariusz filmu był wyłącznie *in scripto* w a n y Schnitzlerowskim opowiadaniem). Oprócz zmian w nazwach własnych (uległy one rzecz jasna amerykanizowaniu), w filmie pojawiają się jednak elementy nowe, nie występujące w literackim pierwowzorze, stawiające historię zagubionego Doktora Fridolina (w filmie nosi on nazwisko William Harford), w nieco innym świetle.

Akcję opowiadania z Wiednia końca XIX wieku Kubrick przenosi do Nowego Jorku końca wieku XX. Decyzja ta, ostro krytykowana, podyktowana była przede wszystkim chęcią nadania Schnitzlerowskiej opowieści współczesnego wymiaru. Dla wielu taka transpozycja pozbawiła opowieść o małżeńskiej zdradzie smaku dekadencji charakterystycznej dla końca europejskiej *belle époque*. Jednak część krytyków dostrzegła w szaleństwie Kubricka pewną metodę.

*Dekadencja migoce pod woalką światła i luksusu. Szczypa austro-węgierskiego cynizmu końca XIX wieku, jak papryka, wyostreza smak amerykańskiego milieu. Podobnie jak reżyserowie-emigranci z terenów seksualnych podbojów i przygód Europy epoki Habsburgów, którzy przybyli do Ameryki – Von Stroheim, Ophüls, Curtiz, Wilder, Preminger – Kubrick, którego rodzina pochodzi z tych samych regionów, próbuje przeszczepić na amerykański grunt gry miłości i uwodzenia, niepodzielnie dyktowane przez seksualnych drapieżników*¹⁶. Umiejscawiając akcję swego filmu w Nowym Jorku (co prawda zdjęcia powstawały

w całości w Londynie, ale postarano się, by londyńskie ulice, na których realizowano zdjęcia, jak najbardziej przypominały ulice *Big Apple*), reżyser przeprowadza czytelną analogię między stolicą XIX-wiecznego imperium Habsburgów – a cywilizacyjnym centrum zachodniego świata końca XX wieku. Kubrick dokonuje tym samym swoistego „namaszczenia” Nowego Jorku na miasto przejmujące schedę ośrodka kulturowego – na jego tle bardzo wyraźnie widać rozterki moralne współczesnego człowieka – z jednej strony osadzonego w ustabilizowanym i sytym społeczeństwie, z drugiej strony podlegającego najprymitywniejszym instynktom.

Dokonując filmowej adaptacji Schnitzlerowskiego opowiadania, Kubrick rezygnuje z oniryczności historii zdradzającego się wzajemnie małżeństwa, skupiając uwagę przede wszystkim na tym, co zewnętrzne, realistyczne i empirycznie sprawdzalne. Zabieg urealnienia przenoszony na ekran noweli Schnitzlera jest analogiczny do procesu adaptacji filmowej horroru Stephena Kinga *Lśnienie* (gdzie Kubrick-scenarzysta równie konsekwentnie „wykroił” wszelkie charakterystyczne dla opowieści grozy, nieweryfikowalne rozumowo elementy¹⁷). Rozbudowując odpowiednio kwestie wypowiedziane przez bohaterów i sceny, które w opowiadaniu są ledwo naznaczone, oraz dodając nowe, niewystępujące w pierwowzorze literackim, Kubrick niejako *d o o k r e ś l a* historię zdradzonego Doktora, czyniąc z niej opowieść fabularnie bardziej zwartą, wyróżniając się logicznym następstwem zdarzeń, lecz przede wszystkim zmieniając perspektywę – z wewnętrznej (ukazującej przede wszystkim to, co się dzieje w umyśle bohatera) na zewnętrzną (pokazującą kształtowanie się losów postaci przez kontakt z innymi ludźmi, nie zaś z wykreowanymi we własnej wyobraźni „demonami”).

