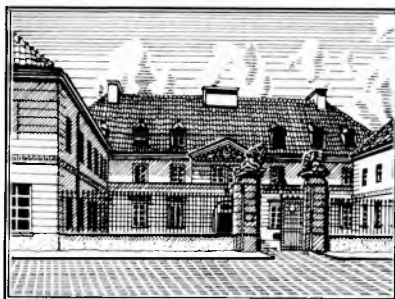


# Kwartalnik filmowy

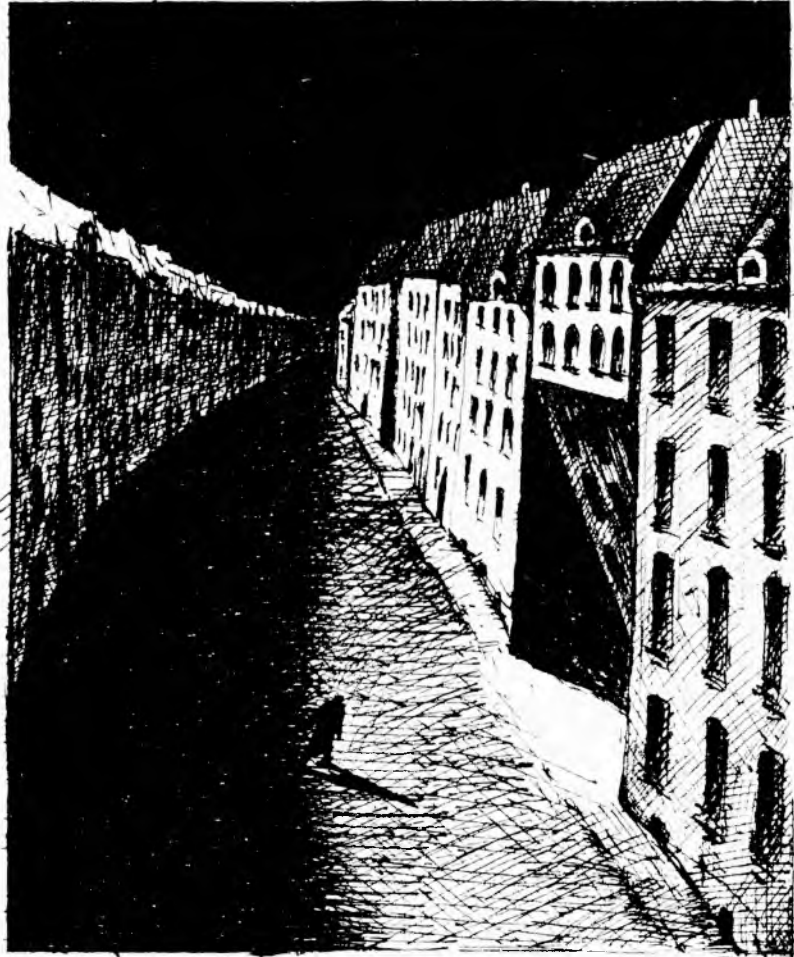
PRACOWNIA ANTROPOLOGII KULTURY, FILMU I SZTUKI AUDIOWIZUALNEJ  
INSTYTUTU SZTUKI PAN



Instytut Sztuki  
Polskiej Akademii Nauk  
1949-1999

**Nr 28 (88) 1999 Rok XX**

OD REDAKCJI .....	4
<b>MITOLOGIA MIASTA</b>	
Peter Martyn „MIEJSKOŚĆ” A URBANISTYKA: MIT KONTRA RZECZYWISTOŚĆ? (KILKA UWAG DOTYCZĄCYCH TERMINOLOGII, PRZESZŁOŚCI I TOŻSAMOŚCI, PRÓB PLANOWANIA ORAZ KWESTII DALSZYCH LOSÓW MIASTA) .....	6
Jurij Cywjan W SPRAWIE POCHODZENIA NIEKTÓRYCH MOTYWÓW <i>PETERSBURGA</i> ANDRIEJA BIEŁEGO .....	26
Andriej Biely MIASTO .....	35
<b>MIASTA FILMOWE</b>	
Ewa Mazierska JANUSOWE OBLICZE FILMOWEGO MIASTA .....	38
Agnieszka Wasieczko O SCENOGRAFII W <i>METROPOLIS</i> FRITZA LANGA .....	54
Agnieszka Taborska PARYŻ CZYLI W POGONI ZA TAJEMNICĄ. FILMOWE FANTAZJE SURREALISTÓW .....	77
Maria Helena Costa CZARNE KINO LOS ANGELES .....	93
François Penz ARCHITEKTURA W FILMACH JACQUES'A TATIEGO .....	108
Patricia Kruth KOLOR NOWEGO JORKU – MIEJSCA I PRZESTRZNI W FILMACH MARTINA SCORSESE I WOODY'EGO ALLENA .....	117
Konrad Klejsa PRZYPADKI UTRACONYCH TOŻSAMOŚCI. O <i>ATLANTIC CITY</i> LOUIS MALLE'A .....	129
Magdalena Łapińska MIASTO – DESTRUKCYJNY LABIRYNT – PRZESTRZE W <i>SIEDEM</i> DAVIDA FINCHER'A I <i>ŁOWCY ANDROIDÓW</i> RIDLEYA SCOTTA .....	146
Paweł Łopatka WYSPY .....	159
Elżbieta Wiącek MIASTO PONOWOCZESNE .....	166
<b>POLSKIE MIASTO FILMOWE</b>	
Magdalena Saja GRY PRZESTRZENNE .....	180
Ewa Mazierska MIASTO, JAK KAŻDE – WARSZAWA W <i>GIRL GUIDE I KILERZE</i> JULIUSZA MACHULSKIEGO .....	189
Joanna Spalińska-Mazur SYMBOL MIASTO W ANIMOWANYM FILMIE JANA LENICY <i>Labirynt</i> .....	203
<b>FILM I ARCHITEKTURA</b>	
Paweł Saramowicz FILM W ARCHITEKTURZE .....	214
Piotr Dumala PRZEJŚCIE PRZEZ MIASTO .....	230
<b>OKIEM I UCHEM</b>	
Marcin Giżycki UKAŚLIŁ MNIE WĄŻ FEMINIZMU .....	239
<b>KSIĄŻKI O FILMIE</b>	
Marek Hendrykowski JĘZYK RUCHOMYCH OBRAZÓW (Wojciech Chyła) .....	244
SŁOWNIK POJĘĆ FILMOWYCH (Andrzej Zalewski) .....	247
Andriej Tarkowski <i>SCENARIUSZE, DZIENNIKI</i> (Henryk Paprocki <i>Źródła twórczości Andrieja Tarkowskiego</i> , Andrzej Wajda <i>Inny niż inni...</i> ) .....	252
NOTY O AUTORACH .....	259
FILM NA ŚWIECIE '98 .....	260
CONTENTS .....	270
SOMMAIRE .....	275



Rys. Piotr Dumala

Naturalnym środowiskiem reżysera filmowego jest miasto. Tak było od chwili narodzin filmu. Rzecz przecież nie tylko w tym, że kinematografia to rozbudowany przemysł, powiązany z wieloma instytucjami administracyjnymi, finansowymi i kulturalnymi, których centra znajdują się w mieście. Miasto to tempo, dynamika, ruch, poligon technologii i przemian cywilizacyjnych w najwspanialszej i najpotworniejszej postaci. To także tygiel ludzki, konglomerat wszelkich przejawów życia społecznego, a zarazem dramat samotności w tłumie. Film – jako sztuka ontologicznie powiązana z techniką i cywilizacją, w centrum której stoi człowiek – zaanektował miasto wraz z całym bagażem mitologii kreowanych przez literaturę, począwszy od XIX w. Sam takie mitologie wzbogacał i rozwijał. Unaoczniają to teksty poświęcone filmowym miastom europejskim, takim jak Warszawa (Ewy Mazierskiej i Magdaleny Sai), Berlin (Pawła Łopatki) czy Paryż (Agnieszki Taborskiej i François Penza). Mitologia miast amerykańskich została stworzona od podstaw właśnie przez film. Pisał na ten temat w poprzednim tomie Marcin Giżycki, w tomie poniższym – Patricia Kruth, przywołując Nowy Jork w twórczości Woody’ego Allena i Martina Scorsese, Maria Helena Costa w tekście o wizerunku Los Angeles w czarnym filmie, Konrad Klejsa w analizie *Atlantic City* Louisa Malle’a i Elżbieta Wiącek w kontekście filmów Jima Jarmuscha. Infernalna wizja nowoczesnej metropolii wraz z całą symboliką zła, przemocy, samotności i zagubienia pojawiała się w filmie od dawien dawna. Klasycznym przykładem jest tu *Metropolis* Fritza Langa, o którym pisze Agnieszka Wasieczko, czy katastroficzne filmy science fiction (por. teksty Magdaleny Łapińskiej i Ewy Mazierskiej).

Nad naszym tomem o filmowym mieście unosi się duch Baudelaire’owskiego *flâneura*. Inspirował on tak przenikliwych badaczy kultury, jak Walter Benjamin, Zygmunt Bauman czy Ryszard Przybylski, a przez nich niemal wszystkich naszych autorów. A jednak ten swoisty ideał postawy estetyczno-poznawczej, który nakazuje *włóczyć się bez celu, zatrzymując się co jakiś czas, aby rozejrzeć się wokół*, z ironicznym dystansem niezaangażowanego obserwatora nieuchronnie przenosi się do utopii. Samotne wędrówki we współczesnym wielkim mieście, dręczonym przez wszechobecny pośpiech, przeludnienie i liczne zagrożenia, zostały sfunkcjonalizowane przez specjalistów od marketingu i reklamy, i ograniczają się, jak powiada Bauman, do rozbudowywanych w nieskończoność centrów handlowo-rekreacyjnych. Film rejestruje te przeobrażenia z właściwą sobie dokładnością, niejako mimowolnie, ale też – jako jeden z najważniejszych przejawów kultury popularnej – sam je prowokuje i umacnia.

O zaskakującym wpływie filmu na architekturę współczesną pisze Paweł Saramowicz, zaś tendencjom rozwojowym wielkich metropolii na przestrzeni wieków poświęcił swoje rozważania Peter Martyn, konfrontując wysublimowane koncepty urbanistyczne z względną rzeczywistością współczesnych miast.

Wprowadzamy nową, stałą rubrykę – dział recenzji książek naukowych o filmie.

T.R.

Dziękujemy serdecznie pani Maureen Thomas i panu François Penz za zgodę na opublikowanie tekstów pochodzących z książki *Cinema & Architecture (Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia)*, wydanej przez British Film Institute w 1997 r.



# MITOLOGIA MIASTA



*Chwała niech będzie Bogu, który uznał mnie godnym dokonania tak wielkiego dzieła! Salomonie, przewyższyłem cię! Była bazylika Mądrości Bożej. Okazuje się, że kaplice i ołtarze uliczne w Babilonie najbardziej przypominały sułtańskie turby wzniesione po 1453 roku w Konstantynopolu.*

# „Miejskość” a urbanistyka – mit kontra rzeczywistość?\*

Kilka uwag dotyczących terminologii, przeszłości  
i tożsamości, prób planowania oraz kwestii  
dalszych losów miasta

PETER MARTYN

Miasto można traktować jako jedno z podstawowych osiągnięć człowieka, z tym wyraźnym zastrzeżeniem, że znajduje się w nim nasiono zarówno rozwoju cywilizacji, jak i destrukcji jej dziedzictwa kulturowego. Na samym początku wydanego w 1961 roku monumentalnego studium poświęconego historii miasta Lewis Mumford, socjolog i uczeń Patricka Geddesa, zadał następujące pytania: *Czy miasto zniknie, czy cała planeta stanie się wielkim ułem miejskim? – co byłoby kolejnym sposobem zniknięcia. Czy potrzeby i pragnienia, które skłaniały człowieka do zamieszkania w mieście, mogą przywrócić – na poziomie jeszcze wyższym – wszystko to, co kiedyś, jak się wydaje, obiecywały Jerozolima, Ateny lub Florencja? Czy nadal istnieje wybór między Nekropolią a Utopią w sensie możliwości zbudowania nowego rodzaju miasta, które, wyzwolone od wewnętrznych sprzeczności, wzbogaci w sensie pozytywnym oraz wesprze rozwój ludzkości?*

Jeszcze do połowy obecnego stulecia wydawało się, że tę zasadniczą dwuznaczność – znajdującą wyraz m.in. w kolosalnych sprzecznościach, jakich doświadczono w gwałtownie rozwijających się miastach, głównie w Europie i w Stanach

\* Niniejszy artykuł opiera się na odczycie wygłoszonym pod tym samym tytułem w Instytucie Sztuki PAN 11 maja 1999 r. Autor zajmuje się interdyscyplinarną z konieczności dziedziną historii miast i cywilizacją miejską. Odczyt ten miał być pierwotnie jedynie tłumaczeniem angielskojęzycznego referatu pt. *Urbanity: Myth or Reality*, przedstawionego na konferencji pt. *Cities: Culture, Structure, Forces, Spaces*, zorganizowanej przez młodych doktorantów Szkoły Studiów nad Sztuką Świata i Muzeologii (World Art Studies and Museology) na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w Norwich.

Czy kino może tylko odzwierciedlać miasto, czy potrafi czynnie i efektywnie brać udział w poszukiwaniu i wyrażeniu przyszłych jego obliczy? Kolaże architektoniczne, projektowane m.in. w Londynie i Tokio przez brytyjskiego architekta Nigela Coatesa na początku lat 90., wyraźnie odnosiły się do futurystycznych scen z filmu *Bladerunner* w reżyserii Ridleya Scotta. Wyglądałoby na to, że miasto już nie stanowi źródła inspiracji dla kina, a raczej niektóre filmy mogą wpływać na powstanie niezwiązanych ze sobą elementów miejskiego pastiszu.

Zjednoczonych – da się pokonać za sprawą stanowczej i konsekwentnie prowadzonej polityki urbanistycznej.

W roku 1999 nie stosuje się planowego zagospodarowywania przestrzennego wobec miasta jako całości. Trudno jeszcze udowodnić, że miasto całkowicie znikło, jednak wcale niełatwo zachować przekonanie, że poszukiwanie tożsamości oraz trwałej wartości w danym mieście, zwłaszcza w wielkiej i rozległej aglomeracji, nie stało się anachronizmem. Jeśli wyraźne dążenie do wyobrażenia miasta jako całościowego organizmu, obserwowane u wielkich pisarzy urodzonych w XIX wieku, szybko wygasło na początku stulecia, to podobna rezygnacja u urbanistów zaznacza się w drugiej połowie tego wieku.

Co pozostaje z tzw. dziedzictwa miejskiego, jeśli świat dalej się urbanizuje? Globalizacja w dużej mierze jest równoznaczna z urbanizacją, a świat staje się powoli niczym innym jak globalną wioską.

W efektywnej próbie przedstawienia dramatu urbanistycznego końca XX wieku na przykładzie Tokio, Londynu, Nowego Jorku, Los Angeles i Paryża – pięciu wielkich, globalnych metropolii, jeszcze w pierwszej połowie lat 90. teoretyk, z wykształcenia architekt, Deyan Sudjic twierdził: *Prawda jest taka, że w swoim nowym wcieleniu, powiększającym się i podlegającym nieustającym przemianom, światowa metropolia zasadniczo różni się od znanego nam dotąd wielkiego miasta. (...) Ów nowy gatunek miasta nie jest rozwijającą się przestrzenią ulic i placów, całkowicie zrozumiałą dla pieszych, ale ujawnia swój kształt dopiero z lotu ptaka, z punktu widzenia kierowcy samochodu lub pasażera pociągu „masowo-dojazdowego” (m.in. podmiejskiej kolejki dojazdowej). Punkty orientacyjne zredukowane tu zostały do błysku reflektorów wolno poruszających się pojazdów, postrzeganych migawkowo z wysokości nadziemnych wylotów autostrad wśród iskrzącego się strumienia czerwonych świateł hamowania, a nazwy słynnych budowli i dzielnic stały się oznaczeniami stacji metra, które punktują mroki jego tunelów.*

*Jednak narzędzia, którymi dysponujemy, aby pojąć to, co się dzieje z naszymi miastami, pozostają daleko w tyle w stosunku do wspomnianych przemian. Zarówno popularne, jak i naukowe sądy dotyczące istoty i tożsamości miasta bardziej podlegają historycznym kategoriom niż obecnym realiom. Liczba prac poświęconych zagadnieniom dotyczącym tego, jak naprawdę wygląda życie w takim mieście, z jego charakterystycznymi rozproszonymi punktami ostrości oraz olbrzymimi odległościami, jest nadal minimalna aż do bólu<sup>2</sup>.*

Można odnosić wrażenie, że autor opisuje tu Los Angeles<sup>3</sup>, uważane powszechnie za klasyczny wzór światowej metropolii – pod wieloma względami submiejskiej – epoki nazywanej postmodernistyczną, jednak jednocześnie mógłby to być portret Paryża końca XX wieku, miasta, którego obszar centralny autor określił – być może nieco kontrowersyjnie – jako *malowniczy czerep murowanych budowli Haussmanna i jego przodków*. Równie dobrze mogło to być przedstawienie rzeczywistego oblicza Londynu, zamiast standardowego obrazu centrum miasta z wyobraźni, które Sudjic także nazywa (historycznym) *czerepem zwiedzonym przez turystów, ciągnącym się od mostu Tower Bridge do łuku Marble Arch; czyli obszarem, który można zwiedzać w miarę wygodnie piechotą lub pokonać autobusem i taksówką podczas przerwy między hotelowym śniadaniem a lunchem w pseudoedwardiańskim pubie*.

Nie przypadkiem każde z pięciu wybranych przez autora miast globalnych znajduje się w grupie najbardziej rozwiniętych gospodarczo państw świata, tzw. Wielkiej Siódemki (*the Super Seven*). Sudjic nie zwraca uwagi na Meksyk, Kair, Limę, Moskwę i Pekin. Interesują go aglomeracje miejskie znajdujące się obecnie „na ostrzu noża” procesów dziejowych. Losy tzw. podklasy społecznej, która rośnie nie tylko w krajach rozwijających się, a proces ten stał się znaczącym zjawiskiem społecznym w krajach uważanych za rozwinięte, są jakby przesądzone. Z rzetelnie napisanego, a zarazem pragmatycznego studium poświęconego miastom „stumilowym”, których wszelkie cechy uważane za typowo (wielko-) „miejskie” stały się anachronizmem i których współczesne oblicze można ogarnąć tylko z okna samochodu albo lepiej helikoptera (a może jeszcze lepiej za pośrednictwem odpowiedniego programu komputerowego przedstawiającego wirtualny obraz?), wynika, że już potwierdziły się najgorsze obawy Mumforda. W tej sytuacji sprawa miejskości w mieście, które albo już nie jest tym, czym ewentualnie było kiedyś, albo przechodzi taką metamorfozę, że trudno powiedzieć, co jego mieszkańcy zastaną w przyszłości (o ile nie jest czystym złudzeniem), można rozważać wyłącznie w kontekście przeszłości; czyli jest to kwestia, która została przypisana do historii...

### „Miejskość”

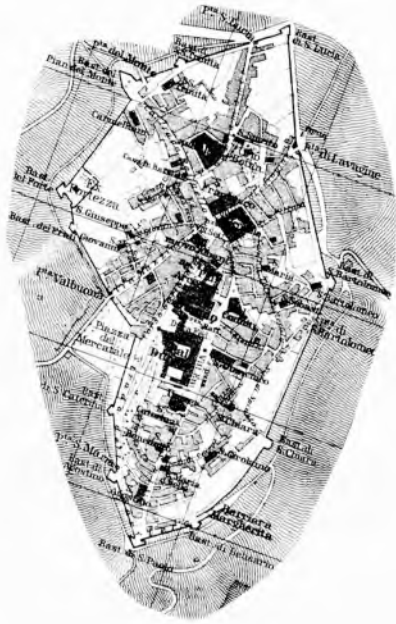
Ze względu na nieściśłości językowe, określeniu „miejskość” trzeba poświęcić osobno kilka słów, aby ustalić, czy termin ten funkcjonuje, a jeżeli nie funkcjonuje, to dlaczego <sup>4</sup>.

Słowo to w języku angielskim brzmi „urbanity” (a nie „urbanism”, które powstało z drugiej strony Atlantyku pod wpływem określenia francuskiego) – „miejskość”. Jeśli można coś czynić „po miejsku” lub „z miejska”, to powinno istnieć w języku polskim słowo „miejskość”. Brak słowa „miejskość” w słowniku języka polskiego może być odzwierciedleniem zarówno pewnego braku ciągłej tradycji miejskiej w kulturze i dziejach polskich, jak i ogólnego braku konsekwencji w zrozumieniu lub klarownym sformułowaniu charakteru miasta w industrializowanych społeczeństwach na całym świecie. Należy uznać, że w innych językach europejskich może brakować bezpośredniego odpowiednika, m.in. w niemieckim oraz rosyjskim. Nawet jeżeli słowo to istnieje w danym języku – załóżmy włoska „urbanità” lub francuska „urbanité” – to nie musi wynikać z tego koniecznie, że ma ono identyczne znaczenie. Jego brzmienie np. w samym angielskim jest nieco anachroniczne; „urbanity” kojarzy się przede wszystkim z subtelnymi i wyrafinowanymi manierami ludzi wielkiego miasta, a niekoniecznie z charakterystyką samego miasta stanowiącego jakieś nieokreślone tło, czyli ma związek z włoskim pojęciem, z którego pochodzi określenie „una persona di grande urbanità”. Skojarzenia wywoływane przez to określenie mogą być różne, ponieważ podlegały one modyfikacjom w ciągu XVII, XVIII, a szczególnie XIX wieku: ubieramy się bardzo elegancko i gustownie, chodzimy do opery, piszemy poezje, projektujemy idealne miasta, jesteśmy bardzo światowi (francuska „urbanité” oznacza właśnie „światowość” lub „ton wielkoświatowy”); jako ludzie jesteśmy „z miejska” uczeni, dystyngowani i raczej nie mówimy „dobry wieczór” przed godziną dwudziestą <sup>5</sup>.

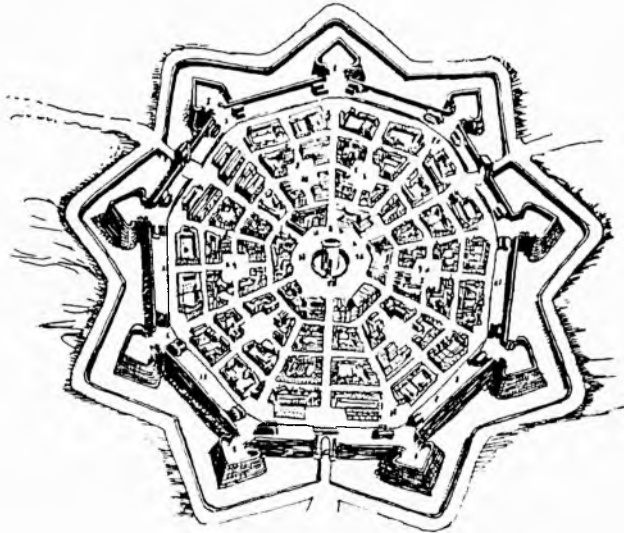
W języku niemieckim, chociaż w dziedzinach nieco wyspecjalizowanych funkcjonuje przymiotnik „urbanisch”, to źródłosłowem w kwestiach miejskich będzie „Stadt”; a więc częściej „städtisch” niż „urbanisch”, a nawet istnieje wyrażenie „zum Stadtgespräch werden” (co znaczy „dostać się na języki wszystkich”) i coś może być „stadtbekannt”, czyli powszechnie lub ogólnie znane; jeśli mamy ulec procesom urbanizacji, to mamy „verstädtern”, co znaczy „umiaścić się”. Warto w tym miejscu dodać, że wpływy języka niemieckiego na semiotykę związaną z historią i rozwojem miast w Polsce były bardzo znaczne. Słowo „urbanity” tłumaczy się jako „Höflichkeit” lub „Weltgewandtheit”; kojarzące się z polskim pojęciem „po miejsku” lub „z miejska” oraz rosyjskim вежливость, любезность, учтивость, to cechy, które trudno jest znaleźć w człowieku, a co dopiero w całym mieście?! Można dodawać jeszcze inne synonimy łacińskiego „urbs”, m.in. drugi niemiecki źródłosłów „Burg” (co jest równoznaczne z polskim słowem „gród”, które utraciło swoją funkcję w języku: dlaczego?), od którego wywodzą się takie pojęcia, jak „der Bürger” oraz „bürgerlich”. Z tym ostatnim kojarzy się francuski przymiotnik „bourgeois” oraz włoskie „città”, francuskie „cité” i angielskie „city”, z którego z kolei pochodzi np. słowo oznaczające obywatelstwo – „citizenship”. Istnieje więc cały arsenał semantyczny do tworzenia różnych podstawowych pojęć odnoszących się nie tylko do samych miast, ale także do budowania aparatury państwowej, sprawowania władzy, struktury społecznej itd.

Nie jest to przypadek, że w wielu językach określenie na przynależność państwową odnosi się nie do samego państwa, lecz do miasta; np. „cittadinanza” po włosku (od którego zapewne pochodzi odpowiednie pojęcie angielskie), „citoyenneté” po francusku, „Bürgerrecht” po niemiecku – w znaczeniu współczesnego pojęcia „Staatsbürgerschaft” – oraz гражданство po rosyjsku. Wyrażenie przynależności do miasta, a nie do kraju lub państwa, przypomina czasy poprzedzające epokę przemysłową, kiedy miasto mogło funkcjonować w dużym stopniu jako czynnik niezależny: zanim królestwo od XV wieku oraz pojęcie narodu od drugiej połowy XVIII wieku zastąpiły wszelkie inne ciała polityczne i zagłuszyły do końca echa tzw. „polis”, czyli miasta-państwa lub państwa w mieście. Nawet w nowoczesnym języku greckim πολιτης może jeszcze oznaczać „obywatel”, „mieszkaniec miasta” oraz „cywil”, a πολιτεια „państwo” lub „republika”. W greckich poliach powstających od VI do III wieku p.n.e. znajduje się odzwierciedlenie sposobu bycia i podejścia do życia skupionego w mieście w stopniu podobnie intensywnym jak w średniowiecznych miastach-państwach włoskich, flamandzkich centrach handlu w Brugii, Gandawie i Antwerpii oraz w takich wolnych miastach i Rzeszy, jak Norymberga, Augsburg, Frankfurt, Lubeka oraz w miastach hanzeatyckich, z których Brema i Hamburg, włącznie z miastem macierzystym, do dzisiejszego dnia utrzymują rodzaj symbolicznej niezależności w Republice Federalnej Niemiec <sup>6</sup>.

Sam włoski rzeczownik „città” znaczy zarówno „miasto”, jak i „państwo”. W połączeniu z odpowiednim przymiotnikiem lub pewną cechą szczególną może on zastąpić nazwę danego miasta; np. *città eterna* (wiadomo), *città del Fiore/del Giglio* (Florencja), *città del Laguna* (Wenecja), *città della Cinque Giornate/della Madonnina* (Mediolan), *città del Vespro/dei Vespri* (Palermo), *città del Vesuvio* (Neapol), *città delle Due Torre* (Bolonia). W okresie Odrodzenia



Plan miasta Urbino umieszczony w przewodniku Baedekera z roku 1908 zestawiony ze szkicowym rzutem „idealnego miasta” Palma Nuova



miasta te, włącznie z niezależnymi miastami Sieną, Genuą i Ferrarą oraz regionalnymi stolicami papieskimi Modeną i Parmą, stanowiły główne centra polityczne i artystyczne w części świata uważanej za jedną z najbardziej rozwiniętych zarówno gospodarczo, jak i kulturowo <sup>7</sup>. Wśród licznych podległych miast-republik i małych księstw najprawdopodobniej Urbino (d. Urvinum Metaurense), w okresie panowania wybitnego humanisty i wodza w służbie papieskiej, księcia Federico da Montefeltro (1444-1482) oraz jego syna Guidobaldo (1482-1508) stało się najbardziej cywilizowanym dworem w całych ówczesnych Włoszech. Z nazwą właśnie tego miasteczka położonego w górach Marche wiąże się pierwsze pojęcie *una persona di grande urbanità* <sup>8</sup>. Po śmierci Federica sława Urbino nie trwała jednak długo. W czternastym wydaniu przewodnika Karla Baedekera po środkowych Włoszech z 1908 roku oprócz opisu wspaniałego, choć nieukończonego pałacu książęcego, wzniesionego najprawdopodobniej według projektu Dalmatyńczyka, Luciana Lauranigo, który zainspirował zapewne Donata Bramantego, wymieniono: nową katedrę zbudowaną na początku XIX wieku po trzęsieniu ziemi, założony dopiero w 1671 roku uniwersytet liczący 267 studentów, dom funkcjonujący jako Collegium Raffaello, w którym artysta się urodził, krótkie opisy kilku z ponad 25 kościołów w obrębie zachowanych murów obronnych oraz punkty widokowe. Podano także oficjalną liczbę mieszkańców: 6889. Mapa w skali 1:10 000 pokazuje idealnie zachowane miasto przedindustrialne o zwartej zabudowie mieszczącej się niemal całkowicie w obrębie murów obronnych o sześciu bramach i jedenastu bastionach. Wewnątrz fortyfikacji pozostało jeszcze sporo niezabudowanego miejsca na uprawianie roli. Układ ulic, w zasadzie nieregulowany, tak jak w wielu innych miastach Italii, pasuje idealnie do topografii wzgórze, na którym Urbino powstało – stopniowo, organicznie, w harmonii ze środowiskiem naturalnym. Tyle o mieście, od którego pochodzi określenie „miejskość” <sup>9</sup>. Warto tu wspomnieć uwagę Mumforda dotyczącą utrzymywanej do czasów obecnych wielofunkcyjności i ciągle żywych tradycjach Florencji, miasta liczącego mniej niż pół miliona mieszkańców – funkcjonującego nie jako czynnik samodzielny, ale ściśle zależny od państwa włoskiego oraz Unii Europejskiej, w porównaniu z wieloma tzw. metropoliami o ludności dziesięciokrotnie większej <sup>10</sup>.

### Babilon za Babilonem

Najsławniejszych synów Urbino – Bramantego i Rafaela – wysłano do Rzymu, gdzie w celu upiększenia stolicy papieżstwa, przyszłego epicentrum kontrreformacji, powstały ich największe dzieła. Rozległe plany przebudowy stolicy chrześcijaństwa (rzymsko)katolickiego w XVI wieku, kiedy m.in. przez średniowieczne centrum przebito prostoliniowe, choć wąskie osie uliczne (żeby nie zgubiła się wzrastająca liczba pielgrzymów) w sposób porównywalny do paryskich bulwarów Haussmanna, często traktowano jako podstawowy przykład urbanistyki z epoki baroku. W Rzymie przełomu XVI i XVII wieku zamieszkiwała zaledwie jedna dziesiąta mieszkańców stolicy cesarstwa rzymskiego z IV wieku. Miasto przeżyło bankructwo w pierwszej połowie XVII wieku, kiedy włoscy kupcy przestali już kierować finansami Europy i same Włochy powoli zamieniły się w satelitę krajów Północy i Zachodu <sup>11</sup>. Mimo rozbudowy cechy miejskie

Rzymu raczej mniej przekonująco dawały się porównywać z tym, co wcześniej osiągnięto w innych miastach włoskich. Niemniej Rzym stanowi kolebkę różnych koncepcji urbanistycznych i przeróbek architektonicznych; jest to zarówno miejskie laboratorium, jak i labirynt. Dłgie i w zasadzie nieprzerwane od ponad dwóch i pół tysiąca lat dzieje Wiecznego Miasta pozwalają na uchwycenie śladów miejskości lub ich braku. Na przykładzie Rzymu mamy bowiem do czynienia z trzema przynajmniej osobliwościami trzech miast: *Roma prima*, czyli rzymskiego Babilonu, serca i metropolii imperialnej cesarstwa, którego nazwa także pochodziła od samego miasta; *Roma secunda*, renesansowej i barokowej stolicy świata katolickiego oraz *tertia Roma*, stolicy państwa włoskiego. Wśród rzymskich obiektów architektonicznych, a jednocześnie atrakcji turystycznych, można wymienić przede wszystkim Koloseum, na którego fasady zużyto sto tysięcy metrów sześciennych trawertynu i trzysta ton żelaza, i które nadal mocniej przemawia jako wizytówka miasta niż niezgrabna całość bazyliki watykańskiej lub nawet powszechnie wyśmiewany grób ojczyzny zwany Vittoriano. Do listy tej można by dodać częściowo zrealizowaną nowoimperialną stolicę faszystowskich władz Mussoliniego (*Roma neoprimeria?*)<sup>12</sup>.

