

Dialektyka Narcyza i Ikara^{*}

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

Chyba najczęściej przywoływanym komentarzem Agnieszki Holland do własnego filmu *Całkowite zaćmienie* jest stwierdzenie, że film ten miał być prowokacją. W krytycznych omówieniach filmu widać dystans krytyków nawet wtedy, gdy recenzje są przychylne: wówczas zdanie reżyserki pozwala jakoś wytłumaczyć, dlaczego nie da się oglądać *Całkowitego zaćmienia* w poczuciu estetycznego i etycznego błogostanu ani nazwać go „pięknym filmem” – w potocznym tych słów znaczeniu, czyli wzruszającym, malowniczym, dostarczającym przyjemnych doznań. Z drugiej strony emocje przeciwników twórczości Holland sięgnęły zenitu po premierze bulwersującej opowieści o dwu francuskich poetach i trudno znaleźć podobnie nienawistne i pozamerytoryczne komentarze we współczesnej krytyce filmowej, jak pojedyncze negatywne recenzje tego filmu, gdzie obok zarzutu mistyfikowania biografii twórców, parodiowania Rimbaudowskiego buntu, ośmieszania postaci wybitnych poetów i poezji symbolistów, padały oskarżenia o nihilizm i dewiację samej reżyserki¹. Czy można to uznać za następstwo wspomnianej prowokacji? Jeżeli – na razie apriorycznie – założymy, że tak jest w istocie, to natychmiast nasuwają się następne pytania. Czy w dobie kina, które nie może się obyć bez epatowania okrucieństwem, wyuzdanym erotyzmem w najbardziej dewiacyjnych odmianach, bez nieuzasadnionego łamania wszelkich tabu, jakimkolwiek film może stać się prowokacją w takim znaczeniu, w jakim była nią na przykład twórczość dziewiętnastowiecznej bohemy czy surrealistów? Warto zastanowić się nad tym, co różni *Całkowite zaćmienie* od innych prowokacyjnych, bulwersujących obrazów współczesnego kina i czy istotą tej różnicy są rzeczywiście elementy filmowej „skandalistyki”. Co właściwie znaczy, że film ten miał być prowokacją: kogo miała ona poruszyć, co stało się jej przedmiotem? Z czyjego punktu widzenia Holland snuje swą opowieść? Czy mamy tu do czynienia z filmową biografią Rimbauda lub Verlaine’a, przewrotnym melodramatem homoseksualnym czy jakimkolwiek skonwencjonalizowanym gatunkiem kina popularnego? Trudno byłoby odpowiedzieć na te pytania w oddzielnych punktach i według powyższej kolejności. Trzeba najpierw przyjrzeć się bliżej filmowi i głębiej rozważyć kulturowe konteksty, do których się odwołuje.

W poszukiwaniu prawdziwego Rimbauda?

Fabula koncentruje się wokół historii trójkąta miłosnego uwikłanego w homoseksualizm. Bohaterami są legendarny poeta Artur Rimbaud i jego kochanek,

^{*} Fragment rozdziału z książki Marioli Jankun-Dopartowej *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, która ukaże się nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Tytuł i wybór od redakcji.

Paul Verlaine, z żoną Matyldą. Sztuka, na której został oparty scenariusz (*Całkowite zaćmienie* Christophera Hamptona), nie wytrzymała próby czasu. O sięgnięciu po nią zdecydował zapewne dawny sentyment Agnieszki Holland do tekstu fascynującego ją w młodości, lecz ten właśnie wybór wydaje się najbardziej kontrowersyjną decyzją artystyczną.

Streszczenie samej fabuły filmowej pozwalałoby usytuować *Całkowite zaćmienie* wśród kostiumowych adaptacji literatury ważnych dla reżyserki. Adaptacja ta, kolejna po *Tajemniczym ogrodzie*, była obliczona raczej na sukces kasowy i żywą emocję niż na dostarczanie wrażeń intelektualnych. Skandalizujące elementy (związane z homoseksualnym romansem) na pierwszy rzut oka mogą wyglądać na sposób przyciągania masowej widowni, ale wątek homoseksualny w tym filmie, w porównaniu z licznymi filmami klasy B, to zaledwie nikły cień tej nienowej przeciwieństwa w kinie tematyki. Naturalizm wielu scen ukazujących życie małżeńskie i rodzinne oraz konflikty Rimbauda i Verlaine'a jest znacznie bardziej odpychający niż – jedyna w filmie – scena aktu homoseksualnego. Naturalizm ten został skontrastowany z równie rażącym melodramatyzmem wątku miłosnego; powaga kształtujących się idei, prawdziwość buntu została zderzona z groteskowymi scenami tworzenia znanych utworów poetyckich; romantyczna kontestacja bohaterów (zwłaszcza w wątku Verlaine'a) przeplata się z infantyлизmem, zdziecinnieniem, których nie da się wytłumaczyć jako masek buntu. Jeżeli więc założymy, że film ten był obliczony na sukces kasowy, to musimy się pogodzić z porażką takiej tezy nie z uwagi na obecność wątku homoseksualnego, lecz z powodu estetyki. Jest ona zbyt ryzykowna i łamie konwencję, którą – tutaj umownie – można nazwać *stylem zerowym*².

Ten film dałby się streścić w różny sposób. Moglibyśmy powiedzieć na przykład (choć będzie to wariant opozycyjny wobec tekstu reklamowego na kasiecie wideo), że Paul Verlaine odkrywa ubóstwo i słabość własnej poezji w obliczu twórczości kilkunastoletniego młokosa z zapadłej prowincji, pragnącego szokować otoczenie starannie zaplanowanym chamstwem. Verlaine cierpi, uważając, że dostępny mu model poezji uniemożliwia wyrażenie bogactwa przeobrażającej się rzeczywistości oraz zakłamuje obraz jego własnych przeżyć i myśli. Sądzi on, że kluczem do poszerzenia granic tego modelu, czy nawet odkrycia nowego, może być naśladowanie młodzieńczego buntu i kontestacji Rimbauda, którego postrzega jako wcielenie dzikiej pierwotności.

Z kolei Artur Rimbaud to człowiek, który wszędzie czuje się obcy. Jego doznawanie rzeczywistości opiera się na poczuciu nieadekwatności: wobec miejsca, czasu, innych ludzi, własnych uczuć, choć nie wyzwala to w nim kompleksów, nieśmiałości czy poczucia nieporadności, lecz prowokuje swoistą bufonadę, jakby demolował obce i nieznane mu domostwo. Istotne dla ukształtowania takiej sytuacji egzystencjalnej jest dzieciństwo utalentowanego literacko „odmieńca” w biednej, zapracowanej chłopskiej rodzinie (do wątpliwej wiarygodności biograficznej tego wątku powróć wkrótce). Rimbaudowi towarzyszy młodzieńcze poczucie, że świat jest przygodą i wyzwaniem: zastana, skostniała w formach rzeczywistość czeka na swego wyzwoliciela, który pozwoli jej żyć własnym, niezafałszowanym, wielowarstwowym i wielostrumieniowym życiem. Rimbaud przystępuje do tej misji, zanim pozna, kim jest, lub przynajmniej spróbuje określić siebie. Niezwykle wyczulony na uwagę innych, robi to, czego spodziewa się

po nim otoczenie. Serwuje więc głupie miny przy stole czy parodiuje powagę i celebrowanie wspólnego posiłku, kiedy inni uważają go za zgrywsa i wesołka; kradnie w domu bogaczy, znając stereotyp wieśniaka obecny w świadomości burżuazji. Wreszcie sika ze stołu na manuskrypt moralizatorskiego poematu, odpowiadając na *image* kontestatora stworzony przez Verlaine'a i paryską bohemę z kręgu symbolistów. Możemy podejrzewać, że romans z Paulem jest grą z postrzeganiem go przez Verlaine'a jako osobnika amoralnego i pozbawionego wszelkich zahamowań i przesądów. Paul wygląda przecież na zaciekawionego tym, do czego zdolny jest „bajroniczny” przybysz.

Zachwyt w oczach Verlaine'a utwierdza Rimbauda w młodzieńczej naiwności: młody poeta nie wie, że „kompozycja życia” jego nowego przyjaciela została zakończona. Między poetami powstaje specyficzny układ. W zamian za opiekę finansową Rimbaud ma przywrócić Verlaine'owi siłę poetycką. Ambicją Rimbauda, wykraczającą poza ramy układu, staje się wydobyć Verlaine'a z kłamstwa – mimo że nastoletni poeta nie potrafi określić kryteriów prawdy. Prawdą ma być, według niego, poezja i wyzwolona z przesądów miłość fizyczna, czyli „zwierzęcy” homoseksualny związek przeciwstawiony powabom erotycznym i mieszczańskim atrakcjom pożycia z uległą i kobietą Matyldą. W *Pożegnaniu* Rimbauda czytamy: (...) *Moim zwycięstwem jest to, że śmiać się mogę z kłamstwa dawnych miłości i okrywać wstydem kłamliwe stadła – zobaczyłem tam piekło kobiet; – i dozwolone mi będzie osiąść prawdę w duszy i ciele*³.

Jeżeli jednak pójdziemy tym tropem, to w pewnym miejscu (konflikt poetów i uwięzienie Verlaine'a) ślady się urywają: końcówka byłaby tylko kalejdoskopem luźnych, oderwanych od siebie obrazów, wraz z ramowym wątkiem rozmowy siostry Rimbauda z Verlaine'em. Powyższe uwagi można by wykorzystać w recenzji czy szkicu o filmie Holland, tyle że taki artykuł byłby przejawem niekompetencji lub nieuczciwości – nie w odniesieniu do życia i twórczości bohaterów (bo nie o klucz biograficzny tu chodzi), lecz za sprawą niedostrzegania stylu, struktury i kompozycji filmu jako całości. Dowodziłby on również lekkomyślnego lekceważenia wielokrotnie powtórzonych, a więc wartych prześmyślenia, wypowiedzi samej reżyserki⁴. Przede wszystkim jednak każdy krytyk natychmiast zauważy, że – na poziomie fabuły – ma do czynienia z rodzajem magicznych puzzli, z których można układać przeróżne obrazy.