Do fabuły filmu Kubrick wprowadza postać Victora Zieglera (Sidney Pollack) – rozwiązłego milionera, na którego przyjęcie zostaje zaproszony Doktor Harford (Cruise) wraz z małżonką (Kidman). Z postacią Zieglera związana jest niezwykle ważna sekwencja wyjaśniająca dalszy przebieg fabuły. W czasie balu, podobnie jak w opowiadaniu, dochodzi do „kuszenia” głównych bohaterów dramatu – William jest uwodzony przez dwie piękne modelki, Alice „podrywa” ekscentryczny nieznajomy Sandor Szavost (Sky Dumont), zaczytany w *Sztuce kochania* Owidiusza. W pałacu Zieglera dochodzi także do pierwszego spotkania bohatera z Nickiem Nightingalem (ang. słowik, w tej roli Todd Field), który zaprasza go na swój nocny występ w klubie jazzowym (stąd późniejsza rozmowa Harforda z muzykiem i zaproszenie na orgię).

Konwersację Willa z Nickiem przerywa kamerdyner Zieglera, który prosi Doktora, by ten niezwłocznie udał się na spotkanie z gospodarzem domu. W luksusowym apartamencie Zieglera zdziwiony Harford застаје na wpół ubranego milionera i piękną nagą dziewczynę o imieniu Mandy (Julienne Davis) leżącą nieprzytomnie na sofie. Okazuje się, że kobieta – wynajęta przez Zieglera luksusowa prostytutka – przedawkowała narkotyki. Harford wyciąga dziewczynę z zapaści, czym ratuje jej życie. Postać odratowanej przez Doktora prostytutki powróci niebawem w scenie orgii – to właśnie Mandy najpierw będzie ostrzegać Harforda przed niebezpieczeństwem rozpoznania, by następnie oddać za niego życie. Że to właśnie ta, a nie inna dziewczyna ratuje Harforda z rąk zamaskowanych oprawców, dowiadujemy się nie tylko z wizyty bohatera w kostnicy (gdzie widzi po raz kolejny nagie ciało kobiety), ale z rozmowy

wy, jaką Doktor odbywa z Zieglem w jednej z ostatnich scen filmu (podczas konwersacji milioner przyznaje się do uczestnictwa w orgii i zaprzecza, jakoby dziewczyna została zamordowana przez zakapturzonych katów z zamku).

Elementów, które mają uwspółcześnić fabułę opowieści jest znacznie więcej. Oto zdeprawowanymi gośćmi właściciela wypożyczalni kostiumów Milicha (Rade Serbedzija), stręczącego swą nastoletnią córkę (Leelee Sobieski), są dwaj podstarzali Japończycy (Togo Igawa i Eiji Kusuhara). prostytutka Domino (Vinessa Shaw), składająca propozycję Harfordowi, jest nosicielką wirusa HIV, zaś w starciu z młodymi mężczyznami bohater zostaje wzięty za homoseksualistę i „odesłany do San Francisco” (przez amerykańskie środowiska prawicowe określanego mianem Sodomy Ameryki).

Wpisanie opowieści o niewierności małżeńskiej w realistyczne ramy konsekwentnie opowiedzianego thrillera seksualnego nadaje opowieści o nocnej odyssei doktora Harforda rysów realistycznego moralitetu, w którym zagrożenia czyhające na wątpliwego w sens małżeńskiej wierności człowieka są jak najbardziej śmiertelne, opisywane na pierwszych stronach gazet. Rzecz by można, że Schnitzlerowskie fantazje Kubrick sprowadza do wymiaru drapieżnie prawdziwej opowieści na temat miejsca rodziny w świecie wyrzekającym się drogowskazów moralnych. Wydaje się, że realizując *Oczy szeroko zamknięte*, reżyser chciał zilustrować swą wypowiedź sprzed lat. *Jest na tym świecie niewiele rzeczy, które byłyby same w sobie bezwzględnie ważne i nie podlegały żadnej dyskusji ani nie poddawały się racjonalnej krytyce, ale na pewno należy do nich rodzina (...) Jeżeli człowiek zamierza przetrwać swą podróż w dobrej kondycji, musi mieć kogoś, o kogo mógłby się troszczyć, coś, co jest dlań ważniejsze niż on sam*¹⁸.