Wiadomo, że chrześcijanie, biorąc przykład ze starszej religii monoteistycznej, bardzo chętnie korzystali z mocno przemawiającej symboliki babilońskiego politeizmu, zwanego przez nich pogaństwem; m.in. św. Jan napisał w Apokalipsie na temat Wielkiego Babilonu:

*I rozpadło się wielkie miasto na trzy części i legły w gruzach miasta pogan (...)*

*Wielki Babilon, matka wszetecznic i obrzydliwości ziemi (...)*

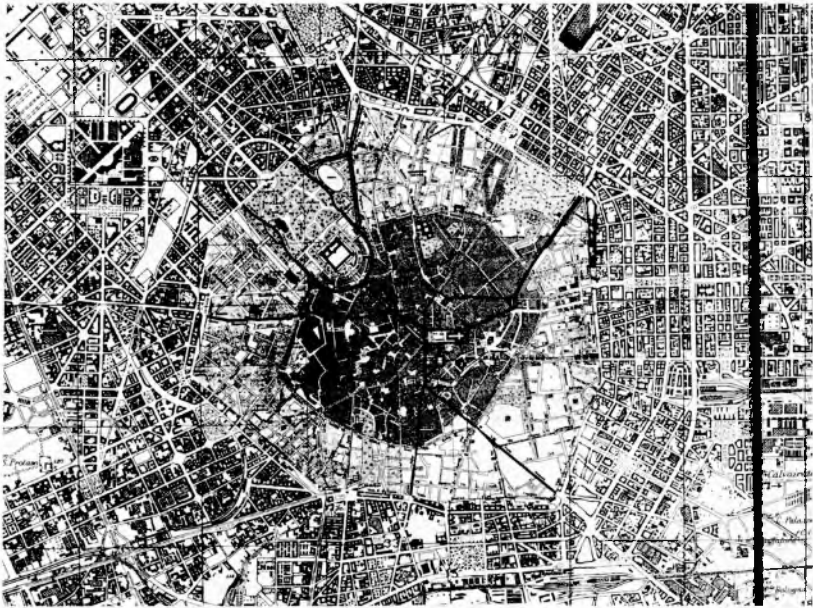
*Upadł Wielki Babilon i stał się siedliskiem demonów i schroniskiem wszelkiego ducha nieczystego i schronieniem wszelkiego pactwa nieczystego i wstrętnego*<sup>13</sup>.

Opis jest przerażający, niemniej pochodzi z okresu, kiedy właściwe miasto Babilon już przeżywało ostateczny upadek; w czasach Jana Apostoła Babilon funkcjonował tylko jako symbol. Tak zwany Wielki Babilon, skupisko wszelkich nieczystości i paskudztw, miał być – i należy przypuszczać, że tak został rozumiany przez znaczną część wczesnych chrześcijan – metaforą kolejnego po Babilonie wielkiego miasta, stolicy imperialnej i serca cesarstwa noszącego jego nazwę: Rzym.

Po pierwotnym Babilonie pozostały raczej smętne ruiny dające wyjątkowo słabe wyobrażenie jego bogactw architektonicznych oraz cech miejskich. Brak rozległego wykopaliska wynika z faktu, iż Babilon zbudowano nie z kamienia, lecz z cegieł wyrobionych z gliny. Z układu ulic i struktury zabudowy tak mało zostało odkryte, że nie da się ustalić dokładnego miejsca – a cóż dopiero wyglądu – zagadkowych wiszących ogrodów. Okazałe eksponaty przewiezione do Berlina w sposób równie ograniczony oddają charakterystykę całego miasta, jak na przykład widok kościoła Wizytek Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem młodszym, pokazuje oblicze gwałtownie już rozwijającej się Warszawy drugiej połowy XVIII wieku.

Mit i symbolika nieistniejącej od blisko 2000 lat babilońskiej protometropolii w czasie jej przypuszczalnego szczytowego rozwoju w VI wieku p.n.e. można porównać z Jerozolimą, zwaną miastem niebiańskim. Jerozolimę postrzegano jako stolicę i serce świata ograniczonego do jednego plemienia oraz z czasem miejsce święte nie tylko dla tego plemienia, lecz i dla wielu innych (*città sancta*). Miasto to zostało zniszczone łącznie ze świątynią, najpierw przez babilońskiego króla i przypuszczalnego twórcę wiszących ogrodów – Nabuchodonozora





Mediolan stanowi znakomity przykład stopniowego rozrastania się organizmu miejskiego. Do jądra średniowiecznego, powstałego częściowo według starożytnego układu ulic, kilkakrotnie powiększane do linii byłych kanałów zwanych *Navigli* (obszar zakratkowany) włącznie następnie dalsze obszary, przypominające koncentryczne pierścienie. Obszar zacieniony – wyraźnie przerywany barokowym założeniem rezydencji i parku władców hiszpańskich – cechuje stopniowe włącznie planowania przestrzennego do organicznie rozwijającego się centrum. Ciągące się dalej peryferia, zwane *Corpi Santi*, założono przede wszystkim według racjonalnie przygotowanych planów urbanistycznych systematycznie realizowanych od II poł. XIX wieku. Prostoliniowy rozwój przestrzenny na wschodnich peryferiach (oznaczony czarną kreską), stanowiąc rodzaj lustrzanego odbicia osi po zachodniej stronie wyprowadzonej z terenów wystawowych (obszerny kwadrat), przypomina założenie *Los Ciudad Linea* w Madrycie

(w akcie zemsty za nieposłuszeństwo), a ponad sześć wieków później przez Rzymian, przedstawicielei kolejnego Babilonu (tym razem wprost za buntowniczność, kiedy zniszczono drugą świątynię). Po obu katastrofach odbudowano Jerozolimę, w związku z czym jest – jeśli nie pierwszym, to najstarszym – istniejącym do dziś miejskim feniksem. O utraconej, choć nadal funkcjonującej Jerozolimie Żydzi będą marzyli w swojej diasporze. Babilon był wielkim miastem przeżywającym swego rodzaju rozkwit pod panowaniem tego samego Nabuchodonozora, który większość pozostałych przy życiu mieszkańców Jerozolimy wziął do niewoli. Nic więc dziwnego, że pierwsi wygnańcy *usiedli i płakali*, wspominając Syjon, i odwiesili swoje harfy, tęskniąc za rodzinnym krajem, a szczególnie za rodzinnym miastem. Mit Jerozolimy powstał już około 586 lat przed narodzeniem Chrystusa. Dramat żydowskich niewolników w Babilonie, w kontekście wydarzeń ówczesnego świata, był raczej mało znaczący w mieście liczącym już przynajmniej pół miliona mieszkańców (w porównaniu z Jerozolimą, która przed tamtym kataklizmem była przynajmniej dziesięciokrotnie mniejsza). Pojawienie się kilkudziesięciu tysięcy niewolników nie było dla Babilonu nadzwyczajnym wydarzeniem.

Należy przyjąć jako prawie pewne, że wieża Babel znajdowała się w Babilonie i opis w *Księdze Rodzaju* odnosi się do zigguratu Marduka, zwanego w czasie niewoli Żydów E-temen-an-ki, co różnie się tłumaczy, w zależności od źródła, jako: „fundament nieba i ziemi”; „świątynia utwierdzenia nieba i ziemi” oraz najściślej jako „dom-świątynia stanowiąca fundament lub utwierdzenie ziemi i nieba”, co się zgadza z opisem biblijnym, z którego wynika, że wieża miała czubek w niebiosach. Ustalono, że ziggurat E-temen-an-ki miał 91 metrów, natomiast tzw. wielka piramida Cheopsa w Gizie sięgała około 160 metrów. Czyżby zigguratu babilońskiego nigdy nie ukończono? Rzecz jasna, że w takiej formie nie kwalifikował się do listy siedmiu cudów świata. Wątek pomieszania języków, które przeżywali żydowscy niewolnicy, pochodzący ze znacznie mniejszego miasta, pasuje do prawdziwego Babelu – co znaczy po hebrajsku Babilon. Nie potrzeba szczególnej wyobraźni, aby rozpoznać w Babilonie wielki, choć kosmopolityczny moloch miejski; zapewne największy w tamtych czasach, którego istnienie było całkowicie uzależnione od handlu międzynarodowego i w którym, oprócz języka babilońskiego oraz wielu dialektów, mówiło się po akadyjsku, asyryjsku, aramejsku, fenicku, hetycku, grecku, persku i po hebrajsku, przynajmniej od 586 r. p.n.e.

Tak mógłby powstać mit wieży Babel. Mit ten wywarł kolosalny wpływ na światopogląd tzw. człowieka europejskiego i jego sposób pojmowania przeszłości. Sława zbudowanego z gliny Babilonu wyblakła w porównaniu ze świętością w znacznej mierze kamiennej Jerozolimy, serca dwóch religii monoteistycznych i trzeciego świętego miasta dla islamu, wyznawanego przez olbrzymią większość obecnych mieszkańców Bliskiego i Środkowego Wschodu, gdzie powstały pierwsze miasta. Warto zauważyć, iż w Babilonie traktowano obrzędy religijne podobnie jak w innych miastach, co potwierdza napis odnaleziony podczas prac wykopaliskowych prowadzonych od końca XIX wieku pod kierunkiem Niemca, Roberta Koldeweya: *Ogółem jest w Babilonie: 53 świątynie wielkich bogów, 55 kaplic Marduka, 300 kaplic bóstw ziemskich, 600 bóstw niebieskich, 180 oltarzy bogini Ishtar, 180 bogów Ner-*

*gala i Adada oraz 12 ołtarzy rozmaitych bogów. Wszystko to znajduje się w obrębie miasta*<sup>14</sup>

### Sprawa asterysku i planowania urbanistycznego

Mumford dostrzegł początki rozpadu „kultury humanistycznej” rozwijającej w niezależnym mieście-państwie średniowiecznym w powstawaniu despotyzmu barokowego władcy i związanymi z tym zwyczajami panującymi na jego dworze. Proces ten poprzedził pełny upadek miejski, kiedy to bodźcem dla rozwoju miasta stała się działalność kupców, bankierów i właścicieli zarówno ziemi, jak i nieruchomości. W XIX wieku, pod wpływem procesów mechanizacji i uprzemysłowienia, miasto zostało przekształcone i rozprzestrzeniło się<sup>15</sup>.

Pierwsze „idealne miasta” projektowane jako całość były zakładane w tym samym okresie, kiedy miasto przestawało funkcjonować jako czynnik niezależny – na początku doby baroku. Na listę takich „jednostek osadniczych” projektowanych według planu opracowanego od samego początku można wpisać mnóstwo miasteczek typu Palma Nuova, Coeworden, Neuf Brisach czy Christiansand, o których zapewne każdy student architektury lub urbanistyki słyszał, a jednak mało kto odnalazłby je na mapie. Każde z tych miast, podobnie jak powszechnie dziś znane północnoirlandzkie (London)Derry, zbudowano przede wszystkim dla garnizonu wojskowego, w przeciwieństwie do powstających od XVII wieku „miast rezydencjonalnych”, jak Wersal, Karlsruhe, Mannheim i Poczdam. Układ ulic większości wymienionych jednostek miejskich założono na planie znaku drukarskiego asteryska (\*) – resztę według uregulowanej szachownicy – natomiast kwartałowi czy dzielnicy przypisywano znaczenie drugorzędne. Istnieje bezpośredni związek między tymi ośrodkami barokowej autokracji i związanym z nią militarystką a założonym w XVIII wieku Petersburgiem czy Waszyngtonem. Plan dzielnicy, zaprojektowanej już w XIX wieku dla Rosjan obok Samarkandy, nazwany przez Mumforda *archetypicznym przykładem barokowego sposobu działania*, przypomina angielskie *cantonments* zbudowane dla wojska kolonialnego i ludności europejskiej w izolacji od starych i z reguły malowniczo zaniedbanych miast indyjskich (los Samarkandy po 1867 roku i starych centrów miejskich Indii okazały się nieporównywalnie szczęśliwszy niż staroruskich miast, przekształcanych od pocz. XVIII w. na zaplanowane miasta rosyjskie według wzoru nowej stolicy imperialnej). Dalej można wymieniać angielskie miasta-ogrody, które okazały się w dużym stopniu satelitami istniejących już aglomeracji miejskich, *krypto-cantonment* nowej stolicy Indii – New Delhi, Canberę, Brazylię, Nowe Tychy<sup>16</sup>.

Mogłoby się wydawać, że cechy miejskie w pozostałych miastach, które nie zostały zaprojektowane według narzuconego z góry ideologicznego planu „idealnego”, stopniowo zanikały w związku z narastającymi wymogami użyteczności. Proces ten nazwany został przez Mumforda wprost rozpadem miejskim (*urban dissolution*). Miejskości – o ile uznamy jej istnienie – nie wygnano jednak całkowicie z miasta; do dziś zostały resztki. Można to uznać za paradoks, że pojęcie miejskości (*urbanità-urbanité-urbanity*) jako cechy stopnia „wyrafinowania” mieszkańców miasta stosowano dopiero w XVII i XVIII wieku. Pojęcie tego szeroko używano w XIX wieku, kiedy – zgodnie z interpretacją Mumforda



Coventry. Widok z autostrady-obwodnicy, która otacza powojenne centrum – podobnie jak niegdyś średniowieczne mury otaczały całe miasto. Jest to miasto schizofreniczne, którego sławne trzy iglice, wspominając bogatą przeszłość a zarazem oddzielną i silnie podkreśloną nigdyś kulturę miejscową (por. u góry strony reprodukcję pocztówki z pocz. XX stulecia), dziś gubią się wśród powojennej zabudowy „centrum dzielnicy biznesowej” (CBD), jednej z kilku byłych stolic przemysłu samochodowego w Anglii. W okresie 1901-1961, podczas gdy ludność powiększyła się trzykrotnie do 305 000 mieszkańców, średniowieczny krajobraz miejski niemal kompletnie zniknął z horyzontu.

– cechy miejskie aglomeracji doby przemysłowej wykazały równie mało wspólnego z miejskością niezależnych miast-państw włoskich (m.in. Sieny, Florencji oraz maleńkiego Urbino) jak historycyzm w architekturze z „prawdziwym” gotykiem lub renesansem.

Nadszedł moment, by zadać pytanie, czy urbanistykę można traktować jako naukę humanistyczną, czy stała się dziedziną wyłącznie „wielotechniczną”. Określa się ją jako *naukę o powstawaniu, historycznym rozwoju oraz zasadach planowania budowy miast i osiedli*. Mimo że uznano znajomość i świadomość stosowanych zasad tej nauki już w czasach starożytnych, trudno wykazywać jakiegokolwiek podobieństwo – oprócz nurtu klasycznego, klasycystycznego lub klasycyzującego w architekturze – między starożytnym polis a planowanym zagospodarowaniem przestrzennym miast, którego zapoczątkowanie postrzegano jako *protest przeciwko chaotycznemu rozwojowi miast doby przemysłowej*<sup>17</sup>.

W nowoczesnym planowaniu przestrzennym istnieje współpraca specjalistów i fachowców takich dziedzin i dyscyplin naukowych, jak geografia, architektura, ekonomia, socjologia i inżynieria miejska oraz wielu dziedzin techniki, z czego wynika, że architektura stała się bardziej rodzajem technologii niż dziedziną sztuki. Architekt jako artysta od wieków nie bierze czynnego udziału w tym projektowaniu.

Nie chodzi tu o zakwestionowanie istoty planowania przestrzennego (wręcz przeciwnie! – bez niego nowoczesne miasto nie nadawałoby się absolutnie do zamieszkania), lecz o podkreślenie wątpliwych wartości miejskich lub „antymiejskich” wynikających z opracowywania planów urbanistycznych od początku, co pozwalało na tworzenie z niczego miasta zwanego idealnym, barokowego założenia miejskiego, miasta kolonialnego oraz w XX wieku tzw. nowego miasta i osiedla mieszkaniowego. Chodzi również o kwestię możliwości zachowania wartości zarówno humanistycznych (*urban-human; humane-urbane*) w mieście doby przemysłowej oraz postindustrialnej. W tym kontekście trzeba było wyznaczyć klarowną granicę pomiędzy urbanistyką a dwudziestowiecznym neologizmem „urbanizm”, uznając, że zarówno historia, jak i współczesna praktyka projektowania przestrzennego nie powinny być dziedzinami wyłącznie politechnicznymi. Braunfels na przykład podaje listę dziesięciu dyscyplin, w których przeprowadza się studia nad problematyką miasta: archeologia, ogólna historia (powszechna) miast, historia prawa i konstytucji, historia ekonomii, socjologia, nauka polityczna, geografia i geografia historyczna, historia sztuki, praktyka i teoria konserwacji, urbanistyka współczesna<sup>18</sup>.

Centrum Amsterdamu, w przeciwieństwie do wymienionych „jednostek osadniczych” od Palma Nuova począwszy, a kończąc na Nowych Tychach, jest znakomitym przykładem stopniowego włączania planowania przestrzennego do powstałego wcześniej w sposób organiczny miasta średniowiecznego. Wynik tego „organicznego planowania” był udoskonaleniem miejskiej formy przestrzennej i sublimacją, której nigdy nie osiągnęło żadne miasto zwane idealnym lub wprost nowym, założone dla potrzeb ideologicznych, wojskowych, kolonialnych, administracyjnych lub społeczno-gospodarczych. Amsterdam można by pojmować jako łabędzi śpiew miejskości osiągniętej w skali całości organizmu miejskiego rozwijającego się do połowy XVII wieku. W wyniku dewastacji kraju podczas wojny z Francją Ludwika XIV

miasto przeżyło regres. Ratusz, uważany przez Holendrów za ósmy cud świata – stał się siedzibą najpierw francuskiego bonapartyisty, a potem dopiero holenderskiej rodziny królewskiej (Koninklijk Palei). Dalszy rozwój przestrzenny nastąpił już według zupełnie innych zasad. Wiek XIX w niewielkim stopniu przyczynił się zarówno do miejskości, jak i do powstania profilu architektonicznego tego miasta, zbudowanego na ludzką skałę, które nie jest stolicą państwa, a jednak jest najstynniejszym i najbardziej lubianym miejskim centrum holenderskim<sup>19</sup>.

### U progu nowoczesności; fenomen wybuchającego miasta

Jeśli pominiemy obecną stolicę Japonii, zwaną jeszcze w II połowie XIX wieku Edo, Londyn był pierwszym miastem nowożytnym, którego liczba mieszkańców oficjalnie przekroczyła milion; nastąpiło to jakieś 1300 lat po pierwszym zdobyciu Rzymu przez Gotów i Wandalów. Wiadomo, że w cesarstwie rzymskim było miejsce tylko na jedno wielkie centrum polityczne i ekonomiczne, porównywane do pająka w środku pajęczyny prostych dróg i szlaków morskich, które do niego miały prowadzić. W 1819 roku John Martin wystawił w londyńskim Instytucie Królewskim obraz pt. *Upadek Babilonu*, a rok później własną interpretację *Uczty Baltazara*, zainspirowaną pejzażem miejskim współczesnego mu Babilonu londyńskiego. Mimo że sceny z obu obrazów odnosiły się do wydarzeń biblijnych, to ogólną reakcją publiczności, zarówno miejscowej, jak i z kontynentu, był zachwyt i fascynacja. Martina uważano za wizjonera, a nawet „proroka architektury”. Z czasem wyrażenie „nowoczesny Babilon” stosowano nie tylko do Londynu, kolejnego serca kolejnego imperium, o zasięgu światowym, lecz również do Paryża i Nowego Jorku. Teraz przyszedł czas na rozmnożenie Babilonów<sup>20</sup>.

W wykładzie inauguracyjnym pierwszy profesor studiów poświęconych historii miejskiej, Harold Dyos, stwierdził, że początki istnienia nowoczesnego miasta można ustalić na około 1800 rok. Powstawanie romańskich i gotyckich miast handlowych północnej Europy oraz renesansowych Włoch było ważnym etapem w dziejach miasta – szczególnie europejskiego. Statystyka jednak, choć do drugiej połowy XIX wieku nadal nieściśła i nieprecyzyjna, dostarcza niezaprzeczalnych faktów w odniesieniu do dalszej historii urbanizacji w skali światowej. Na początku XIX wieku mieszkało w miastach być może nie więcej niż 3% całej ludzkości. Tylko 750 miast liczyło ponad 5000 mieszkańców, z tych zaś około 45 posiadało od stu tysięcy do miliona mieszkańców. Miasta te koncentrowały aż połowę zurbanizowanych ludzi na świecie. Jeśli do lat pięćdziesiątych XX wieku cała ludność świata powiększyła się o 250%, to liczba miast liczących ponad 5000 mieszkańców wzrosła nieporównywalnie gwałtowniej, do tego stopnia, że żyło w nich aż 30% ludzkości. Jednocześnie liczba miast mających ponad sto tysięcy mieszkańców wzrosła aż do 875, z czego milionowych lub multimilionowych aglomeracji-molochów było ponad 50<sup>21</sup>.

W monografii noszącej tytuł *Miasto jako dzieło sztuki. Londyn, Paryż, Wiedeń*, Donald Olsen, apologeta architektury i estetyki dziewiętnastowiecznego Babilonu, przedstawia niektóre poglądy takich historyków sztuki, jak Ernst Gombrich, a szczególnie David Watkin w kontekście historii miast. Według niego, w związku z tym, że nie uznali oni roli historii w historii sztuki, kierując się zasadą

istnienia *genius loci* dla danego artysty aktywnego w danym miejscu i danym czasie, historycy miast na ogół wykluczyli rolę sztuki w historii. Trudno zaprzeczać tezie, że zasady istnienia ducha opiekuńczego danego miejsca przestały grać czynną rolę zarówno w mieście, jak i w sztuce doby przemysłowej, natomiast równie trudno znaleźć uzasadnienie dla krytyki Olsena wobec Watkina, a szczególnie Gombricha za to, że są historykami sztuki a nie, na przykład, historykami.

Rozgłos przyniosła Olsenowi publikacja wydana już w 1964 roku i uznana za pierwsze pełne studium roli, jaką za panowania królów z dynastii hanowerskiej, od Jerzego I do królowej Wiktorii, odegrali w Londynie właściciele gruntów i nieruchomości. To oni zdecydowali o urbanistyce metropolii znanej z braku planowania przestrzennego, dominującego na kontynencie europejskim. Znamienne, że Watkin, historyk sztuki i architektury, uznał inną książkę autorstwa Olsena, zajmującą się już wyłącznie okresem wiktoriańskim, za znakomitą (*brilliant*), podczas gdy Anthony Sutcliffe, historyk urbanistyki, kompletnie zignorował wszystkie publikacje Olsena. Z tej rozbieżności wynika, że Olsen sam jest ofiarą braku zgodności między dwiema dziedzinami i dyscyplinami z wymienionej listy: historią sztuki i historią urbanistyki<sup>22</sup>. Warto zwrócić uwagę na tę książkę przedstawiającą dwie największe stolice dziewiętnastowiecznej Europy oraz Wiedeń jako dzieła sztuki. Już same tytuły pierwszych rozdziałów tej monografii (*Miasto jako luksus /sic!/, Zalety miejskie a piękno miejskie, Miasto jako monument /sic!/, Bodziec monumentalny /sic!/, Odtworzenie Londynu /sic!/, Nowy Paryż, Wiedeń Franza Józefa, Proces zdobienia miejskiego*) sugerują podejście autora do tematyki. Tylko jeden rozdział, pt. *Geografia społeczna*, przybliży czytelnikowi dzielnice i strefy miejskie zamieszkałe przez ubogich. Oddzielny rozdział *Mieszkalnictwo proletariackie. Niedobory, obfitość i wartości domowe* zajmuje zaledwie niecałe osiem stron z ponad trzystu stron książki. Z jego treści dowiadujemy się, że najgorsze warunki mieszkaniowe panowały w najmniejszej z trzech metropolii-molochów. W indeksie nie ma haseł dotyczących dzielnic położonych na wschód od średniowiecznego londyńskiego City. Pominięto East End, nazwany przez Jacka Londona *The City of Degradation*, w którym mieszkało więcej ludzi niż w całym Wiedniu – około dwóch milionów osób (uwzględniono natomiast istnienie Eaton Place)<sup>23</sup>. Należy przypuszczać, że Olsen miał konkretne powody, aby nie rozpatrywać tematu jednej z największych wad ówczesnego miasta – izolacji społecznej.

Nasuwa się pytanie, czy Olsen wykorzystuje wykluczające się wzajemnie sposoby myślenia, czy trudność w określeniu wartości przyjętych przez niego założeń dotyczących piękna tych trzech aglomeracji wynika ze złożoności zakresu badań dotyczących miasta. Zresztą zakres badań nad estetyką miasta jest zależny od innych dziedzin nauki, tak jak pojęcie miejskości ma związek z procesami toczącymi się w samym organizmie miejskim.

Można przytoczyć w tym miejscu argumentację z monografii Olsena, że wielkie miasta europejskie, jak Wiedeń, Paryż, a nawet Londyn, nie były miastami przemysłowymi w dosłownym znaczeniu, jak np. Manchester z Salford (Olsen podaje jednak Bradford jako przykład) lub Essen i Pittsburgh. Czyżby Olsen nawiązywał tu do pojęcia *genius loci* w stosunku do aglomeracji miejskich w ich całości? Wiele zależy od tego, w jaki sposób tłumaczy się okres rewolucji technicznej (czemu nie przemysłowej?) i co się stało z miastem podczas tego



Kair – widok z Cytaheh, grudnia 1997 rok.  
zestaw czterech fotografii obejmuje ok. 40%  
zabudowanego obszaru



przewrotu, zarówno w kontekście technologicznym, jak i socjologicznym. Gombriich miał w pamięci świat, do którego odnosił się Olsen, i jednocześnie nie miał złudzeń co do istoty charakteru tego świata oraz samego kontynentu. Wobec tego czy Wiedeń, Paryż, a także Londyn XIX wieku mogły się rozwijać jako dzieła sztuki?

W I połowie XX wieku powszechnie przyjęto, że architektura poprzedniego wieku, starając się utrzymywać poziom albo przynajmniej wizualną jakość wysublimowanej dziedziny sztuk pięknych, wyraźnie nie nadążała za realiami procesu nazwanego bardzo słusznie rewolucją przemysłową lub przewrotem industrialnym. Jeśli architektura nie nadążała za tempem kolosalnych zmian dokonujących się w XIX wieku, to co dopiero cały organizm miejski?

### Cité neuve<sup>24</sup>

*Mówią (...) że kiedy dobrzy Amerykanie umierają, to idą do Paryża (...). A kiedy źli Amerykanie umierają, to idą do Ameryki*<sup>25</sup>.

Po sławnej chicagowskiej wystawie światowej (1893), kiedy – jak się wydaje – Ameryka dojrzała jako wielkie mocarstwo, Daniel Burnham razem z Edwardem Bennettem przygotowali swoje panoramiczne widoki tzw. miasta pięknego (*city beautiful*). Władze miejskie Chicago zaakceptowały ich projekty w 1907 roku. Rzecz ciekawa, że Burnham sam zrealizował „niebotyki”, które raczej nie miałyby prawa istnieć w jego mieście w stylu *beaux arts*. A może Michigan Avenue, na niektórych odcinkach, miała stać się rodzajem superwawozu wieżowców o jednakowym gabarycie dwudziestopiętrowym? Miejski pejzaż chicagowskiego centrum biznesowego (Central Business District) zwanego Loop, budowanego po olbrzymim pożarze 1870 roku do wielkiego krachu z 1929, stał się wzorem nie estetyki wielkomiejskiej, lecz nowoczesnego miasta komercyjnego. Pogmatwany charakter metropolii amerykańskiej, drugiej od końca XIX wieku, wyraził się w sposób zdecydowany znacznie wcześniej w architekturze fallicznych symboli komercyjnego sukcesu niż w drugiej „szkole chicagowskiej” tworzonej przez socjologów i geografów Parka, Mackenziego i Burgessa, oraz jego ucznia, podobno najzdolniejszego, Louisa Wirtha, który w 1938 roku napisał sławny traktat o „urbanizmie” jako sposobie życia...<sup>26</sup>

Próby Wirtha, który chciał ustalić przedmiot badań właściwy dla socjologii miejskiej, zostały mocno zakwestionowane w głośnej książce Manuela Castellsa pt. *Kwestia miejska*, przetłumaczonej na wiele języków, m.in. na polski. Publikacja ta, w której twierdzono m.in., że zjawiska tożsamości i kultury miejskiej w mieście zależnym od systemu społeczno-gospodarczego są mitami, wywarła ogromny wpływ na współczesną socjologię miast. Warto dodać, że Castells również zaatakował „myśl urbanistyczną” jako *przywilej technokracji i w ogóle warstw kierowniczych*<sup>27</sup>.

### Gdy myśl urbanistyczna nie wystarczała...

Treść książki wydanej w 1937 roku pod tytułem *Urbanizm* odzwierciedla w pewnym stopniu złudzenie stworzone przez ówczesnych techników, architektów i urbanistów, złudzenie zaplanowanej utopii urbanistycznej: wizję świetla-

nego, aseptycznego świata szklanych domów, w którym dobrobyt, spokój i wygodą będzie udziałem jeśli nie wszystkich, to przynajmniej olbrzymiej większości społeczeństwa. Samo słowo „urbanizm”, określone we wstępie jako *nauka, która bada sprawy projektowania, budowy i urzędzenia osiedli pod kątem widzenia racjonalnie ujętych potrzeb ludności*, jest neologizmem, zarówno w języku polskim, jak i angielskim. Pochodzi z francuskiego „urbanisme”, co znaczy „urbanistyka”. Jeśli słowo „urbanista”, pochodząc od francuskiego „urbaniste” nie jest neologizmem, to na pewno w czasach obecnych wzbudza niemiłe skojarzenia, podobnie jak angielski termin „town-planner”. Niektóre podpisy-slogany do ilustracji w książce mającej służyć jako podręcznik studentom architektury i urbanistyki czyta się jak proroctwo losu ogromnej liczby pojedynczych miast, szczególnie europejskich, po zniszczeniach dokonanych podczas drugiej wojny światowej (zarówno po zachodniej, jak i po wschodniej stronie żelaznej kurtyny). Zdjęcia głównej ulicy centrum szkockiego miasta Inverness podpisano hasłem: *Zwarte zabudowanie bloków. Niejednorodność architektoniczna w odbudowie ścian ulicy*, a mapę starego miasta Wilna: *miasto bez wyraźnie zarysowanej koncepcji urbanistycznej*<sup>28</sup>. I w takim podejściu bez wątpienia tkwi zasadnicza przyczyna klęski projektowania zarówno architektonicznego, jak i miejskiego pierwszej połowy wieku, a szczególnie lat 50., 60., a nawet 70. XX wieku, przedstawianego najczęściej pod hasłem „urbanizm”, chociaż jest to mało prawdopodobne, żeby humaniści, m.in. historycy sztuki, byli w stanie wiele uratować z pogwałconej estetyki miejskiej, na którą z narastającym smutkiem i goryczą mogli najwyżej zwracać uwagę swoich czytelników. Narodziła się nowa epoka szklanych domów, budowanych przeważnie z betonu, na olbrzymią skalę, aby nadać za eksplozją demograficzną i masową urbanizacją. Podejście Le Corbusiera do planowania przestrzennego wynikało z jego przesadnie optymistycznej oceny ludzkości i bezkrytycznej akceptacji ówczesnych przemian technicznych<sup>29</sup>.