Całkowite zaćmienie to kolejny, po *Olivier, Olivier*, film Holland, który uzmysławia, że psychologiczny czy nawet egzystencjalny klucz do zrozumienia filmowych bohaterów i interpretacji rzeczywistości przedstawionej jest kluczem, który otwiera tylko jedne drzwi. Czysto psychologiczna interpretacja chwyciłaby interpretatora w tego samego rodzaju pułapkę, w jakiej znajduje się Verlaine, któremu nieustannie umyka sens rzeczywistości i własnego życia za sprawą zamiany tego sensu na rozmaite stereotypy (o czym dalej). Raz jeszcze reżyserka konstruuje filmowy esej, którego najgłębsze sensory odnoszą się nie do dziewiętnastowiecznej bohemy i początków francuskiego symbolizmu, lecz do współczesnego statusu artysty, sztuki i aktów artystyczno-obyczajowej kontestacji. Autorka schodzi do źródeł utopii artystycznej i mitologii modernistycznej, która wywarła ogromny wpływ na ukształtowanie dwudziestowiecznego modelu wzmiankowanych zjawisk. Film ten jest poszukiwaniem błędnej ścieżki, na którą zesłała zarazona śmiercią i rozkładem kultura minionego stulecia – wraz z degra-

dacją wielkich mitów romantycznych. Holland poszukuje tej błędnej ścieżki nie tylko w rzeczywistości kulturowej i społecznej, ale – przede wszystkim – w samej wybitnej i wrażliwej indywidualności twórczej, próbującej odnaleźć własną duchowość i określić egzystencjalny porządek bytu. Historia upadku Rimbauda i dwuznacznej przemiany wewnętrznej Verlaine'a stają się wręcz mitycznym archetypem iluzji artysty XX wieku i upadku pewnego modelu sztuki opartego na tej iluzji. Podobnie jak w przypadku poprzednich filmów, nie ma żadnych przeszkód, żeby dla przeciętnego odbiorcy film pozostał tylko psychologizną, biografizującą (i przez to trochę niespójną) opowieścią z morałem mówiącym, że prawdziwa miłość zawsze zwycięży.

Raz jeszcze Holland odwołuje się do strategii twórczej doprowadzonej do perfekcji w filmie *Olivier, Olivier* – pod przykrywką wątej anegdoty kryją się treści nietożsame z prostą sumą zdarzeń, psychologią postaci, konwencjami gatunkowymi. Wydarzenia, które rozgrywają się w *Całkowitym zaćmieniu*, układają się w jakby przypadkowe strumienie akcji; mogłyby się przecież rozegrać w innej kolejności. Nie jesteśmy też pewni ich wiarygodności, gdyż zastosowana w filmie konwencja retrospekcji, odwołanie się do najbardziej niejasnych i kontrowersyjnych fragmentów biografii (na przykład osławiona relacja Izabeli, siostry Rimbauda, o nawróceniu brata przed śmiercią), a także sposób montażu, balansowanie między realizmem i odrealnieniem, skrajnym naturalizmem i ekliwą poetycznością, oniryczną wizją i symbolem, odbiera jednoznaczność zdarzeniom. Mamy prawo podejrzewać, że stary, zapijaczony Verlaine jest bohaterem, któremu całkowicie podporządkowano retrospektywnie skonstruowaną rzeczywistość filmową. To wspomnienie jest konstruowane nie tyle pod wpływem spotkania z Izabelą (to tylko impuls), ile samego absyntu, mieszającego okrucy wspomnień, emocji, resentymenty, mitologizację, nostalgię i wewnętrzne wypalenie poety w piekielnym tygłu. Ostatnia sekwencja filmu jest jawnym nawiązaniem do narkotykowych i alkoholowych wizji, tak lubianych przez francuskich symbolistów. Cierpienia i konflikty bohaterów, twórcza pasja Rimbauda, zrujnowane życie żony Verlaine'a, pobyt w więzieniu jej męża, nędza i bogactwo, układają się w przypadkowy kalejdoskop, który ostatecznie na n i c z y m nie zaważył, przed niczym nie uchronił filmowych postaci, nie odmienił ich losu, nie odsłonił poszukiwanego głębokiego sensu.

Wszystko to wyraźnie wskazuje, że nie mamy do czynienia (wbrew stwarzanym przez Holland pozorom i zarzutom krytyki o takie czy inne nieścisłości biograficzne) z filmową biografistyką *sensu stricto*, podobnie, jak w *Zabić księżdza*. Gdy weźmiemy do ręki pierwszą lepszą notkę biograficzną o Rimbaudzie, zauważymy, że scenariusz nie trzyma się faktów. Rimbaud nie pochodził z żyjącej w nędzy wieśniaczej rodziny, lecz ze średniozamożnego mieszczaństwa, siostra Rimbauda nie mogła się kontaktować z Verlaine'em po śmierci brata w sprawie zniszczenia i ocenizowania części spuścizny poetyckiej po zmarłym, gdyż Verlaine wydał ocalałe wiersze, o których mowa w czasie spotkania, sześć lat przed śmiercią dawnego przyjaciela (co już w ogóle nie obchodziło od dawna nie piszącego Rimbauda). Holland uniemożliwia niezwykle popularne w biografistyce i analizach twórczości Rimbauda komentarze psychoanalityczne, czyniąc matkę poety surową zapracowaną wieśniaczką, oschłą, lecz na swój sposób kochającą syna-odmieńca i życzliwą jego niezrozumiałym poczynaniom. Nawet *Słownik*

pisarzy francuskich zawiera informację, że owa prowincjonalna mieszcza, jaką w istocie była matka Rimbauda, porzucona przez męża, to *bigotka ciasna i oschła, skonna do dziwactw i okrucieństw świadczących o trwałym zachwianiu równowagi psychicznej*⁵. Dalsza część notki – przytaczanej tu z uwagi na nieskazitelną modelowość stereotypu – tworzy wizerunek Rimbauda jako ofiary matki i jako więźnia urazów dzieciństwa. Mogłoby się wydawać, iż pozbawiony tej „pożywki” talent poety nigdy by się nie rozwinął.

Warto jedynie odnotować istotną scenę filmu. Gdy umierający Rimbaud opuszcza dom, w drzwiach żegna go matka. Jej czarno odzianą sylwetkę skadrowano w taki sposób, że patrząca za odjeżdżającym wozem kobieta zostaje zmonumentalizowana, jej sylwetka przesłania cały kadr. W tle lewej części kadru biegają młode konie, w tle prawej części mamy cierpiącego, chorego Rimbauda. Czarna postać jest tu ponad życiem i śmiercią, cierpieniem i pierwotną, dziką radością. Scenę tę można zinterpretować psychoanalitycznie, w duchu matczynej dominacji, co byłoby całkowicie zbieżne z życiem samego Verlaine'a i sytuacją narracyjną filmu. Verlaine nigdy nie wyzwolił się z uzależnienia od matki-alkoholiczki, psychopatycznej kobiety, która w słojach z formaliną trzymała poronione przez nią płody, którym nadała imiona i traktowała je jak żywe dzieci. W sposób typowy dla przyjętej w tym filmie konwencji te biografizujące odniesienia nakładają się na wizualne odpowiedniki poetyckich figur stosowanych przez Rimbauda. W tym przypadku chodzi o zmonumentalizowane kobiece postacie symboliczne, jak na przykład Ofelia. W wierszu poety przestaje ona być Szekspirowską postacią, zmienia się w monumentalną, wieczną, martwą i bierną syntezę kobiecości płynącą z nurtem rzeki, wśród tajemniczego, obojętnego jej piękna i równie obojętnych koszmarów nieskończoności. Martwa Ofelia jest skupiona tylko na własnej pieśni o szaleństwie⁶. Monumentalna matka zdaje się nie widzieć nic innego poza swoją *milczącą pieśnią* o bólu matek – jak w dawnym liście do Rimbauda⁷.

Jest to niezwykle ważny szczegół. Holland odwołuje się tu do samego rdzenia romantycznego rozumienia obrazu poetyckiego, do którego nawiązywali symboliści – zbuntowani jednocześnie przeciwko romantycznej formie. W ten sposób kadr i ujęcie czerpią z języka poezji symbolicznej, której przeciwieństwem będzie ostatnia sekwencja (Rimbaud jako „anioł” w wizji Verlaine'a zrodzonej przez absynt), nawiązująca do potocznego rozumienia poetyckości jako powielania stereotypu romantycznego obrazowania mieszejącego patos z tanim sentymentalizmem. Podobne widzenie Rimbauda przez przyjaciela (nierzeczywistego i jakby odrealnionego) pojawiało się już wcześniej: po kłótni kochanków w Londynie płaczący Artur biegnie za obrażonym Paulem po stłuczonym szkłe, jakby płynął w powietrzu. Obraz ten nosi wszystkie cechy upoetycznionego wyobrażenia. Takie postrzeganie Rimbauda zostaje skonstrastowane z Rimbaudem – wcieleniem buntu i antyfilisterskiej kontestacji. Wizerunek do końca pozostaje niejednoznaczny, choć najwięcej w nim romantycznych naleciałości stylistycznych. *Całkowite zaćmienie* wydaje się bazować na niemożności dostrzeżenia w Rimbaudzie czegokolwiek poza jednym z wzajemnie się wykluczających stereotypów, które nie opuszczają wyobraźni Verlaine'a nawet w na poły narkotycznym transie. Scena, w której Rimbaud i Verlaine mijają się na dworcu, nie rozpoznając się wzajemnie, pozostaje tu metaforą o szerszych odniesieniach: inaczej wyobrażali sobie siebie nawzajem.



Całkowite zaćmienie, reż. Agnieszka Holland (1996)



Jeśli na podstawie licznych opracowań, komentarzy twórczości, książek i esejów sami spróbowalibyśmy odpowiedzieć na pytanie, kim był Rimbaud, spotkamy się z czymś, co przypomina wielokrotnienie „ja” lirycznego w poezji surrealistów. Istnieje bowiem wielu Rimbaudów: wspomniany Rimbaud psychoanalityków, oceniany i zakłamywany (lub przynajmniej ujednolicony) Rimbaud jego siostry Izabeli oraz jej męża, wydawcy Berrichona, Rimbaud Claudela (słynny *mystyk w stanie dzikim*), symbolistów, surrealistów, Rimbaud Reneville’a (ezoteryczny), Gengoux (kabalistyczny), Rimbaud – mit wielkiej przygody, mit ucieczki od cywilizacji, mit obscenicznego skandalisty⁸, Rimbaud wnikliwych analiz literackich – Friedricha czy Rivière’a, przegrany Rimbaud Camusa, Rimbaud – duchowy ojciec ruchów kontestacyjnych lat sześćdziesiątych. W filmie Holland wspomniane przemianowanie Rimbauda na chłopskiego syna, którego poezja wyrasta z samych trzewi, żywi się fizjologią, obrazoburstwem i świeżym spojrzeniem młodego barbarzyńcy, prostaka pozbawionego lęku i wstydu, jest zgodne z duchem niektórych fragmentów (jeśli zafałszujemy pełny kontekst) Rimbaudowskiego *Sezonu w piekle* i z legendą stworzoną przez współczesną Rimbaudowi bohémę. To Verlaine do końca widział w Rimbaudzie takie właśnie wcielenie wieśniaka – do czego w pewnym stopniu przyczyniła się autostylizacja w dawnych listach Artura do „znanego poety”.