Spora grupa krytyków, dostrzegła w zachowawczym przesłaniu *Oczy szeroko zamkniętych* swoisty testament twórcy *Mechanicznej pomarańczy*, wątpliwego wcześniej we wszystkie instytucje sankcjonujące zachowanie jednostki (tłumaczy to niechęć lewicującej części widowni do filmowej wersji *Jak we śnie*).

Wydaje się więc, że *Oczy szeroko zamknięte*, będąc w niemałej sprzeczności z pierwowzorem literackim (pomimo zachowania szkieletu fabularnego), dublują jego konserwatywne przesłanie, którego paradoksalnym potwierdzeniem jest słowo *fuck* („pieprzyć”), będące odpowiedzią Alice na finałowe pytanie męża o to, co zrobią po przeżytych udęczeniach.

Co warto uwagi, w relacji Raphaela¹⁹ kończące film wulgarne (choć w kontekście wydarzeń całego filmu na swój sposób tracące wulgarne znaczenie) słowo, miało być czymś na kształt wyznania: *Bo mogłem* – stanowiącego merytoryczne centrum *Wojen galijskich* Juliusza Cezara. Jądem relacji Cezara z podboju Galii jest scena spotkania Rzymianina z wodzem barbarzyńców – Wercyngetoryksem, który pyta zwycięskiego wodza legionów, dlaczego przyszedł i podbił kraj Galów. Cezar bez namysłu odpowiada: *Bo mogłem*. Wyznanie to jest jakby centralnym punktem relacji autora i najlepszym podsumowaniem jego żołnierskiej (i przywódczej) postawy.

Jednak Kubrick nie byłby Kubrickiem, gdyby tak jednoznacznie podszedł do swego dzieła, bezpośrednio wykładając nawet jego przesłanie. *Oczy szeroko zamknięte* nie do końca są filmem krzepiącym. W rzeczywistości ładunek fotogeni-

cznego zła, które pokazuje w swym filmie reżyser, jest nieproporcjonalnie większy (i bardziej atrakcyjny) niż zaprezentowane w *Oczach* dobro, w jakim partycypują Harford i jego żona, zwłaszcza że owo zło nie znajduje się poza murami domostwa bohaterów – jest w nich samych. To przecież opowieść Alice uruchamia ciąg przerażających zdarzeń, w których bierze udział jej mąż.

O ile w opowiadaniu centralną sceną jest spotkanie Fridolina z Marianną, określające zasadniczy temat opowieści (związek Erosa i Thanatosa), fabuła filmu Kubricka ogniskuje się wokół sceny orgii, będącej swoistym „okiem cyklonu”, w jaki wpada bohater *Oczu szeroko zamkniętych*.

Zanim nastąpi scena orgii, zostajemy do niej niejako przygotowani. Na samym początku filmu córeczka Harfordów prosi matkę o pozwolenie obejrzenia w telewizji baletu *Dziadek do orzechów*. Jest to swoisty „Kubrickowski żart”, naprowadzający widza na trop sceny rozpustnego przyjęcia będącego w swej istocie przewrotnym nawiązaniem do II aktu baletu Czajkowskiego obrazującego przyjęcie w krainie słodkości. Kreując scenę orgii, reżyser dokonuje okrutnej parodii bajkowej sceny, odwołując się do inscenizacji *Dziadka do orzechów*, dokonanej w 1968 roku w Londynie przez Nurejewa – według pierwotnej choreografii L. Iwanowa (*master of ceremony* u Kubricka, podobnie jak mistrz ceremonii w krainie Cukrowej Wieszczy – w inscenizacji Iwanowa i Nurejewa – nosi podbity purpurą płaszcz oraz czarną maskę i dzierży w dłoni łaskę z kości słoniowej).