### Masowe oddawanie się złudzeniom

Po okresie olbrzymich i często nieudolnych zmian, wymyślonych zwłaszcza w latach 60. i 70. przez urbanistów-architektów i usankcjonowanych przez władze wyższe, pozostała pustka, której nie wypełnią w żaden sposób monumentalne projekty nowych lub starych concernów i światowych monopolistów. Według Sudjica – i nie tylko – o kształtowaniu się miasta i „rozwoju” urbanistycznym już nie decydują ani władze municipalne, ani państwo, lecz znajduje się ono obecnie w rękach inwestorów świata komercyjnego, co stwarza sytuację analogiczną do rakiety kosmicznej pilotowanej przez kierowcę samochodu sportowego. Sudjic twierdzi, że chociaż planowanie urbanistyczne, a zarazem cała kwestia miejska nie interesuje ludzi *prowadzących interesy po to, aby korzystać z okazji finansowych*, to oni i tak *poniekąd planują*. W świecie zwanym rozwiniętym wynik naśladowania pewnych elementów pejzażu miejskiego bez pogłębienia złożonej kwestii przeszłości danego miasta jest parodią i *simulacrum*<sup>30</sup>.

Rozwinięcie statystyki dotyczącej ludności miast do dnia dzisiejszego potwierdza, że świat się urbanizuje dalej do takiego stopnia, że jest już więcej ludzi zurbanizowanych niż „wiejskich”. Wiadomo, że w wielu miastach urbanistyka –

a co dopiero urbanizacja – nie jest w stanie pod żadnym względem dogonić liczby nowych przybyszów ze wsi; np. w Kairze całą ludność szacuje się na 18 do 22 milionów mieszkańców stałych, jak i niestałych (czyli przebywających na czas nieokreślony) i nie ma najmniejszego sensu starać się o dokładne liczby; do Meksyku przybywa codziennie przeciętnie 2000 nowych „mieszkańców”. Piekło życia w slumsach nigdy nie zostało zlikwidowane; po prostu przeniosło się z tzw. rozwiniętego świata do świata rozwijającego się.

Wydaje się, że w kontekście tego niesamowitego, przerażającego dramatu miejskiego kwestia miejska traci jakiegokolwiek znaczenie. Miasto takie staje się kolosalnym demonem zżerającym swoich mieszkańców. Nie jest to kwestia rozważania rzeczywistości urbanistycznej i mitu miejskości, ale ratowanie jakiegokolwiek wartości miejskiej przeciwstawionej absolutnemu chaosowi.

Pod koniec życia brytyjski filozof Bertrand Russell na pytanie, co go najbardziej ucieszyło, a co najbardziej zmartwiło w nowoczesnej cywilizacji tzw. zachodniego człowieka, odpowiedział wprost, że największy powód do radości to stopniowy zanik nietolerancji, natomiast zniszczenie piękna stało się koszmarnym zagrożeniem, na które on sam nie miał żadnej odpowiedzi; tylko obserwował z poczuciem narastającego lęku zgładzenie przez człowieka zarówno naturalnego, jak i stworzonego przez niego samego środowiska... Jako człowiek urodzony w drugiej połowie XIX wieku pamiętał różne miejsca ze swojego dzieciństwa i lat młodości, które tak jak to sam określił, *były niegdyś piękne, a teraz są wstrętne*<sup>31</sup>.

Brytyjski historyk miasta Dyos twierdził, że przeszłość miejska nigdy nie miała szczególnie pewnej przyszłości. Być może miejskość w kontekście estetyki miejskiej zanika podobnie jak piękno w ujęciu Russella. Najwyżej można szukać resztek miejskości w mieście, tak jak zdaniem Dyosa można *znaleźć jednostkę w tłumie, społeczność w masie i tożsamość własną w statystyce*<sup>32</sup>.

W swojej monografii o mieście w historii świata Mumford wysunął następującą tezę: *Skoro potrzebnych było 5000 lat, aby dojść do chociaż częściowego zrozumienia natury oraz dramatu miasta, być może musi minąć okres jeszcze dłuższy, zanim potencjalne możliwości miasta nie zrealizowane do tej pory zostaną wyczerpane*<sup>33</sup>.

Biorąc pod uwagę to, co może się dziać zarówno w mieście, jak i z samym organizmem miejskim w nowym wieku i jednocześnie w nowym tysiącleciu, cytat ten, przeczytany po około 40 latach od momentu napisania, nie brzmi już tak optymistycznie jak wówczas, ale wręcz przerażająco pesymistycznie.

PETER MARTYN

- <sup>1</sup> L. Mumford, *The City in History*, New York, London 1961, s. 11. Na Jerozolimę Mumford nie zwraca prawie żadnej uwagi.
- <sup>2</sup> D. Sudjic, *The 100 Mile City*, London 1994, s. 327-328.
- <sup>3</sup> Z trzech amerykańskich miast występujących w filmie pt. *Koyaanisquatsi* w reżyserii Godfreya Reggio przedstawiono sceny, zarówno przyspieszone, jak i w zwykłym tempie, głównie z codziennego życia toczącego się właśnie w Los Angeles. Por. R. Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, New York 1971.
- <sup>4</sup> Nawet jeśli nie wiadomo do końca, czy słowo „miejskość” lub ewentualnie „miastowość”, istnieje w języku polskim, to rzeczownik „wielkomiejskość” wstępuje najczęściej w kontekście podkreślenia lub udowodnienia wielkomiejskiego charakteru Warszawy i Krakowa, choć w obecnych realiach wielkomiejskość jest podobnym, a być może i większym anachronizmem niż miejskość.
- <sup>5</sup> *Zuderzeniem dziesiątej Krakowianin, oszczędny z musu, chronił się do domu przed godziną tradycyjnej szpery (drobnej opłaty), oszczędzając na stróżę nie mniej niż tradycyjną szóstkę (drobną monetę austriacką)*. Zob. *Boy Zeleniński o Krakowie*, Kraków 1968, s. 5.
- <sup>6</sup> Por. z losem Gdańska, który po zajęciu przez Prusaków w 1793 roku stracił na zawsze suwerenność, ustępując Szczecinowi naczelne miejsce w ciągu XIX wieku. Odtworzenie w ramach traktatu wersalskiego Wolnego Miasta Gdańska-Danzing miało wyłącznie polityczno-gospodarcze uzasadnienie: znaczna większość mieszkańców miasta już dawno utraciła poczucie własnej odrębności w obrębie państwa pruskiego i rzeszy niemieckiej. W latach 30. miasto stało się jednym z najsilniejszych ośrodków niemieckiego ruchu faszystowskiego, a jego zniszczenie w trakcie „wyzwolenia” radzieckiego było niemal całkowite. (Por. zniszczenie Magdeburgii w 1631 roku).
- <sup>7</sup> Zob. m.in. W. J. Anderson, *The Architecture of the Renaissance in Italy*, London 1901, s. 49.
- <sup>8</sup> B. Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, 1525, repr. Torino 1819.
- <sup>9</sup> P. Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1969, s. 88-93; L. Benevolo, P. Boninsegni, w serii pt. *Le città nella storia d'Italia. Urbino*, Roma-Bari 1986.
- <sup>10</sup> L. Mumford dz. cyt., s. 640.
- <sup>11</sup> M. Girouard, *Cities and People*, London 1986, ss. 137-138.
- <sup>12</sup> L. Mumford, dz. cyt., s. 273-281; W. Braunfels, *Urban Design in Western Europe*, s. 341-365. W tym jakby kolejnym Babilonie oficjalny inwentarz pochodzący z lat 312-315 n.e. informuje, że znalazło się: 6 obelisków, 8 mostów, 19 akweduktów, 2 cyrki, 2 amfiteatry, 3 teatry, 28 bibliotek, 4 szkoły gladiatorские. aż 5 aren żeglarskich do sztucznych bitew morskich, 36 łuków triumfalnych z marmuru, 37 bram przy murach obronnych, 290 sklepów i składów z żywnością, 254 piekarnie publiczne, 1797 pałaców zwanych domus i aż 44 602 domy czynszowe, zwane *insulae*, składające się przeciętnie z pięciu mieszkań.
- <sup>13</sup> Ap 16,19; 17,5; 18,2; cytaty zaczerpnięte z polskiego przekładu Nowego Testamentu, *The Gideons International*, Korea Płd. (roku wydania nie podano).
- <sup>14</sup> G. Courtenau, *Życie codzienne w Babilonie i Asyrii*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1963, s. 235-236.
- <sup>15</sup> L. Mumford, dz. cyt., s. 395-398 (*I. Medieval Dissolution, 2. The new urban complex*), s. 468-478 (pierwsze strony rozdziału pt. *Commercial Expansion and Urban dissolution*).
- <sup>16</sup> L. Mumford, dz. cyt., s. 413-416 (*War as City-builder*) i s. 441-447 (*Baroque Dominance and Display*). O Petersburgu i Waszyngtonie zob. m.in. W. Braunfels, dz. cyt., s. 267-275 (*St. Petersburg*), L. Mumford dz. cyt., (45. *Belated Baroque: Washington*), s. 460-467 (*Lessons of Washington*) oraz s. 445, gdzie autor zastanawia się, czy to przypadek, że dwa główne bulwary nowej Samarkandy zamykały od północy koszary, a od południa szpital wojskowy. Należy podkreślić ogromne podobieństwo zarówno układu urbanistycznego, jak i tożsamości architektonicznej obydwu miast-siedzib aparatu władz najwyższych dwóch kolosalnych państw-cesarstw. Mimo wpływów włoskich architektów działających od samego początku w Petersburgu i silnych tendencji do naśladowania francuskiego renesansu (*Beaux Arts*) w Waszyngtonie, architekturę obydwu miast cechuje nieco chłodny klasycyzm. Różnica, jaka istnieje między ustrojem amerykańskim a rosyjskim znajduje odzwierciedlenie w uznaniu znaczenia obydwu miast podczas tworzenia tzw. psychologii narodowej. Waszyngton, ledwo figuruje na liście najbardziej liczących się miast amerykańskich odegrał nieporównanie mniej ważną rolę w dziejach Stanów Zjednoczonych niż rosyjska metropolia w przynajmniej trzech miejskich osobliwych wcieleńiach: 1) Petersburga-stolicy imperium Romanowych, 2) Petrograda („Piotrogradu”)-miasta rewolucji proletariackiej i 3) Leningradu-„goroda-gieroja”, odpierającego niemalże trzy lata faszystowsko-niemieckie oblężenie podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej.

- <sup>17</sup> Zob. W. Szolginia, *Architektura i budownictwo*, w: *Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich*, Warszawa 1982, pod hasłem *Urbanistyka*.
- <sup>18</sup> W. Braunfels, dz. cyt., s. 373.
- <sup>19</sup> *Amsterdam planning and development*, s. 8-17, Wydział Rozwoju Przestrzennego Miasta Amsterdamu, Amsterdam 1983, L. Mumford, dz. cyt. (36. *Organic Planning: Amsterdam*).
- <sup>20</sup> Według spisu ludności z 1801 roku Londyn liczył 959 310 mieszkańców; 10 lat później liczba powiększyła się o prawie 350 000. O odbiorze dwóch obrazów Martina zob. M. Girouard, dz. cyt., s. 344-345, gdzie podsumowuje: *Babylon was in the air*. W 1830 roku wydano książkę ze szkicami życia londyńskiego pt. *The Modern Babylon*.
- <sup>21</sup> H. J. Dyos, *Urbanity and Suburbanity. An Inaugural Lecture delivered in the University of Leicester, 01 01 1973*, Leicester 1973.
- <sup>22</sup> D. J. Olsen, *Town Planning in London*, Yale 1964; *The Growth of Victorian London*, Yale 1976; *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*, Yale University Press 1984 (ostatnią wymienioną publikację Olsena przetłumaczono na język niemiecki); A. Sutcliffe, *The History of Urban and Regional Planning*, London 1981; D. Watkin, *Architecture and Morality*, London 1981; *The Rise of Architectural History*, London 1983.
- <sup>23</sup> J. Londa, *The People of the Abyss*, London 1903 (roz. 19 *The Ghetto*).
- <sup>24</sup> Określenie starofrancuskie. Według przepowiedni Nostradamusa, zawartych w czterowierszach m.in. I.LXXXVII, IXXLVIII, IX.XCII i X.XLIX, owe nowe miasto, *wielkie i morskie*, m.in. *z drogą(tami) gór pustych* (drapacze chmur? wulkany?) i *bagiem kryształowym*, ma przeżyć kres swojego istnienia wskutek katastrofy, która mogłaby być zarówno naturalna, jak i stworzona przez człowieka (*ogniem, trzęsieniem ziemi, wiatrem, zatruciem i wodociągów?!* oraz *wojną*).
- <sup>25</sup> Sztuka O. Wilde, *A Woman of No Importance*. (1895).
- <sup>26</sup> L. Wirth, *Urbanism as a Way of Life*, „*American Journal of Sociology*”, VII 1938, s. 1-24, J. Zhukowsky (wyd.), *Chicago Architecture 1872-1922. Birth of a Metropolis*, Munich 1987.
- <sup>27</sup> M. Castells, *Kwestia miejska*, Warszawa 1982, s. 15 (*Wskazówki dla Czytelnika*) i s. 79-81 (*Ideologia miejskości [sic]!*, *Mit kultury miejskiej*). Tytuł wydanej pierwotnie po francusku studium brzmi *La question urbaine*. W polskim tłumaczeniu pomyłono angloamerykański neologizm „urbanizm” ze słowem „miejskość”.
- <sup>28</sup> S. Kluźniak, *Urbanizm*, Warszawa 1937. To bardzo utylitarnie określenie tego neologizmu: por. L. Wirth, *General state or condition of urban life* oraz *The Collins English Dictionary: character of city life [and] study of it (...) urbanisation*. Rzecz zaskakująca, że w amerykańskim słowniku *New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language* z 1993 roku nie ma w ogóle hasła „urbanism”. Przy omawianiu złożonej tematyki miejskości w stosunku do urbanistyki, tzw. „urbanizmu” oraz urbanizacji jako podstawowego procesu historycznego w różnych językach należy unikać stworzenia własnej wieży Babel!
- <sup>29</sup> A. Sutcliffe, *A vision of utopia: optimistic foundations of Le Corbusier's doctrine d'urbanisme* w: *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*, Cambridge (Mass.), London, 1977, s. 217-243. Por. G. Orwell, *Wells, Hitler, the world state*, gdzie podsumowuje światopogląd brytyjskiego pisarza i wizjonera I poł. XX wieku H. G. Wellsa: *History as he sees it is a series of victories won by the scientific man over the romantic man. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Vol. 2. *My Country Right or Left 1940-1943*, London 1970, s. 166-172.
- <sup>30</sup> D. Sudjic, dz. cyt., s. 56 (*The commercial developers are in business to respond to opportunities. They are not interested in, or equipped for, planning cities. Yet that is precisely what they are doing by default.*). W kontekście przemian dokonywanych w Warszawie od I poł. lat 90. XX wieku zob. P. Martyn, *Warszawa dziś, jutro, a jednak przede wszystkim wczoraj*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1/2, 1997, s. 134-136. Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków* w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 175-189.
- <sup>31</sup> Z rozmowy w BBC z 1968 roku. Russell podsumował swoje życie w następujący sposób: *Three passions, simple but overwhelmingly strong, have governed my life: the longing for love, the search for knowledge, and unbearable pity for the suffering of mankind. These passions, like great winds, have blown me hither and thither... over a deep ocean of anguish, reaching to the very edge of despair.*
- <sup>32</sup> H. Dyos, dz. cyt.
- <sup>33</sup> *Since it has taken more than 5000 years to arrive even at a partial understanding of the city's nature and drama it may require an even longer period to exhaust the city's still unrealised potentialities*. M. Mumford, *The City...* dz. cyt., s. 11.

# W sprawie pochodzenia niektórych motywów *Petersburga* Andrieja Biełego\*

JURIJ CYWJAN

W 1908 roku w *Książce o nowym teatrze* pojawił się artykuł Andrieja Biełego *Teatr i dramat współczesny*, w którym są takie słowa: *Doprawdy, jest mitotwórstwo w kinematografie: człowiek kichnie i pęknie*<sup>1</sup>. Sens tego twierdzenia w artykule nie jest komentowany – widocznie ówczesny czytelnik wiedział, o co chodzi.

Warto zatrzymać się na takim określeniu *kinematograficznego mitotwórstwa*. Rzecz w tym, że pomiędzy przywołanym obrazem a napisaną później powieścią *Petersburg* istnieje związek ważny dla zrozumienia jednego z motywów powieści. Zwraca na siebie uwagę samo słowo „pęknie” („łopniet”). Po pierwsze, słowo to wchodzi do zespołu dźwięków, z którym Bieły wiąże *pochodzenie treści „Petersburga”*<sup>2</sup> – „ł-k-l” – „pp-pp-lł”, kojarząc z kluczowymi słowami oraz imionami bohaterów powieści: Lippanczenko, Apołłon Apołłonowicz i inne. Po drugie, „łopniet” należy do *słów-faworytów*<sup>3</sup> powieści i spotyka się je zawsze w jednym i tym samym kontekście. Poczynając od rozdziału piątego, motywem przewodnim *Petersburga* staje się obraz człowieka, który nagle zaczyna gwałtownie się rozdymać, żeby w końcu wybuchnąć – pęknąć: *W dzieciństwie Koleńka czasami majaczył po nocach, zaczynał przed nim podskakiwać elastyczny kłębuszek – ni to z gumy, ni to z materii z bardzo dziwnych światów (...) Nagle kłębuszek, puchnąc z przerażenia, przybierał wygląd podobnego do kuli pana-grubasa, zaś pan-grubas, przemieniwszy się w balon – coraz bardziej rozdymał się, rozdymał, rozdymał, by ostatecznie przechylić się, i pęknąć (...) I pękał na kawałki*<sup>4</sup>; (...) *coś pęknie w nim z trzaskiem i ciało będzie też rozerwane* (233); (...) *w duszy jego nieoczekiwanie coś pękło (tak pęka na drobne kawałki guma, z której produkuje się balony, nadmuchana wodorem lalka)* (314); (...) *coś w nim pękło, rozleciało się i przed nim stanął kawałek dzieciństwa* (315); (...) *zagrzmie i pęknie: bombę trzeba znaleźć* (403); przykłady łatwo mnożyć.

Nie jest pozbawiona sensu próba powiązania motywu eksplodującego człowieka z powieści *Petersburg* z obrazem kichającego i pękającego człowieka.

\* Pierwodruk: *K proischozhdieniju niekotorych motiwow Pieterburga Andrieja Biełego*, „Trudy po znakovym sistiemam”, nr 18, Tartu 1984.

w którym Bieły upatruje *mitotwórstwo kinematografu*. Badacze powieści Biełego poruszali już problem pochodzenia jej centralnego motywu – bomby z opóźnionym zapłonem. Zbadanie genezy motywu zostało usankcjonowane już przez samego Biełego, który zwracał uwagę na ważność źródła powieściowego mitotwórstwa i konieczność ukrycia go przed czytelnikiem. Czyniąc punktem wyjścia tę wskazówkę, H. Hartmann-Flyer upatruje klucza do mitologii *Petersburga* w puszcze po sardynkach, w którą został wbudowany zegarowy mechanizm bomby. W próbach określenia, *dlaczego właśnie puszka po sardynkach*<sup>5</sup>, autorka rozpatruje wszystkie rdzenie „sard-” w słowniku powieści i odsłania historycznoliterackie implikacje słów o tym rdzeniu.

Przy całej ważności dla powieści *Petersburg* powiązań dźwiękowych i morfologicznych, takie wyjaśnienie wydaje się co najmniej niewystarczające. Widocznie dziedzina, z której pochodzą motywy powieści, w znacznej mierze leży poza granicami jego tekstu. Co więcej, można przypuszczać, że niektóre obrazy *Petersburga* mają pochodzenie w ogóle pozaliterackie.

W szczególności odnosi się to do bomby w puszcze po sardynkach. Przypomnijmy, że w realnym planie fabuły, w całym jej przebiegu, *występuje puszka po sardynkach z potworną zawartością*, która czeka na swoją godzinę w domu Ableuchowów. Temu planowi w wyobraźni bohatera towarzyszy obraz połkniętej bomby: *Czort po prostu tylko wie – połknąłem; czy rozumiecie, co to znaczy? Stałem się chodzącą na dwóch nogach bombą ze wstępnym cykaniem w brzuchu* (258). Tutaj, jak i w przypadku puszki po sardynkach, motyw bomby zyskuje u Biełego gastronomiczny alikwot. W takim kontekście temat rzucania bomb w *Petersburgu* ujawnia wspólne cechy z częstym wykorzystywaniem tego zwrotu w prasowej humorystyce pierwszego dziesięciolecia. W tamtych latach w obiegu były anegdoty, których przedmiotem była symulacja aktu terrorystycznego:

- *Ręce do góry! Nie ruszać się, bo tą bombą wysadzę w powietrze cały dom!*
- *E, to stary żart! Nie przestraszysz! Powiedz lepiej, co masz zamiast bomby – pomarańczę czy jabłko? (...)*
- *Nie ma teraz żadnego interesu łapać miotaczy bomb...*
- *Czyżby?*
- *Jaki tu interes, jeśli oni mają teraz w rękach zamiast bomby puszki po sardynkach? Przedtem chociaż pomarańcze bywały, zawsze jakiś tam zysk*<sup>6</sup>.

Temat bomby jako wytworu kulinarnego rozpowszechnił się w również na początku wieku w kinematografie. Obfitość we wczesnym kinie fabuł kończących się wybuchem bomb da się wyjaśnić możliwościami, jakie daje wybuch dla demonstracji określonego zestawu tricków filmowych. Niezmiernie zdumiewający widza początku stulecia ukryty montaż z zamianą żywej postaci na obrazy rozlatujących się jej członków różnił się tylko zmianą fabularnej motywacji wybuchu. W europejskim kinematografie tamtych lat temat wybuchu najczęściej był związany z Rosją. Z jednej strony stałym bohaterem takich fabuł był „rosyjski anarchista”. Przykładowo, sześciominutowy dramat R. W. Paula *Doprowadzony do anarchizmu* (*Goaded to Anarchy*), nakręcony we wrześniu 1905 roku, pokazuje anarchistę zabijającego bombą generała, który zesłał na Sybir jego żonę, a w czterominutowej komedii *Anarchista i jego pies* (*The Anarchist and his Dog*) bohater sam wysadza się w powietrze bombą z winy psa, który przyniósł ją z powrotem gospodarzowi<sup>7</sup>.

Z drugiej strony wybuch często wiązano z wojną rosyjsko-japońską. Taki jest na przykład film *Niespodzianka dla Rosjan* (*A Russian Surprise*), nakręcony przez R. W. Paula w kwietniu 1904 roku, widocznie z okazji zatopienia w tym samym roku pancernika „Pietropawłowski”, który wpadł na japońską minę w pobliżu Port-Artur. Ten krótki (półtorej minuty) obraz jest ciekawy ze względu na to, że motyw bomby łączy się w nim z motywem jedzenia: obsługujący rosyjskiego klienta Japończyk-kelner podaje mu na tacy bombę.

Inna tradycja fabularnej motywacji wybuchu, związana głównie z nazwiskiem angielskiego reżysera C. M. Hepwortha, już bezpośrednio dotyczy wczesnych wrażeń filmowych Andrieja Bielego. Wspomniałszy o człowieku, który *kichnie i pęknie* w kinematografie, Biely w tym samym artykule nazywa go *pouczającą ofiarą walki fatalnej... z katarem*<sup>8</sup>. Jest jasne, że ma na uwadze konkretny film, wyprodukowany nie później niż w 1907 roku, w roku napisania artykułu *Teatr i współczesny dramat*. Film ten da się zidentyfikować z wystarczającą jednoznacznością. Ze wspomnień A. Chanżonkowa, który zakupił w 1907 roku w londyńskiej firmie „Hepward” filmy na pokazy w Rosji, wiemy o powodzeniu u publiczności rosyjskiej jednego z tych filmów. Chanżonkow pisze: *Obraz nazywał się „Maortowyj sniz”. Tak przetłumaczył rosyjski tłumacz w Londynie – „Śmiertelny katar”. Trzy razy kichnął gruby policjant. Za pierwszym razem wstrząsa on wszystkimi budowlami na rynku, za drugim razem wyrzucił on autobus z pasażerami, a za trzecim sam wyleciał w powietrze i wywołał trzęsienie ziemi*<sup>9</sup>.

Znanych jest kilka filmów z pierwszego dziesięciolecia historii kina traktujących o destrukcyjnych skutkach groteskowego kichania<sup>10</sup>. Wśród nich do opisu A. Chanżonkowa pasuje pięciominutowy obraz C. Hepwortha *To fatalne kichanie* (*That Fatal Sneeze* /czerwiec 1907/). Quasi-przekład „maortowyj sniz” mógł być tytułem oryginału. Niedokładny jest również przekład Chanżonkowa – słowa „sneeze” nie można oddać rosyjskim „nasmork” (katar), które widocznie lekką ręką Chanżonkowa weszło do tytułu, pod jakim film był pokazywany, a następnie zostało wykorzystane w artykule Bielego. Można z całkowitą pewnością twierdzić, że właśnie *To fatalne kichanie* zmusiło Bielego do szukania *mitotwórstwa* w kinematografie, a później również wpłynęło na kształtowanie się motywu przewodniego powieści *Petersburg*.

Godny uwagi jest nie tyle sam fakt, ile charakter takiego wpływu. Wiele materiałów pozwala prześledzić, jak fabularna sytuacja *Fatalnego kichania* krok za krokiem przemienia się w temat *Petersburga*. Taki jest artykuł Bielego *Miasto* (1907), z którego, według N. Pustyginej, w dużej mierze wyrosła cała powieść<sup>11</sup>. Wiele miejsca w artykule poświęca się opisowi filmów, przy czym ich fabuły są przez Bielego interpretowane jako symptomatyczne dla kształtowania się mitologii miasta. W artykule *Miasto* A. Biely szczegółowo relacjonuje treść dwóch zapamiętanych filmów. Do pierwszego jeszcze powrócimy. Drugim jest ten sam obraz *To fatalne kichanie*, jednakże tym razem sytuacja *kichnie i pęknie* jest omawiana na materiale uniwersalnych kategorii symbolizmu („miasto”, „realność” i inne) i nasycona eschatologicznymi charakterystykami: *Człowiek – obłoczek dymu. Przeziębi się – kichnie i pęknie; a dym się rozwieje. (...) Kinematograf panuje w mieście, panuje na ziemi. W Moskwie, w Paryżu, w Nowym Jorku, w Bombaju – jednego i tego samego dnia, być może o tej samej godzinie tysiące ludzi*



*przychodzi do człowieka, a on kichnie: kichnie i pęknie. Kinematograf przekroczył granice rzeczywistości. Bardziej niż proroctwa uczonych i mędrców – naocznie pokazał wszystkim, co to jest rzeczywistość. Rzeczywistość to dama cierpiąca na katar: kichnęła i pękła. A my, którzyśmy się jej trzymali – gdzie my jesteśmy?*<sup>12</sup>

Niektóre szczegóły pozwalają z dostateczną dokładnością zrekonstruować trickowy efekt, na którym opierała się seria angielskich filmów o „kichaniu”. W powieści *Petersburg* obraz pękającego człowieka za każdym razem jest poprzedzany obrazem jego gwałtownego powiększenia się. Nikołaj Apołtonowicz, zanim „pęknie”, czuje w wyobraźni, że się „rozszerza”, „puchnie”, „rośnie”, „rozdyma” i tak dalej: *Zdaje mi się, że cały puchnę, dawno już cały spuchłem: może od setek lat puchnę (259); (...) coś rozdymało się przeraźliwie. Wzdymały się jak jakieś Gaurisankary; on zaś, Nikołaj Apołtonowicz, rozrywał się jak bomba (327) (...) i dusza stawała się powierzchnią: tak, powierzchnią ogromnego i szybko rosnącego pęcherza, rozdęta w orbitę Saturna... ojej: Nikołaj Apołtonowicz wyraźnie stygł; w czoło wiały mu wiatry; potem wszystko pękało; stawało się proste (411).*

Kinematograficzny pierwowzór takiego rozszerzenia się postaci jest wystarczająco przejrzysty. Efekt pękającego człowieka osiągnano w kinie początku stulecia za pomocą dwóch chwytów noszących we współczesnym języku kina nazwy „najazd” i „montaż”. „Najazd”, czyli stopniowe zbliżanie kamery filmowej do filmowanego przedmiotu, aż do 1908 roku należał do języka kina wyłącznie na prawach trucu filmowego: powiększenie przedmiotu w stosunku do ram kadru było odczytywane przez widza nie jako przybliżenie się do przedmiotu, ale jako jego poszerzenie (trick ten, użyty po raz pierwszy przez G. Mélièsa, wymagał specjalnej uprzedniej obróbki tła<sup>13</sup>). W filmie Hepwortha najazd trwał aż do momentu kichania, następnie taśma w aparacie zdjęciowym zatrzymywała się, aktor znikał z kadru, przestrzeń przed kamerą wypełniano kłębam dymu, po czym zdjęcia wznawiano (tak zwany ukryty montaż). Tak się przedstawia technologia trucu, w którym Andriej Biely dostrzegł rysy rodzącego się mitu: *Miasto przemienia człowieka w obłoczek dymu: człowiek kichnie i pęknie*<sup>14</sup>. Znamienne, że ojcostwo w powieści *Petersburg* jest zapowiadane przez dokładne odtworzenie efektu „ukrytego montażu”: *Narzucić na ten obraz kurtynę – z dymu, z dymu! Nic więcej: dym i dym!* (329).

Centralny dla powieści *Petersburg* motyw człowieka-bomby, nadzianego świadomością, która w każdej chwili może *rozerwać ścianki czerepu* (501), znajduje ciekawą paralelę w *Człowieku, który był Czwartkiem* G. K. Chestertona (uprzejmie wskazał nam ją R. Timieniczik). Sekretarz kółka anarchistów w następujący sposób wyklada swoją ideologię wybuchu: *Dynamit (...) jest nie tylko naszym najskuteczniejszym orężem, lecz również najdoskonalszym symbolem. Symbolizuje nasze dążenia tak trafnie, jak kadzidło symbolizuje modlitwę chrześcijan. Dynamit wybuchu, niszczy przez to, że wybuchu. Mózg człowieka to bomba! – krzyknął, dając nagle upust swej dziwacznej pasji i waląc z całej siły pięścią we własną czaszkę. – Czuję to dniem i nocą, że mój mózg jest bombą! Musi wybuchnąć! Musi! Mózg musi rozprężyć się, choćby miał przy tym zburzyć wszechświat!*<sup>15</sup> Powieść Chestertona ukazała się w 1908 roku (pierwsze wydanie przekładu rosyjskiego – w 1914 roku), czyli okres jej powstawania powinien zbiegać się z rokiem pierwszych wrażeń filmowych A. Bielego, które później



Kadry z filmów Georges'a Méliès'a

odzwierciedliły się w *Petersburgu*. Wcześniej pojawiające się zainteresowanie kinematografem u G. K. Chestertona (ten ostatni w szczególności jest wspomniany również na stronach *Człowieka, który był Czwartkiem*<sup>16</sup>) pozwala przypuszczać, że powieści Bielego i Chestertona mają wspólne źródło – serię angielskich filmów z pierwszej dekady XX wieku o eksplodujących ludziach.