„Wieśniakiem” Rimbaud nie był nigdy, bez względu na to, którą odmianą tego stereotypu się posłużymy. Każda – bardziej popularna czy napisana uczonym językiem – biografia Rimbauda podkreśla dużą erudycję i chłonność intelektualną młodzieńczego poety, wielką kulturę literacką, znajomość antyku, świetnie napisane wiersze łacińskie – wszystko to, czego Rimbaud nie zdołał do końca odrzucić w swych twórczych poszukiwaniach. Jego koncepcja życia życiem pełnym i prawdziwym nie zrodziła się z nieznaności korzeni i kształtu europejskiej kultury, lecz z jej świadomego wyrzeczenia się jako do gruntu zakłamej. Romantyzujące postrzeganie Rimbauda jako tajemniczego przybysza znikąd, prostaczka przenikającego tajemnice bytu, jest charakterystyczne dla prostodusznej naiwności oraz płytkości intelektualnej i duchowej Verlaine’a, nader skłonnego do uproszczonego postrzegania zjawisk złożonych i nieschematycznych⁹. Ujęcie takie jest bliskie również duchowi naszych czasów – przypomnijmy choćby Mozarta z *Amadeusza* (1985) Miloša Formana czy wyobrażenia współczesnej kultury o wybitnych twórcach, naukowcach i postaciach historycznych¹⁰. Pop-kultura również broni się przed posądzeniem kogokolwiek z nich o gruntowne wykształcenie, chętnie przypisując im „wrodzony geniusz”.

Jeden z dwudziestowiecznych biografów stwierdza pyszałkowato, że niezbyt go interesuje objaśnianie twórczości pisarskiej, lecz *samo życie*, wyjaśnianie *natury ludzkiej*. Ów biograf – Humphrey Carpenter – wyznaje: *Biografia przejęła schedę po XIX-wiecznej powieści realistycznej. Narodziny, małżeństwo i śmierć. Ludzkość chce poznać naturę ludzką. Potrzeba nam fabuły. Trudnie się tropieniem tego, co trzeba wytropić. Jeśli są jakieś mroczne tajemnice, zadaniem biografów jest zbadać je (...)*¹¹. Najlepszym synonimem owych *mrocznych tajemnic* byłby zwrot „rynsztokowe sprawy”. U schyłku XX wieku dochodzi także do tego paradoksu, iż w swym dążeniu do unifikacji zbyt złożonej rzeczywistości kultura popularna sięga po środki, które wiek temu utraciły zdolność komunikowania i tworzenia prawdziwego obrazu człowieka i jego świata w wyniku gwał-

townych przeobrażeń całej rzeczywistości. Literackie i filmowe biografie, epatujące uproszczonym realizmem i gawędziarstwem „naocznych świadków”, stały się ostatnio niezmiernie popularne, odślawiając nie tyle prawdę o ukazywanych postaciach, ile żywotność pewnych stereotypów upychanych na siłę tendencyjnie dobranymi faktami z życia (prawdziwymi lub zmyślonymi), jakby XX wieku w ogóle nie było w kulturze. Agnieszka Holland snuje swoją filmową esceistykę wiernie wobec „wołania pamięci”, nie udając naiwnego oghupienia współczesnych biografów, którzy odkryli, że konwencje zdegenerowanego realizmu to jakoby klucz do wyjaśnienia natury ludzkiej. Propozycja Holland pozostaje jednocześnie na antypodach przeczystyzowanej poetyki kreacyjnych filmów biograficznych Kena Russella. W cytowanym wyżej artykule znajdujemy wyciąg zeszłorocznych objawień biografistycznych „Balzaków”: Jezus nie był chrześcijaninem i nie zależało mu na religii, Beethoven to ponury stary pijak, Bertrand Russell romansował z żoną T.S. Eliota, a Einstein nawet nie miał wyższego wykształcenia i tak dalej¹².

Najbardziej żywotne stereotypy „biografistyczne” rodzą się w dziełach innych twórców lub wspomnieniach ludzi, którzy znali osobiście opisywane postaci (nierzadko kochali je lub nienawidzili). Najwięcej skandalizującego materiału o Rimbaudzie dostarczyła biografistka Verlaine’a, a w niej z kolei często powoływano się na wspomnienia Matyldy eks-Verlaine. Biografia taka staje się rodzajem krzywego zwierciadła, które nie jest zdolne do odbijania wielowymiarowej rzeczywistości, lecz tylko do deformujących w swej jednostronności wyobrażeń, afektów, schematów. Ten temat pamięci jako fałszywego zwierciadła Holland rozwinie w swym następnym filmie. Virginia Woolf uważała, że są biografie, które każde pokolenie powinno pisać na nowo. Film Agnieszki Holland uzmysławia, że nie tylko rozwój kultury masowej (jako dziecka szeroko rozumianej *modernity*), ale wiek XX w ogóle zaowocował raczej niemożnością znalezienia w owych wyjątkowych biografjach czegokolwiek poza stereotypowym obrazem. Kolejne pokolenia sięgają do pokładów nagromadzonych schematów i wybierają te, które dobrze służą przyswojonym. W ten sposób Prometeusz, Rimbaud, Chrystus, terroryści i bohaterowie kultury masowej stają się w takiej „biografistyce” różnymi wcieleniami tego samego kiczu.

Agnieszka Holland w *Całkowitym zaćmieniu* nie konstruuje całkiem nowej estetyki, kondensuje jedynie wszystkie elementy stylu obecne w poprzednich filmach. Estetyka tego filmu jest estetyką kiczu, lecz reżyserka nie próbuje pokazywać mechanizmów tworzenia kiczu – jak w *Zabić księdza*, lecz z perspektywy tego założenia estetycznego ostentacyjnie kreuje rzeczywistość. Kundera uczynił kiez jedną z równoprawnych kategorii estetycznych, która w XX wieku w znacznym stopniu wyparła inne, takie jak na przykład piękno, brzydota, komizm, tragizm, patos. Dla Kundery, jako typowego reprezentanta myśli środkowo-europejskiej, sfera estetyki nie ogranicza już się tylko do sztuki, lecz tworzy ją całe ludzkie życie. To nawet nie stosunek do poszczególnych kategorii estetycznych, ale niezliczone niuansy w obrębie reagowania na te kategorie drażą między ludźmi *prawdziwe przepaście, ostateczne, nie do pokonania*¹³. Kiez nie jest kategorią wyłącznie estetyczną, lecz również etyczną oraz egzystencjalną i według Kundery narodziny tak pojętego kiczu jako homogenizacji wszystkiego, co niejednowymiarowe, wielokształtne, zbudowane z różnych pierwiastków to

narodziny nowoczesności. Agnieszka Holland, należąca do tej samej formacji intelektualnej, pokazuje moment narodzin dwudziestowiecznej rzeczywistości – narodzin owych *przepaści nie do pokonania*, moment rozmycia się konturów kategorii estetycznych, dawniej jednoznacznych nawet w przemieszaniu. Ta zmiana wszelkich paradygmatów kulturowych musiała pociągnąć za sobą relatywizację prawdy i fałszu, dobra i zła. Specyficzna fragmentaryczność fabuły *Całkowitego zaćmienia* na naszych oczach obnaża, czym jest nasze postrzeganie rzeczywistości i nasze uczestnictwo w niej. Bardzo pięknym pomysłem jest wracający onirycznie strzęp sceny powrotu Rimbauda. Jesteśmy tuż, tuż, u wrót jakiegoś głębszego sensu i wtedy ten obraz odpływa, jakbyśmy sami byli śniącym Rimbaudem, budzącym się w płaskim, dwuwymiarowym i pozbawionym znaczenia morzu trywialnych obrazów.

Sezon w piekle

Jedna z krytycznych recenzji filmu zarzuca Holland, że reżyserka próbuje w *Całkowitym zaćmieniu* przejść przez bagno suchą nogą i zarzut ten odnosi się do struktury narracyjnej: do wspomnianej kalejdoskopowości „przypadkowych” scen i obrazów, z których jakoby wyparowała głęboka treść, a pozostało szukanie skandalizującej sensacji biograficznej¹⁴. W wywiadach i podczas spotkań z publicznością po premierze *Całkowitego zaćmienia* Holland wiele razy wracała do rozterek twórczych towarzyszących powstaniu filmu: jeden z motywów przewodnich to pytanie, jak pokazać, że Rimbaud był genialnym poetą. Zilustrować ten fakt fragmentami wierszy to postąpić wbrew naturze zarówno filmu, jak i samej poezji¹⁵. Film nie jest w stanie pokazać poezji Rimbauda, ale może, na przykład, odtworzyć aurę, z której ta poezja wyrasta, sprawić, aby stała się udziałem patrzącego, angażowała jego emocje, intelekt, zmysły, oraz odwołać się do struktury tej poezji (jak na przykład we wspomnianej scenie pożegnania z matką). Widz podąża za bohaterami przez piekło, którego istotą nie są same zdarzenia – w gruncie rzeczy dające się zamknąć w dość banalnych stereotypach obyczajowości mieszczańskiej i paru obrazkach z życia ówczesnej paryskiej bohemy oraz z romansu *piekielnych kochanków*¹⁶.

Film mógłby się nazywać, jak wzmiankowany Rimbaudowski cykl poematów prozą, *Sezon w piekle*. Widz staje się świadkiem daremnych prób wykuwania nowej świadomości, przegranego życia potraktowanego jako twórczy eksperyment, przeciwstawiony zarówno mieszczańskim wzorcom, całej tradycji judeo-chrześcijańskiej, zniechęconej Europie i Francji Drugiego Cesarstwa, jak i romantycznej mitologii artysty, a przede wszystkim własnemu „ja” skażonemu piętnem tego wszystkiego, co powinno zostać odrzucone.

Najpopularniejszy chyba utwór Rimbauda, *Statek pijany*, został oparty na ciągłej oscylacji między zbliżeniem drobiazgowego, dokładnie opisanego szczegółu a żywiołową dzikością i bezkresną dalą, gdzie wszystkie obrazy przenika niespójność. Jak pisze Friedrich: *...żaden nie wynika z drugiego, wytwarza się dowolność taka, że można by sobie wyobrazić zamianę kolejności zwrotek, do czego dochodzi połączenie tego, co jest w rzeczywistości nie do pogodzenia – piękna z odrażającą brzydotą, niechłujstwa z zachwyceniem (...). W nie naruszonej dotąd ramie składniowej burzy się chaos*¹⁷. Opis ten mógłby się z powodze-

niem odnosić do samej struktury filmu Holland – zarówno do montażowej konstrukcji, typu akcji, mieszania estetyzacji i naturalizacji rzeczywistości przedstawionej, jak i relacji między bohaterami opartych na ciągłej grze bliskości i oddalenia poprzedzającej ostateczne zerwanie więzi. Chodzi tu zarówno o bliskość cielesną, duchową, jak i odległości wytyczane przez kolejne wyjazdy, ucieczki, powroty, ostateczne zerwania.