Bohater, wchodząc do pałacu orgii, podaje hasło, którym w filmie Kubricka jest tytuł opery Beethovena *Fidelio*. Tytuł ten odsyła do kolejnego klasycznego tekstu kultury zachodniej, nie przypadkiem wybranego przez Kubricka – *Fidelio* podejmuje przecież kwestię miłości i wierności małżeńskiej (to opowieść o żonie, która przebrawszy się za mężczyznę, tytułowego Fidelia, czyni wysiłki w celu uwolnienia osadzonego w więzieniu męża. Aby uwolnić mężczyznę, bohaterka jest zmuszona nie tylko stawić czoło okrutnemu naczelnikowi twierdzy, ale i odsunąć od siebie miłość zakochanej w niej, czy raczej w nim, córki dozorczy więziennego).

Co ciekawe, *Dziadek do orzechów* i *Fidelio* to nie jedyne teksty kulturowe, które pojawiają się w filmie Kubricka. Kiedy nagły telefon Alice przerywa schadzkę dr. Harforda z prostytutką, przebitka z mieszkania pani Harford ukazuje ekran telewizora z fragmentem filmu Nicolsa Roega *Nie oglądaj się teraz* (1973) – thrillerem psychologicznym, którego bohaterowie – młode małżeństwo (Donald Sutherland i Julie Christie) – pod wpływem tragicznego wydarzenia (śmierć córeczki) zostają wplątani w pasmo dziwnych i krwawych wydarzeń będących w jakimś stopniu projekcją ich wewnętrznych lęków i wyrzutów sumienia. Wprowadzenie tekstu filmu Roega do fabuły *Oczu* pomaga sprecyzować główny temat filmu (wewnętrzne i zewnętrzne uwarunkowania, jakim podlega rodzina) i osadzić go w kontekście filmowym (obrazy ukazujące kryzys małżeństwa, związany z utratą poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa).

Sekwencja malowniczej orgii w filmie była wzorowana na autentycznych wydarzeniach, jakie miały miejsce w nocy z 30 na 31 października 1501 roku w watykańskiej siedzibie rodu Borgiów. W orgii uczestniczyło aż pięćdziesiąt wykwalifikowanych prostitutek weneckich oraz rzymscy patrycjusze. Mistrzem ceremonii był książę Valentino Borgia. „Uroczystość” miała charakter

ceremonii seksualnej. W sali rozświetlonej tysiącami świec, przy wtórze fisharmonii, ukryte pod maskami pary uprawiały orgiastyczną miłość, najczęściej na podłodze, gdzie uprzednio rozsypano kasztany i złoty piach.

Kubrick, rzecz jasna, rezygnuje z kasztanów i złotego piachu, pozostawiając „sakralny” charakter orgii, dyrygowanej przez tajemniczego mistrza ceremonii w czerwonej szacie biskupiej (postać tę odtwarza znany z roli księcia Bullingtona w *Barrym Lyndonie* /1975/ – Leon Vitali). Podobnie jak przed czterystu laty w Watykanie, mistrz namaszcza piętnaście wyjątkowo urodziwych, młodych dziewcząt, które po kolei oddają się zebrany w sali mężczyznom. Hipnotyczną atmosferę zajścia podkreśla przerażająca muzyka autorstwa Gyrgy Ligetiego, wzorowana na średniowiecznych rumuńskich pieśniach żałobnych, dobywająca się z syntezatorów, za którymi siedzi Nightingall. Muzyce towarzyszy z kolei recytacja fragmentów z *Bhagavad Gity* – świętej księgi hinduizmu (co ciekawe, cytaty te usunięto z kopii filmu wyświetlanego w angielskich kinach). Uczestnicy orgii, przypominający swym zewnętrznym *emploi* figury z sadomasochistycznych fantazji malarskich Salvadora Dalego i Maxa Ernsta, są przyodziani w czarne peleryny i wyszukane, renesansowe maski (dwa razy w filmie Kubricka, pojawia się motyw renesansowej sztuki – po raz pierwszy na przyjęciu u Zieglera, gdzie Szavost zaprasza Alice do obejrzenia kolekcji renesansowych malowideł, oraz właśnie w scenie pałacowej schadzki).