Zależność *Petersburga* od filmu *To fatalne kichanie* nie ogranicza się do eschatologicznej wykładni tricku filmowego. Intryga filmu odbiła się również na fabularnej kanwie powieści. W *Petersburgu* znajdujący się w konflikcie Ableuchowie, ojciec i syn, są zajęci śledzeniem siebie. Nikołaj Apołonowicz planuje i popełnia ojcobójstwo, podkładając bombę w ojcowskiej sypialni w *odpowiednim miejscu pod materacyk* (328). Konflikt ten jest ulubioną sytuacją fabularną Cecila Hepwortha, który w swoich filmach opiera się na tradycji angielskiego dziecięcego „okrutnego folkloru”. Już w jednym z pierwszych filmów na temat bomby reżyser proponuje następującą motywację wybuchu: *Chłpiec podkłada zestaw fajerwerków pod fotel ojca. Ten rozlatuje się na kawałki* (1900, *Prochowy spisak /The Gunpowder Plot/*, długość 50 sek.; ciekawe, że rolę w tym filmie grał sam Hepworth ze swym synem). Fabularny przebieg filmu *To fatalne kichanie* jest prawie analogiczny. Zgodnie z zachowanym planem w tym filmie *chłpiec posypuje dziadka pieprzem, skutkiem czego od kichania dziadka wali się dom*. Ten pojedynek z filmu Hepwortha A. Bieły już w 1907 roku reinterpretuje w terminach przyszłej fabuły *Petersburga*. Rzeczywiście, streszczenie fabuły *Tego fatalnego kichania* w artykule Bielego *Miasto* przypomina zarys fabuły do powieści: *Staruszek nasypał coś dziecku. Dziecko kicha. Przekrada się do pokoju, w którym śpi staruszek: rozsypuje proszek. Staruszek wstaje i kicha: (...) pękają witryny, przewracają się latarnie, rozpadają się domy; kicha – zaczyna rozpadać się ziemia. Kicha – i pęka, przemieniając się w obłoczek dymu*<sup>17</sup>.

Impresje filmowe, którymi Bieły dzieli się w artykule *Miasto*, pozwalają odnieść do kinematografu również inny motyw powieści *Petersburg*. Dla kinematografu początku XX wieku niezwykle charakterystyczne są fabuły kosmiczne, wywodzące się z filmów Mélièsa. Trudno przecenić stopień oddziaływania tego gatunku na literaturę rosyjską tamtych lat. W szczególności w twórczości Mélièsa biorą początek niektóre rozmyślnie naiwne chywy antropomorfizacji ciał niebieskich w poezji. Tak oto w bardzo popularnym w Rosji filmie *Podróż na Księżyc* (*Voyage dans la Lune /1902/*) jest epizod, w którym astronom widzi, jak w gwiazdozbiorze Wielkiej Niedźwiedzicy stopniowo wyłaniają się zarysy sześciu kobiecych twarzy<sup>18</sup>. Scena ta trafiła do nas w dwóch szyderczych opisach z 1908 roku: w artykule I. Szczegłowa (... *z każdej gwiazdy po kolei wygląda jedna kokota. Ma się rozumieć, że to znakomite odkrycie astronomiczne!*<sup>19</sup>) i w prelekcji K. Czukowskiego (... *otwierają się drzwiczki Księżyca i stamtąd, ruszając biodrami, wychodzi brązowa gwiazda estrady i idzie po obłokach jak po otwartej scenie*<sup>20</sup>). Ze względu na teatralną metamorfozę ten epizod *Podróży na Księżyc* kojarzy się z uwagą autorską A. Błoka ze sztuki *Nieznajoma: Po niebie, zataczając powolny łuk, spada jasna i ciężka gwiazda. Po chwili po moście idzie piękna kobieta w czerni, ze zdziwionym spojrzeniem rozszerzonych oczu*<sup>21</sup>. Z uwagi na charakter sytuacji dramatycznej i jej rozwój scena między Nieznajomą i Astrologiem z *Drugiego widzenia sztuki* wykazuje duże podobieństwo do filmu Mélièsa *Sen astronoma* (*Le Rêve de l'astronome*, 1898; w Rosji był poka-

zywany na początku stulecia), w którym astronom usiłuje dotknąć spływającą z niebios figurę – w ręce zostaje mu tylko woalka, ale i ta ulatuje do nieba<sup>22</sup>. Najprawdopodobniej właśnie ta zależność pozwoliła A. Bielemu dostrzec w sztuce Błoka kinematograficzność konstrukcji: *Bez związku, bez celu, bez dramatycznego znaczenia, miękko narzuca na nas ginąca dusza szereg swoich obrazów: symbolizm – szereg skojarzeń kinematograficznych, brak powiązań – oto sens dramatu Błoka (...) I raniona, śmiertelnie raniona dusza kieruje na nas kinematograf obrazów*<sup>23</sup>.

Odnotujmy jeszcze jeden obraz w poezji rosyjskiej, którego dość prymitywny antropomorfizm bezspornie został zainspirowany słynnym epizodem lądowania na Księżycu latającego pocisku z *Podróży na Księżyc* – wiersze W. Majakowskiego z *Piekła miasza* (1913):

*(...) krzyknął aeroplan i spadł tam,  
gdzie u rannego słońca wyciekło oko*<sup>24</sup>

Mamy tu bezpośrednią projekcję wrażeń filmowych na cytaty z *Awiatora* A. Błoka, w którym został opisany upadek aeroplanu:

*(...) niewzruszony pilot  
Do ślepego słońca nad trybuną  
Kieruje swój śmigłowy lot...*<sup>25</sup>

Kosmiczna obrazowość wczesnego kina odbiła się również na odpowiednich epizodach *Petersburga* Bielego. Można o tym sądzić na podstawie opisu filmu w artykule Bielego *Miasto: Ktoś za kimś biegnie. Leci automobil, rower, policjanci. Trach – automobil (...) przebił ścianę i spokojnie pomknął po ulicy. Śmiesznie – ale czy śmieszne? Ściany nie chronią nas przed nadejściem nieznanego. Spokojne życie. Śmiesznie – ale czy śmieszne? (...) A oto przy muzyce walca ten sam automobil pędzi już po ścianie wbrew prawu ciężenia, a za nim także wbrew prawu fizyki biegną również policjanci. Wyżej, wyżej – excelsior!*

*Automobil wbija się w niebo: obok niego lecą meteory, a dookoła pustka, pustka*<sup>26</sup>.

W historii kina automobil przebijający ściany domów po raz pierwszy spotyka się w 1904 roku w *Podróży przez niemożliwe* (*Voyage à travers de l'impossible*) Mélièsa. Miałdzy on tam siedzących przy stole ludzi, przy czym napis informuje: *Proszę się nie niepokoić, my tu tylko przejazdem!*<sup>27</sup> Jednakże Biety opisuje nie ten film, lecz obraz W. Paula *The Motorist* (1906). Dalszą drogę automobilu odtwarza się według katalogu z 1906 roku: *Przejechawszy po obłokach, automobil składa wizytę Słońcu, które spokojnie krąży po swojej orbicie, i dociera do planety Saturn. Szofer kontynuuje podróż po obręczy Saturna*<sup>28</sup> i tak dalej. Ten nakręcony z zamiarem naśladowania Mélièsa angielski film zadziwił Bielego swoją otwartością na interpretacje symboliczne: *Miasto, które zjadło pola, ściągnęło do siebie wszystkie skarby ziemi – tylko automobil wiszący w pustce. Dookoła mnie deszcz elektrycznych pochodni palących się na szyldach. Ale to deszcz meteorów przecinających eter. A woźnica – śmierć w cylindrze – szczyrzy na nas swoje zęby i mknie dalej*<sup>29</sup>. Film *The Motorist*, odebrany przez Bielego

w terminach neomitologii miasta, pozwala wyjaśnić nagłe pojawienie się widmowego samochodu w tym epizodzie powieści *Petersburg*, gdzie w ślad za retorycznym zwrotem ku Słońcu Bieły maluje obraz zjawisk niebieskich:

*I księżyc wbił się w chmurę...*

*Znów wściekle popędziły chmury strzępiaste ręce; popędziły mgliste kosmyki jakichś wiedzimowych warkoczy; i dwuznacznie zamigotała wśród nich plama gorejąca fosforu...*

*Wówczas rozległ się ogłuszający, nieludzki ryk: błyskając nieznośnie ogromnym reflektorem, przeleciał obok, tryskając naftą, samochód – spod tuku ku rzece (100).*

Zwraca tu uwagę cecha charakterystyczna dla przykładów apelowania literatury do wczesnego kina. Już wspominaliśmy, że w kinie początku stulecia fabuła najczęściej służyła za motywację tricku. Ale przy tym literacko wyrobionego widza zawsze zdumiewał kompletny brak motywacji fabuły i jej części<sup>30</sup>. Uwolnienie się od motywacji życiowych i psychologicznych (jak również niemota, brak narratora i tak dalej) sprzyjało powstawaniu wrażenia naiwności, obnażenia, nieprzemyślenia do końca tekstu filmowego, który w oczach literata początku wieku zmieniał się w swego rodzaju żywiołowy język. Właśnie tym wczesne kino przyciągało uwagę Andrieja Biełego, który podczas pracy nad *Petersburgiem* świadomie dążył do kompozycyjnej i logicznej niezakończoności powieści. Film był jednym ze sposobów ominięcia tradycyjnych motywacji literackich – obserwujemy to również na przykładzie aluzji filmowych u Błoka i u futurystów.

Transpozycji fabuły filmowej do tekstu literackiego nie może nie towarzyszyć dopełnienie brakujących w nim ogniw motywacyjnych. Jest to podyktowane przez wymagania spójności tekstu werbalnego istotnie różniącego się od prostych reguł łączenia tekstu we wczesnym kinie. Nieobecność realistycznych motywacji stwarzała możliwość wczytywania do tekstu filmowego jawnie obcych mu motywacji, co właśnie miało miejsce podczas adaptacji wczesnych filmów przez literaturę początku wieku. Na tym właśnie polegało samorozwijanie się sensu w trakcie przekładu intersemiotycznego – proces scharakteryzowany przez Biełego jako *mitotwórstwo w kinematografie*.

JURIJ CYWIAN

Tłum. BOGUSŁAW ŻYŁKO

Uwaga dodana podczas korekty

Niniejszy artykuł był już ukończony, kiedy udało się nam zapoznać ze scenariuszem filmowym *Petersburg*, napisanym przez A. Biełego w 1918 roku. Kinematograficzne podteksty *Petersburga* w scenariuszu zostały ponownie zaktualizowane i mają charakter wbudowanych do realnej kanwy fabuły groteskowo-fantastycznych „obrazów myślowych”. Wyobrażana scena zamachu na Ableuchowa zostaje rozwiązana w następujący sposób: karetka z senatorem pędzi w *przestrzeni kosmicznej*, naprzeciw – Dudkin z węzełkiem: rzuca węzełek w karetę; *widoczny jest wybuch*; obraz urywa się (GBL, f. 516, k. 3, nr 37).

J. C.

- <sup>1</sup> *Kniga o nowom teatrie*, Sankt-Pietierburg 1908, s. 274.
- <sup>2</sup> *Iz dniewnikowych zapisiej*, w: A. Bietyj, *Pietierburg*, Leningrad 1981, s. 500.
- <sup>3</sup> F. Stiepun, *Pamiatii A. Bielogo*, *Sowriemienyje zapiski*, t. L.VI, 1934, s. 262.
- <sup>4</sup> A. Bietyj, *Pietierburg*, dz. cyt., s. 227. Dalsze cytaty z tego wydania będą zaznaczone w tekście przez wskazanie strony). (Istnieje polski przekład pióra S. Pollaka. Jednakże jest on bardziej adaptacją niżli przekładem w pełnym tego słowa znaczeniu, odbiegającą w wielu miejscach – także w tych, które cytuje w swoim artykule J. Cywjan – od litery oryginału. Dlatego też cytaty z powieści Bielogo podajemy we własnym przekładzie – przyp. tłum.).
- <sup>5</sup> H. Hartmann-Flyer, *The Time Bomb*, w: *Andrey Bely*, Kentucky 1978, s. 124.
- <sup>6</sup> „Budilnik”, 1907, nr 28, s. 9.
- <sup>7</sup> *The British Film Catalogue (1895-1970)*, London 1973. W dalszej części artykułu przytoczamy opisy filmów bez powoływania się na ten informator.
- <sup>8</sup> *Kniga o nowom teatrie*, dz. cyt. s. 9.
- <sup>9</sup> A. Chanżokow, *Pierwye gody russkoj kinematografii*, Moskwa – Leningrad 1937, s. 16.
- <sup>10</sup> *That Terrible Sneeze* (April, 1904), *The Record Sneeze* (October, 1905) etc.
- <sup>11</sup> N. Pustygina, *Citatnost w romanie Andrieja Bielogo „Pietierburg” (statja 2)*, „Uczyenije zapiski Tartuskogo gosudarstwiennogo uniwersiteta”, z. 513, Tartu 1981, s. 95.
- <sup>12</sup> A. Bietyj, *Gorod*, w: A. Bietyj, *Arabieski*, Moskwa 1911, s. 356. (polski przekład w niniejszym numerze).
- <sup>13</sup> Zob. Ż. Sadul (G. Sadoul), *Wsieobszczaja istorija kino*, t. 1, Moskwa 1958, s. 256-257.
- <sup>14</sup> *Gorod*, dz. cyt., s. 357.
- <sup>15</sup> G. K. Chesterton, *Człowiek który był Czwartkiem. Koszmar*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1958, s. 71.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> *Gorod*, dz. cyt., s. 356.
- <sup>18</sup> Katalog filmu zob. J. Deslandes, J. Richard, *Histoire compare du cinéma*, Tournai 1968, s. 442-447.
- <sup>19</sup> I. Szczegłow, *Narod i teatr*, Moskwa 1911, s. 263.
- <sup>20</sup> K. Czukowski, *Nat Pinkerton i sowriemienijaja literatura*, Moskwa 1908, s. 8.
- <sup>21</sup> A. A. Błok, *Sobranije soczinienij*, t. 3, Leningrad 1981, s. 75.
- <sup>22</sup> J. Deslandes, J. Richard, *Histoire compare...*, s. 437.
- <sup>23</sup> A. Bietyj, *Oblonki mirow*, „Wiesy”, 1908, nr 5, s. 66-67.
- <sup>24</sup> W. W. Majakowski, *Sobranije soczinienij*, t. 1, Moskwa 1968, s. 28.
- <sup>25</sup> A. A. Błok, *Sobranije soczinienij*, dz. cyt., t. 2, s. 171.
- <sup>26</sup> *Gorod*, dz. cyt., s. 355.
- <sup>27</sup> Ż. Sadul, *Wsieobszczaja istorija kino*, dz. cyt., s. 372.
- <sup>28</sup> Quoted from: R. Low, R. Manwell, *The History of the British Film (1896-1906)*, vol. 1, London 1973, p. 80.
- <sup>29</sup> *Gorod*, dz. cyt. s. 355-356.
- <sup>30</sup> W. Szklowski, *Literatura i kinematograf*, Berlin 1923, s. 50.

# Miasto

ANDRIEJ BIEŁY

Brylanty, szafiry, rubiny rozsypano po ścianach domów, iskrzą się zmiennym blaskiem. Oto napis „Omega” niby gwiazdozbiór, migoce rubinowymi ognikami z wysokości pięciopiętrowego domu. Popatrzcie w górę w mglistą noc, a pomyślicie, że na niebie świecą urojone gwiazdy.

A oto: gwiazdy opuściły się niżej – tam z mgły domu w brylantowej koronce ogni: to kinematograf. Wejdźcie: myślicie, że tu, wśród ludzi, przy muzyce popularnego walca wreszcie poczujecie pod sobą grunt, wyjdziecie z mgły ulic – ale nie, nie.

Pokażą wam obraz życia, zawiozą nad wodospad Niagara. Poznacie również krzaczki rosnące nad wodospadem i kamyki rozbijające wodę. Będziecie wszędzie. Siedząc w jednym miejscu – oblecicie cały świat. Tutaj odczujecie, że przestrzenie już nie istnieją i że – zatem – ziemi także nie ma.

I zachce się wam prostych scenek z życia, humoru, śmiechu. Śmiech – korona zasłaniająca przepaść bytu.

I oto macie śmiech. Ktoś za kimś biegnie. Leci automobil, rower, policjanci. Trach – automobil przebił ścianę, przeciął pokój, w którym spokojnie płynęło domowe życie – trach: przebił ścianę i spokojnie pomknął po ulicy. Śmiesznie – ale czy śmieszne? Ściany nie chronią nas przed nadejściem nieznanego. Spokojne życie. Śmiesznie – ale czy śmieszne? A oto przy muzyce walca ten sam automobil pędzi już po ścianie wbrew prawu ciężenia, a za nim także wbrew prawu fizyki biegną również policjanci. Wyżej, wyżej – excelsior!

Automobil wbija się w niebo: obok niego lecą meteory, a dookoła pustka, pustka<sup>1</sup>.

Miasto, które zjadło pola, ściągnęło do siebie wszystkie skarby ziemi – tylko automobil wiszący w pustce. Dookoła mnie deszcz elektrycznych pochodni palących się na sztydach. Ale to deszcz meteorów przecinających eter. A woźnica – śmierć w cylindrze – szczyrzy na nas swoje zęby i mknie dalej.

Ciemny pokój. Dźwięki walca. Robotnicy, studenci, kursantki – wszyscy chciwie patrzą, wszyscy: ale czy nie wydaje im się, że i oni znajdują się w pustce? Przyszli z mglistych, jesiennych ulic posiedzieć razem, odpocząć, razem się pośmiać: weszli w gościnne oświetlone drzwi. Weszli, usiedli – światła zgasły. Automobil pomknął w pustkę.

Śmiesznie – ale czy śmieszne?

Oto drugi obrazek. Staruszek nasypał coś dziecku. Dziecko kicha. Przekrada się do pokoju, w którym śpi staruszek: rozsypuje proszek. Staruszek wstaje i kicha: wałą się ściany. Ucieka na ulicę – kicha; pękają witryny, przewracają się latarnie, rozpadają się domy; kicha – zaczyna rozpadać się ziemia. Kicha – i pęka, przemieniając się w obłoczek dymu<sup>2</sup>.

Człowiek – obłoczek dymu. Przeziębci się – kichnie i pęknie; a dym się rozwieje.

Przyszliście tutaj, żeby powrócić do rzeczywistości, być bliżej człowieka: boicie się zwierząt, ryczących żywołów i chłodno patrzycie na nadludzki lot wyrwywająca ziemię spod nóg. Przyszliście tutaj, żeby być człowiekiem – do człowieka przyszliście. Człowiek kichnął i pękł – i rozwiął się.

Śmiesznie – ale czy śmieszne?

Kinematograf panuje w mieście, panuje na ziemi. W Moskwie, w Paryżu, w Nowym Jorku, w Bombaju – jednego i tego samego dnia, być może o tej samej godzinie tysiące ludzi przychodzi do człowieka, a on kichnie: kichnie i pęknie. Kinematograf przekroczył granice rzeczywistości. Bardziej niż proroctwa uczonych i mędrców – naocznie pokazał wszystkim, co to jest rzeczywistość. Rzeczywistość to dama cierpiąca na katar: kichnęła i pękła. A my, którzyśmy się jej trzymali – gdzie my jesteśmy?

My wisimy w pustce.

Miasto, które wynaturzyło ziemię, stworzyło to, czego nie ma. Ale miasto zniewoliło również człowieka: przekształciło mieszkańca miast w cień. Ale cień nie podejrzewał, że jest widmem.

I oto teraz cień uzyskał samowiedzę. Uświadomić siebie, to znaczy poszukiwać środków przezwyciężenia swojej choroby.

Oto umożliwiała się nam powrót do życia. Powróćmy.

Twórcza myśl przezwyciężyła przestrzeń i czas, i wszystko, co się znajduje w czasie i przestrzeni. Tylko w niej tkwi esencja życia.

Miasto zabija ziemię. Przemienia ją w chaotyczny koszmar. Miasto – mózg ziemi: mózg, rozwijając się, oplata ciało stalowym drutem nerwów. To – pasożyt.

Ale mózg ludzki stalowym drutem myśli spęta miasto. Przezwyciężył pokusy niebytu. Obronił ten straszny dynamit myśli, który wysadzi wszechświat. I miasto rozwieje się: jest ono mgłą zastaniającą zorzę.

Miasto przemienia człowieka w obłoczek dymu: człowiek kichnie i pęknie.

Ale myśl człowieka, która przezwyciężyła chimery, przemieni miasto we mgłę i będzie miasto miastem z obłoku.

ANDRIEJ BIEŁY

Tłum. BOGUSŁAW ŻYŁKO

Pierwodruk: Andriej Bielaj, *Gorod*, „Nasz poniedziałnik”, 1907, nr 1. Przedruk: Andriej Bielaj, *Arabieski*, Moskwa 1911.

<sup>1</sup> Chodzi o angielski film z 1906 roku *The Motorist* w reżyserii R. W. Paula (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> Autor opisuje angielski film z 1907 roku *That Fatal Sneeze* w reżyserii C. Hepwortha (przyp. tłum.).



# MIASTA FILMOWE



*Trzeci człowiek*, reż. Carol Reed (1949)

# Janusowe oblicze filmowego miasta

EWA MAZIERSKA

*Stawiając sprawę polemicznie, nie ma takiej rzeczy jak miasto. Jest raczej tak, że miasto stanowi granice przestrzeni powołanej do istnienia wskutek interakcji wielu instytucji, społecznych relacji produkcji i reprodukcji, władzy, form komunikacji i tak dalej. Nazywając tę różnorodność „miastem”, przypisujemy jej koherencję i jedność, przekształcamy ją w reprezentację. Jakiego typu jednak jest to reprezentacja? Stosując analogię do popularnej od pewnego czasu idei, że naród to „społeczność wymaginowana”, twierdzę, że miasto stanowi „wymaginowane środowisko”. Co wchodzi w skład tego wyobrażenia, za pomocą jakich dyskursów, symboli, metafor i fantazji przypisujemy znaczenia sposobowi życia w mieście, jest kwestią tak istotną dla nauk społecznych, jak ważne są materialne właściwości środowiska dla nauk fizycznych.*

James Donald, *Metropolis: The City as Text* <sup>1</sup>

Jeśli zgodzimy się z tezą Donalda, że miasto nie jest konkretem, lecz abstraktem, reprezentacją czy obrazem, to filmowe miasto jest abstraktem czy reprezentacją drugiego stopnia. Twórca, który decyduje się przedstawić w swym filmie, powiedzmy Hioszimą, Berlin, albo Kraków, które same w sobie mają dziesiątki różnych twarzy – jedną dla demografa, drugą dla architekta, trzecią dla ekonomisty, a jeszcze inną dla jego mieszkańca – nie dostarcza widzowi wiernego, ani tym bardziej całego ich obrazu, lecz tylko jakąś abstrakcję lub jakiś obraz z tego obrazu. Krytyk filmowy, który zaś w końcu o tym mieście pisze, tworzy jego reprezentację czy obraz trzeciego stopnia. W tym miejscu można prowokacyjnie zapytać, ile w tej ostatniej reprezentacji zostało z prawdziwego miasta i czy w ogóle wypada używać terminu „miasto” w odniesieniu do tego, co widać na ekranie.

Moim zdaniem, wypada. Jeśli samo „prawdziwe” miasto jest abstraktem, to wszelkie miasta napotkane po drodze ze świata rzeczywistego do pojęciowego należą do tego samego porządku ontologicznego. Uświadomienie sobie heterogenicznej natury miasta ma jednak, a przynajmniej powinno mieć, poważne konsekwencje dla jego analizy. Otóż o filmowym mieście, tak jak o mieście jako takim, nie sposób mówić wprost – każda dyskusja oznacza bowiem koncentrowanie się na jakimś aspekcie jego reprezentacji, a tym samym pomijaniu wielu innych aspektów <sup>2</sup>. Zamiast więc udawać, że dostarcza się jedynie słusznego czy wyczerpującego opisu filmowego Nowego Jorku czy Paryża, lepiej z góry określić, w jakim kontekście się to miasto umieszcza, czy jaki dyskurs kieruje naszym badaniem.

Tych dyskursów jest, jeśli nie nieograniczona, to w każdym razie ogromna liczba. Wiele z nich, jak będę starała się pokazać, nakłada się na siebie i dzieli na „poddyskursy”. W tym artykule ograniczę się do przedstawienia kilku, w których filmowe miasto jest najczęściej dyskutowane.

### Dyskurs historyczny

Biorąc pod uwagę sugerowany wiek pokazywanych w filmie miast, można je z grubsza podzielić na modernistyczne, postmodernistyczne i „historyczne”.

Banałem stało się już powiedzenie, że kino liczy sobie tyle lat, ile wieżowiec. A jednak ten banał dla historii kina ma wielkie znaczenie. Kino jest bowiem od początku sztuką wielkomięską – przez dziesiątki lat zasadniczą część jego widzów rekrutowała się spośród tych, których w terminologii marksistowskiej określa się wielkoprzemysłową klasą robotniczą, czyli biedotę, której nie stać było na droższe rozrywki. Co więcej, gdy tylko twórcy stosownych aparatów zdołali pokonać bariery techniczne, ambicją filmowców stało się pokazanie wszystkiego, co nowe: nowych domów, fabryk, ulic, maszyn, wreszcie – będącego produktem tych wszystkich technicznych wynalazków – nowego człowieka. Pierwszym i jednym z najsłynniejszych do dziś miejskich filmów były kroniki braci Lumière (1895-1896), z buchającymi parą pociągami przybywającymi na paryskie stacje i miejskimi tłumami. Owe rejestracje czy reprodukcje nowoczesnego miejskiego życia towarzyszyło przekonanie, że żadna inna sztuka nie nadaje się do tego celu tak doskonale, jak kino. Kino bowiem z jednej strony było w stanie przedstawić miasto w sposób wierny, wręcz naukowy (zapewniała to jego fotograficzna natura), w tym jego najważniejszy aspekt, którego zwykły aparat fotograficzny nie był w stanie utrwalic – ruch, z drugiej – dokonać syntezy tegoż miasta. W tym względzie szczególnie cennym środkiem technicznym okazał się montaż – dzięki niemu artysta był w stanie w mgnieniu oka przemieścić się z centrum na peryferia, z wnętrza budynku na ulicę, z dachu wieżowca do podziemi.

W Europie ów szczyt fascynacji (często zaprawionej lękiem) gwałtownym rozwojem nowoczesnego miasta przypadł na lata dwudzieste. Wtedy to powstały takie filmy, jak *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna, *Metropolis* (1926) Fritza Langa, *Człowiek z kamerą* (1929) Dzigi Wiertowa, *Paryż śpi* (1924) Rene Claira czy *Balet mechaniczny* (1923-1924) François Légera. Wszystkie te filmy łączyło poczucie, że miasto to byt autonomiczny, rządzący się własnymi prawami, których człowiek nie jest w stanie nie tylko sobie podporządkować, ale często także pojąć. Helmut Wechsungen w odniesieniu do wymienionych wyżej filmów i wielu innych z tego okresu używa terminu *city film* – „film miejski”<sup>3</sup>. Nie znaczy to jedynie, iż akcja tych filmów toczy się w mieście, ale że miasto jest ich głównym bohaterem, ważniejszym i potężniejszym niż ludzkie postaci. Wskazują na to same tytuły filmów, gdzie aż roi się od nazw miast konkretnych i wymagowanych. Zaryzykowałabym tezę, że gdy chodzi o kino europejskie, miasto nigdy nie odzyskało w nim znaczenia, które miało w latach dwudziestych. Wprawdzie od czasu do czasu pojawiali się autorzy zafascynowani tym czy innym miastem – mam tu na myśli przede wszystkim Francuzów rozkochanych w swej stolicy, Jacques’a Tati, Jean-Luc Godarda i Erica Rohmera albo Niemca Wima Wendersa, ale nie zdarzyło się powtórnie, by

jednocześnie w wielu krajach miasto stało się tematem filmów najwybitniejszych autorów danego okresu.

Nie dość, że w typowym *city film* miasto występuje w roli głównej, to jeszcze jest traktowane jak dzieło sztuki lub materiał na nie. Nic dziwnego, w latach dwudziestych działało w Europie wielu artystów wierzących, że film zdoła rozwiązać problemy, z którymi nie były w stanie poradzić sobie inne dyscypliny sztuki. Mam tu na myśli między innymi takich autorów, jak Laszlo Moholy-Nagy czy wspomniani Walter Ruttmann i François Léger, którzy przeszli do historii nie tylko jako filmowcy, ale także architekci i malarze. Autorów „filmów miejskich” łączy się z kubizmem, konstruktywizmem, surrealizmem, futuryzmem, a nade wszystko z ekspresjonizmem. Z drugiej strony, lata dwudzieste to okres gorącej dyskusji teoretycznej, dotyczącej tego, czym jest kino i na czym polega jego wartość estetyczna. Uczestniczyli w niej między innymi Bela Balazs, Hugo Munsterberg, Dziga Wiertow, Siergiej Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin i John Grierson. Część z nich, na czele z Siergiejem Eisensteinem, od początku wierzyła w autonomię artystyczną kina, inni zaś próbowali dowieść, że kino jest sztuką, ponieważ syntetyzuje czy transformuje elementy innych dyscyplin artystycznych. Znow, miasto, które ma zarówno aspekt przestrzenny, dzięki czemu przypomina architekturę, jak i czasowy, co łączy go z muzyką, doskonale nadawało się do takich eksperymentów estetycznych. Świadectwem traktowania filmowego miasta jako okazji do eksploracji artystycznego pogranicza kina są tytuły filmów – *Symfonia wielkiego miasta* czy *Balet mechaniczny*.

Kiedy używam terminu „miasto modernistyczne”, to mam na myśli przede wszystkim przestrzeń uporządkowaną, surową i funkcjonalną, czy raczej – funkcjonalistyczną<sup>4</sup>. Modernistyczne budowle z zasady są pozbawione ozdóbek, miasta i osiedla są zaplanowane na wielką skalę, tak by pomieścić jak najwięcej ludzi w sposób maksymalnie racjonalny. Twórcami takich koncepcji byli przede wszystkim architekci z grupy Bauhaus, późniejsi twórcy „stylu międzynarodowego” i bodajże najślynniejszy architekt i urbanista XX wieku, „król betonu”, Szwajcar Le Corbusier.

W kinie europejskim miasto modernistyczne dominowało aż do lat siedemdziesiątych, a i dziś, pod koniec wieku, jego pozycja jest silna. Od czasów Langa i Ruttmanna tak jego wygląd, jak i konotacje zmieniły się. Po pierwsze, we wspomnianych dziełach z lat dwudziestych przestrzeń jest organizowana najczęściej wertykalnie – od podziemi czy niskich slumsów, gdzie schronienie znajduje biedota, do najwyższych pięter wieżowców, gdzie urzędują władcy miasta. W nowofalowych filmach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – najlepszym przykładem dzieła Jean-Luc Godarda i Michelangela Antonioniego – dystans między tymi, którzy dysponują władzą, a tymi, którzy jej nie mają, jeśli w ogóle jest rozpatrywany, jest wyrażony innymi środkami. U Godarda, jak w filmie *Dwie czy trzy rzeczy, które o niej wiem* (1966), jest często wręcz przeciwnie niż u Langa – na wysokich piętrach bloków mieszkają rodziny robotnicze lub samotne matki z dziećmi. Co więcej, w filmach Godarda i Antonioniego (*Zaćmienie*, 1962; *Czerwona pustynia*, 1964) dominuje układ horyzontalny; akcent jest położony na rozległość modernistycznej przestrzeni – nie kończące się osiedla pośpiesznie budowanych bloków czy czerwone, industrialne pustynie. W takich miejscach łatwo się zagubić, bo wszędzie jest tak samo – ulica jest podobna do

ulicy, blok do bloku, sklep do sklepu, a ludzie należący do jednej klasy społecznej kupują ten sam rodzaj pasty do zębów i proszku do prania, reklamowany przez ten sam program telewizyjny. Podobieństwo dotyczy nie tylko tego, co się znajduje w obrębie jednego miasta, ale ma charakter międzynarodowy czy globalny. Jacques Tati w *Playtime* (1967) pokazuje na przykład, że lotnisko Orly wygląda tak samo jak lotniska w Monachium, Londynie czy Chicago, a do centrum Paryża jedzie się takimi samymi autobusami jak te, które kursują po Rzymie i Hamburgu.