Podobieństwo struktury poezji Rimbauda (tylko w pewnym stopniu podobnej do poezji symbolistów, bo nastawionej na ciągle przekraczanie wytyczonych samej sobie granic) i struktury filmu Holland jest rzeczywiście uderzające. Dochodzi jeszcze jeden element, o którym warto wspomnieć, choć nie będzie to tym razem dosłowna analogia. Friedrich odnotowuje, że chaos w tej poezji, nie będąc dziełem absolutnego przypadku, podlega pewnym prawom, jakby porusza się w trzech ściśle określonych kierunkach. Są to: odepchnięcie i bunt, ucieczka w ponadwymiarowość i zapadanie się w spokój zagłady¹⁸. U Rimbauda – twierdzi Friedrich – *troisty układ dynamiczny jest odbiciem jego stosunku do rzeczywistości i do transcendencji: drążąca deformacja świata realnego, pęd ku dalekim przestrzeniom, na koniec klęska, gdyż rzeczywistość okazuje się za ciasna, a transcendencja zbyt pusta*¹⁹. Wszystkie, z pozoru całkowicie niespójne, działania tak zwanego „ja” lirycznego w utworach Rimbauda bez wątpienia podlegają wskazanej przez Friedricha zasadzie. W filmie Holland obserwujemy również, podlegającą regule, deformację tej zasady. Reguła ta sprawia, że zniekształcenie świata realnego jest wynikiem nie tylko ograniczeń świadomości Verlaine’a jako dziecka wypalonej epoki, ale i efektem działania absyntu²⁰. Pęd ku dalekim przestrzeniom przekształca się wówczas w utopię antymieszczańskiej kontestacji i strywalizowany mit ucieczki od cywilizacji, a ostateczna klęska to kres miłości dwu poetów: po rozstaniu kochanków świat już nigdy nie objawi się taki jak dawniej, wraz ze śmiercią tej miłości „umrą” miłość i poezja. Perspektywa czasowa i cierpienie wypalonego wewnętrznie alkoholika zamieniają minioną rzeczywistość w Arkadię. Trudno się oprzeć wrażeniu, że mechanizm zmitologizowania postaci Rimbauda przez Verlaine’a i przez modernistyczną kulturę opiera się na tej samej zasadzie.

Postawę Verlaine’a można nazwać dialektyką kiczu, która tworzy drugi nurt, przeglądający się w tamtym niczym w zwierciadle, lecz jest to przeglądanie się pełne minoderii i podszyte chęcią zatrzymania nieubłaganie płynącego czasu. Trzeba dodać, że nie jest to opozycja talentu i jego braku. Chodzi tu o postawę, ekspresję i sytuację egzystencjalną, nie o walory *stricte* artystyczne. Miłosny związek Verlaine’a i Rimbauda, za sprawą wspomnianego sprzężenia, nosi wszelkie cechy wielkiego symbolu kulturowego czy wręcz archetypu nowoczesności. Ważnym aspektem tego związku pozostaje fakt bardzo wyeksponowany w filmie Holland: Verlaine wchodzi w ten związek, poszukując romantycznie pojętego cierpienia i autodestrukcji – miłosne nieszczęścia mają być szansą na otwarcie nowej drogi wewnętrznej.

Związek ten rozpoczyna więc nie wielkie pożądanie czy miłość, lecz pewien wariant faustowskiego paktu: młodość, bunt, talent, „zakazane” ciało i pasja Rimbauda w zamian za utrzymanie, możliwość tworzenia za pieniądze pogardzanego filistra i prawo do eksperymentu. Eksperyment ten to budzenie – przez destrukcję – twórczych inspiracji w artyście nie z gruntu pozbawionym talentu, lecz wypalonym wewnętrznie, przekonującym się, że dostępne mu drogi twórcze

to ślepe zaułki (podobnie jak bunt antymieszczański), a nie mającym odwagi wypuszczenia się na „nieznane morza”.

Sen o Nowej Kaledonii

Matylda Verlaine w filmie Holland, wbrew pierwszemu wrażeniu, uosabia wchłonięcie antymieszczańskiego buntu romantycznego – buntu dandysów, poetów i rewolucjonistów – przez samo mieszczaństwo. Początkowo (czyli ulegając niepogłębionemu intelektualnie stereotypowi) możemy uznać, że kobieta ta jest wzorem uległości, że uosabia ideał wyrozumiałej, cierplivej i bez reszty oddanej żony. Musimy sobie jednak uświadamiać, do jakiego pokolenia należy urodzona około 1853 roku Matylda. Pokolenie to wychowało się na literaturze romantycznej (i jej epigońskich naśladownictwach), przy czym z powszechnie przyswojonego, tylko pozornie przełamanego przez realizm romantyzmu jakby ulotnił się sam bunt, choć pozostały jego maski, nadal cieszące się dużą popularnością mimo uświadamiania sobie ich „niezyciowości”. Odraza do filistra, którą przepojone są na przykład *Cierpienia młodego Wertera* J. W. Goethego, zostaje przyswojona czy wręcz „kupiona” zarówno przez dzieci arystokracji, kupców, przemysłowców, bankierów, jak i przez znacznie uboższe sfery mieszczańskie. Matylda wie, że „powinna” cierpieć, a artysta „ma prawo” być potworem.

Holland świadomie zmienia tu fakty biograficzne: Verlaine był bogatym człowiekiem (choć jednocześnie utracjuszem) i jego matka nie mogła darować mu braku posagu Matyldy. Filmowa opowieść kładzie bowiem nacisk na zupełnie inne problemy.

Późniejsze pamiętniki eks-małżonki Verlaine’a i film Agnieszki Holland pokazują walkę Matyldy o odzyskanie męża. Film obrazowo ilustruje wybrane ekscesy nie zrównoważonego psychicznie Verlaine’a, których ofiarą pada Matylda, a później również dziecko. Pozostaje jeszcze pytanie: w imię czego młoda i piękna kobieta walczy o zblazowanego, legendarnie brzydkiego (porównywano go z odrażającym orangutanem), zapijaczego i – według ówczesnych kryteriów – podstarzałego Verlaine’a, którego przecież się boi jako nieobliczalnego szaleńca? Wydaje się, że Matylda nie jest w stanie bez walki zaakceptować tego, że utraciła pozycję muzy, wysoko notowaną w nowobogackich salonach. Dla niej Rimbaud okazał się po prostu nową i lepszą muzą jej własnego artysty. Matylda proponuje Paulowi ucieczkę w krainę kiczu, czyli mit ucieczki od cywilizacji, gdzie w trzcinowej chatce, gdzieś na wyspach Nowej Kaledonii jest Poeta – zamiast włóczyć się po knajpach i dla poetyckiej inspiracji sypiać z Rimbaudem – będzie patrzył w gwiazdy i pił ze źródła wiecznych natchnień, jakim jest natura. Pani de Fleurville z rozczuleniem patrzy na córkę karmiącą wiśniami swojego artystę – niczym na rodzajową scenkę karmienia pieska na wzruszającym bohomazie. Ten wzrok staje się ostatecznie wzrokiem Gorgony niszczącym marzenia miłosne córki: o ile sama Matylda mogła być dla Verlaine’a wabiącą pułapką, wzrok teściowej w pełni uświadamia Paulowi zagrożenie. Nie przypadkiem Matylda z lękiem spogląda na matkę. To oczywiste, że mrzonki o egzotycznej idylli są częścią bynajmniej nie idyllicznego podejścia de Fleurville’a do interesów w Nowej Kaledonii i najprawdopodobniej wyjazd zięcia nie jest niepożądany dla nienawidzącego go teścia: zaczęto rozumieć ekonomiczny aspekt podróży arty-

stów sławiących uroki życia w koloniach europejskich. „Ucieczka od cywilizacji” to w tym przypadku prototyp reklamy rodzinnych interesów, jakkolwiek kolejny kaprys córki pozostaje ważnym elementem werbowania Paula na łono natury. Matylda wybacza mężowi „niepospolite przestępstwa” – próżniactwo, pijactwo, dręczenie jej i dziecka, ucieczkę z domu i homoseksualizm. „Pospolitym przestępstwem”, ordynarną zbrodnią będzie dopiero rezygnacja ze stałego miejsca w salonie przeniesionym tymczasowo na Nową Kaledonię (gdzie już osiedlili się znajomi komunardzi), odebranie żonie statusu muzy i zdrada ideałów nowoczesnego „mieszczańsko-artystycznego” małżeństwa. „Sen” o Nowej Kaledonii to parodia Rimbaudowskiego marzenia o podróży, dalekich ładach i morzach. Nie jest to marzenie metafizyczne, lecz obraz realnej rzeczywistości z całym splotem ekonomiczno-socjologicznych procesów: autorów metafizycznych rojeń najczęściej nie było stać na wędrówki po egzotycznych ładach.

Bunt i prowokacja konwencjonalizują się jako synonimy sadyzmu, dewiacji i obsceniczności, stając się jednym z największych kiczów XX wieku.

W cieniu spotworniałej duszy

Postawy autora *Illuminacji* nie da się pomylić z romantycznym buntem wybitnej jednostki przeciwko społeczeństwu, jego skostniałym normom i obyczajom. Dla Rimbauda społeczeństwo i jego normy nie istnieją, są fantomem, iluzją przesłaniającą właściwe postrzeganie rzeczy, światem marionetek żyjących życiem pożyczonym od pociągającego za sznurki artysty.

Dla Rimbauda nie istnieje również Bóg, któremu chciałby wyzywająco spojrzeć w oczy, poruszyć go swoją postawą; instancją najwyższą jest poszukiwane utajone „ja”, choć poeta nigdy nie wykluczał, że obcuje ono z jakimś absolutem, może jest nawet jego częścią. Absolut ten nie ma nic wspólnego z Bogiem mieszczańskich świątyń, dewocjonaliów, modlitw, ani też z „profanowanym” za pomocą absyntu, haszyszu i cudzołóstwa Bogiem bohemy uważającej, że w ten sposób wyzywa Boga mieszczań na pojedynek. W filmie Holland jedną z ilustracji tego wątku myślowego jest kradzież cennego krzyża w domu de Fleurville’ów.