Kubrick pragnął, aby sekwencja orgii barokowym bogactwem i sugestywną atmosferą przypominała sekwencję chrztu złotem młodego cara z *Iwana Groźnego* (1944) Eisensteina. Z pewnością scena pałacowego przyjęcia działa na widza wizualno-dźwiękową intensywnością, stając w jednym szeregu z innymi klasycznymi sekwencjami z filmów Stanleya Kubricka (choćby sceną kosmicznego walca z *2001*, wyczynami bandy Alexa z *Mechanicznej pomarańczy* czy też finałowym pojedynkiem na pistolety z *Barry'ego Lyndona*).

Spacerujący po salach pałacu Harford jest niemyim świadkiem odbywania stosunków płciowych przez uczestników „uroczystości” (amerykańska publiczność została pozbawiona oglądania seksualnych atrakcji – w miejsce „newralgicznych punktów aktywnych uczestników zabawy” – komputerowo powstawiano wazony z kwiatami, zakapturzone postaci i meble). Sekwencja spaceru bohatera po komnatach zamku wypełnionych ciałami kochających się par to jedna, trwająca niecałe cztery minuty, jazda kamery podążająca w ślad za kroczącym w milczeniu Harfordem. Jazdy kamery to podstawowy środek rejestracji filmowej przestrzeni stosowany w filmach Kubricka, wzorowany w dużym stopniu na travellingach z klasycznych filmów Maxa Ophülsa (wystarczy porównać rozgrywające się w cyрку otwarcie *Loli Montes* /1955/ Ophülsa ze scenami wizyty pułkownika Daxa /Kirk Douglas/ w okopach, w *Ścieżkach chwały* /1957/ Kubricka).

Zastosowanie jazd kamery w scenie orgii stwarza niepowtarzalną sytuację odbiorczą. Śledząc krok w krok bohatera, spojrzenie widza pokrywa się ze spojrzeniem Harforda – w tej sytuacji zachodzi niemalże pełna identyfikacja postaci filmu i świadka wydarzeń filmowych. Podobnie jak bohater nie uczestniczy w całym zajściu, będąc wyłącznie biernym obserwatorem, tak i widz – poruszając się wewnątrz ogarniętej seksualnym szałem przestrzeni, zachowuje całkowity dystans (w przypadku Harforda ów dystans zostaje przełamany w scenie rozpoznania – filmowanej już, co ważne, bez użycia subiektywnej i zdynamizowanej



Oczy szeroko zamknięte reż. Stanley Kubrick (1999)

kamery). Sytuacja odbiorcza bohatera (a w ślad za nim i widza) dubluje jednocześnie strategię kreowania rzeczywistości przez samego reżysera, który tworząc na ekranie obrazy pełne autentycznej namietności, w jakiś sposób zachowuje w stosunku do nich całkowity dystans, przez co wydarzenia te, nabierając ponadczasowego waloru, upodabniają film do ciągu zdynamizowanych fotografii – znamionujących ruch, a jednocześnie zatrzymanych w czasie. W tej twórczej strategii kreowania obrazu filmowego ponownie dają o sobie znać fotograficzne korzenie estetyki Kubricka w myśl definicji Susan Sontag: *Fotograf pragnie przede wszystkim apoteozy codziennego życia i zmierza do ukazania osobliwego gatunku piękna: przeżywa je intensywnie, zachowując przy tym chłodny dystans*²⁰.

Dochodzi wreszcie do kulminacyjnego punktu uroczystości (a przy tym całego filmu) – Harford zostaje rozpoznany i staje przed zamaskowanym oficjum. Kiedy wydaje się, że los bohatera jest przesądzony – Doktor nie zna „hasła wyjścia”, o które jest pytany i groźby wydawane przez zamaskowanego mistrza ceremonii są coraz poważniejsze – pojawia się naga piękność (jak się dowiemy później jest to prostytutka Mandy) ofiarująca życie za Harforda.

Jeszcze wyraźniej niż u Schnitzlera (w scenie z Marianną) Kubrick pokazuje nam spotkanie popędu życia z popędem śmierci, dodając do tego układu jeszcze jeden element – poświęcenie. Przez ludzkie zezwierżenie w wyrafinowanych dekoracjach niespodziewanie przebija postawa wynosząca człowieka ponad poziom biologizmu. W scenie poświęcenia się prostytutki reżyser paradoksalnie dotyka metafizycznej strony egzystencji człowieka zdolnego do najwyższych poświęceń.