O ile w kinie europejskim złoty okres miasta przypadł na lata dwudzieste, o tyle w Stanach Zjednoczonych miasto nigdy nie było tak ważne jak w filmach lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Gdyby ważność filmowego miasta mierzyć poświęconą mu literaturą, okazałoby się, że w Stanach Zjednoczonych jest nim *Łowca androidów* (1982) Ridleya Scotta<sup>5</sup>. Nie znaczy to, że wcześniej w kinie amerykańskim miast nie było. Wręcz przeciwnie, praktycznie z wyjątkiem jednego gatunku – westernu, akcja wszystkich amerykańskich filmów toczy się w mieście. Z małymi wyjątkami życie miejskie było jednak przyjmowane przez wiele lat za oczywistość, a pejzaż miejski stanowił zaledwie tło wydarzeń. Sytuacja zmieniła się podczas drugiej wojny światowej, wraz z nadejściem kina *noir*. W filmach tego kierunku, takich jak *Podwójne ubezpieczenie* (1944) Billy’ego Wildera czy *They Live By Night* (1948) Nicholasa Raya, miasto zaczęło spełniać rolę katalizatora czy wręcz przyczyny ludzkich zachowań. Ludzie mieszkający na zanurzonych w cieniu ulicach, w domach, których schody wydawały się bez końca, byli w tych filmach skazani na określone zachowanie.

Między kinem *noir* a wspomnianym wyżej *Łowcą androidów* oraz innymi filmami tego gatunku, takimi jak *Ucieczka z Nowego Jorku* (1981) Johna Carpentera czy *Dwanaście małp* (1995) Terry’ego Gilliana, istnieje jednak ważna różnica – w filmach *noir* miasto ma, mimo wszystko, dużo mniejszy stopień autonomii, nie jest już wprawdzie jedynie tłem wydarzeń, ale nie jest jeszcze pełnokrwistym ich bohaterem. Filmy zaś, których tytuły wymieniłam, są o mieście, a nie tylko toczą się w mieście. Z najśłynniejszym z nich, *Łowcą androidów*, wiąże się zresztą zabawny paradoks. Otóż główną jego inspiracją, tak dla reżysera, jak i autorów scenografii, był klasyk Fritza Langa *Metropolis*. Z tego filmu została „wypożyczona”, między innymi, idea hierarchicznego podziału mieszkańców Los Angeles roku 2019 – z władcami miasta usytuowanymi na szczycie wieżowca korporacji Tyrella i lumpenproletariatem kryjącym się w podziemiach. Samo *Metropolis* jednak zostało zainspirowane podróżą Fritza Langa do Nowego Jorku. Lang był szczególnie zafascynowany wertykalnym porządkiem stolicy „nowego świata”, porządkiem dotyczącym zarówno nowojorskiej architektury, jak i struktury społecznej. Jeśli więc *Metropolis* Langa jest niemiecką reprezentacją metropolis amerykańskiego, to „metropolis” Scotta jest reprezentacją metropolis amerykańskiego przefiltrowanego przez wyobraźnię i wrażliwość Niemca. Który to stopień reprezentacji? – aż trudno się połapać. W tym miejscu warto jeszcze dodać, że Scott, jak Lang, jest cudzoziemcem – Anglikiem, co w pewnym stopniu potwierdza moją tezę, że dla Amerykanów miasto nie stanowi problemu, jest czymś oczywistym – by je zauważyć i potraktować jako odrębną całość, trzeba spojrzeć na nie z (kulturowego) dystansu. Postmodernizm to także



*Zostawić Las Vegas*, reż. Mike Figgis (1995)



*Ucieczka z Nowego Jorku*, reż. John Carpenter (1981)

paradygmat, w którym znaczną rolę odgrywają miejskie filmy azjatyckie, przede wszystkim *Akira* (1987) Japończyka Katsushiro Otomo, *Chungking Express* (1994) i *Fallen Angels* (1995) Wonga Kar-Waia oraz filmy autorstwa Johna Woo, takie jak *Hard Target* (1993) czy *Hard Boiled* (1991).

Z tego, co zostało do tej pory powiedziane, można wywnioskować, że filmowe miasto lat osiemdziesiątych jest bardzo podobne do miast z kina lat dwudziestych. W rzeczywistości różnice między nimi są dużo większe niż podobieństwa. Miasta postmodernistyczne, czy weźmiemy pod uwagę te portretowane w filmach science fiction (których jest większość), czy te, które prowizorycznie można określić jako rzeczywiste, nie stanowią już pejzażu industrialnego, lecz postindustrialny. Rzadko się w nich coś buduje i produkuje, a jeśli już ma to miejsce, to nowe obiekty natychmiast ulegają rozkładowi. Postmodernistyczny ekran wręcz tonie w śmieciach: odpadach po przemyśle poprzednich epok i tandecie produkowanej gdzieś indziej, poza dawnymi centrami industrialnymi: w Chinach, Tajlandii, na Filipinach. Zmieniła się także architektura – surowe, funkcjonalistyczne budowle ustąpiły „retro-deco” i mieszance stylów etnicznych. We wspomnianym *Łowcy androidów* widać między innymi budowle przypominające egipskie piramidy, greckie i rzymskie kolumny oraz ornamenty w kształcie chińskich smoków. Z kolei filmy reżyserów z Hongkongu, Kar-Waia i Woo, często są osadzone poza Azją, w Nowym Orleanie lub Buenos Aires. Zaś nawet w filmowym Hongkongu czy Tokio lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych panuje kultura globalna: reklamy w różnych językach, obrazki odwołujące się do symboli wielu narodów i kultury syntetyzujące elementy religii pochodzących ze wszystkich stron świata.

Warto w tym miejscu także zauważyć, że spośród miast prawdziwych w postmodernistycznym kinie najwięcej jest obrazów Las Vegas. Wystarczy wymienić takie filmy, jak *Showgirls* (1995) Paula Verhoevena, *Niemoralna propozycja* (1993) Adriana Lyne’a, *Zostawić Las Vegas* (1995) Mike’a Figgisa czy *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998) Terry’ego Gilliana. Miasto to, w którym króluje sztuczność, ornament i przesada, gdzie wszystko jest po to, by dostarczać przyjemności, a nie po to, by funkcjonować, stało się wręcz symbolem postmodernistycznego świata, nie tylko w kinie, ale w najszerzej pojętej kulturze. W znacznym stopniu jest to zasługa Roberta Venturiego, który w wydanej w 1972 roku książce *Learning From Las Vegas*<sup>6</sup> odrzuca wywodzącą się z Bauhausu ideę planowania na wielką skalę i głosi pochwałę pluralizmu architektonicznego i heterogeniczności.

Postmodernistyczne miasto nie jest także wzorem społecznego porządku i racjonalności, ale przeciwnie – stanowi widownię starć etnicznych i klasowych, a także ślepej, irracjonalnej nienawiści. W chaosie i przemocy pogrążone są miasta z *Łowcy androidów*, *Ucieczki z Nowego Jorku*, *Dwunastu małp*, *Żyłety* (1995) Davida Hogana. W znacznym stopniu wynika to z tego, o czym była wyżej mowa – z deindustrializacji, końca epoki postfordyzmu, w której większość ludzi nie tylko szła do pracy, ale pracowała w tych samych godzinach, od ósmej do czwartej lub od dziewiątej do piątej. Nawet jednak w filmach, które dostarczają mniej ponurej wizji postmodernistycznego miasta niż te, których tytuły wymieniałam, na przykład *Slacker* (1991) Richarda Linklatera albo *Mallrats* (1996) Kevina Smitha, bohaterów łączy to, że albo nie pracują lub pracują nieregularnie.

Filmy, które do tej pory omawiałam, przedstawiały miasta współczesne ich autorom albo miasta, które właśnie się stają. Z niewielkim uproszczeniem można przyjąć, że były to miasta modernistyczne w filmach modernistycznych i postmodernistyczne – w postmodernistycznych. Oprócz miast współczesnych mamy przecież jednak do czynienia z miastami przeszłości, pełno ich na przykład w adaptacjach literackich wszelkiego typu. Ich pobieżne nawet omówienie zajęłoby więcej stron, niż zdoła pomieścić ten tom, toteż ograniczę się w tym miejscu do dwóch uwag. Po pierwsze, spośród miast historycznych największą popularnością cieszy się XIX-wieczny Londyn. Nic dziwnego, Londyn w tym okresie to „miasto miast” – archetyp pejzażu industrialnego. Nikt zaś chyba nie dostarczył kinu większego wyzwania w tym względzie niż Charles Dickens, którego wiktoriańskie slumsy są tak realistyczne i pełne wyrazu, że – wydaje się – przekład na obraz może je tylko strywializować. Wyzwaniu temu sprostało jednak kilku reżyserów, a zwłaszcza David Lean, reżyser *Wielkich nadziei* (*Great Expectations*; 1946) i *Olivera Twista* (1948).

Po drugie, miasta poprzednich epok, jak wszystko, co w kinie dotyczy przeszłości, wcale nie muszą być wiernie historii. Zwykle jest tak, że filmowe miasto więcej mówi o roku, w którym dany film został wyprodukowany, niż o epoce, w której toczy się akcja. Podobnie to, z jakiego kraju pochodzą autorzy filmu, często w większym stopniu wpływa na wygląd filmowanej czy konstruowanej przestrzeni niż to, do jakiego kraju rzekomo ona należy. W tym miejscu wkraczam jednak w kolejną dziedzinę badań filmowego miasta – jego autentyzmu czy realizmu.

### Dyskurs realistyczny

W grę wchodzi określenie, czy filmowe miasto jest prawdziwe, czy sztuczne. Z pozoru rzecz nie jest trudna do ustalenia, wiemy przecież, że miasto pierwszego rodzaju stanowi punkt na prawdziwej mapie i nosi znajomą nazwę: Berlin, Warszawa, Nowy Jork, Ostrołęka. Analogicznie miasta sztucznego nie można odnaleźć na żadnej mapie, którą posługują się geografowie. Metropolis klasyka Fritza Langa, Alphaville z filmu Godarda (1965) czy miasto na Marsie w *Total Recall* (1990) Paula Verhoevena stanowią więc przykład takich nieprawdziwych miast. Z drugiej strony, jak już wspomniałam, miasto filmowe zawsze jest abstrakcją czy reprezentacją, ponieważ jest przedmiotem wyboru, zainteresowania autora filmu i nawet w trakcie rzutowania „prawdziwego” miasta (samego będącego reprezentacją) pewne jego właściwości zostają pominięte, a inne podlegają zwielokrotnieniu czy deformacji.

To, czy miasto jawi nam się jako rzeczywiste, czy sztuczne, w znacznym stopniu zależy od historycznej i stylistycznej świadomości widza. Chodzi mi o to, że pewnym gatunkom i filmom o pewnej tematyce przypisujemy większy autentyzm niż pozostałym gatunkom i rodzajom filmów. Doskonały przykład tego pierwszego stanowią filmy dokumentalne – sama ich forma skłania do wiary w autentyzm pokazywanej rzeczywistości. W istocie zaś autorzy filmów dokumentalnych często konstruują scenerię w studiu, zamiast ją filmować na żywo, ponieważ przestrzeń wykreowana w wielu przypadkach lepiej służy celom edukacyjnym i propagandowym niż przestrzeń „znaleziona”.



W odniesieniu do miasta ów problem prawdziwych i wykreowanych dokumentów świetnie obrazują klasyki gatunku – brytyjskie filmy z lat trzydziestych zrealizowane pod okiem Johna Griersona i Stephena Tallentsa w Empire Marketing Board i General Post Office. Przykłady, które się najczęściej przywołuje, to *Housing Problems* (1935) Edgara Ansteya i Arthura Eltona, *Industrial Britain* (1933) Roberta Flaherty'ego i Johna Griersona, *Children at School* (1937) funkcjonujący po prostu jako produkcja Gas, Light and Coke Company. Zadaniem większości z nich było ukazanie heroizmu brytyjskiego robotnika i trudnych warunków życia robotniczych rodzin, a przez to zachęcenie do okazania im pomocy tych, którzy znajdują się w lepszej sytuacji ekonomicznej. Filmy te w powszechnej świadomości funkcjonują jako „kromki życia”, tak autentyczne, jak tylko filmy być mogą. Badacze powołują się na to, że kręcono je na prawdziwych osiedlach slumsów i właśnie wybudowanych osiedlach robotniczych i że w głównych rolach występowały często boscie dzieciaki napotkane przez reżyserów za rogiem, gdzie zdecydowali się ustawić kamerę.

Jestem przekonana, że w wielu przypadkach rzeczywiście tak było; *Industrial Britain*, filmy Humphreya Jenningsa, a także nieco późniejsze dokumenty Denisa Mitchella (które wywarły znaczny wpływ na Kena Loacha i brytyjską „nową falę”) sprawiają wrażenie życia przyłapanego na gorącym uczynku. *Housing Problems* – najstynniejszy z „miejskiego” podgatunku brytyjskiego Documentary Movement – dziś już jednak nie emanuje owym słynnym autentyzmem. Przeciwnie, film ten z dwoma rodzajami domów – kiepskimi przed dobroczynną interwencją „klasy średniej” i schludnymi po teź interwencji, zbyt odległymi od siebie, by uwierzyć w autentyzm transformacji życia bohaterów – robi wrażenie zrealizowanej ciężką ręką propagandy.

Brytyjskie filmy dokumentalne z lat trzydziestych, a także osadzone na industrialnej północy Anglii filmy „nowej fali” lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to także przykład tego, że miasto bądź ta jego część, w której mieszkają biedni ludzie, z zasady jawi się jako prawdziwsza niż okolice zamieszkiwane przez burżuazję czy arystokrację. Zanurzone w parkach rezydencje i ulice o białych domach, z których nie odpadł ani milimetr kwadratowy tynku, rzadko są w stanie konkurować z pogrążonymi w smogu slumsami lub zuniformizowanymi osiedłami bloków albo domów czynszowych. Owo niejako automatyczne kojarzenie realizmu z życiem proletariatu jest jednym z powodów, dla których za wybitnego kronikarza życia miejskiego uchodzi Ken Loach. Ilekroć na ekranach kin czy telewizorów pojawi się jego nowy film, krytycy witają go jako boleśnie prawdziwy obraz życia w Londynie, Manchesterze czy Glasgow.

Z tego, co dotychczas zostało powiedziane, można wywnioskować, że autentyzm filmowego miasta to sprawa konwencji lub stylu. W istocie jednak, choć odgrywają one ważną rolę, nie wszystko, co dotyczy filmowego miasta (i każdego innego aspektu filmu rozpatrywanego w kontekście realizmu), znajduje się w oku patrzącego. I tak, metoda *cinéma verité*, umieszczanie w filmie prawdziwych ulic, po których przechadzają się prawdziwi przechodnie, filmowanych przenośną kamerą, sprzyja wrażeniu autentyzmu, bezpośredniości doświadczenia. Znowu doskonałym przykładem w tym względzie są filmy Kena Loacha, których akcja toczy się prawie zawsze w miejscu określonym z dokładnością do konkretnego osiedla, a nawet ulicy. Od czasu *Up the Junction* (1965) do *My*

*Name Is Joe* (1998) prawie nic w tym względzie się u niego nie zmieniło. Zmiana dotyczy jednak wnętrza – w pierwszych telewizyjnych produkcjach tego reżysera, często realizowanych w chałupniczych warunkach w ciągu 3-5 dni, niemalże czuje się bliskość kamery, a ujęcia są robione z 1-2 punktów. W filmach z lat dziewięćdziesiątych wnętrza są lepiej „dopracowane” i filmowane z wielu perspektyw. Na temat tego, które z tych wnętrza są prawdziwsze, zdania są jednak podzielone.

Podobny autentyzm jak u Loacha można odnaleźć w filmach Jacques’a Tati i francuskiej „nowej fali”. Chris Darke, analizując fenomen naturalizmu paryskich filmów Godarda, znaczną zasługę w jego osiągnięciu przypisuje zastosowaniu w nich lekkiej kamery typu Eclair i systemu nagrywania dźwięku Nagra<sup>7</sup>. Technika nie wyjaśnia jednak tu wszystkiego, równie ważne jest to, co Darke określa jako „dziennikarski styl Godarda”, a co Bertolucci w eseju opublikowanym w 1967 w „Cahiers du cinéma” nazwał *wulgarnością*. Owa rzekoma wulgarność (która pod piórem Bertolucciego stawała się komplementem) polegała na *zdolności życia z dnia na dzień, blisko rzeczy, jak żyje dziennikarz, zawsze przygotowany do pojawienia się we właściwym miejscu*<sup>8</sup>.

Postawa, jaką reprezentował Godard, implikuje lekceważenie dla urody detalu, dla perfekcji technicznej – typowy dziennikarz nazbyt się śpieszy, by dziesiątki razy przebudowywać zdanie, aż osiągnie ono Proustowską elegancję. Sam Godard przyznał zresztą, że nie wpatruje się nigdy w ścianę, którą ma filmować, tylko ją filmuje. *Jeśli przyglądasz się ścianie przez dziesięć godzin, w końcu zaczynasz zadawać pytania dotyczące tej ściany, a przecież to jest w końcu tylko ściana. (...) To dlatego moje filmy są serią epizodów: reżyser musi pozwolić ludziom prowadzić ich życie, w przeciwnym wypadku przestanie rozumieć cokolwiek*<sup>9</sup>. Tę dziennikarską postawę reżyser *Vivre sa vie* dzieli z Loachem, który wcale nie kryje się z tym, że jego twórczość ma charakter doraźny i interwencyjny. Autorowi *Raining Stones* zawsze chodzi o to, by z maksymalnym autentyzmem przedstawić jakiś fragment chorej brytyjskiej rzeczywistości i w ten sposób zainicjować społeczną zmianę<sup>10</sup>. Loach, jak zauważył jego kolega po fachu Alan Parker, nigdy nie pyta „jak”, a tylko „co”<sup>11</sup>. Gdy chodzi o portret miasta, i „wulgarność” Godarda, i „doraźność” Loacha nie dość, że przyczyniają się do powstania wrażenia autentyzmu przedstawianej przestrzeni, ale jeszcze owocują wysoką jakością artystyczną ich filmów. Dostrzec to można zwłaszcza z perspektywy czasu.

O ile przez wiele dziesiątek lat głównym sposobem osiągnięcia efektu naturalności scenerii było stosowanie tejże naturalnej scenerii wszędzie, gdzie tylko możliwe, o tyle przyszłość miasta „jak żywego” wiąże się chyba z powrotem do sztuczności. Owa „naturalna sztuczność” nie będzie czy nie jest już jednak budowana w studiu, ale symulowana za pomocą komputerów. Komputery stają się wręcz głównym narzędziem poszerzania granic filmowego miasta<sup>12</sup>. Czy wirtualne miasto zastąpi kiedyś całkowicie miasta innego typu – filmowane na żywo lub budowane w studiu, trudno dziś przewidzieć. Warto jednak w tym miejscu zauważyć, że wiele środków filmowych ustępuje nowym metodom, ale nie ginie całkowicie, lecz jest syntetyzowanych z nową techniką. Podobnie zaryzykowałabym tezę, że komputerowa produkcja także jeszcze przez długi czas będzie się posługiwać okrucami prawdziwych miast jako bazą dla wirtualnych ekspery-



*Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem, reż. Jean-Luc Godard (1966)*



*Alphaville, reż. Jean-Luc Godard (1965)*

mentów. Rodzi się też pytanie, czy wirtualne miasta osiągną kiedyś ową dziennikarską bezpośredniość, która była udziałem Godarda i Loacha. To pytanie jednak na razie musi pozostać bez odpowiedzi – aż do chwili, gdy nowa technika wytworzy własne konwencje estetyczne i gdy zdomowią się one w świadomości odbiorcy.

To, że część filmowych miast nosi nazwy miast prawdziwych – Nowy Jork, Paryż albo Barcelona – nie gwarantuje, że miasta te znajdują się w jakimś intymnym stosunku z ich pierwowzorami. Doskonały przykład tego, że tak być nie musi, stanowi Wenecja w filmach Hollywoodu – cała wybudowana w studiu, z ciemnoskórymi weneccjanami płynącymi papierowymi gondolami po papierowej wodzie i śpiewającymi pieśni w języku hindi.

Z drugiej strony, miasta nieprawdziwe często porażają i przerażają swym podobieństwem do tych dostępnych w potocznym doświadczeniu. Doskonałym przykładem w tym względzie jest wspomniane wyżej Alphaville z filmu Godarda. Miasto to, rzekomo oddalone od naszej Ziemi o kilka galaktyk, wygląda dokładnie jak Paryż. Nic dziwnego zresztą, skoro cały film jest nakręcony na autentycznych ulicach, mostach i w hotelach Paryża. Autorowi filmu zresztą właśnie o to chodzi, by pokazać, że przyszłość już się zaczęła, że skrajna racjonalizacja, a wraz z nią alienacja, dehumanizacja i wiele innych strasznych „akcji”, którym poddawani są nieszczęśliwi alphavillanie to los mieszkańców Paryża – różnica dotyczy najwyższej stopnia cierpienia.

Znaczne podobieństwo między miastami prawdziwymi a fantastycznymi można dostrzec także w filmach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Doskonały przykład stanowią wspomniane przeze mnie miasta z postmodernistycznych filmów science fiction, z *Łowcą androidów* i *Akirą* na czele. Warto jednak zauważyć, że o ile w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych autorzy science fiction nadawali swym fantastycznym, choć w istocie podobnym do prawdziwych, miastom fikcyjne nazwy i umieszczali je na planetach odległych o dziesiątki lat świetlnych od Ziemi, o tyle typową scenerią postmodernistycznego science fiction jest amerykańskie czy azjatyckie miasto niedalekiej przyszłości – Los Angeles, Nowy Jork, Nowy Orlean czy Tokio z roku 2019, 2029 czy 2036. Jaki z tego wniosek? Chyba taki, że zapanowała powszechna zgoda, iż przyszłość jest tuż za progiem i obce galaktyki nie są w stanie zagrozić Ziemi w tym, co jest mierzone technicznym rozwojem (albo następującym po rozwoju regresie).

W tej części mych rozważań pragnę również odnieść się do kwestii miasta jako metafory. Chodzi mi o sytuacje, w których akcja filmu dzieje się na prawdziwych ulicach, a jednak widz odnosi wrażenie, że pokazywane miasto nie oznacza siebie samego, ale coś innego, nie jest, jakby powiedział John Stuart Mill, nominatem, lecz dryfującym swobodnie sensem, czy nie jest *signifié*, lecz oderwanym od niego *signifiant*. Bodajże najlepszy przykład stanowi tu Wenecja, która w europejskim kinie konotuje śmierć – taką rolę odegrała między innymi w *Śmierci w Wenecji* (1971) Luchina Viscontiego, *Nie oglądaj się teraz* (1973) Nicolasa Roega, a ostatnio w filmie *Miłość i śmierć w Wenecji* (1997) Iaina Softleya.

*Signifiant* dominuje nad *signifié* także w filmowym Londynie, choć w tym przypadku dysproporcja między rzeczywistością a metaforą nie jest tak ogromna. Mam na myśli to, że w kinie Londyn wyspecjalizował się w roli „miasta o pod-

wyższonym libido”; jest on miejscem, gdzie ludzi obezwładniają albo zatrująwają erotyczne pasje. Taką rolę odegrał po raz pierwszy bodajże w *The Lodger (Lokator; 1926)* Alfreda Hitchcocka, później w tej roli pojawił się między innymi u Michaela Powella w *Peeping Tom (1960)* i w całej serii filmów „swingującego Londynu”, takich jak *Georgy Girl (1966)* Silvio Narizzano, *Wstret (1965)* Romana Polańskiego czy *Performance (1970)* Donalda Cammella i Nicolasa Roega.

Z metaforami jest tak jak z konwencjami formalnymi – powtórzone po kilkakroć wywołują w odbiorcy określone oczekiwania. Myślę, że to właśnie stało się z Wenecją – tyle już razy zagrała ona w filmie rolę zwiastuna śmierci, że gdy pojawi się na ekranie, trudno mieć nadzieję, że obejdzie się bez trupa.

### Dyskurs moralistyczny

Odnoszę się tu do kwestii konotacji, jakie budzi filmowe miasto: pozytywnych, negatywnych, czy neutralnych. Historii kina znane są oczywiście miasta dobre i złe, przyjemne i okropne, kochane i nienawidzone. Dobre są takimi z kilku powodów. Po pierwsze, po prostu dlatego, że są, że zostały zbudowane. Takie miasta miały swój złoty wiek w radzieckim formalizmie, kierunku, który narodził się pod wpływem rewolucji październikowej i okresie wczesnego socrealizmu. Najsłynniejszym przykładem jest miasto z filmu *Człowiek z kamerą* Dżigi Wiertowa, inne można odnaleźć w *Przygodach Oktabriyny (1924)* Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga, *Turbinie 50000 (1932)* Friedricha Ermlera (po Wiertowie najwybitniejszym chyba radzieckim piewcy industrializacji) i Sergiusza Jutkiewicza oraz *Wielkim obywatelu (1938-1939)* Friedricha Ermlera. Owe miasta to twory modernistyczne nie tylko w znaczeniu historycznym, ale także ideologicznym. Ich portretowi towarzyszy bowiem przeświadczenie, że urbanizacja, industrializacja, migracja ze wsi do miasta i towarzysząca temu wszystkiemu racjonalizacja życia to zjawiska zdrowe i pozytywne. Dla twórców radzieckiego formalizmu postęp społeczny, techniczny i artystyczny to niejako różne oblicza tego samego zjawiska, rozwój jednej dziedziny nie może więc upośledzać drugiej.

Paradoksalnie, mimo iż nie sposób odnaleźć w kinie bardziej przyjaznych miastu kierunków niż radziecki formalizm i socrealizm, „prawdziwych” miast w filmach tego okresu jest jak na lekarstwo. Miasto z filmu Wiertowa na przykład to produkt „kreatywnej geografii”, czyli wykorzystywania w jednym filmie obrazów wielu radzieckich miast. Ktoś złośliwy zauważył, że tylko montowanie najatrakcyjniejszych fragmentów wielu różnych miast pozwoliło radzieckim twórcom spełnić ich misję propagandową – pokazać piękno i siłę bolszewickiej rewolucji. Ograniczenie się do filmowania wyłącznie Odessy, Moskwy czy Petersburga mogłoby wywołać odwrotny efekt – ujawnić, że nie są one wcale socjalistyczną utopią, lecz antykapitalistyczną dystopią.

Kiedy twierdzą, że w filmach radzieckich nie ma prawdziwych miast, to mam na myśli także to, że ukazywana w nich przestrzeń jest zwykle pograniczem: między miastem a wsią, miastem a terenem czysto industrialnym, wsią a osiedlem i tak dalej. Rzecz interesująca, ustępowanie typowych miast pograniczu to zjawisko właściwe także czasom postmodernizmu. Nowej „tkance miejskiej” towarzyszy nawet nowa terminologia: „exopolis” (miasto zewnętrzne), „post-suburbia” (postprzedmieście),

technoburbs, „metroplex” czy „urban village” (miejska wioska)<sup>13</sup>. Wiele tych terminów doskonale moim zdaniem nadawałoby się do wynurzających się z feudalizmu miast radzieckich, co może sugerować, że historia miasta zatacza koło, czy rozwija się „spirala” – od wsi do miasta, od miasta do neowioski.

Drugi rodzaj dobrego miasta to to, które się kocha i podziwia za jego cierpienie i heroizm. Miast-męczenników najwięcej pojawiło się po II wojnie światowej, kiedy to znaczna część Europy powstawała z gruzów. Nie ma zaś chyba lepszego przykładu miasta cierpiącego niż Warszawa w filmach szkoły polskiej, na czele z *Pokoleniem* (1954) i *Kanałem* (1957) Andrzeja Wajdy. Oprócz Warszawy torturowanej była jeszcze Warszawa (koniecznie bohatercko i przez cały naród) odbudowywana, w takich filmach, jak *Skarb* (1948) i *Przygoda na Mariensztacie* (1953), oba w reżyserii Leonarda Buczkowskiego. Zaryzykowałabym tezę, że gdy już w końcu stolica Polski powstała z gruzów, utraciła znaczną część sympatii filmowców. Zamiast celebrować jej witalizm, reżyserzy zaczęli się koncentrować na kłopotach z „dostaniem mieszkania” albo choćby meldunku w Warszawie, jak w filmie *Nie ma róży bez ognia* (1974) Stanisława Barei, i na alienacyjnym działaniu wielkopłytowego osiedla, jak w *Dekalogu* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego. Wracając jednak do miasta-męczennika, nie sposób pominąć miast włoskiego neorealizmu, na czele z *Rzymem – miastem otwartym* (1945) Roberta Rosselliniego. O twórcach szkoły polskiej mówi się zresztą, że inspirowali się osiągnięciami Włochów.

Dobre miasto to także często miasto-przyjaciel. Zna się w nim, a przynajmniej w jakiejś jego dzielnicy, każdy budynek i każdą ulicę, skwer, a nawet kamień. Różne miasta mają oczywiście różnych miłośników – bardów. Do najsłynniejszych ukochanych miast należą Paryż w filmach Erica Rohmera, na przykład *Paris vu par...* (1964)<sup>14</sup>, *Les Nuits de la Pleine Lune* (1984) i *Les Rendez-vous de Paris*; 1995) oraz Nowy Jork, a dokładnie Manhattan, Coney Island i Brooklyn w filmach Woody’ego Allena, takich jak *Annie Hall* (1977) i *Dni radia* (1987). Pośród młodszych twórców dużo trudniej znaleźć kogoś, kto ujawniałby metropolitarne sympatie. Regułą w kinie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jest, że o mieście mówi się albo źle, albo wcale. Stosunkowo najprzyjaźniejszy obraz współczesnego miasta – Rzymu – odnalazłam w *Caro Diario (Kochany pamiętniku)*; 1994) Nanniego Morettiego i Paryża w *Before Sunrise* (1995) Richarda Linklatera. Rzecz znamienna, owa sympatia, jaką ujawnia wobec Paryża amerykański reżyser, w znacznym stopniu bierze się z jego miłości do filmów „nowej fali”. *Before Sunrise* można wręcz potraktować jako hołd Linklatera, złożony mistrzowi Rohmerowi.

Dyskurs moralistyczny to także sposób rozpatrywania miasta filmowego, w którym kinowa architektura czy urbanistyka styka się z feminizmem. Dobre miasto to z feministycznego punktu widzenia (w uproszczeniu) takie miasto, w którym kobiety i dzieci mogą czuć się bezpiecznie. Czy takie miasta w ogóle istnieją? Owszem, ale jest ich niewiele. Myślę, że w ostatnich latach test bezpieczeństwa przeszedłby przedmiejsko-amerykański *Edward Nożycorek* (1990) Tima Burtona i przedmiejsko-londyński *Metroland* (1997) Philipa Saville’a. Z drugiej strony, przestrzeń ukazana przez Burtona jest tak słodko-kiczowata, a Saville’a wieje taką nudą, że nie sądzę, by wiele feministek chciało tam zamieszkać.



*12 małp*, reż. Terry Gilliam (1995)

W kinie dowolnego okresu dużo łatwiej jest znaleźć miasta dystopijne niż utopijne. Piekło dla filmowców ma zawsze kształt miasta, zmienia się tylko jego rodzaj; raz jest ono nasyconym wieżowcami metropolis, innym razem industrialną pustynią, jeszcze kiedy indziej – zuniformizowanym osiedlem. Jak różne są powody miłości do miasta, tak różne są też powody jego nienawiści.