Rimbaud chce być jednocześnie „wyklętym sodomitą”, złym duchem Verlaine’a, złodziejem, utrzymankiem. Jest to jego własna, choć sięgająca korzeniami do myślenia romantycznego, obecna u Baudelaire’a, idea połączenia wszelkich bytów wtajemniczonych, przy czym to zło (tożsame z brzydotą, brudem, ohydą) ma być instancją otwierającą oczy duszy – nawozem dla nowej rzeczywistości²¹. Verlaine, będąc z Rimbaudem, tworząc i syjąc z nim, ani trochę nie zbliża się do przyjaciela: odczytuje jego zachowania przez buntowniczy stereotyp romantyczny. Otumaniony przez absynt, spustoszony duchowo, zaczyna naśladować nawet sposób mówienia i poruszania się Rimbauda. Homoseksualizm jest dla niego raczej figurą pełnego zespolenia i prowokacją obyczajową niż tytułowym „całkowitym zaćmieniem” – trudno o większą samotność i niezrozumienie drugiej osoby niż te, które rozkwitają w tym związku, przerobionym przez Verlaine’a i biografów na kicz „prawdziwej” miłości. Dla Verlaine’a Rimbaudowskie obrazy nabierają zgola nie poetyckiej dosłowności – tak więc Paul we wspomnieniach widzi siebie czuwającego przy uśpionym Rimbaudzie, który śni swoje pełne proroczych wizji sny. Martwy żołnierz to temat wielu głębokich wierszy Rim-

bauda odwołujących się do zatarcia granic między snem i śmiercią, rzeczywistości jako snu okrutnego lub obojętnego Boga, albo po prostu snu człowieka, marzącego o istnieniu jakiegokolwiek realności (na przykład *Kruki* lub *Czterowiersz*). W wizji Verlaine'a zamienia się w banalną opowieść o widzianym przez Rimbauda zabitym pruskim żołnierzu, którego można było pomylić z człowiekiem głęboko uśpionym. W świetle Verlaine'owskich upoetyzowanych wyobrażeń, tego właśnie żołnierza, którego widok niegdyś wywarł ogromne wrażenie na Rimbaudzie, zdaje się widzieć umierający poeta za oknem marsylskiego szpitala.

Próba wydobywania przez Rimbauda prawdziwego obrazu duszy Verlaine'a zakończyła się niepowodzeniem. Wyłynęły na powierzchnię wszystkie urazy, kompleksy, słabości, neurotyczne zapaści tożsame z obrazem jakiejś części psychiki, które sam Verlaine mylił z wizerunkiem duchowości. Co więcej: uważał on ten wizerunek za zwierciadlane odbicie duszy Rimbauda i miotał się między fascynacją tym jakby nowo odkrytym drugim „ja”, a chęcią ucieczki przed nim. Związek dwu poetów – który miał otwierać nowe, wspaniałe światy – stał się ostatecznie nie tyle wspólnotą, ile „wspólnictwem” w cierpieniu, wzajemnym udręczaniu i bezgranicznej samotności.

Akt seksualny, w którym widzimy napiętą, zapamiętałą twarz Rimbauda, jakby chodziło o akt destrukcji, oraz pustą, niemal martwą twarz i nieobecny wzrok Verlaine'a, głęboko zapada w pamięć widza. To ta właśnie scena wywołała tak wielką agresję części krytyków, choć przecież widywali oni na ekranie wulgarniejsze obrazy. Ta scena wywołuje czysto odruchowy, spontaniczny sprzeciw, z uwagi na niepokojące wyeksponowanie przerażającej osobności ludzi, których niewątpliwie łączą jakieś emocje. Homoseksualny charakter tej sceny jedynie podkreśla tu egzystencjalną osobność. Wbrew wszelkim pozorom reżyserka idzie tu pod prąd masowej kultury z jej nowymi mitami miłości wyzwolonej i dzikiej namiętności.

Ikar, Narcyz, Faust?

Opisując kształt premodernistycznego dekadentyzmu, powszechnie zwraca się uwagę, iż u jego podstaw tkwił wielki metafizyczny i społeczny niepokój i bunt wobec zmieszczającej kultury. Splatają się tu dwa główne wątki. Pierwszy wątek to nowa mitologia artystyczna: modna wizja twórcy-improduktywa²², ceniącego tylko własne przeżywanie aktu twórczego, którego Mario Praz określa jako poetę w ekstazie nad czystą kartką papieru²³. Andrzej Osęka opisuje, w jaki sposób w literaturze i w życiu mnożą się gesty odrzucenia dzieła sztuki jako konkretnego przedmiotu, konkretnego procesu materializacji idei w rzecz. (...) zanika też sens tworzenia, mnożą się gesty odmowy: najstyśnniejszym z nich był gest Rimbauda (...) ²⁴.

Drugi z wątków to konieczność poszukiwania źródeł dekadentckiego przeżywania w występku, sadyzmie, dewiacji. Dekadentyzm trzech ostatnich dekad XIX wieku przybrał w Europie kształt fascynacji unicestwieniem, złem, dewiacyjnym erotyzmem. W sztuce europejskiej zaczęła królować wszelka chorobliwość, *delectatio morosa*, wymyślne okrucieństwo, dewiacje, dekadentcka melancholia, spleen²⁵. Praz uważa, że fakt zgromadzenia tak wielkiej liczby

twórców (głównie we Francji) zafascynowanych tą problematyką nie jest dziełem ani samej mody literackiej, ani sadystycznych skłonności pisarzy: *...moda literacka i wrażliwość szczególnego rodzaju oddziaływały na siebie wzajemnie ze wzmożoną siłą, niczym odbijające promienie słoneczne wklęste zwierciadła. Jedni starali się wykorzystać pewne modne tematy, drudzy w modzie znajdowali zachętę do manifestowania swych wrodzonych skłonności – a manifestując je przyczyniali się do utrwalenia i potęgowania tejże mody (...)*²⁶. Wówczas atmosfera ta stwarzała wrażenie, że zbliża się kres cywilizacji i ludzkości.

Artysta jako narcystyczny improdukt w uważający się za „dziecko Rimbauda” i metamorfoza Rimbauda w okrutnego lub przynajmniej jałowego mieszczucha to motywy często spotykane w literaturze. Los Rimbauda stał się fałszywym archetypem: kultura dwudziestowieczna – ze szkodą dla samej siebie – nigdy nie zrozumiała, na czym polegał fenomen Rimbauda, choć nie mogła się wyzwolić od fascynacji tą postacią. Film Holland nie opowiada o samym Rimbaudzie, lecz pokazuje to tragiczne rozjęście dróg, unicestwienie przez mieszczańską kulturę możliwości tkwiących w prawdziwym geście Rimbauda (nie stereotypie tego gestu). Gest odrzucenia twórczości przez Rimbauda był bowiem, na prawach paradoksu, ostatnim romantycznie pojętym aktem prawdziwej kontestacji.

Dla Verlaine’a Rimbaud to zaproszenie do wspólnej zabawy w „antyfilisterkie” okrucieństwo, pijatyki i kosztowanie zakazanego owocu homoseksualnej miłości oraz propozycja poezji ciemnej, niejasnej, lecz poruszającej wyobraźnię, ewokującej dziwne, nieopisywalne nastroje, podobne do tych, jakie wzbudza absynt lub haszysz.

Słynny „przepis” Rimbauda na zostanie poetą brzmiał: *Pierwszym celem dociekań człowieka, który chce być poetą, jest znajomość samego siebie, zupełna: szuka swej duszy, kontroluje ją, poddaje próbom, uczy się jej. Od chwili gdy ją pozna, powinien ją uprawiać! (...) Ale idzie o to, by stworzyć duszę potworną: na wzór comprachicos, tak!*²⁷. W tym samym liście Rimbaud mówi o konieczności uczynienia się – opisaną powyżej drogą – jasnowiedzem²⁸. Motyw tego upragnionego jasnowiedzenia kilkakrotnie wraca w filmie Holland. Film pokazuje, że wizjonerskie przeczucie wędrówki przez pustynię – budzące nostalgię pragnienie podróży, zmiany, poznania – okaże się ostatecznie prorocstwem opuszczania Afryki na łożu powolnej śmierci, bólu i cierpienia. Właściwy sens rzeczywistości wymyka się pocięciu nawet w chwilach jasnowiedzenia. Spotykają się tutaj dwa tropy interpretacyjne. Pierwszy to fakt, że dwa lata później Rimbaud sam podważy treść tak zwanego *Listu jasnowiedza* (jakkolwiek w jego poezji istnieją zadziwiające i niepodważalne zbieżności z późniejszą biografią): *Przyzwyczajałem się do zwyczajnej halucynacji: z łatwością widziałem meczet zamiast fabryki, anioły uczące gry na bębnie, kolasy na drogach niebieskich, salon na dnie jeziora; potwory, tajemnice; tytuł wodewilu wywoływał mi przed oczy okropności. Później tłumaczyłem moje sofizmaty magiczne halucynacją słów! Skończyłem na uświęceniu nieporządku swojego umysłu*²⁹.

Drugi trop odsyła do Paula Claudela, który marzył o rekonstrukcji doświadczenia duchowego poety. Claudel uważał, że cała frenezja poetycka Rimbauda była jasnowiedzeniem, głosem przeczucia własnej przyszłości. *Jego życie to nieporozumienie* – stwierdza Claudel – *daremna próba ucieczki przed głosem, który go upomina i przywołuje, a którego nie chce rozpoznać, aż dopiero okaleczony,*



Całkowite zacięcie, reż. Agnieszka Holland (1996)



z obciętą nogą, na łóżku szpitalnym w Marsylii, poznaje prawdę!³⁰ Motyw powtarzającego się snu i jego nieoczekiwane dopełnienie w rzeczywistości filmowej, jakkolwiek bardziej egzotyczne, jest przejawem podobnego myślenia. Zostało ono w filmie przypisane Verlaine'owi (przez cały czas zakładamy, że rzeczywistość przedstawiona jest projekcją jego świadomości), więc można się zastanowić, co może łączyć Claudela i Verlaine'a. Otóż Claudel konsekwentnie twierdził³¹, że areligijny Rimbaud dostarczył mu impulsu do głębokiej konwersji religijnej. Verlaine uważał podobnie, w więzieniu nazywano go nawet Chrystusem, z uwagi na rodzaj religijnej obsesji, w wyniku której chciał następnie nawracać Rimbauda. Scena w filmie ukazująca tę konwersję świadomie eksponuje coś, co można nazwać estetyzacją nawrócenia. Rozmowa poetów w lesie szwajcarskim demaskuje pozorność tej konwersji, gdy Verlaine wręcz zebrze o ciało Rimbauda, postawiony przed *archetypowym wyborem* (określenie samego Artura) między duszą i ciałem dawnego kochanka. *Niech z 98 ran Zbawiciela tryśnie krew* – puentuje ironicznie wybór Verlaine'a Rimbaud, a nawracanie kończy się bójką. Mistycyzm więziennych wierszy Verlaine'a był więc raczej *uświęceniem nieporządku umysłu i sofizmatem magicznym*. Być może odnalezienie przez Verlaine'a transcendencji pozbawionej pustki byłoby dla Rimbauda znakiem, że istnieje jednak sfera Nieznanego, które jest czymś więcej niż chaosem. Tymczasem Verlaine uznaje, że cierpienia, które przeżył, p o w i n n y teraz zaowocować jakąś wewnętrzną przemianą, a konwersja wydaje mu się najprostszym rozwiązaniem.