Uwidacznia się w tym momencie cały paradoks *Oczy szeroko zamkniętych*, stanowiący jednocześnie o jego wielkości (i mistrzostwie Stanleya Kubricka). Jest to, z jednej strony, realistyczna opowieść o biologicznych uwarunkowaniach człowieka, którego mechaniczny seks i presja psychologiczna związana z obsesjami erotycznymi spychają do rangi zaszczonego zwierzęcia, z drugiej strony zaś

Oczy szeroko zamknięte to przekorna pochwała cech wynoszących człowieka ponad poziom materialistycznych uwarunkowań.

Kubrickowski „czarny śmiech” nad ludzką skłonnością do samodestrukcji przysporzył mu reputację twórcy zimnego i antyludzkiego, która to opinia towarzyszyła reżyserowi *Dr. Strangelove’a* aż po ostatnie lata życia i przez jej pryzmat rozpatrywano wszystkie jego dzieła. *Oczy szeroko zamknięte* – film wielowymiarowy, wymykający się jednoznacznym odczytaniom, wypełniony całym gąszczem znaczeń kulturowych – jest krystalicznym przykładem stylu Stanleya Kubricka. Z pewnością Kubrickowi udało się stworzyć film o seksualności będącej motorem działań człowieka, zarówno tych destruktywnych, jak i konstruktywnych. Najważniejsze jest jednak to, że *Oczy szeroko zamknięte* to nie tylko film o materialistycznych determinantach egzystencji *homo sapiens*, to także (a może przede wszystkim) dzieło, w którym Kubrick pozostawia nadzieję.

PIOTR KLETOWSKI

¹ M. Carducci, *Poszukiwanie Stanleya K.*, tłum. R. Drzewiecki, w: *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, wybór: A. Kozanecka, Warszawa 1989.

² Z wywiadu Josepha Gelimsa z Kubrickiem, za: J. Gelims, *The Film Director as Superstar*, tłum. fragm. A. Kozanecka, w: tamże, s. 36.

³ Por. A. Smith, *The Eyes Have It*, „Empire”, September 1999.

⁴ A. Zwaniecki, *Bóg jest Kubrickiem*, „Machina”, październik 1999, s. 66.

⁵ Por. M. Ciment, *Kubrick*, Paris 1980.

⁶ Por. F. Raphael, *Eyes Wide Open*, London 1999.

⁷ Harlan w wywiadzie dla A. Smitha, dz. cyt., s. 92.

⁸ Zob. *Eyes Wide Shut*, „Cahiers du cinéma”, nr 10/1999, L. Menand, *Eyes Wide Open*, „New York Review Of Books”, za: A. Zwaniecki, dz. cyt., s. 66.

⁹ Na temat *Oczy szeroko zamkniętych*, w opinii prasy światowej zob. *Eyes Wide Shut*, w: <http://www.imdb.com>.

¹⁰ A. Schnitzler, *Jak we śnie*, tłum. J. Frühling, w: *Panna Eliza i inne opowiadania*, wyb. B. Surowska, Warszawa 1971, s. 359.

¹¹ Tamże, s. 378.

¹² Tamże, s. 392.

¹³ Od redakcji, w: tamże, s. 400.

¹⁴ A. Schnitzler, *Jak we śnie*, w: tamże, s. 363.

¹⁵ M. Carducci, dz. cyt., s. 36.

¹⁶ A. Walker, S. Taylor, U. Ruchti, S. Kubrick, *A Visual Analysis*, London 1999, s. 351.

¹⁷ Por., A. Helman, *Horror w blasku Kinga*, w: *Twórcza zdraka. Filmowe adaptacje literatury*, 1998.

¹⁸ „Film na świecie”, 1993, nr 3/4, s. 31.

¹⁹ F. Raphael, dz. cyt., s. 73.

²⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Rogala, Warszawa 1986, s. 87.