Po pierwsze to, co zachwycało radzieckich formalistów – porządek, racjonalność, organizacja, triumf natury nad kulturą – w tym samym czasie w niemieckich ekspresjonistach budziło podziw zmieszany ze zgrozą. Przywoływane tu już po wielokroć *Metropolis* Fritza Langa czy *Der Hindertreppe* (*Boczne schody*; 1921) Leopolda Jessnera i Paula Leniego są właśnie przykładem takiej „pięknej dystopii”. W miarę upływu lat piękna w filmowych miastach ubywało, powiększał się natomiast lęk. Ten lęk miał jednak różne oblicza. W czasach Langa jego źródłem był przede wszystkim racjonalizm techniki. W tych filmach ukazujących Europę po II wojnie światowej, których autorzy nie ulegli sentymentalizmowi „cierpiącego miasta”, powodem lęku były bieda, zniszczenie i wyrastająca z nich patologia społeczna: korupcja, przemyt, gangsterstwo. Doskonałym przykładem takiego miasta jest Wiedeń w *Trzecim człowieku* (1949) Carola Reeda. Warto zauważyć, że *Trzeci człowiek* to bodajże pierwszy film nasycony „miejską nostalgią”, w którym nowe, złe miasto przeciwstawia się starymu – dobremu. Cały film rozpoczyna się głosem bohatera z offu, oznajmającym, że nie pamięta on przedwojennego Wiednia z muzyką Straussów, polorem i łatwym czarem. Jego spotkanie z Wiedniem nastąpiło już po końcu „starego świata”.

Kontrast miejskiej, współczesnej dystopii z utopią przeszłości jest niemalże normą w filmach postmodernistycznych, przykładem *Dwanaście małp*, *Terminator* (1984) Jamesa Camerona, *Demolka* (1993) Marca Brambilla czy *Opowieści*

*podręcznej* (1990) Volкера Schlöndorffa. Rzecz znamienna, dobrym miastem w takich przypadkach jest zwykle to, które z punktu widzenia widza jest mu współczesne.

Wspomniałam już, że o ile wadą miast modernistycznych jest nadmiar techniki i porządku, o tyle zmorą miast ponowoczesnych jest chaos, deindustrializacja, zniszczenie. W okresie dzielącym modernizm od postmodernizmu zmieniły się także niebezpieczeństwa czyhające w filmowym mieście na „duszę” czy „wyższą świadomość” jednostki. W dystopijnych miastach lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych najczęstszym problemem jest samotność i alienacja – typowym obrazem u Antonioniego jest widok ludzi, którzy gdy się spotykają, nie mają sobie nic do powiedzenia, a gdy są sami, snują się po ulicach jak we śnie. Głównym problemem postmodernistycznych „miastowych” jest z kolei zbyt wiele ról społecznych do zagrania, zbyt szybko zmieniające się otoczenie i w konsekwencji niemożność określenia własnego miejsca na mapie rzeczywistości; to, co Fredric Jameson określa terminem „schizofrenia”<sup>15</sup>. Problem, który mam tu na myśli, najlepiej został przedstawiony w *Lowcy androidów*, gdzie pozbawieni przeszłości replikanci konstruują swą tożsamość z cudzych fotografii i wspomnień. Głęboko „dystopio-genną” cechą postmodernistycznego miasta, wpływającą na ową fragmentaryzację tożsamości, jest jego zanurzenie w mass mediach, które za Jeanem Baudrillardem jest nazywane simulacją. Życie w takim mieście jest kształtowane na wzór tego, co dyktuje telewizja i reklamy, a domy, sklepy, restauracje raczej udają coś innego, niż są sobą<sup>16</sup>.

Jak można odnaleźć w kinie miasta ukochane przez ich portrecistów, tak i można zidentyfikować takie, których autorzy wydają się ich nienawidzić czy lękać. Takim miastem jest, moim zdaniem, Londyn w filmach Alfreda Hitchcocka. Choć, jak twierdzą jego biografowie, „Hitch” był wielkim patriotą lokalnym, ukochaną rozrywką przyszłego reżysera *Psychozy* było nawet podróżowanie po Londynie autobusami i uczenie się na pamięć nazw ulic<sup>17</sup>, w jego londyńskich filmach trudno doszukać się śladów tej miłości. Przeciwnie, Londyn w filmach Hitchcocka *The Lodger*, *Blackmail* (*Szantaż*; 1929) i *Frenzy* (1972) to miasto groźne i złowieszcze. Nikt w nim nie jest bezpieczny, uprzejmy nieznajomy z restauracji okazuje się gwałcicielem, życzliwy sąsiad – perwersyjnym mordercą, inni to szantażyści albo złośliwi plotkarze. We *Frenzy* Hitchcockowi udało się nawet odczarować „święty obszar” (święty głównie dzięki produkcjom z wytwórni Ealing) brytyjskiego filmu – małą społeczność lokalną. Widownią przeraźliwych zbrodni staje się bowiem w tym filmie sielskie Covent Garden, a okrutnym mordercą – przyjacielski i kordialny sprzedawca zieleniny. Miasto z filmów Hitchcocka (w najwyższym stopniu dotyczy to Londynu, ale odnosi się także do kilku jego amerykańskich filmów) to także dystopia z feministycznego punktu widzenia – niebezpieczeństwa czyhają w nim bowiem przede wszystkim na kobiety. Część badaczy uważa wręcz, że filmy Hitchcocka propagują pogląd, iż miasto, a ściślej jego część publiczna – ulice, parki, mosty, bulwary – to przestrzeń męska; kobiety winny się ograniczać do prywatnej przestrzeni domu. Tę samą, tradycyjną, antyfeministyczną postawę można odnaleźć w większości filmów postmodernistycznych, od futurystycznej *Opowieści podręcznej* do „realistycznego” filmu *Falling Down* (1992) Joela Schumachera.



## Zakończenie

Jak wspominałam na początku, sposobów rozpatrywania filmowego miasta jest ogromnie wiele. Do przedstawionych dyskursów można dodać na przykład dyskurs estetyczny (miasto jako dzieło sztuki i przedmiot antyestetyczny), wertykalny (wieżowce – podziemia), horyzontalny (centrum, przedmieścia), etniczno-rasowy (miasto jednolite i wieloetnicznie), kosmopolityczny (miasto prowincjonalne i globalne, pierwszego i trzeciego świata), demograficzno-urbanistyczny (miasteczko, metro i megapolis), socjalny (biedni i bogaci, producenci i konsumenci). Podsumowując, filmowe miasto to kopalnia tematów i twórców o janusowym obliczu. Dla badacza w tym także tkwi jego urok i niebezpieczeństwo – ten, kto zaczyna mówić o mieście, łatwo może skończyć, mówiąc o wszystkim.

EWA MAZIERSKA

- <sup>1</sup> J. Donald, *Metropolis: The City as Text*, w: *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge 1992, s. 427.
- <sup>2</sup> Najstynniejszym zwolennikiem „dyskursywnego” podejścia do miasta jest amerykański geograf i teoretyk studiów urbanistycznych i specjalista od postmetropolis, Edward W. Soja. Por. m.in. jego: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*, Verso, London 1989; *Postmodern urbanization: the six restructurings of Los Angeles*, w: *Postmodern Cities and Spaces*, Blackwell, Oxford 1995 oraz *Six Discourses on the Postmetropolis*, w: *Imagining Cities*, London and New York 1997.
- <sup>3</sup> Por. H. Wehsmann, *The City in Twilight*, w: F. Penz and M. Thomas (wyd.), *Cinema and Architecture*, BFI, London 1997.
- <sup>4</sup> Różnica między funkcjonalizmem a funkcjonalnością dotyczy zamierzenia i rezultatu. Funkcjonalistyczna architektura miała owocować funkcjonalnym życiem, ale jak twierdzą krytycy modernistycznych miast, efekt ten nie został osiągnięty.
- <sup>5</sup> Por. G. Bruno, *Ramble City: Postmodernism and „Blade Runner”*, w: *Alien Zone*, London, New York 1990; N. Wakefield, *Space on Flat Earth: „Blade Runner”*, w: *Postmodernism. The Twilight of the Real*, London 1990.
- <sup>6</sup> R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Massachusetts 1972.
- <sup>7</sup> Por. C. Darke, *It All Happened in Paris*, „Sight and Sound”, July 1994.
- <sup>8</sup> Podaję za C. Darke, tamże, s. 11.
- <sup>9</sup> *Godard on Godard*, New York, London 1972, s. 187.
- <sup>10</sup> Por. J. Hacker, D. Price, *Kenneth Loach*, w: *Take Ten*, Oxford 1991.
- <sup>11</sup> Cytat z telewizyjnego programu „South Bank” poświęconego Kennethowi Loachowi.
- <sup>12</sup> Więcej informacji na ten temat można znaleźć w częściach *The Virtual City I* i *The Virtual City II*, w: *Cinema and Architecture*, dz. cyt.
- <sup>13</sup> Por. E. W. Soja, *Six Discourses on the Postmetropolis*, dz., cyt.
- <sup>14</sup> Film ten ma aż sześciu autorów (czołowych twórców francuskiej „nowej fali”), ale portret Paryża stworzony przez Rohmera jest moim zdaniem najpogodniejszy.
- <sup>15</sup> Por. F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, w: *Postmodern Culture*, London 1985.
- <sup>16</sup> Por. J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, w: *Postmodern Culture*, dz. cyt.
- <sup>17</sup> Por. P. Simone, *The Background Years: 1899-1939*, w: *Hitchcock As Activist*, London 1985.

# O scenografii filmowej w *Metropolis* Fritza Langa

Mit „nowej wieży Babel”

w utopijnej architekturze awangardowej lat dwudziestych

AGNIESZKA WASIECZKO

Wiele fragmentów *Metropolis* przesądza o tym, że film ten wydaje się dzisiaj niemodny, zwłaszcza w momentach, kiedy monumentalizm łączy się z sentymentalizmem. Mimo to po ponad sześćdziesięciu latach od jego powstania nie sposób odmówić dziełu przemożnej siły oddziaływania na wielką skalę, a rozmach inscenizacyjny, fascynujące eksperymenty formalne są świadectwem reżyserskiej maestrii i godnego podziwu panowania nad całością gigantycznego przedsięwzięcia.

Problemy ludzi zagubionych w zmechanizowanym świecie cywilizacji z jej wielobarwnym natłokiem szczegółów tworzących dzień wielkiego miasta utrwalił już w swych powieściach: James Joyce w *Ulissiesie* i John Dos Passos w *Manhattan Transfer*. Film określany nieraz jako nowa, „odpsychologizowana” powieść, rejestrując zewnętrzną aktywność rzeczy martwych, staje się sejsmografem ludzkiej świadomości. U Langa bezpośrednią inspiracją do stworzenia tej monumentalnej, futurystycznej wizji świata ukazanego w *Metropolis* stał się jego pobyt w Nowym Jorku w 1924 r. związany z amerykańską premierą *Nibelungów* (w USA przebywał dwa lata, przyglądając się metodom pracy tamtejszych filmowców). Imponujący widok drapaczy chmur i wyjątkowa atmosfera miasta-molocha wywarły na przybyszu z Europy wielkie wrażenie.

*Metropolis*, miasto przyszłości ukazane w filmie Langa zrealizowanym w 1926 r., to *niczym sam super-Nowy Jork*. Twórcy filmu ukazują przyszłość w dwóch wymiarach: podziemny świat ludzi niewolniczej pracy spełniających rolę trybów w gigantycznej maszynie produkcji, pracujących na rzecz nielicznych uprzywilejowanych, dysponujących nieograniczoną władzą, którzy mają prawo życia na powierzchni. Górne miasto to gigantyczna gmatwanina drapaczy chmur i ulic ożywionych bezustannym ruchem taksówek powietrznych i samochodów, to siedziba wielkich potentatów przemysłowych, dygnitarzy i goniącej za rozrywkami złotej młodzieży. W dolnym mieście, pozbawionym światła, robotnicy będący raczej niewolnikami doglądają potężnych maszyn.

Złudna równowaga panująca między tymi światami zostaje zakłóca przez uczucie, jakie rodzi się pomiędzy Frederem, synem głównego potentata (Gustaw Fröhlich), a córką jednego z robotników – Marią (Brigitte Helm), orędowniczką powszechnej miłości i pokoju, która jak słusznie zauważa Siegfried Kracauer

w sztandarowej pracy *Od Caligarięgo do Hitlera*, jest bardziej podobna do świętej niż agitatorce robotników.

Młoda dziewczyna wygłasza do robotników mowę, w której oświadcza, że wyzwoleni mogą być tylko wtedy, jeśli pośrednikiem między rękami a mózgiem jest serce. Maria nawołuje swych słuchaczy do cierpliwości i zapowiada rychłe przybycie mediatora. Właściciel fabryki (Alfred Abel) w towarzystwie nihilistycznego wynalazcy Rotwanga (Rudolph Klein-Rogge) incognito trafia na zebranie robotników w katakumbach. W odpowiedzi na zagrożenie, jakie stwarza związek syna z dziewczyną wzywającą do kierowania się zupełnie mu obcą zasadą serca, doprowadza do skonstruowania przez Rotwanga mechanicznego człowieka bliźniaczko podobnego do Marii.

Diaboliczny plan przeprowadzenia pod władzę robota buntu, a następnie stłumienia go i umocnienia władzy tyrana zostaje wprawdzie przeprowadzony, ale wywołuje również skutek odwrotny. Podziemne miasto robotników broni się pod wodzą majstra (Heinrich George). Rewolta prowadzi do zniszczenia świata podziemi. Podburzeni przez robota robotnicy zabijają swych ciemnych, niszczą maszyny i powodują powódź, która zagraża ich własnym dzieciom. Ten żywiołowy wybuch przewyższył siłą bunt zaaranżowany przez przemysłowca. Jednak do zalania podziemi i unicestwienia zbuntowanych nie dochodzi dzięki interwencji Frederę, zakochanego w Marii syna właściciela fabryki, a miłość młodych przyczynia się do pojednania i staje się początkiem nowej rzeczywistości. Konflikt zostaje zażegnany, bo jak chciała w scenariuszu Thea von Harbou, *serce staje się mediatorem pomiędzy siłą a rozumem*. Końcowa scena ukazuje przemysłowca stojącego pomiędzy Frederem a Marią. Zbliżają się robotnicy i brygadziści, ich przywódca. Za namową Frederę ojciec podaje rękę przywódcy robotników, a uszczęśliwiona Maria uświęca swą obecnością ten symboliczny sojusz.

Film Langa inspirowała literatura ekspresjonistyczna. Jednym z centralnych motywów, zarówno dramatu ekspresjonistycznego, jak filmu Langa, jest wzajemny stosunek mas i ich przywódców. Przedmiotem tęsknoty pokolenia ekspresjonistów z jednej strony jest silna jednostka, z drugiej ludzkość wyzwolona i zespolona, żyjąca w braterskiej zgodzie. Ideę silnej jednostki ekspresjoniści przejęli od Nietzschego, odcinając się jednak od głębokiej pogardy, jaką żywił dla mas. Ich ideałem był człowiek silny, świadomy, a zarazem wierzący w masy.

Nie jest to jednak film rozwiązujący niepokoje społeczne epoki.

Jak wskazuje tytuł, Langa interesowała przede wszystkim powłoka wizualna wielkiej metropolii. Bezpośrednim impulsem, który skłonił go do realizacji filmu, był pobyt w Nowym Jorku w 1924 r., kiedy bezpośrednio po sukcesie *Nibelungów*, odbywał amerykańskie tournée. Zafascynowany tak opisał swe bezpośrednie wrażenia z niezwyklej dla ówczesnego Europejczyka aglomeracji: *Widok Nowego Jorku nocą jest wystarczająco silnym wrażeniem, wydobywa piękno mogące odegrać centralną rolę w filmie. Są tu blaski czerwone i niebieskie, lśniąco białe, przeraźliwie zielone; ulice pełne ruchliwych, wirujących, spiralnych świateł oraz samochodów i pociągów wysoko ponad nami. Drapacze chmur ukazują się w błękitach i złocię, bieli, purpurze, a jeszcze wyżej znajdują się neony reklam swym światłem przewyższające gwiazdy*<sup>1</sup>.

Scenariusz filmowy został oparty na popularnych w owym czasie opowiadaniach G. H. Wellsa: *Time Machine* (1895) i *Sleep Awakes* (1897). Urbanistyczne

wizje futurystycznych miast wykorzysta potem Thea von Harbou w opowiadaniu pt. *Metropolis* z 1927 r. Nastrój poruszenia, który udzielił się Langowi widzącemu Broadway, odnajdujemy na kartach tej opowieści. Von Harbou tak charakteryzuje *Metropolis*: (...) jest ono niczym niespokojne, huczące morze przesywane falami światła. W błyskach i falach wodospadu Niagara, w grze kolorów, wirujących, pełnych blasku wieżowców świetlnych METROPOLIS zdaje się stawać przejrzyste. Domy rozdrobione na stożki i sześciiany przez ruchliwe ostrza reflektorów, jasne, wyniosłe, unoszące się w powietrzu światło płynące w dół po ich brzegach niczym deszcz. Po ulicach ślizgało się jaśniejące, świecące samoistnie promieniowanie i przedmioty prześlizgujące się pod nim, przed nimi zaś nieprzerwany potok strumienia światła<sup>2</sup>.

Lang, próbując zachować, uwiecznić przejmujące wrażenie tysięcy stale poruszających się świateł Broadwayu oglądanego w ciemności, zrobił kamerą parę ujęć, które zostały później wykorzystane w nocnych ujęciach *Metropolis*.

Czas zająć się samą realizacją scenograficzną. Twórcami metropolii z filmu byli scenografowie współpracujący z Langiem przy jego wcześniejszych produkcjach, *Nibelungach* (1922/1924) i *Testamencie Dr. Mabuse* (1921): Erich Kettelhut, Otto Hunte i Karl Vollbrecht. Vollbrecht i Hunte byli odpowiedzialni za konkretyzację pomysłów opracowanych przez Kettelhutta w formie szkiców rysunkowych.

Badając projekty scenograficzne do filmu *Metropolis*, jesteśmy w bardzo dobrej sytuacji, gdyż zachowały się liczne rysunki Ericha Kettelhuta odslaniające proces przygotowawczy. Szkice wstępne z lat 1925-1926 są przechowywane w archiwach: Stiftung Deutsche Kinemathek w Berlinie i Cinémathèque Française w Paryżu. Artysta mistrzowsko wykorzystuje zróżnicowane techniki plastyczne: rysunek tuszem, ołówkiem, pastelą, akwarelę, gwasz i olej na papierze. Liczne prace zostały opatrzone na marginesach podpisami i wskazówkami instruktażowymi. Dodatkowym, bardzo cennym źródłem informacji o współpracy reżysera i scenarzystki z projektantami dekoracji są *Wspomnienia (Erinnerungen)* Ericha Kettelhuta; ten nieopublikowany rękopis z około 1960 r. znajduje się w Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek w Berlinie.

Na podstawie szkiców przygotowawczych Kettelhuta Hunte i Vollbrecht wzniesli makietę z drewna, masy plastycznej, płótna i kartonu; 6-metrowy perspektywiczny model dający uczucie urbanistycznej, trójwymiarowej jedności sieci miasta zbliżonego do kanionu. Do uzyskania pełnych rozmachu scen filmowych ze znacznie mniejszych dekoracji wykorzystano najnowsze wynalazki optyczno-techniczne. Wykorzystana przy filmowaniu metoda Schufftana polegała na zastosowaniu przystawki lustrzanej i pozwoliła na zastąpienie gigantycznych budowli małymi makietami. Dlatego też ustawianie pojazdów na autostradach i prace montażowe scenografów uwiecznione przez oryginalne fotografie z planu filmowego przypominają nieco zabawę samochodzikami.

Twórcy scenografii stworzyli zróżnicowaną strukturę przestrzenną, dzieląc ją na strefy. Skupione obok siebie drapacze chmur, hale fabryczne mają symbolizować współdziałanie pomiędzy mózgiem, rękoma i sercem. Dekoratorzy różnicują świat podziemny, ukazując dawne katakumby, gigantyczne podziemne jaskinie z dzielnicami dla robotników, hale z maszynami. Kładą nacisk na podkreślenie różnic zaznaczających się pomiędzy strefami oraz przekraczanie tych granic. Dlatego centralną rolę w filmie pełnią takie szczegóły, jak schody, drążone w ścianach korytarze i tunele oraz windy.

W uprzywilejowanym państwie na powierzchni ziemi główna wieża miasta zwana Nową Wieżą Babel stanowi dominantę przestrzeni. Dekoratorzy wykorzystali tu motyw z obrazu Breughla St. z 1563 r. Nadanie tej budowli ostatecznego kształtu było jednym z najbardziej newralgicznych momentów realizacji filmu. Przestrzeń fikcyjna metropolii podlegała wielokrotnym zmianom. Przyjrzyjmy się dwóm rysunkom przechowywanym w Berlinie.

W pierwszej wersji rysunkowej (tusz na papierze, 30,7 x 40,2 cm) Erich Kettelhut, wierny szczegółom opowieści von Harbou wspominającej o budowlach „gotyckich”, w centrum szkicu kompozycyjnego umieścił gotycką katedrę, powyżej z lewej – wysoki, szklany, sklepiony kopułą wieżowiec ze znajdującym się tam „ogrodem rozkoszy” złotej młodzieży. Wokół tych budowli wznoszą się wąskie, dość stare domy należące do klasy średniej, natomiast poniżej nich artysta zaprojektował zbliżone do ówczesnych utopii urbanistycznych parkingi i autostrady rozłożone na wielu poziomach. Ta stosunkowo zachowawcza koncepcja wywołała gwałtowny sprzeciw samego Langa, który niszcząc pracę zmusił Kettelhuta do opracowania drugiej wersji (gwasz na szarym papierze, 30 x 39 cm) z umieszczoną pośrodku „Nową Wieżą Babel” – drapaczem chmur zbliżonym do poszukiwań formalnych Miesa van der Rohe. Ta ostatecznie uznana przez Langa rycina jest czymś więcej niż tylko jednym ze etapów pracy architekta, jest swoistym *signum temporis* i świadectwem toczącej się w Niemczech gorącej dyskusji na temat architektury wysokościowej i poszukiwań współczesnej wieży Babel.

Aby zobrazować masy mieszkańców podziemnego miasta, Lang z powodziem uciekł się do ekspresjonistycznej stylizacji. Pomogła mu ona stworzyć istoty wyzbyte indywidualności, przygarbione, nawykłe do chodzenia z opuszczoną głową i do posłuszeństwa, odziane w stroje nie związane z żadną epoką.

W początkowej scenie *Metropolis* robotnicy, powoli poruszając się zwartą grupą, wsiadają do windy. Obiektyw kamery ukazuje ich z tyłu, nie odsłaniając twarzy. Ruch windy został podporządkowany jakby graficznemu biegowi linii poziomych i pionowych. Ściana zabezpieczająca wejście do windy stopniowo unosi się. Ruch w dół symbolizuje zapadanie się poszczególnych kondygnacji miasta podziemnego. Robotnicy szczerlnie wypełniający windę jak zwykle mają opuszczone głowy, są niezindywidualizowaną masą, co przedstawia praca Kettelhuta wykona w technice oleju i gwaszu na płótnie (30 x 41 cm) ze zbiorów Stiftung Deutsche Kinemathek w Berlinie.

Skrajną stylizację zastosowano w scenie wymieniania się grup robotników w windzie oraz w scenie spotkania się dwóch kolumn maszerujących rytmicznym krokiem. Kolumny maszerują, wszyscy mają zgarbione plecy, brudne twarze, identyczne bure ubrania. Równe szeregi idących ludzi, w których zanika postać wiodąca, skomponowano w poetyce filmów ekspresjonistycznych, którymi rządzi rytm, a człowiek jest jego elementem konstrukcyjnym. W *Metropolis* dla reżysera ważna jest przede wszystkim plastyka filmowa. Koncepcja obrazu sprowadza się do tego, że człowiek nie gra samodzielnej roli, lecz jest tylko cząstką filmowej architektury.

Wreszcie robotnicy wchodzą na dziedziniec podziemnego miasta ograniczony przez trzy bloki zgrupowane w tle, zaś uwagę zwraca pomnik tarasowo wznoszący się ku szczytowi.



*Metropolis*, reż. Fritz Lang (1926)



Głęboko pod ziemią, lecz wysoko nad robotnikami znajdują się pracujące maszyny. W ten sposób tłum przemieszcza się ku głównej hali maszyn, ku siłowni. Miejszem pracy robotników jest betonowa hala.

W *Metropolis* wzdłuż sali, w głąb ekranu biegną dwa rzędy masywnych słupów przypominających gwałtownie zwężające się ku górze kolumny. Wysoko łączą je szyny z metalu. Ciężkie podpory unoszą sieć metalowych zbrojeń stropu sali z wentylatorami o wirujących skrzydłach. Obiega ją antresola oparta na występie ściany z ciągłą barierką schodów. Na rysunku zatytułowanym *Hala maszyn. Widok z góry* wykonanym w technice gwaszu i wykończonym pastelą (27,5 x 36,5 cm) ze zbiorów Cinémathèque Française w Paryżu widzimy rozległe pomieszczenie z bardzo wysokimi oknami, którego centralne miejsce wypełnia maszyna-mołoch przypominająca zespół naczyń aorty. Robotnicy pracujący przy obsłudze maszyn są elementami precyzyjnie zakomponowanej struktury architektonicznej, ciała skulone w niszach fasady centrali są niczym wskazówki poruszane przez mechanizm zegarowy. Zastosowana stylizacja zamienia człowieka w element maszyny.

We wnękach dwu piętér sylwetka każdego człowieka zwraca się zawsze w kierunku przeciwnym niż do sąsiada. Zdaniem Kurtza prawa zabudowania przestrzeni odnoszą się także do ludzkiego ciała, gdyż to właśnie ono narzuca kształt plastyczny strukturze scenicznej. Niemcy nie usiłują stworzyć postaci typowej, choćby nawet przesadnymi środkami; przeciwnie, posługując się stylizacją, dążą do typizacji, różniąc się tym od reżyserów radzieckich, znacznie wstrzemięźliwszych w środkach formalnych. Każda z postaci umieszczona w tle wypełnia przestrzeń pomiędzy podporami nośnymi centralnej sali. Ciała skulone w niszach fasady centrali są niczym wskazówki poruszane przez mechanizm zegarowy.

Jeśli chodzi o operowanie masami, Lang ma talent przyswajania sobie w sposób bardzo indywidualny rzeczy wcześniej widzianych. Widział więc Maxa Reinhardta operującego tłumami statystów na obszernej scenie Grosses Schauspielhaus, przedstawienia teatru ekspresjonistycznego i teatru Erwina Piscatora, zgromadzenie zespołów (Ballung), recytujących chórów (Sprechchore), a także rozmieszczenie mas ludzkich na niezliczonych pomostach sceny. Konstruuje monumentalną dekorację architektoniczną do *Zygfyryda*, działał pod wpływami Leopolda Jessnera, celującego w oszczędnej symetrii harmonizującej poszczególne sceny za pomocą rozlicznych poziomów. Stosował on z upodobaniem mosty i arkady urywające się niespodzianie nad przepaściami. Tłum recytujących chórzystów był zbitą, ciemną, bezkształtną masą, poruszającą się ciężko i automatycznie. Z masy tej, w regularnych odstępach czasu wyodrębniła się osoba przypominająca koryfeusza z chórów greckich.

Erwin Pistacor, reżyser głęboko wrośnięty w erę cywilizacji technicznej i koncepcji konstruktywistycznych, tworzący pod wpływem teatrów rosyjskich, zdołał nawet zmienić charakter statysty. Zanim włączył go w ulubiony bezkształtny ruch, samotnie lub w większej zbiorowości, przeobrażał go jakby w element architektury. Anonimowy człowiek tak drogi ekspresjonistom włączał się w zbiorowość. Ciało jego w nienaturalnej pozycji ukazującej najwyższe napięcie wyrażało pewną wolę, ujawniającą się bądź powstrzymywaną. Pistacor potrafił narzucić mu działanie. Jednak w odróżnieniu do ekspresjonistów, do

których się zbliżał, wyrażając wewnętrzne reakcje, nie unikał gestów potocznych i zwykłych.

W kolejnej sekwencji z eksplozją trujących spalin możemy się przyjrzeć głównej, monstrualnej maszynie zwanej Molochem. W niemych filmach Langa wyczuwa się radość, z jaką reżyser bawił się rozwiązaniami technicznymi. Często szły one w parze z utopijnymi ideami. Jak powiedział Adolf Heinzlmeier: *...maszyna-moloch, gigantyczne tryby w „Metropolis” (1925/26), to tylko jeden spośród wielu przykładów, gdzie technika łączy się w sposób wizjonerski z utopią*<sup>3</sup>.

Piramidalna konstrukcja jest rozczłonkowana na poziome rzędy kolumn i filarów. Do wejścia umieszczonego na najwyższej kondygnacji wiodą spłaszczone okiem kamery wysokie schody flankowane przez dwie dysze-zawory wentylacyjne w powiększonej skali. Z tych szczelin sączą się opary i kłęby białego dymu zacierające obraz wyższych pięt. Wejścia do tej „świątyni pracy” strzegą rzeźby przypominające nagich dworzan-odźwiernych-wartowników ze starożytnego Egiptu noszących nemesy i opaski biodrowe z połyskliwej tkaniny. Na centralne schody robotnicy wspinają się szybko, niespokojnie i tłumnie, płynne tempo reguluje wahadłowy ruch przekładni wału korbowego. Z automatyczną dokładnością rozwija się pochód ofiar Molocho; ogromna fasada centrali maszyn podlega przeobrażeniu i staje się podobna do twarzy krwiożerczego boga (zapożyczenie z *Caligario*). Defilada uformowanych w prostokąty oddziałów, przedzielonych jednakowymi odstępami, kieruje się w stronę rozwartej paszczy. (Takie symetryczne rozwidlenie grup statystów spotykamy już w *Zygfrydzie*.)

Wraz z Frederem wydostajemy się z podziemi, poruszając się taksówką w wymagowanej przestrzeni, pełnej monstrualnych wieżowców z rozpiętymi pomiędzy nimi doprowadzonymi do dachów napowietrznymi autostradami docieramy do gabinetu jego ojca, głównego potentata i władcy Metropolis. Gubimy się w chaotycznej pajęczynie dróg unoszonych przez metalowe szyny, oglądamy bombardujące nas pojazdy latające i mrowiący ruch mas przemieszczających się wzdłuż dróg. Poustawiane pod różnymi kątami sześciany domów, jednakowe rzędy okien, kilka nieforemnych okien podziemnego miasta – miasta siedzib przypominających koszary (Mietskaserne), są doskonale zharmonizowane z mechanicznym operowaniem masami istot pozbawionych indywidualności.

W gabinecie dyrektora tło stanowi gładka, biała, podświetlona płaszczyzna mlecznej szyby, którą podzielono na kwadratowe pola. Poniżej, pod oknem ciągną się parostopniowe schodki. Bliższy perspektywie widza środek pomieszczenia zajmuje wydłużone biurko o zaokrąglonej linii. Na nim ustawiono metalową, ostro pnącą się ku górze rzeźbę złożoną z przerywanych odcinków. Bliżej okna – dwa fotele o płynnych, opływowych kształtach. Obraz podporządkowano ścisłej symetrii, ostry, graficzny efekt pogłębia posuwisty, poziomy ruch kamery śledzący przechadzającego się, chmurnego przemysłowca. Kąt pomieszczenia zarezerwowano dla asystenta-sekretarza gorliwie notującego rzucane polecenia.