Charakterystyczne, że Verlaine postrzega Rimbauda i jego propozycję paktu jak kuszenie ze strony męskiej dziwki: ot, figlarny diabełek proponuje mu serię świństek w zamian za pewne korzyści. Kuszenie Matyldy widzi natomiast jako heroiczną walkę o jego degradującą się duszę, walkę w imię miłości. Taka jest również wymowa najstojniejszych biografii Verlaine'a.

Tymczasem wybór Rimbauda nie jest przypadkowy. Verlaine w momencie poznania go przez młodego poetę może wydawać się tragicznie uwikłany, tak że rozbiecie jego świata i osobowości, odarcie ich z pozorów dawałoby mu szansę prawdziwej, głębokiej przemiany. Rimbaud mógłby powiedzieć, jak Mefisto: *Drogi brak! Do Nietkniętego. / Nietkniętego jedna droga w Nieubłagane. / Nieubłagane. Czyś gotów?*³² Verlaine nie rozumie nic z tej propozycji, pojmując ją jako trywialną demoniczność, więc obnosi się ze swoimi pijackimi aktami okrucieństwa, za które na trzeźwo przeprasza. W tej sytuacji Rimbaud nie może być dla niego mefistofelicznym żywiołem. Matylda jawi się Paulowi jako Małgorzata, która na jego prośbę zabiłaby matkę (mordercze spojrzenia rzucone teściowej w pociągu stają się tu groteskową parodią takiej niemej prośby) i własne dziecko (pomysł pozostawienia syna pod opieką matki Verlaine'a – niezrównoważonej alkoholiczki – nie odbiega daleko od takiej idei). Tymczasem Matylda kupczy swoimi wdziękami, byle tylko zrealizować się jako romantyczna muza i wygrać pojedynek z Rimbaudem.

Nie jest to koniec faustycznych odniesień w *Całkowitym zaćmieniu*. Przywoływany *Sezon w piekle* składa się z siedmiu poematów prozą i ma charakter przejścia przez siedem kręgów tego, co dla Rimbauda było synonimem piekła. Finał trzeciego rozdziału *Fausta* mówi, że *ziemskie życie Fausta i takich jak on jest tylko odbiciem siedmiu kręgów piekła, a całe bezkresne życie bez spełnienia jest dla człowieka tylko parodią tragedii, czarną komedią*³³.

W filmie Holland kręgami piekła okazują się rodzina, miłość, twórczość poetycka, natura jako fałszywy raj, podróże po Europie, kultura mieszczańska, więzienie, nowym Faustem zaś Verlaine. Nie istnieje już płaszczyzna, na której Mefistofeles i Faust mogą toczyć dialog: intelekt, ciało, zmysły, uczucia, żądza poznania są zbyt „letnie”, a przede wszystkim odbijają narcystyczne zapatrzenie człowieka, nie mogą więc okazać się zdolnymi do odbierania wielkich pokus – bez względu na to, czy zwraca się do nich Bóg, czy szatan. Nowy Faust należy do generacji, w której kiełkuje myśl, że między tymi instancjami nie ma specjalnej różnicy, skoro do jednej i drugiej prowadzi parę szklanek absyntu. Rimbaud jest dla niego szatanem, bo dzięki niemu pragnie on czynić zło. Gdy Rimbaud wyśmiewa jego pijackie burdy i prymitywną przemoc, tak modną w omawianym okresie, czuje się zagubiony. Ten sam Rimbaud po latach będzie mu się wydawał aniołem miłości, a oba te wizerunki są wymienne i równie pozbawione treści. Wszystko to, co dla Rimbauda było tylko przeczuciem, niejednoznacznością, nieoznaczonością, niemożnością wyrażenia w słowie, czystym relatywizmem, pytaniem i poszukiwaniem, Verlaine zamienił na swojskie stereotypy doświadczeń granicznych, dosłownie pojętego jasnowidzenia i trywialną jednoznaczność motywacji psychologicznych (dziecięce zagubienie, miłość do Verlaine’a ukryta pod maską cynizmu, wyobcowanie w „wieśniaczce” rodzinie czy pochlebiająca pocie rywalizacja z Matyldą o ciało Verlaine’a itp.). Verlaine w ujęciu Holland pozostaje parodią Fausta, a spotkanie Izabeli i Paula to w tym ujęciu coś więcej niż tylko spotkanie dwu nosicieli i obrońców kiczu, gdzie kicz mieszczańskiej pobożności spotyka się z kiczem kontestacyjnym i melodramatycznym. To ta właśnie konfiguracja estetyczna momentami utrudnia oglądanie filmu.

Wróćmy więc do postawionego wcześniej pytania – dlaczego Ikar stał się Narcyzem? Jeżeli układem odniesienia ma być rzeczywiście Rimbaud, to pytanie jest źle postawione i wychodzi z fałszywych przesłanek. Ikar pozostał Ikarem – za lot ku słońcu zapłacił upadkiem w morze, lecz spowodował narodziny tysięcy Narcyzów, którzy przeżywają potencjalność swojego lotu i własnego upadku, przeżywanie to nazywając sztuką samą. Narcyz nie odmawia aktu tworzenia siłą postanowienia. Ikar rozbił istniejące paradygmaty sztuki, nie tworząc nowych. Narcyz wstydzi się sięgać do starych wzorców, nowych nikt dla niego nie stworzył, sam nawet nie podejmuje takiej próby, bo do tego trzeba by odwrócić się od ciągłej eksploracji najtrywialniejszych aspektów własnego „ja”, a to pozostaje w sprzeczności z samą istotą Narcyza. Dla Narcyza także Ikar istnieje tylko jako projekcja Narcyzowego „ja”, którego istotnym aspektem jest pełen kokieterii, minoderyjny stosunek do rzeczywistości. Dlatego zerwanie przez Rimbauda z twórczością, pobyt w Adenie i Hararze, Narcyz będzie postrzegał jako pokazanie świata gestu odmowy, obnoszenie się z tym gestem, a nie duchowe samobójstwo, pogrążenie się w nicości, w której nie czuje się już żadnego bólu i żadnego rozczarowania, pasji ani zwątpienia. Narcyzem nie musi być sam artysta, choć taki typ pojawia się w każdej bohemie. Żyje on życiem pożyczonym i nauczył się czerpać korzyści z każdej sytuacji: to na przykład ten, kto po krótkim terminowaniu wśród cyganerii będzie sprzedawać widokówki z fragmentem morza, w którym utopił się Ikar.

Wszyscy są zgodni, co do Rimbaudowego ojcostwa względem poezji i kontestacji dwudziestowiecznej. Pojawia się tu jednak wielka wątpliwość, gdyż nie

wiemy, co uznać za układ odniesienia: samą poezję z jej formalnym nowatorstwem i fermentem egzystencjalnym oraz rozumieniem roli artysty jako wiecznego poszukiwacza prawdy, samo porzucenie świetnie się zapowiadającej twórczości, włączęę wśród europejskiej biedoty czy Harar i Aden, a może właśnie tę rozbitą na dwie wewnętrznie rozłamane części całość doświadczenia, zakończonego odwróceniem od świata przez chorobę cierpienie i śmierć. Można tu przyjąć różne punkty widzenia, ale przyjrzyjmy się raz jeszcze same-mu filmowi.

W filmie została pominięta zarówno włączęga po Europie (Rimbaud omijał z daleka artystów), jak również Aden i Harar (skądinąd miejscowości wybrane przez Rimbauda za sprawą brzmieniowego skojarzenia z rajem i piekłem – Edenem i Horrorem³⁴). Pozostał jedynie wspomniany powyżej motyw opuszczania Afryki zmitologizowany w kontekście Rimbaudowskiego jasnowidzenia, migawka z nadbrzeżnych skał, gdzie Rimbaud kaleczy kolano (początek choroby) oraz patetyczna wzmianka Izabeli, w której jej brat jawi się jako anioł abisyńskiej rebelii czy raczej walki o wolność, żaden tam handlarz bronią skrupulatnie liczący zyski. Wyjazd Rimbauda i jego postawa z tamtych lat to kwestia wyjątkowo wstydliva dla apologetów autora *Sezonu w piekle*, chętnie podejmowana jedynie przez obrazoburców pragnących zniszczyć mit wielkości Rimbauda, lecz wówczas odmawiających również wartości jego wcześniejszym dokonaniom, traktujących je jako sposób rozładowywania dziecięcych fobii, obsesji i urazów. Ani Verlaine, ani rodzina Rimbauda, ani kontestatorzy z pokolenia samej reżyserki, nazywający się „dziećmi Rimbauda i bomby atomowej”, ani jakkolwiek inny twórca któregoś z Rimbaudowskich mitów nigdy nie spojrzeli na życie, twórczość, afrykańskie interesy, chorobę i śmierć Rimbauda jako na całość jednorodnego i niezmiennie konsekwentnego – w kontekście wewnętrznej drogi – doświadczenia, choć odwoływało się ono do tropów doskonale znanych w kulturze. Po odkryciu Rimbauda przez pokolenie „dzieci-kwiatów” zainteresowanie zarówno twórczością, jak i postawą poety, przygasło. Powrót Agnieszki Holland to przywrócenie Europie problemu Rimbauda jako kwestii do przemyślenia, po latach utożsamiania go ze spłyconym wyobrażeniem romantycznie pojętego buntu. Czasowy i kulturowy dystans do lat sześćdziesiątych sprawia, że jest to świetny moment na próbę reinitologizacji istniejących, rozproszonych stereotypów, odpowiedź na pytanie, dlaczego Rimbaud wielkim buntownikiem jest. Jak powiedziałam wcześniej – przypadek Rimbauda wydaje się modelowy dla całej poromantycznej kultury aż do czasów dzisiejszych i kultura, która nigdy nie przemyślała tego doświadczenia do końca, jest skazana na dreptanie w kółko, powtarzanie starych błędów przegranego i groteskowego Fausta w modernistycznym wcieleniu³⁵.

Polifoniczna estetyka

Pomysł Agnieszki Holland opiera się na wykorzystaniu paradoksu wywiezionego ze zjawisk tożsamych ze strategią twórczą polskich dokumentalistów z lat siedemdziesiątych.

Holland nie tworzy biograficznego filmu realistycznego ani nawet odpowiednika nowoczesnej biografii dwudziestowiecznej. Jej celem nie jest stworzenie

jeszcze jednego wizerunku Rimbauda, tylko portret narcystycznej kultury zdolnej jedynie do postępującej trywializacji i banalizacji wszystkich niejednoznacznych i złożonych treści, choć staje się to jasne dopiero wtedy, gdy podążamy domniemanymi tropami lektur i inspiracji Holland, pamiętając jednocześnie ważne treści i przesłania innych filmów reżyserki (np. *Gorzkie żniwa* i *Zabić księdza*).

Realizując filmową opowieść o Wielkim Nierozpoznanym – wybitnym człowieku zamienionym przez współczesnych i potomnych na szeregi wykluczających się wzajemnie masek – bynajmniej nie składa hołdu postmodernistycznemu przeświadczeniu o nieistnieniu prawdy. Najważniejsze treści odnoszą się do tego, czego w filmie nie ma, ale ten rzucający się w oczy brak staje się samym problemem, głównym tematem. Tym znaczącym i tworzącym znaczenia brakiem są kwestie wywołujące najwięcej kontrowersji lub przemilczane przez apologetów Rimbauda zbuntowanego: europejska włóczęga po zerwaniu z Verlainem, Afryka i konwersja religijna. To, czego nie ma w filmie, wchodzi w dyskurs z tym, co jest obecne, odwołując się jednocześnie do naszej wiedzy o rzeczywistości przedstawionej (lub skłania nas do sięgnięcia po tę wiedzę). Holland zmusza nas do skonstruowania własnych odpowiedzi na pytanie, kim był Rimbaud – jeżeli nie chcemy utożsamiać się nie tylko z zamroczonym absyntem Verlaine’em, ale błędną drogą wielu pokoleń apologetów Rimbauda. Najważniejsze stają się tu dociekania nad kształtem i sensem modeli kulturowych ograniczających samowiedzę i możliwości ekspresji człowieka, spychających w nieautentyczność i zakłamanie.

To charakterystyczny szczegół, że ton fabule filmowej nadaje tytułowe *Całkowite zaćmienie* – rzekomy miłosny obłęd mający uzasadnić deformację rzeczywistości. W praktyce okazuje się on obłędem narcystycznym, w którym pograżyła się cała kultura w ślad za tworzącym ją człowiekiem. Rzadko który film tak demaskatorsko odstawia pozorność i kruchość ludzkich więzi i uczuć, których korzenie tkwią w desperackim poszukiwaniu tożsamości, próbie odnalezienia się w zafascynowanym spojrzeniu drugiego człowieka lub w „spojrzeniach” istniejącej kultury. Zarówno spojrzenie Verlaine’a, jak i potomnych na Rimbauda podlega tej samej deformującej obraz obiektu uczuć i tęsknot zasadzie: projekcji własnych tęsknot, marzeń, wyobrażeń za pomocą gotowych, stworzonych na gruncie kultury masek. Kultura i nasze narcystyczne ego stają się w ten sposób wypożyczalnią strojów i rekwizytów i przymierzalnią, a wciąż tkwiąca w nas potrzeba prawdy skazuje nas na tragiczne rozdarcie. Tęsknota Verlaine’a za Rimbaudem, która pojawia się w finale filmu, pokazuje dobitnie, że nie jest nakierowana na samą osobę poety. Obraz przeszłości niczym „falszywy”, oparty na fotomontażu, film stworzył w świadomości bohatera wizerunek Rimbauda jako synonim poetyckiej prawdy, atmosfery gorących uczuć i żywiołowego buntu – których w istocie zabrakło w życiu Verlaine’a.

Estetyka kiczu, zaproponowana przez Holland, jest konsekwencją odwoływania się do wciąż tego samego paradygmatu estetyczno-aksjologicznego, z którego wypływa forma jej wczesnej twórczości. Ten paradygmat, w sposób charakterystyczny dla modernizmu, ma kształt zasadniczo romantyczny³⁶.

Holland pozostaje świadoma, że treści, które chce wyrazić, mogą dotrzeć do odbiorcy filmu wtedy, gdy nie będą odbiegały od powierzchownie pojętej estetyki twórczości, do której odbiorca ten przywykł³⁷. Zabieg taki, wprowadzony

na przykład przez wspomnianych powyżej dokumentalistów, przez poetów lingwistów, polskie kino nieufności czy czeską Nową Fale, polegał na sięgnięciu do języka, obrazów i tematów tak zwanej kultury oficjalnej, które w wyniku ich specyficznego zestawienia eksponowały absurd, nieszczerłość, fałszywy uniwersalizm, nieautentyczność tej kultury, niezdolność do podjęcia dialogu z odbiorcą i urzeczywistniania oraz obrony wartości.

Całkowite zaćmienie jest zwieńczeniem tych poszukiwań. Świadomie zastosowana estetyka kiczu osiąga tu perfekcyjną doskonałość i właściwie zarówno arefleksyjny konsument kultury masowej, jak i tropiciel głębszych myśli i odniesień powinni tu znaleźć coś dla siebie. Dlaczego więc jedni i drudzy często czują się zawiedzeni bądź obrażeni tym filmem? Po prostu: rekonstrukcja mechanizmu Rimbaudowskiej poezji i prowokacji i ustawiczna nieskuteczna, typowo gombrowiczowska ucieczka przed zamianą tej poezji i prowokacji w trywialne stereotypy, zamyka w pułapce jednych i drugich odbiorców. Pierwsi reagują na film Holland tak samo, jak niegdyś reagowano na wiersze i zachowania Rimbauda. Miałoby się ochotę przełożyć smarkacza przez kolano, a na oglupiałego Verlaine'a nie daje się po prostu patrzeć – serce widza rwie się ku udręczonej Maryldzie, cierpiącej matce Artura, wzruszającej Izabeli, ale w filmie to tylko małe epizody. „Bezczelna reżyserka” zamiast zrobić film, idąc właśnie tym tropem – z aktami sadyzmu Verlaine'a, ze szpitalnym pożegnaniem i nawróceniem, mrocznymi tajemnicami, łzą wzruszenia – rezygnuje z tej szansy. Dlaczego Holland chaotycznie pokazuje niedorzeczności, podobnie jak wcześniej zrezygnowała z wyjaśnienia tajemniczych wątków Oliviera? – mogłaby zapytać ta część widzów. Pokolenie „dzieci Rimbauda i bomby atomowej” wolałoby księgę buntu i odrzucenia, napisaną na nowo biografie Rimbauda, pozbawioną może „mrocznych tajemnic”, ale za to nobilitującą tych, którzy poszli ścieżką *Ikarów stojących się Narcyzami* i biznesmenami, nadającą patos egzystencjalnej grotesce pt. *Buntownik handlarzem*.

Z kolei intelektualiści nowych czasów, zachęceni zapowiedziami filmu i wzmianką Holland o prowokacji, czują złość lub bezradność, bo film nie daje do myślenia nikomu, kto zasiadł przed ekranem uzbrojony w narzędzia psychoanalityczne, klucz biograficzny, koncepcje metafizyczne (spod znaku New Age'u), i powtórzył sobie wszystko o wartościach uniwersalnych kultury oraz o *jednostronnym widzeniu rzeczywistości* przez uwielbiającą uproszczenia Holland³⁸ czy „prawdziwych” buntownikach lat sześćdziesiątych. Ten rodzaj intelektualisty – nowego Narcyza – mógłby powtórzyć za dawnymi prominentami kultury komunistycznej: *Nie potrzeba nam takich filmów*. Nie potrzeba nam niczego, czego nasz wzrok nie zamieniałby w kamicę, czyniąc rzeczywistość odbiciem naszej duchowości, stereotypów myślowych, którymi się posługujemy, metodologii badawczych przemieniających interpretację dzieła w spis cudzołóżnic autora, kartę choroby jego matki oraz sennik obsceniczny. Tak więc całkowita prowokacja z pewnością się powiodła. Także dlatego, że wielu w istocie oburzonych tym filmem odbiorców nigdy się do tego oburzenia nie przyzna. Nie ma już przecież Tuwimowskich strasznych mieszczan, są tylko światli mieszczanie, ci zaś rozumieją, że film o homoseksualistach to towar, który zawsze da się sprzedać.

Podjęte tu kwestie nie wyczerpują jednak problemów estetycznych. Forma *Całkowitego zaćmienia* zmusza do zatrzymania się nad nią nie tylko z uwagi na

sam film, lecz dlatego, że jest on istotnym punktem drogi twórczej Holland. Z tego punktu bowiem jasno widać, że estetyka wcześniejszych filmów była nastawiona na przełamywanie sentymentalnego modelu kina popularnego, na odrzucenie tego, co w sztuce dwudziestowiecznej można nazwać uwikłaniem w stereotypy romantyczne.

Wydaje się, że ten wątek ma szczególne znaczenie: wpływ „czeskiej edukacji”, elementy postawy pokoleniowej, pewne treści kultury Europy Środka, ze szczególnym uwzględnieniem prozy Kundery – wszystko to współkształtowało postawę artystyczną Agnieszki Holland nastawionej na dążenie do obiektywizacji własnych doświadczeń (z czego wynika konieczność dystansu).

Elementy brutalnej, gwałtownej estetyki w *Całkowitym zaćmieniu* na pierwszy rzut oka prowokują do posłużenia się utartym stereotypem interpretacyjnym „forma romantyczna”, który daje się odnosić w równym stopniu do filmów szkoły polskiej, kina Kena Russella, wielu filmów Francisca F. Coppoli (zwłaszcza do *Draculi* według Brama Stokera), w zależności od tego, jak będziemy rozumieli sam termin „romantyczny”. We współczesnej kulturze jest on stosowany do tak odległych od siebie zjawisk, że niekiedy oznacza tyle samo co „sentymentalny”, a kiedy indziej „buntowniczy”, „kontestatorski”. Postawa Rimbauda wydaje się daleko posuniętym buntom romantycznym (i tak ją rozumie Verlaine), a jednocześnie sam Rimbaud mówi w filmie o pragnieniu przełamania, zniszczenia romantyzmu. Z drugiej jednak strony estetyka skłania się ku cikliwemu banałowi czy, precyzyjniej, ku sentymentalnej banalizacji. Cechą estetyki omawianego filmu jest współistnienie odmiennych ekspresji, nieoczekiwane sąsiedztwo elementów przynależnych do różnych konwencji estetycznych oraz wnoszących odmienne emocje.