Z okna podobnego pomieszczenia rozpościera się panoramiczny widok Metropolis ze szczytami dachów kolosalnych, podświetlonych wieżowców. Przypominające piramidy schodkowe czy też zikkuraty są ustawione ukośnie do widza, eksponują swe narożniki. Jest to obraz kontrastu pomiędzy silnie oświetlonymi a zacienionymi ścianami. Pomimo posłużenia się bryłami prostopadłociennymi, kompozycja wyzwala wrażenie chaosu, zagubienia w konglomeracie



ostro spiętrzonych, pnących się ku górze masywnych bloków. Kominy podobne do naczyń aorty wypuszczają kłęby dymów. Reflektory rzucające silne snopy światła przesuwają się kolistym ruchem po fasadach domów. Okna układają się w przenikające się, poziome i pionowe pasma.

W *Metropolis* tak jak w innych filmach Lang mistrzowsko operuje światłem. Miasto przyszłości pojawia się w postaci wspaniałej piramidy pnących się ku niebu drapaczy chmur rzucających silne błyski. Reflektory i skomplikowane metody techniczne pozwalają nakreślić sieć okien ciemnych i rozświetlonych, a także mroczne fragmenty ścian. Gdziekolwiek zwrócimy wzrok, odkrywamy źródła migotliwych bądź rozproszonych światła przypominających mgławicę rozmytych świetlistych punktów. Makieta miasta, z ulicami i mostami, zawieszonymi nad przepaścią z autostradą ożywioną mrowiącym ruchem pojazdów, urasta na ekranie do gigantycznych rozmiarów. Za pomocą systemu luster Schufftana („Spiegeltechnik”) robotnicze domki zbudowane w studio tylko fragmentarycznie pokazują na ekranie swe wydłużone fasady – kartonowe dekoracje ustawiano nieraz pod zdumiewającymi kątami. Operator odchodzi stopniowo od ogólnego, panoramicznego ukazywania miasta, stosuje półprzezroczyste, przenikające się klatki filmowe, a „wzrok” kamery szybko zbiegający z góry na dół podkreśla chaotyczny bieg zwielokrotnionych dróg. Zmontowanie kilku przypadkowych cięć kamery pogłębia poczucie niestabilności, nietrwałości rozbudowanego do niebotycznych rozmiarów „miasta przyszłości”. Klaustrofobia, lęk przed zamknięciem człowieka w skomplikowanym labiryncie miasta-molcha odnajdywane w obrazach filmowych Langa są echem koncepcji ekspresjonistycznych „zamkniętych światów”, z których nie ma wyjścia.

Kamera wodzi po zakrzywionym torze i zatrzymuje się raz po raz, skupiając uwagę na wybranych obiektach, szczególnie zaś na jednym. Nad panoramą *Metropolis* dominuje wieża zwana Nową Wieżą Babel. W filmie, zastępując niekiedy kartonowe makiety, posłużono się rysunkami przygotowanymi przez Kettelhuta. W filmowym „nokturnie” zamiast scenografii oglądamy obraz olejny na kartonie (43,6 x 55,2 cm) pt. *Wieża Babel*, przechowywany w Stiftung Deutsche Kinemathek w Berlinie. Kettelhut wykorzystuje również technikę montażu kilku pociętych prac, scalając je w nową krystaliczną całość. Taki trick plastyczny ilustruje kolorowany pastelą gwasz pt. *Świt* (39 x 54,5 cm) z Berlina.

Pomiędzy kondygnacjami obejmującymi po kilka pięter na trzon wieżowca nanizano tarasowe podesty służące jako ładowiska. Wieżowiec obiegają promienne, schodzące pionowo w dół skrzydła o schodkowym profilu. Zygzakowate sploty podkreślone czarno-białym, linearnym modelunkiem kojarzą się nieco z przyporami dawnych, gotyckich katedr. Ukośne ujęcie kamery odbiera budowli właściwą jej statykę, przywodzi na myśl jej rychłe runięcie. Oto jedna z analogii pomiędzy biblijną Wieżą Babel a jej filmową egzemplifikacją.

Ważnym elementem architektury scenograficznej jest stary dom, w którym mieszka szalony wynalazca Rotwang. W centrum miasta, przytulony do żelaznego filara wznosi się budynek całkowicie odmienny w formie od wizjonerskich szklanych wieżowców. Nieco skrzywiony, o płynnej linii, nierównej długości połaciami spadzistego dachu przypomina wybudowany przez Ottona Bartinga dom mieszkalny dla dyrektora w Zeipau z 1925 r. Wchodzimy do niego przez niewielki otwór. Uwagę zwraca tu gabinet Rotwanga, który jest zmodernizowa-





na, uwspółcześnioną wariacją na temat dawnej ikonografii „Studierstube” – pracowni uczonych, magów i alchemików znanych choćby z drzeworytów Albrechta Dürera. Laboratorium wypełniają półki na odczynniki, widzimy też blaszany kaptur okapu wciągający wyziewy i opary z dymiących probówek i kolb. Rotwang zdradza władcy Metropolis tajemnicze plany katakumb, w których spotykają się robotnicy, aby słuchać Marii. Obaj mężczyźni incognito udają się na to zebranie, śledząc robotników. Razem przemierzają liczne stopnie schodów wykutych w nieregularnie zakrzywionym, nieckowatym zagłębieniu. Ziemię ożywają pełzające po jej powierzchni cienie i smugi blasku. W tej sekwencji kamera ukazuje porowatą, nierówną ścianę o silnie wydobytej, pełnej niuansów grze cieni i światła. Na tym tle przesuwają się spłaszczone, odziane w ciemne uniformy sylwetki wprawione w płynny i monotony ruch. Starannie ukryci Rotwang i jego współtowarzysz przyglądają się wypadkom rozgrywającym w centralnej jamie katakumb. Kamera kieruje się na przeciwległą ścianę z ołtarzem wzniesionym na podeście z kilku schodów. Z trzech bloków skalnych wyrastają grupy silnie oświetlonych, wysokich krzyży. Trzy wyższe krzyże otaczają symetrycznie zespoły trzech niższych. Kontrastujące tło tworzy spadzysta ściana podziemnych korytarzy z rozpadlinami i wypukłościami mniej lub bardziej pozostającymi w mroku. Na ołtarzu stoją rzędy świateł. Robotnicy odwróceny tyłem do widza, znajdujący się na pierwszym planie stanowią szarą masę. Maria stojąca przed nimi rozkłada ręce i powiada: *Dzisiaj opowiem wam historię wieży Babel.*

W tym momencie Lang stosuje typowy chwyt konstrukcyjny: dając ramę umieszcza „opowieść w opowieści”. Kolejne kadry stanowią ilustrację narracji Marii dotyczącej wznoszenia wieży Babel.

Na ciemnym tle nieba pokrytego punktami gwiazd pojawia się postać unosząca i rozkładająca ręce, która ze wzrokiem wbitym w niebo mówi: *Wybudujmy wieżę, której wierzchołek sięgnie nieba (...). Będzie na niej napis: wspaniały jest świat i jego twórca. I wspaniały jest człowiek.*

W kolejnym ujęciu widzimy klasyczną wieżę Babel opartą na wzorze zaczerpniętym z wiedeńskiego obrazu Breughla St. ukazaną na tle tego samego rozgwieżdżonego nieba i płaskiego horyzontu. Wokół tej budowli niczym silnie zmniejszona makieta siedzą skuleni prorocy starotestamentowi, kontemplując jej doskonałość.

Jednak, jak dalej relacjonuje Maria: *Ci którzy postanowili wybudować ową wieżę, nie mogli tego dokonać sami, zatrudnili więc tysiące ludzi, by zbudowali ją dla nich.* W tym momencie widzimy ów lud budujący wieżę. Z głębi kadru ku patrzącemu nadciąga symetryczny układ pięciu kolumn zbiegających się w jednym punkcie i dalej podążających w zwartym szyku. Nagie postacie o wygolonych czaszkach, patrzące w dół, zlewają się z jednolicie białym piaskiem pustyni. Różni je od niego jedynie ruch. Gdy w grę wchodzi operowanie tłumami, rytm staje się dynamiczny. Czasem zastygłe grupy ludzkie z wolna ożywają, aż wreszcie włączają się otwarcie w akcję. Dzieje się tak w scenie, w której po rusztowaniach tej osobliwej wieży Babel sięgającej gwiazd robotnicy kroczą pięcioma równoległymi szeregami. W tym samym fragmencie wygląd rewolucjonistów wspinających się na sam szczyt schodów, ku miejscu, gdzie zastygł w ekstazie wybraniec z rękoma uniesionymi w górę – przypomina sceny zbiorowych konfliktów reżyserowane przez Piscatora.

Ponieważ planujący wieżę nie interesowali się losem budujących wieżę wyrobników, zatem *modlitwa nielicznych stała się przekleństwem tysięcy*. Przeskok. Kolejne zdjęcie ukazuje wieżę Babel tuż po katastroficznym upadku. Pod stojącą w gruzach, z wyszczerbionymi murami budowlą leżą rozrzucone kamienie, nad obrazem widnieje zaś napis: „WSPANIAŁY JEST ŚWIAT I JEGO TWÓRCA, WSPANIAŁY JEST CZŁOWIEK”! Wtedy Maria kończy swą opowieść, konkludując: *Ktoś musi pośredniczyć między mózgiem, który planuje, a rękoma, które budują. Tylko serce może stworzyć wieżę pomiędzy nimi*. Po czym namawia robotników do cierpliwości w oczekiwaniu na mediatora, który ma się za nimi wstać. Słowa Marii są zapowiedzią zakończenia filmu. W tym momencie chciałabym powiedzieć o związku wieży Babel z architekturą sceniczną. Jakże były powody, iż stała się ona przewodnim znakiem filmu *Metropolis*?<sup>4</sup>

W 1918 r. Lang trafia do Berlina, który jest polityczną stolicą świata. Silnej eksplozji tumultów socjalistycznych i rewolt powojennych towarzyszył napięty, jakby sejsmograficzny nastrój pełen nadziei i terroru, pośpiechu, perwersji i dusznej zmysłowości. Po rewolucji i uspokojeniu się sytuacji Lang-architekt kieruje swe zainteresowania ku nowoczesnej technice, mechanizacji, zmodernizowanej, zdehumanizowanej, nieco bezdusznej architekturze będącej odbiciem nowych relacji międzyludzkich i rodzącej się cywilizacji industrialnej. Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych i zetknięciu się z tamtejszą architekturą nieodłączny atrybut pejzażu, jakim jest drapacz chmur, przeszedł do wizualności jego filmu jako słynny wieżowiec – Nowa Wieża Babel z *Metropolis*. Tu musimy powiedzieć o biblijnej symbolice wieży Babel. Czym jest w mitologii ludzkie pragnienie wzniesienia gigantycznej bubowli mającej konkurować z dziełami boskimi? Całą tradycyjną mitologię zajmującą się początkami rodzaju ludzkiego w Księdze Rodzaju kończy legendarny epizod: utrata wspólnoty przez drugą ludzkość stworzoną po potopie i jej rozproszenie jako skutek *szatańskiego przedsięwzięcia* (określenie M. Eliade). Synowie Noego, którzy przeżyli potop, stają się protoplastami nowego pokolenia. W owym czasie wszyscy ludzie mówili tym samym językiem. Lecz pewnego dnia postanowili zbudować nową wieżę, *której wierzchołek będzie sięgał nieba* (Rdz 11,4). Był to jednak podszept szatana. Jak czytamy w księdze Genesis, Jahwe *zstąpił, by zobaczyć to miasto i wieżę* i zrozumiał, że odtąd dla ludzi *nic nie będzie (...) niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić* (Rdz 11,5-6). Zatem Jahwe pomieszał języki i ludzie przestali się rozumieć. Następnie rozproszył ich *po całej powierzchni ziemi i tak nie dokończyli budowy tego miasta*, które odtąd zwie się Babel (Rdz 11,8). Miasto, w którym znajdowała się wieża, nosiło tę samą nazwę. W Księdze Rodzaju (9,9) autor biblijny wyjaśnia ją za pomocą etymologii ludowej na podstawie podobieństwa zachodzącego między hebrajską nazwą Babilonu – „Babel” (dosł. „Brama Boża”), a wyrazem hebrajskim „balal” (w pierwotnej formie „piel balbal”) – „sprawiać zamieszanie”.

Historyczność sięgającej nieba wieży Babel potwierdziły również badania archeologiczne (rekonstrukcja budowli według Businka z 1938 r. i Erwina Heinle z 1986 r.). Przedstawienia zikkuratów, czyli wież mezopotamskich, tarasami wznoszących się ku górze, odnajdujemy na pieczęciach cylindrycznych, amuletach i płaskorzeźbach w kamieniu. Jednym z najśłynniejszych jest zikkurat w Ur, stolicy sumeryjskiej, zbudowany na kilka wieków przed opuszczeniem tego mia-

sta przez Teracha, ojca Abrahama (Rdz 11,31). W Babilonie znajdował się zikkurat Etemenanki (fundament nieba i ziemi), wybudowany na kilka wieków przed patriarchami izraelskimi, odbudowany przez Nabopollasara (625-605 p.n.e.). Wznosił się on na olbrzymiej przestrzeni, pierwsze piętro miało wymiary 450 x 412 m. Czworoboczna budowla o wysokości 92 m miała 7 tarasów, przy czym na najwyższym znajdowała się świątynia.

Mieszkańcy Babilonu uważali tę wieżę za bramę wiodącą do boga (bab-im), gdyż schodami łączącymi poszczególne tarasy można było wejść na najwyższe piętra i zbliżyć się do bóstw mieszkających w niebie. W istocie uważano, że podstawą zikkuratu był pępek ziemi, zaś jego wierzchołek sięgał nieba. Przemierzając jego piętra, król lub kapłan rytualnie, czyli symbolicznie wstępował do nieba. Według Mircei Eliadego, wybitnego znawcy religii, wierzeń i mitów, który wyjaśnia starotestamentowy topos wieży Babel, mamy do czynienia z interpretacją starego motywu mistycznego w duchu jahwizmu. W pierwszym tomie *Historii wierzeń i idei religijnych* pt. *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyjskich* autor przywołuje starą tradycję, według której niektóre uprzywilejowane istoty (przodkowie, kapłani, szamani, herosi, legendarni królowie) wstępowały do nieba po włóczni, sznurze lub łańcuchu ze strzał<sup>5</sup>. Wstępowanie do nieba zakończyło się wraz z pierwotną epoką mityczną. Inne mity relacjonują niepowodzenie późniejszych prób wdrapania się do nieba za pomocą różnorodnych rusztowań. (Dziś szamani podejmują tę niebiańską podróż w transie ekstatycznym.) Czy redagujący opis biblijny znał te odwieczne wierzenia? Jednoznaczne stwierdzenie jest zapewne możliwe, jednak z pewnością nieobce mu były babilońskie zikkuraty charakteryzujące się podobną symboliką. W Biblii w przeciwieństwie do Babilończyków nazywających swe miasto Bramą Bożą (dosł. „babel”) nazwa Babel kojarzy się z zamieszaniem (Rdz 11,9). Główna wieża miasta *Metropolis* została podzielona na górne i dolne strefy, strefy cienia i światła. Poniżej chemisfery przesycającego, przenikającego w głąb konstrukcji światła, kwitnących ogrodów oraz placów sportowych kryje się przeludnione Miasto Pracy. Wieżowiec miał być paradoksalnie symbolem wspólnej woli i pragnień.

Ale już w 1919 r. na łamach pisma „Der Sturm” Herwartha Waldena podczas trwającej rozbudowy dworca Friedrichstrasse w Berlinie zapoczątkowano tzw. Hochhausdebatę. W początkach lat dwudziestych czołowi architekci Berlina, tacy jak Bruno Taut, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, wyróżniają się niezwykle kreatywną wyobraźnią i siłą duchową. Debata dotyczyła wieżowca jako symbolu nowoczesności i utopijnego przyszłego pokolenia. Przyciągnęła czołowych architektów awangardy ze względów zarówno finansowych, jak i prestiżowych. Dwa projekty wieżowców o przeszklonych ścianach Ludwiga Miesa van der Rohe nadesłane na konkurs zabudowy Friedrichstrasse (1919) są manifestacją Scheerbartowskich „szklanych domów” wyrastających z koncepcji „Glasarchitektur” i pierwszym znaczącym przejawem entuzjazmu dla budynków wysokościowych, jaki ogarnął berlińskich architektów w początku lat dwudziestych. Podobne, utopijne schematy fascynowały przede wszystkim Brunona Tauta, który wraz z Gropiusem i Behnem w kwietniu 1919 r. zorganizował wystawę Niezależnych Architektów w galerii J. B. Neumanna i opublikował cztery książki fantazji architektonicznych. Jedną z nich, *Die Auflösung die Städte* (1920), zawierała niezwykle, mimo swej nieudolności, rysunki *wielkiej świątyni*

gwiazdy, rubinowoczerwonej świątyni nazwanej *świętością wszystkich, którzy płoną*. Szkice opatrzone cytataми z utworów Landauera, Kropotkina, Nietzschego, Paula Scheerbarta, niemieckich romantyków i *Pionierów* Whitmana. Jednakże na samym początku, w 1919 roku, Taut wydał książkę *Die Stadtkrone*, która odzwierciedla ducha i idee epoki, a w sensie historycznym jest jednym z nielicznych ważnych dokumentów architektury ekspresjonistycznej. Pewnym źródłem inspiracji była książka Paula Scherbarta pt. *Das Glasarchitektur* z 1914 roku. Praca Tauta dotyczy przede wszystkim planowania miejskiego i jest polemiką skierowaną przeciw ówczesnej myśli urbanistycznej podkreślającej ideę miasta-ogrodu. Taut nazwał ją pogardliwie *Rumpf ohne Kopf*, czyli urbanizacją bez dominanty. W *Ville contemporaine* Le Corbusier przedstawił nieco podobny układ zabudowy z publicznymi gmachami otaczającymi centralną wieżę, lecz był on zakomponowany wedle diametralnie różnych założeń. Szklana wieża Tauta, owa „Stadtkrone”, miała całkowicie inne pochodzenie. Gmach publiczny rysujący się śmiało na tle nieba, o strzelistej sylwetce, był podobny do gotyckiej wieży, orientalnej pagody bądź minaretu, które dominowały nad otaczającą je zabudową. Ogólną ideę najpełniej wyjaśnia ilustracja tytułowa książki Tauta zapożyczona z ryciny van Eycka, która przedstawia św. Barbarę siedzącą przed swoją wieżą. Berliner Architekturvereinigung, kierowana przez niego spółka architektoniczna znana jako „Die gläserne Kette” („Szklany Łańcuch”) zaprojektowała zabudowę centrum miasta, wzorując się na pradawnej ikonografii tzw. Flugstadt – „miasta rzecznego”. Ten późniejszy głos w dyskusji nawiązuje do średniowiecznych przedstawień „korony miasta” – „Stadtkrone”, judeochrześcijańskiego mitu o *wysoko wzniesionym mieście Syjonie (hochgebauten Stadt Zion)*, lecz nade wszystko jest owocem ekspresjonistycznego myślenia o architekturze z jej wertykalizmem form, będącym odbiciem ideału „Weltsicht”, czyli ekstazy dynamicznej i pewności świata. Bracia Taut przestali rysunki z wariantami wizjonerskich wieżowców zbliżonych do realizacji scenograficznej *Metropolis*.

„Die Stadtkrone” zaprojektowana przez Brunona Tauta w 1919 r. to wysoki budynek – symbol wizualny, albo znak rozpoznawczy. Taut miał pewien wpływ na Gropiusa, którego koncepcję „katedry przyszłości” zasygnalizowano w broszurze wystawy. Zwerbowani do grupy „Szklany Łańcuch” i wystawiani przez niego artyści, tacy jak: Walter Gropius, Mies van der Rohe, Arthur Korn, Hugo Haring, Hans Scharoun, Otto Barting i bracia Luckhardtowie, podobnie jak on myślący utopiści pozostawili pewną liczbę nadzwyczaj oryginalnych, bardziej lub mniej niemożliwych do realizacji luźnych schematów, natomiast w 1925 r. na znak swej solidarności założyli grupę „Ring”. Erich Mendelsohn i Hans Poelzig uważani najczęściej za architektów stricte ekspresjonistycznych do niej nie należeli.

Fascynacja wieżowcem w ekspresjonizmie bierze się nie tylko z utopijnych wzorów obrazowych, lecz nade wszystko nawiązuje do opisów literackich z częstymi określeniami: „Denkmal”, „Dom”, „Kathedrale”, „Monument” oznaczających: „pomnik”, „katedrę”, „monument”. Mają one konotację religijno-sakralną bliską idei Niebiańskiego Jeruzalem. Świat w końcu swego istnienia zostanie podporządkowany wspólnej, jednoczącej ogół religii. Wieżowiec z *Metropolis* nie jest jednak katedrą, a raczej odpowiada symbolice Wszetecznicy Babilonu

z Apokalipsy. W Apokalipsie (17,1-6) Babilon jest przedstawiony jako siedziba mocy tego świata wrogich Chrystusowi: przewrotności, pychy i odejścia od Boga, nierządu i bałwochwaltwa.

W projektach Kettelhuta najważniejszą rolę pełniła germańska katedra gotycka, mająca stanowić bastion przeciw naporowi nowoczesności i obcej kultury pełnej dekadencji. (Wyglądem przypadkowo przypominała katedrę w Kolonii.) Ta koncepcja była niemiła Langowi zainteresowanemu ówczesnymi dyskusjami na temat współczesnej urbanistyki. Manifest Bauhausu z 1914 r. opatrzone drzeworytem Lionela Feiningera ukazywał wizję katedry gotyckiej wyrastającą z myśli Scherbarta, zaś tekst Waltera Gropiusa mówił o *nowej budowlu przyszłości jako kryształowym symbolu nowej władzy*. Sylwetki miast przyszłości winny być zdominowane nie przez przestarzały symbol, jakim jest gotycka katedra, lecz przez drapacze chmur, nowe „świątynie pracy”. Przekreślenie (brązową kredką) szkiców Kettelhuta przez Langa i własnoręczne umieszczenie napisu: *Przec z kościołem, Wieża Babel zamiast tego* – świadczy o tym, jak bardzo ingerował on przy powstawaniu wstępnych koncepcji dekoracji, a w końcu decydował o ostatecznym efekcie.

Koncepcja przestrzenna *Metropolis* zaprezentowana przez samego Langa spotkała się z silną krytyką wcielającą się często w rolę moralisty i proroka G. H. Wellsa, autora *When the Sleeper Awakes*, opowiadania rysującego obraz zdeprawowanego Londynu. Należy przypomnieć, iż Thea von Harbou, pisząc swój scenariusz, przeniosła z tego opowiadania obraz dualizmu miasta z ciemnymi podziemiami i fabrykami mas oraz należącymi do elit apartamentami w wieżowcach pełnych światła. Wells zarzucił Langowi szereg przekłamanych, nieprawdziwych, niemoralnych wizji, twierdząc, że człowiek mający kontakty z współczesnymi architektami winien prezentować realnie istniejące obrazy. Oceniał *Metropolis* jako *najgłupszy film świata*<sup>6</sup>.

Lecz Lang nie miał ambicji ukazania realistycznej, urbanistycznej ilustracji rozwiniętej metropolii ani zaprojektowania „miasta idealnego”. Znając takie publikacje, jak *Città futurista* Antonia Sant’Elia z 1914 r., *Plan voisin* Le Corbusiera z 1922 r., futurystyczne obrazy Nowego Jorku w przyszłości Hugh’a Ferrissa z lat 1922-1929, wizje Ameryki z popularnych magazynów typu „Scientific American”, a nade wszystko projekty szklanych katedr i miast-ogrodów niemieckich architektów ekspresjonistycznych, był jednym z wielu architektów-wizjonerów.

Lang naraził się również na potępienie ze strony niemieckich konserwatywnych środowisk architektonicznych. Po 1918 r. Niemcy przybite upokarzającymi warunkami traktatu wersalskiego i zagrożone przez ekspansję amerykańskiej masowej produkcji filmowej podjęły walkę o utrzymanie germańskiego ducha kulturowanego od średniowiecza. Oswald Spengler w *Untergang des Abendlandes* powiada: *Kultura faustowska jest kulturą woli. To jest owo „ja”, które wyłania się z architektury gotyckiej; zwieńczenia wież i przypory – to są poszczególne „ja”, zaś etyka faustowska jest w całości wznoszeniem się w górę*.

Może się wydawać, iż Lang uległ nieco naiwnej fascynacji amerykańskim drapaczem chmur, którego obraz przekazują dobroduszne komedie, jak np. *Safety Last* Harolda Lloyd’a. (Emitowana w Niemczech pt. *Ausgerechnet Wolkenkratzer* – szczególnie *Drapacze chmur* w 1923 r. odniosły wielki sukces.) Przystąpiono do tzw. germanizacji drapacza chmur, dlatego tak wielu architektów projektuje



nowoczesną zabudowę wielu miast, nawiązując do średniowiecznej urbanistyki z gotycką katedrą w centrum placu.

Koncepcji „nowej katedry”, odrodzeniu duchowości germańskiej odpowiadają projekty autorstwa Halbika i Scharouna, bliskie temu myśleniu są szkice Ottona Kohtza – przedstawiające wieżę Targów w Lipsku i Ratusz na Königsplatz w Berlinie. Bruno Taut rozwinął utopijną myśl dotyczącą *pomnika nowego prawa* charakterystycznego dla uduchowionego pokolenia chwili przełomu zwanego *Monument des neuen Gesetzes*. Razem z Langiem, nie zaniedbując detali, kształtował ideał przydrożnych pomników o krystalicznej formie, pełnych światła. Jeden z nich, pomnik poświęcony ofiarom rozruchów w Weimarze z marca 1921 r. (tzw. pomnik ofiar marca), został wprowadzony na plan *Metropolis* jako bezpośredni cytat. Jego formę dodatkowo wzbogaca talerzowaty gong mający symbolizować los uciskanych robotników.

Według Dietricha Neumana, autora artykułu *Before and after „Metropolis”*. *Film and Architecture in Search on Modern City*, Fritz Lang, kreując gigantyczną, nadnaturalną architekturę, w skali niespotykanej w Ameryce, chciał ukazać witalną siłę narodu niemieckiego. Dlatego w Niemczech film zrobił ogromne wrażenie, Anglicy pozostali obojętni, Francuzi zaś byli nim wstrząśnięci. Wydał im się mieszaniną Wagnera i Kruppa, a przede wszystkim sygnałem żywotności i potęgi Niemiec<sup>7</sup>.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, dość ulotny szczegół scenografii: cechy architektury typowo ekspresjonistycznej w stylu Poelziga, o organicznej, niespokojnej linii spotykamy w ogrodzie rozkoszy odwiedzanym przez dekadencją złotą młodzież. Neumann sądzi, iż przypomina on Joshiwara Night Club w tokijskiej dzielnicy uciech. Thea von Harbou wykazująca sympatie nacjonalistyczne w swych opowiadaniach często czyniła aluzje pod adresem „niższej rasy Azjatów” odpowiedzialnych za wszystkie niegodne człowieka czyny świata, przeciwieństwa dumnych Germanów i narodów północnej Europy.

Przyjrzyjmy się dekoracjom w innych sekwencjach filmu.

Gdy Maria zostaje sama w katakumbach, Rotwang zbliża się, by ją zniszczyć, po czym stworzyć robota wyglądającego dokładnie tak jak ona. Przestraszona dziewczyna ucieka, oświetlając sobie drogę świecą, krąży wśród zawitych, krętych korytarzy. Kamera przesuwana się po pełnej zagłębieniach ścianie, po krzywiznach o zróżnicowanej gradacji tonów. Z głębi korytarza wyłania się nagle silny blask światła bijący z góry. Dziewczyna odkrywa w pewnym momencie schody, szybko je przemierza i trafia do tajemniczego, nieznanego jej pomieszczenia, które jest piwnicą w starym domu Rotwanga. Widzimy, jak gwałtownie, acz niestety na próżno, dobija się do wszystkich kolejnych drzwi. Ruch kamery staje się coraz szybszy, szczególnie gdy rejestruje szaloną pogoń postaci wokół stołu. Maria, której udało się oswobodzić, wskakuje na stół. Widząc małe okienko ukryte w suficie ściągana przez Rotwanga próbuje się przez nie wydostać. Utarzce towarzyszy urozmaicona gra światła: snop gwałtownie przemieszcza się po ścianach domu, zatrzymuje się na figurach walczących postaci, tworzy migocące, jakby pulsujące, rozlewające się ruchliwe plamy. Kontury ciał bohaterów odcinają się niewyraźnie, płynnie zlewając się z tłem. Operator wyraźnie odchodzi od nieruchomych ujęć doskonale podkreślających dostojną symetrię często spotykaną w filmach Langa. Gdy Maria chwytą się ramy otworu w suficie, kamera

najeżdża z góry, wydobywając gestykulację gwałtownie szamoczącej się dziewczyny, jej twarz o szeroko rozwartych oczach i ustach, rozwiane włosy. Linie krat i ramy w oknie tworzą spójną strukturę przenikających się świetlnych smug.

Jednocześnie przeskoki kamery raz po razie ukazują szczytową ścianę domu, przy której błądzi Freder. Chłopak przekonany o niebezpieczeństwie dobija się do drzwi. Te ni stąd, ni zowąd otwierają się nagle, pozwalając mu wejść, po czym same zamykają się, więżąc go. Kolejne drzwi znów otwierają się i zamykają, jakby poruszała nimi jakaś magiczna siła. Freder dobija się do kolejnych drzwi, po czym widzi schody do piwnicy. Kamera błądzi po ścianach niedużej salki z ukrytym przejściem do katakumb. Na ścianie szereg nieznanych wejść. Przykłada uszy do drzwi i słyszy szmery. Rotwang pracuje właśnie nad swym wynalazkiem.

W *Ekranie demonicznym* Lotte Eisner zwróciła uwagę, iż geometryzacja zostaje podkreślona również częściowo uzyskanym w fazie montażu podobieństwem gestów. Obraz, w którym Maria pragnie wydostać się przez okienko, koresponduje z obrazem, w którym Freder wali w drzwi tajemniczego domu, wieszania Marii. Nie jest to chwyt nowy: w *Gabiniecie figur woskowych* gest wezryra ostrzącego szablę, dzięki montażowi, znajduje przedłużenie w scenie, w której piekarz miesi ciasto. W *Portierze z hotelu Atlantic* gest narzeczonej posypującej cukrem ciasto kojarzy się z gestem portiera szcztokującego włosy. Zauważmy tu zapożyczenie z *Caligarięgo*: oszalały Rotwang z Marią na rękach biegnie po dachu na podobieństwo Cezara<sup>8</sup>.

W procesie wytwarzania robota podobnie jak w tej samej „symfonii maszyn”, wywiedzionej wprost z abstrakcyjnych filmów Legera i Ruttmana, światło odgrywa również pierwszoplanową rolę. Nieprzytomna Maria leży na stole otoczona przez szklaną komorę i metalowe obręcze. W tym samym czasie Rotwang stoi za pulpitem laboratoryjnym, porusza turbinami i tłokami w próżni. Bułgocąca w kolbie przezroczysta ciecz przenika się z widokiem wnętrza pracowni. Z zaworu w suficie do komory Marii dopływa smużka fal elektromagnetycznych. System przewodów impulsów fal zespala dwa obiekty badań. Dzięki gwałtownemu przeskokowi iskry wprawiono w ruch robota siedzącego na tronie pod symbolem pentagramu. Wtedy wzdłuż pionowej osi ciała w górę i w dół przesuwają się dwa świetliste kręgi. *Kopia jest idealna* – mówi Rotwang – *a teraz zejdź na dół wśród robotników, aby zniweczyć skutki nauk Marii, namów ich do popełniania przestępstw*. W tej „feerii z laboratorium” retorty wypełniają się opalizującym lśnieniem, szklane przewody rozbłyskują niespodziewanie, zygzakowate błyskawice i iskry co chwila wybuchają, ogniste kręgi rozrastają się, a koła zamachowe silników i lewary zamieniają się w fosforyzującą płataninę. Dzięki grze światła i nakładającym się obrazom ten wir maszyn łączy się ściśle z wizualnym rytmem wydłużonych drapaczy-widm, powoli staje się gorączkowym kosmarem nieprzytomnego Frohlicha-Fredera.