Rozbite formy nie jest tu destrukcją samą w sobie. To, co zostaje rozbite, wchodzi w nowe relacje i powiązania, ponad destrukcją dokonuje się scalenie nowych istotnych znaczeń. Rozbita estetyka omawianego filmu odpowiada najistotniejszym treściom: po pierwsze rozbity sens staje się tu źródłem wyobcowanego istnienia i *vice versa*. Powstaje tragiczne koło kultury jako źródła cierpień. Po drugie, ważnym tematem jest tajemnica wybitnej jednostki, podczas gdy dla kultury nie istnieje żadna prawda o tej jednostce, tylko ustawiczny kiermasz jej masek. Trzecia przyczyna nasuwa nam skojarzenia z filmem Holland sprzed prawie dwudziestu lat. *Całkowite zaćmienie* czerpie z tego samego źródła problemów i znaczeń, do którego bardzo młoda reżyserka sięgnęła w *Aktorach prowincjonalnych*. Uważam to za istotny szczegół, że wówczas podjęta problematyka wydawała się odbiorcom maską dla treści politycznych. Jednym z centralnych problemów pozostaje tu to samo zagadnienie sztuki jako elementu życia zbiorowego i czynnika tworzącego los cywilizacji współczesnej oraz próba określenia, kiedy ten czynnik zaczyna mieć charakter rozkładowy i przesłania sens rzeczywistości; kiedy zamienia się w barierę między człowiekiem i rozpoznaniem przez niego właściwego sensu podejmowanych działań i sensu rzeczywistości.

W *Całkowitym zaćmieniu* wyodrębniamy dwa porządki estetyczne, które możemy nazwać dialektyką Narcyza i Ikara. W samej formie uwidacznia się paradygmat romantyczny sztuki ikaryjskiej, natomiast w diegezie filmu rzeczywistość zostaje przefiltrowana przez medium świadomości Narcyza. Sztuka uniemożliwia komunikację między Ikarem i Narcyzem, co się odnosi nie tylko do świata przedstawionego (relacji Rimbaud – Verlaine). Film z założenia nie ma rekon-

struować historii związku dwu historycznych postaci, lecz ma na dwu piętrach narracji ukazywać problematykę ważniejszą niż taka hipotetyczna rekonstrukcja.

Cechy główne paradygmatu narcystycznego to dążenie do redukcji sensów przez daleko posuniętą stereotypizację obrazu rzeczywistości, fragmentaryczność fabuły wynikająca z tej redukcji, utożsamienie poetyckości ze zbanalizowanym poetyzmem, z manierą i konwencją ukazywania odrealnionej rzeczywistości (długie ujęcia, mgliste symbole, nastrojowość). Instancja autorska ujawnia się w tym filmie przez ikaryjską postawę organizatora widowiska poetyckiego opartego nie na stereotypie poetyckości, lecz na strategii twórczej i sposobach obrazowania typowych dla Rimbauda jako autora *Sezonu w piekle*, *Iluminacji* i listów. Najważniejszymi cechami nurtu ikaryjskiego pozostają tu znaczące braki i niedopowiedzenia, ciągła ucieczka wciąż *bezdonnego*³⁹ Rimbauda przed ujednoznacznieniem przeżycia wewnętrznego, odbieranie jednoznaczności stereotypom i konwencjiom budowanym na pierwszym poziomie narracji. Relacje, w jakie wchodzi te dwie dialektyki, tworzą trzeci z poziomów narracyjnych – polifoniczną perspektywę eseistyczną, która nie może być utożsamiana z formą, lecz z sensem nadbudowanym nad nią. Sens ten oscyluje wokół antynomii: sztuka autentyczna – sztuka jako fałsz, byt autentyczny – byt wyobcowany, tworzenie – imitacja istniejących stereotypów, wyzwolenie – pułapka, oddalenie – bliskość, iluzja – deziluzja.

MARIOLA JANKUN-DOPARTOWA

¹ Zob. T. Łysiak, *Całkowite zaciemnienie*, w: „Nowe Państwo” nr 17 (22), 26 IV 1996, s. 14. Pozwolę sobie przytoczyć kilka zdań z recenzji, gdyż stanowi ona przykład przekraczania wszelkiej miary w braku zarówno profesjonalizmu, jak i dobrego smaku. Mam tu do czynienia nie tylko z pozamerytoryczną oceną filmu (to częste w krytyce), ale z sądaniami bazującymi na nieuporządkowanych emocjach i oderwanych skojarzeniach autora, jak również na jawnej niechęci wobec autorki filmu. „Całkowite zaciemnienie” to w przeważającej części film dotyczący spraw związanych z seksualnością – dowodzi T.Ł. – *Procesy twórcze to rzecz wtórna. Agnieszka Holland musi mocno intrygować problem homoseksualizmu. Już w „Europie, Europie” próbowała o tym opowiadać (...). Sceny miłosne w „Całkowitym zaciemnieniu” budzą odrazę. Bezceremonialnie pani Holland pokazuje spółkowanie dwóch mężczyzn.*

Z upodobaniem również chwytą obiektywem przypadłości bohaterów w stanie pełnej gotowości bojowej [o wyjaśnienie sensu tego zdania należy się zwrócić do autora – dop. M. J.-D]. Aż czuje się przechodzące jej po plecach dreszczyki emocji związane z kręceniem tych scen. (...)

² Zob. rozdz. *Filmowa mowa codzienna*, w: M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 1994. W tym przypadku nie chodzi o analogię z amerykańskim kinem klasycznym i jego dziedzictwem w kinie popularnym. Posługuję się tym terminem, chcąc podkreślić, że reżyserka nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom masowej widowni.

³ A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i opatrzył posłowiem A. Międzyrzecki, Kraków 1980, s. 87.

⁴ *Czarna legenda poety przekłętego*. Rozmowa z Agnieszka Holland (rozm. A. Fuksiewicz), „Kino” 1995 nr 4, s. 5.

- ⁵ *Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich*, Warszawa 1965, s. 199.
- ⁶ Por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 105.
- ⁷ List Vitalie Rimbaud do syna z 10.10.1885, w: *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, wybór, przekład i opracowanie J. Hartwig i A. Międzyrzeccki, Warszawa 1970, s. 203.
- ⁸ Zob. na przykład A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 6-14.
- ⁹ Zob. *Mały słownik pisarzy francuskich*, dz. cyt., s. 249-250 i *Wstęp*, w: *Symboliści francuscy (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, wybór, wstęp i noty biograficzne M. Jastrun, Wrocław 1965.
- ¹⁰ Ukazują to zarówno literackie, jak i filmowe portrety tych postaci, odzwierciedlające wszystkie aktualnie modne obsesje, fobie, fascynacje kultury masowej i życia społecznego. Na takiej zasadzie Januszowi Korczakowi autorka książki o nim przypisała ukryte skłonności pedofilne.
- ¹¹ C. Longrigg, *O biografiach twórców. Czy musimy znać ciemne strony ich życia?* „Forum” 1997 nr 32 (1671), s. 20.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Zob. M. Kundera, *Trzy po trzy*, przeł. M. Bieńczyk, „Plus – Minus” nr 32 (239), w: „Rzeczpospolita” nr 185 (4742), 9-10 VII 1997, s. 13.
- ¹⁴ K. Turaj-Kalińska, *Niewyszukany pejzaż duszy*, „Dekada” nr 4 (116), 30 IV 1996.
- ¹⁵ Dodajmy, że tłumaczenia dialogów w filmie *Całkowite zaciemnienie* są po prostu skandaliczne.
- ¹⁶ Motyw z *Majaczeń w Sezonie w piekle* Rimbauda.
- ¹⁷ H. Friedrich, dz. cyt., s. 100.
- ¹⁸ Tamże, s. 89.
- ¹⁹ Tamże, s. 105.
- ²⁰ Zob. A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1978, s. 73.
- ²¹ Tamże, s. 74.
- ²² Tamże, s. 74.
- ²³ Tamże, s. 62, 71.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Tamże, s. 74-75. Dodajmy, że wiek XX przejął sam wzorzec sztuki jako aktu bliżej nieokreślonego przeżycia i artysty jako improduktywa, przy czym rozwinął historię Narcyza w sferę niespodziewanej, niemal przemysłowej, sprzedając masowo każdy gest artysty. Każdą kreskę, każdą plamę, każdy szkiełko zamysłu – przyzwyczajono się demonstrować, czuć. W ostatnich latach uznano już nie tylko to, co stanowi – choćby najbardziej ulotny – ślad procesu twórczego, lecz wszystko, co pochodzi od artysty. W galeriach sztuki ekspozycja się jego leżenie, stanie, jego pościółkę zdjęcia rodzinne, pęk włosów, załatwianie potrzeby fizjologicznej. Nie trzeba dodawać, że weryfikacja nie jest tu rzeczą łatwą; od Rimbaudów, którzy się dziś chlubią odrzuceniem produkcji dzieł, nikt nie żąda, by pokazali, co stworzyli przedtem. „W chaosie (...) zapomniano o punkcie wyjścia, o tym, że artysta zostawił Narcyzem z jakichś powodów wewnętrznych, które nadal są ważne, a nie do końca wyjaśnione” (A. Osęka, dz. cyt., s. 75-76).
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ List A. Rimbauda do Pawła Demeny z 15. 05.1871, w: *Ja to ktoś inny...* dz. cyt., s. 60.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Cyt. za: A. Ważyk, dz. cyt., s. 24.
- ³¹ Tamże, s. 7-8, H. Friedrich, dz. cyt., s. 90.
- ³² *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, dz. cyt., s. VII.
- ³³ Zob. J. Stempowski, dz. cyt., s. 180. Autor cytuje *Fausta* w przekładzie B. Antochewicza i komentuje ów cytat. Cytowanie w tym miejscu przywoływanego powyżej utworu Goethego w przekładzie F. Konopki nie byłoby tu użyteczne, gdyż ten akurat fragment przekładu nie wydobywa istotnych znaczeń i jest bardzo niezręczny pod względem stylistycznym.
- ³⁴ Por. D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1994, s. 197.
- ³⁵ Zob. A. Bloom, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, wstęp. S. Bellows, przeł. T. Bieroń, Poznań 1997, s. 219-220.
- ³⁶ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 40.
- ³⁷ Por. tamże, s. 30.
- ³⁸ W. Cholewicki, *Kraina niedojrzałości*, Warszawa 1983, s. 117.
- ³⁹ Zob. np. M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza. Wybrane zagadnienia*, Stockholm 1966, s. 343.