Mieszkańcy podziemnego miasta są automatami w jeszcze większym stopniu niż robot stworzony przez Rotwanga. Są całkowicie podporządkowani rytmowi skomplikowanych maszyn: ich ręce stają się szprychami olbrzymiego koła. Robotnik próbuje uruchomić gigantyczną prądnicę, toczy walkę z oporną materią mechanizmu, próbuje się przeciwstawić swoistej mechanice ruchu wskazówek. Jego postać została ściśle wrysowana w ogromną tarczę, a układ szeroko rozstawionych nóg i rąk powtarza wiernie położenie wskazówek.

Niekiedy surowe zasady komponowania tłumów ulegają złagodzeniu, na przykład w katakumbach, gdy robotnicy słuchają fałszywej Marii – po raz pierwszy nabierają bardziej zindywidualizowanego charakteru pomimo gwałtownej ekspresjonistycznej deformacji ich twarzy. Dziedziniec podziemnego miasta gwałtownie zapełnia się masą szybko przemieszczających się w różnych kierunkach tłumów. Wprowadzanie na plan filmowy bardzo wielu silnie gestykujących statystów wywodzi się ze szkoły teatralnej Maxa Reinhardta. Robotnicy biegną tłumnie do hali fabrycznej, odginają i wyrwywają pręty krat w bramie, przedostają się przez szczeliny. Pragną wdrzeć się do centralnej siłowni, by zniszczyć maszyny.

W scenach masowych z podnieconym, zrywającym się do buntu tłumem, potem zaś formującym gigantyczny trójkąt sunący w stronę schodów, ujawnia się wpływ *Homunculusa*. Owe zbieżności stylu Langa i Ripperta są w pełni uzasadnione: w pewnym okresie Lang współpracował z Rippertem, pisząc scenariusze do jego filmów. Z pewnością mniej go łączyło z Karlem Heinzem Martinem, którego gwałtowny styl reżyserski rozsadał wszelkie kompozycje wykorzystanymi kontrastami świetlnymi.

W końcowej scenie wygasającego buntu obraz kataklizmu łączy się z najżywszą w całym filmie grą światła i wrażliwością operatora na możliwości optyczne. Światło oddziałuje z intensywnością, stwarzając pozory dźwięku: wycie fabrycznej syreny jest przedstawione na ekranie przez cztery reflektory, świetlne smugi z nich wytryskujące wznoszą się ku niebu niczym krzyk. W rzadkich momentach, w których rozpięta przez Langa magia światła traci moc, nagle widać, że praca tych wszystkich maszyn nie ma sensu. Stwarzają one jedynie ruchliwe tło, coś w rodzaju akompaniamentu albo zgiełku docierającego zza teatralnych kulis. W hłaśliwej symfonii, jaką jest niemy film, słyszymy ten akompaniament niczym owe fabryczne syreny.

Z grup osób Lang tworzy geometryczne układy, zwłaszcza piramidalne. Obowiązują one nawet wtedy, gdy panuje powódź i ludzie biegną do wyjścia, aby się ratować. Ludzie w odpowiednim rytmie podnoszą ręce. Jednak ta geometryczna obsesja, ostatni żywy relikw stylistyki ekspresjonistycznej, nigdy nie popycha Langa w stronę rutyny. Jego „architektoniczne tłumy” – choćby piramidka błagalnie wyciągniętych rąk w scenie powodzi, grono dzieci przywartych do Marii na postumencie, ostatnim schronieniu nie zalanym wodą – zawsze mają ekspresję. To grupowanie ciał w kształcie piramidy (choćby dokładnie wyregulowanej plątaninie dziecięcych rąk wyciągniętych ku zjawie nieprawdziwej Marii, siedzącej na apokaliptycznej bestii, bądź też w scenie samozapalenia robota) często ustępuje miejsca kształtowi trójkąta. Ten zaś, na skutek defektu perspektywy na ekranie wydłuża swoje ostrze, jak było to widoczne w scenie rewolucji w *Homunculusie*. Lang parokrotnie ucieka się do tej metody, pokazując choćby dzieci biegnące ku nie zalanej przez wodę wysepce lub robotników pracujących naprzód, by zniszczyć centralę i ujarzmić robota.

Jak utrzymuje Siegfried Kracauer, dekoracyjność *Metropolis* nie jest celem samym w sobie, niekiedy może fałszować epizody akcji. Lang zanadto dbający o dekoracyjność filmu posuwa się za daleko. Tworzenie dekoracyjnych kolumn przez robotników wypełniających windy ma pewien sens, natomiast za nonsens Kracauer uważa tworzenie ich przy pracy czy podczas słuchania płomiennego

przemówienia Marii. Lang umieszcza grupy statystów w coraz bardziej zgeometryzowanej scenerii. W *Zygfrydzie* ciało ludzkie było częstym elementem dekoracji, natomiast w *Metropolis* staje się podstawowym budulcem architektury, tworzą ją bowiem ciała zastygłe w trójkątach, półkółkach i elipsach.

Kamery Freunda i Rottana filmują je w chwili, gdy przemierzają podwórze, na którym rozgrywa się scena zatopienia. Z mas ludzkich rozpaczliwie usiłujących uratować się przed powodzią w dolnej części miasta tworzy dekoracyjne układy. I oto, w momencie kiedy masy ludzkie rozmieszczają się w przestrzeni, jak gdyby stosując się do reguł ekspresjonistycznych chórów, dzielą się na liczne ciała zbiorowe, prostokątne i romboidalne, o absolutnej czystości konturów, nigdy nie zakłócone jakimś indywidualnym ruchem. Scena ta, aczkolwiek doskonała z punktu widzenia warsztatu filmowego, sprawia wrażenie wyzbytej humanitaryzmu. Wreszcie zwraca uwagę pochód robotników spieszących do katedry, prowadzonych przez majstra, którego kreuje Heinrich Georg. Kolumna ludzka przybiera postać ostrza trójkąta. Zbuntowani robotnicy tworzący półkole wokół dymiących resztek zniszczonych maszyn stanowią element akcji.

Jednak podświetlony dym unoszący się ze stosu, opary snujące się nad zniszczonymi maszynami, wytryski gejzerów i fontanny wody zmieszane ze światłem sączącym się spod żelaznych rumowisk, mgliste wyziewy wypełniające wnętrza fabryki, otulające szczelnie sylwetki robotników, dym świec płonących wokół krzyży w półmroku podziemnej kaplicy, mroczna otchłań katakumb przez którą umyka postać Marii, wreszcie biel czaszek gdzieś porzuconych w niszach – to wszystko spełnia w filmie Langa jedną funkcję: doprowadza do zagęszczenia atmosfery, nie ma jednak nic wspólnego z malowniczością, której Lang unika, dbając wyłącznie o wzrost napięcia dramatycznego.

Żaden z aktorów nie potrafił przemówić do emocji widza. Można śledzić z pewnym zainteresowaniem interesującą grę mimiczną Brigitty Helm w podwójnej roli – prawdziwej i fałszywej Marii, lecz to tylko maska, a nie indywidualna kreacja aktorska. Przeżycie artystyczne w *Metropolis* przynoszą tylko zbiorowe sceny paniki i strachu, oddające uczucia nieszczęśliwego, zagubionego człowieka, osaczonego przez ślepe, nacierające ze wszystkich stron siły.

Sceny rozgrywające się w olbrzymim biurze, z udziałem kilku aktorów zagubionych pośród potężnych dekoracji, nie mają potęgi scen, w których występują tłumy robotników. Nazbyt bukoliczny ogród, w którym bawią się dzieci bogaczy, utrzymany w hitlerowskim stylu stadion, na którym ćwiczy „złota młodzież”, i przybytek cielesnych rozkoszy, w którym wykwita fałszywa Maria – kontrastują z surowością podziemnego miasta. Tak samo pojednanie między robotnikami o usmarowanych rękach a obojętnym pracodawcą osiągnięte na skutek interwencji jego syna, działającego na zasadzie „serca pośredniczącego między mózgiem rządzącym, a dłońmi pracującymi” pochodzi wprost od UFA i Thei von Harbou, której sentymentalna, fatalna zarazem skłonność do fałszywego monumentalizmu popchnie ją ku ideologii nazistowskiej.

Postulat Marii, aby serce stało się mediatorem między ręką a mózgiem, mogłoby być z powodzeniem sformułowany przez Goebbelsa, który również apelował do serc w imię propagandy totalnego ustroju. Na „parteitagu” w Norymberdze w 1934 r. w następujący sposób zachwalał sztukę propagandy: *Wiem, że nigdy nie wygaśnie płomień naszego entuzjazmu. Tylko ten płomień daje światło i ciepło*

twórczej sztuce nowoczesnej propagandy politycznej. Wyrastając z głębokich pokładów duszy narodu, sztuka ta musi powracać do niego i tam znajdować swą siłę. Siła oparta na armatach może być dobrą rzeczą, jest jednak lepiej i przyjemniej, kiedy zdobędzie się serce narodu i potrafi je utrzymać. Goebbels, mistrz w łączeniu zręcznej, dziennikarskiej retoryki z cynizmem, nazywa propagandę polityczną „sztuką”, uważając ją za instrument autonomiczny. Wykorzystując ją twórczo niczym sztukę zgodnie z własnymi celami, pobudzając lub tłumiąc potrzeby społeczeństwa. Mówiąc o ścisłym związku propagandy z narodem, Goebbels z wielkim artyzmem manipulował ludzką świadomością. Odrzucał on *siłę opartą na armatach*, ponieważ władzy, która nie zdoła dotrzeć do dusz ludzkich, *zdobyć serc ludzkich i utrzymać ich*, zawsze grozi rewolucją. Propaganda Goebbelsa nie narzucała narodowi niemieckiemu haseł narodowego socjalizmu przymocą, lecz dążyła do pozyskania serc dla nowego systemu. Goebbels musiał wciąż podsycać *jasny płomień*, który jego propagandzie dawał *światło i ciepło*. Odwołując się do *głębokich pokładów duszy narodu*, nie trafiał w próżnię i odnajdywał siłę dla swej propagandy w ciągłym poczuciu entuzjazmu tłumów. Owym „jasnym płomieniem” były twarze opętane fanatyzmem graniczącym z histerią, których zbliżenia rejestrują hitlerowskie filmy propagandowe ukazujące wiwatujące masy. Słowa Goebbelsa wypowiedziane w Norymberdze na „partei-tagu” w 1934 roku utrwaliła Leni Riefenstahl, kręcąc swój *Triumf woli*.

Według Siegfrieda Kracauera plastyczna struktura końcowej sceny potwierdza podobieństwo między przemysłowcem a Goebbelsem<sup>9</sup>. Swoją plastyczny ornamentyzm Lang utrzymuje do końca. W kierunku przemysłowca stojącego na stopniu schodów katedry w pochodzie uformowanym w klin idą robotnicy. W jego interpretacji kompozycja tej sceny oznacza, że przemysłowiec uznaje pośrednictwo serca w realizacji swego celu, jakim jest rozciągnięcie władzy nad zbiorową duszą. Powstanie totalnego systemu rządów uzna za swe zwycięstwo.

W ostatecznej konkluzji Kracauer stwierdza, że wnioski, jakie można wyciągnąć po obejrzeniu *Metropolis* są zawarte w słowach Goebbelsa. Jednak osądzenie Langa o sympatie nazistowskie rozmija się z prawdą. W 1941 r., w wywiadzie udzielonym dla „New York World Telegram” Lang powiada, że natychmiast po dojściu Hitlera do władzy Goebbels wezwał go do siebie: *...powiedział mi, że wiele lat temu on i Führer zobaczyli w jakimś małym miasteczku film „Metropolis” i wówczas Hitler oświadczył, że chciałby, abym realizował nazistowskie filmy*. Lang jednak odmówił<sup>10</sup>.

Emocjonalny ton krytyki Kracauera ma wyjątkowo subiektywny charakter, jego praca pt. *Od Caligariego do Hitlera* powstała w nietypowych warunkach historycznych. Studium historii społecznej filmu niemieckiego wydano w Polsce w 1958 r. Zostało ono napisane w Nowym Jorku, tuż po wojnie w maju 1946 roku, w momencie gwałtownych osądów zbrodni hitlerowskich (proces w Norymberdze) i rozliczeń Niemiec z niechlubną kartą historii. Jednak mimo znajomości tych realiów trudno się zgodzić, by akcesoria dekoracyjne zastosowane w *Metropolis* symbolizowały dążenia przemysłowców do opanowania świata. W swej książce Kracauer, dokonując przeglądu bohaterów niemieckiego kina niemege, mówi o *pochodzie tyranów!*

Osobista ambicja Langa stworzenia filmu monumentalnego odpowiadała ambicjom UFA pragnącej zrealizować produkcję, która byłaby w stanie zdystanso-

wać osiągnięcia amerykańskiej techniki filmowej. Po zakończeniu 2-letniego cyklu produkcyjnego i długim oczekiwaniu w styczniu 1927 roku odbyła się premiera w jednym z największych kin berlińskich. (Długość taśmy filmowej 4000 m, zaś 2-częściowej projekcji – 3 i 1/2 godz.) Scenariusz Thei von Harbou opierał się na pomysłach i wątkach zaczerpniętych z książek różnych autorów, m.in. Villiers de l'Isle Adama (*Przyszła Ewa*), Claude'a Farrere'a, H. G. Wellsa (*Time Machine* i *When the Sleep Awakes*) i innych należących do XIX-wiecznego nurtu literatury science fiction. Jednak ideały solidaryzmu, idylliczne propagowanie połączenia pracy i kapitału głoszone było wielokrotnie w oficjalnych wypowiedziach narodowych socjalistów. Sam Hitler był gorącym zwolennikiem *Metropolis*.

Nasuwa się pytanie dlaczego Lang, doskonały filmowiec, zgodził się na scenariusz nie oddający w żadnym stopniu ludzkiej prawdy i uczuć, dlaczego bez żadnych hamulców pogрузzył się w pseudofilozofii, mającej na celu *kretyinizowanie ludzkości*, które autorce scenariusza przypisał Paul Ickes, redaktor tygodnika „Die Filmwoche”. Naiwne przesłanie ujęte w formę gigantycznego, pompatycznego widowiska po latach krytykował sam autor.

Lang twierdził, że w trakcie realizacji pragnął zmienić zakończenie, skazując miasto na zagładę i ukazując, jak Maria i jej ukochany odlatują w kosmos. Zawsze podkreślał, że za to, co widz ogląda na ekranie, jest odpowiedzialny tylko w połowie. Już w Ameryce twierdził, że realizując *Metropolis*, nie miał świadomości politycznej. Interesując się maszynami i wzorując się na drapaczach chmur Manhattanu, pragnął stworzyć jedynie wizję miasta przyszłości.

W 1956 r., udzielając wywiadu dla niemieckiego tygodnika „Film”, powiedział: *Osobiście nie lubię „Metropolis”, ponieważ sposób, w który przedstawiony jest problem socjalny, a zwłaszcza jego rozwiązanie, uważam za dziecinny. Ale muszę za to ponieść odpowiedzialność, chociaż być może nie całkowicie mnie obciąża.* Był zmuszony zrealizować scenariusz żony, gdyż na zmiany, po części ze względu na koszty, nie zgodziła się UFA.

Koszt produkcji filmu zamiast przewidzianych dwóch milionów marek wzrósł do pięciu milionów. Nie udało się UFA zdobyć amerykańskich ekranów. W Ameryce podziwiano jedynie doskonałość techniczną. Rynek niemiecki pokrył zaledwie, i to po wielu latach, jedną siódmą wydatków. Film był fiaskiem prestiżowym i artystycznym. Od 1925 r. UFA straciła niezależność, stając się częścią amerykańsko-niemieckiego przedsiębiorstwa „Parufamet” (skrót od: Paramount-UFA-Metro). Klęska filmu dotknęła również producenta Ericha Pommera, przyjaciela Langa, który w styczniu 1926 r. ustąpił ze stanowiska.

W 1933 r. Fritz Lang odrzucił przedstawioną mu przez Goebbelsa propozycję kierowania niemiecką kinematografią, rozstał się z Theą von Harbou (zm. w 1954 r.), która swe sympatie polityczne skierowała ku narodowym socjalistom, opuścił Niemcy i udał się do Paryża. W czerwcu 1934 r. podpisał umowę z wytwórnią Metro Goldwyn Meyer i wyjechał do Kalifornii (amerykańskie obywatelstwo otrzymał w lutym 1935 r.). Tam rozpoczął na nowo karierę artystyczną, zakończoną w latach sześćdziesiątych. Na grunt hollywoodzki przeczepił (nie bez przeszkód) paradoksalny sposób kojarzenia – z jednej strony ekspresjonistyczną niechęć do naśladowania rzeczywistości, z drugiej zainteresowanie faktami bezpośrednio danymi, co w znacznym stopniu zadecydowało

o oryginalności spojrzenia Langa na kino. Jak powiada Marek Hendrykowski, dzięki autorskiemu stosunkowi do estetyki kina dokonał on *przetomu funkcjonalnego*, co w amerykańskiej sztuce filmowej zaowocowało niezwykle wartościową odmianą kina łączącą aktualne treści z wysokimi ambicjami społecznymi.

Zainteresowanie rytmem i dynamiką nowoczesnego miasta pełnego najnowszej architektury odnajdujemy w awangardowej sztuce filmowej trzech pierwszych dziesięcioleci XX wieku. W filmach eksperymentalnych opartych na poszukiwaniach optyczno-technicznych i trickach montażowych zapoczątkowanych przez Légera, Eggelinga, Richtera i Ruttmanna znaczenia nabierają przedmioty, materia rzeczy i faktów, a nie świat uczuć i wyobraźni. Fernand Léger zaprzyjaźniwszy się z Le Corbusierem i Ozenfantem wszedł w mechaniczną fazę twórczości. W swych obrazach dał wyraz fascynacji techniką i malował elementy nowoczesnych urządzeń mechanicznych, tj. śruby, cylindry, tryby, przekładnie i koła. Jednocześnie też parał się scenografią teatralną i filmową. W 1921 r. współpracował przy *Kole udreki (La Roue)* w reżyserii Abela Gance, natomiast w 1923 wykonał dekoracje do filmu Marcela L'Hérbiera pt. *Nieludzka (Inhumaine)*. W latach 1923-1924 zrealizował film pt. *Balet mechaniczny*, który jest 14-minutowym wizualnym przedstawieniem *ruchu form pięknych jako takich* ukazującym wirujące figury w transie. Efekty kinetyczne z *Metropolis*, symultaniczny ruch elementów technicznych oraz feeria światła w scenie ożywiania robota być może są dowodem zainteresowania Langa awangardowym filmem absolutnym. W *Berlinie, symfonii wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna pojawiają się zdeformowane obrazy, pomieszane relacje i wizje o charakterze stricte literackim wpisane w dokumentalny układ poszczególnych sekwencji. Ruttmann i Wiertow symfonii maszyn przeciwstawiają poezję ulicznego krajobrazu, a realizm surrealizmowi. Pierwsze kadry wprowadzają widza w nastrój poranka na rogatkach miasta sugestywnie fotografowanego w stylu lirycznego światłocienia. Większość zdjęć w filmie Ruttmanna pochodzi z ukrytej kamery podglądającej robotników podążających do pracy, lustrującej puste dworce kolejowe i przystanki autobusowe z pierwszymi podróżnymi. Rozpraszenie się wraz z brzaskiem dnia senności zapowiada początek jakiejś historii, może dramatu, którego bohaterem jest miasto i jego mieszkańcy.

Oszołomienie biegiem szybko upływającego czasu, charakteryzującego się wzmożonym ruchem, zdynamizowanym rytmem pracy, w wielu momentach tego filmu udziela się także kamerze. Na ekranie oglądamy pędzące pociągi, mijające się tramwaje, pracę w fabrykach i biurach, ludzi uczestniczących w ślubach i pogrzebach, a także biwakujących na plaży i śpiących na ławkach w parku. Z powodu ruchliwości filmowanych obiektów kamera nieomal nieustannie znajduje się w ruchu. Jej obiektyw zbliża się i oddala od upatrzonych celów, wciska się w tłum ludzi, z okien tramwajów z wysokości wlatującego w niebo aeroplanu spogląda na świat ludzi i rzeczy, śledząc go z dołu, z boku, od środka i od wewnątrz wydarzeń. Wszystkie zdjęcia oglądane w typowym, jakby „muzycznym” rytmie tworzą jedną, wspólną, harmoniczną całość, pewien stan świadomości ówczesnego człowieka starającego się przystosować do gwałtownych przeobrażeń cywilizacyjnych przytłaczających psychikę jednostki. Zafascynowanie najnowszą techniką i futurystyczną koncepcją urbanistyczną spotykamy też w *Metropolis* Fritza Langa.

*Nibelungi* to dramat przeszłości, zaś *Metropolis* jest dramatem przyszłości. Dekoracja filmowa nie jest tu tylko obojętnym tłem. Louis Buñuel, jako młody reżyser i krytyk filmowy pierwszy dostrzegł jego walory plastyczne i po premierze filmu w Hiszpanii w 1927 r., udzielając wywiadu dla „Gazeta Literaria de Madrid” powiedział: *Od tej chwili architekt zostanie zastąpiony przez scenografa. Film będzie najwierniejszym tłumaczem najbardziej szalonych architektonicznych snów.*

*Metropolis* pozwala zrozumieć lepiej styl lat dwudziestych scalający surrealistyczno-ekspresjonistyczne wizje z osiągnięciami technologicznymi awangardy, jednak współczesny widz czuje się zirytowany, widząc wykorzystanie niezwykle pomysłowych i koncepcji przestrzennych do opowiedzenia naiwnej historyjki.

## AGNIESZKA WASIECZKO

<sup>1</sup> F. Lang, *Was ich in Amerika sah? Newyork – Los Angeles*, 1924; w: F. Gehler, U. Kasten, Fritz Lang, *Die Stimme von „Metropolis“*, Henschel Verlag, Berlin 1990.

<sup>2</sup> T. von Harbou, „*Metropolis*”, 1927. Scenariusz. Reprint: Boston, Georg Press 1975, s. 37.

<sup>3</sup> A. Heinzlmeier, *Fritz Lang*, wyd. Verlagsunion Erich Pabel – Arthur Moenig KG. Rastatt, s.13.

<sup>4</sup> O micie wieży Babel zakorzenionym w nowoczesnej architekturze wizjonerskiej: Ch. W. Thomsen, *Visionary architecture. From Babylon to Virtual Reality*, Prestel Verlag, München – New York 1994; rozdz. *The Myth of the Tower: From Babylon to the Tour de l’infini*, s. 27-45; wzmianka dotycząca *Metropolis* i reprodukcja ze scenografią Kettelhuta s. 31.

<sup>5</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych. Tom I. Od epoki kamiennej do misteriw eleu-*

*zyńskich*, tłum. S. Tokarski, Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1988, s. 120-121. O symbolice wieży Babel por. również: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli religijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989, s. 20-21.

<sup>6</sup> „Frankfurter Zeitung”, 3 V 1927, cyt. za P. Rotha, *Film till now*, s. 194.

<sup>7</sup> D. Neumann, *Before and after „Metropolis”. Film and Architecture in Search on Modern City*; w: *Film architecture. From „Metropolis” to Blade Runner*, wyd. D. Neumann, Prestel Verlag, München – New York 1996, s. 36.

<sup>8</sup> L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhard, Warszawa 1974, s. 156.

<sup>9</sup> S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1958.

<sup>10</sup> Fritz Lang, w: „New York World Telegram”, 1 VI 1941.



*Metropolis*, reż. Fritz Lang (1926)



# Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą

## Filmowe fantazje surrealistów

AGNIESZKA TABORSKA

Ulubioną przez surrealistów grą było fantazjowanie na temat przemian Paryża. 12 marca 1933 roku zanotowali takie oto odpowiedzi na pytania, czy znane budowle należy zachować, gdzieś przenieść, czy przekształcić:

*Łuk Triumfalny.*

*Paul Eluard: Położyć na boku i zmienić w najelegantszy w Paryżu pisuar.*

*Obelisk.*

*Eluard: Wstawić w wieżę Sainte-Chapelle.*

*Wieża Eiffla.*

*Tristan Tzara: Zachować w niezmienionym stanie, ale nazwę zmienić na „Szklanę mleka”.*

*Wieża Saint-Jacques.*

*Tzara: Zburzyć i zastąpić gumową kopia. Na dachu położyć muszlę.*

*Kolumna Vendôme.*

*Tzara: Zburzyć podczas uroczystości dokładnie wzorowanej na wydarzeniach z 1871 roku.*

*Kościół Sacré-Coeur.*

*André Breton: Pomalować na czarno, przenieść do Beauce i zmienić w zajezdnię tramwajową.*

*Burdel Le Chabonais.*

*Maurice Henry: Kobiety zastąpić generałami. Zmienić na psi burdel.*

*Katedra Notre Dame.*

*Breton: Zastąpić gigantyczną flaszką na oliwę w kształcie krzyża. Połowę wypełnić krwią, drugą – spermą. Otworzyć szkołę wychowania seksualnego dla dziewczew.*

*Pomnik Alfreda de Musset.*

*Breton: Włożyć dłoń muzy do ust wieszczka. Naciskając jego brzuch, turyści będą zapalać światełka w oczach.*

*Pomnik Clemenceau.*

*Tzara: Zestawić na trawnik, otoczyć tysiącami owiec z brązu, z wyjątkiem jednej – z camemberta.*

*Panteon.*

*Tzara: Przeciąć wzdłuż, a połowy rozsunąć o pięćdziesiąt centymetrów.*

*Pomnik Ludwika XIV.*

*Benjamin Péret: Zastąpić pęczkiem szparagów udekorowanym Legią Honorową*<sup>1</sup>.

\*

Surrealiści ośmieszali budowlę symbolizującą państwową i kościelną władzę. Czterdzieści cztery lata później w *Widmie wolności* Buñuela Monica Vitti i Jean-Claude Brialy w rolach paryskich mieszczan oglądali ze zgrozzeniem obsceniczne pocztówki wręczone przez nieznanego w parku ich córce. Pocztówki przedstawiały Operę, kościół Madeleine, obelisk na placu Zgody i kolumnę Vendôme. Fotografii Łuku Triumfalnego rodzice skomentowali: *Co za świństwo!* Na widok zdjęcia kościoła Sacré-Coeur stwierdzili: *Tego już za wiele!* – po czym zwolnili nianię winną demoralizacji dziecka.

W *Zazie* Louisa Malle'a z 1962 roku i w krótkometrażowym *Objawieniu* Pascala Aubier z 1985 roku rolę czarnej owcy zagrał kościół Saint-Sulpice. Klasycystyczny i potężny, jak zły sen wyłania się zza każdego rogu w trakcie pierwszej przejażdżki po Paryżu krytycznej wobec zabytków stolicy jedenastoletniej Zazie. Dorosli myślą go to z Panteonem, to z kościołem Madeleine, to z Inwalidami, a nawet i z koszarami wojskowymi. Pompatyczność tych budowli sprawia, że zdają się identyczne.

W *Objawieniu* Pascala Aubier przypadkowa kobieta doznaje w kościele Saint-Sulpice niezwyklej wizji zbieżnej w czasie z zapaleniem światła w łazience przez mieszkańca pobliskiej kamienicy. W chwili naciśnięcia włącznika pojawia się nad ołtarzem świecąca postać Matki Boskiej, wypływa z nawy nad dach kościoła, a za nią sunie rozmodlona wierna. Na placyku zbiera się tłum: wpatrzona w niebo matka zapomina o niemowlęciu w wózku, który odjeżdża po pochyłej ulicy, inne dziecko nie chce patrzeć na to, co dzieje się w górze. Kres wizji kładzie zgaszenie światła: święta postać znika, a kobieta spada z wysokości wielu metrów, rozbijając się o bruk.

\*

Co prawda surrealiści snuli szalone marzenia o przebudowie kościołów i państwowych instytucji w świątynie seksu, ale jeszcze łatwiej było idealne miasto wymyślić.

Nie przypadkiem Paryż stał się dla Bretona i jego otoczenia miastem wybranym, bardziej bowiem od innych pobudza do pieszej wędrówki. W Nowym Jorku surrealizm od początku był zdany na klęskę, nawet obecność tam podczas wojny najwybitniejszych członków ruchu niewiele pomogła. Na przeszkodzie stanęła nie tylko amerykańska pragmatyczność, ale i regularność siatki ulic usypiająca wyobraźnię artysty i ciekawość przechodnia oraz zmniejszająca szansę na przypadkowe spotkanie w zaułku, o którego istnieniu wiedzą wtajemniczeni. Nie sprzyjało surrealizmowi szybkie życie, duże odległości, brak kawiarni czy raczej zwyczaju zasiadania w nich co dzień o określonej godzinie, nieistnienie kultury eleganckiego, twórczego tracenia czasu.

Baudelaire'owski *flâneur* narodził się w Paryżu – skupionym w sobie, zwartym nawet po przebicciu wielkich bulwarów, gdzie do przenoszenia się z miejsca na miejsce nie trzeba niczego prócz nóg. Przy lekturze francuskich surrealistów uderza rzadka obecność metra, choć atmosfera stacji, podziemnych korytarzy i wagoników na chwilę łączących przypadkowych podróżnych sprzyja przecież tak przez surrealizm cenionym przypadkowym spotkaniom. Na kartach utworów

działających się w Paryżu rzadko zresztą pojawiają się jakiegokolwiek środki lokomocji: taksówka – w chwilach nadzwyczajnego pośpiechu w *Ostatnich nocach paryskich* Philippe'a Soupault czy w *Wieśniaku paryskim* Aragona i *Nadji* Bretona. Po Paryżu się nie jeździ ani nawet nie przechodzi z jednego adresu pod drugi. Po Paryżu się spaceruje. A wędrówka sprzyja powstawaniu literatury.

O mitologii miejskiej przed surrealistami pisali między innymi Rétif de la Bretonne, Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Zola i Apollinaire. Od 1781 roku Rétif niemal co noc wędrował po wyspie Świętego Ludwika, tropiąc tajemnice Paryża, który zwał królową miast. Podpatrywał nawyki nocnych marków, spotykał dziwnych osobników, był świadkiem porwań, gwałtów i morderstw. Wszystko to skrzętnie opisywał w *Nocach paryskich*.

Nerval, Rimbaud, Baudelaire i Apollinaire uprawiali sztukę miejskiej włóczęgi traktowanej jako źródło poznania i materiał literacki. W *Dziele* Zoli miasto przejęło rolę epicką: góruje nad wszystkimi postaciami i doprowadza głównego bohatera do zguby. Porównując wyspę Cité do duszy, a Sekwanę do krwi, Zola Paryż „uczłowieczył”, choć nie „ukobiecił”. Tego dokonali dopiero surrealiści, uważając swe miasto za muzę i kochankę. Kobiecość wyróżnia ich Paryż wśród innych męskich miast. Miłosną topografię zakłócają tylko wieża Eiffla, obelisk na placu Zgody i kolumna Vendôme, wprowadzając przykry dysonans na żeńskim cielem.

O zniknięciu wieży Eiffla marzył zresztą dużo później Julien Green w esejju *Paryż* z 1983 roku. *Paryż pozostanie dekoracją do powieści, której nikt nie napisze*<sup>2</sup> – stwierdzał. Pisanie o Paryżu uniemożliwiają wypełniające go tajemnice, a miasto przemawia znajomym językiem tylko do tych, którzy godzinami po nim błądzą. Książka o Paryżu powinna być więc podobna wędrówce bez celu.

Włóczęga po ulicach zawsze prowadzi do niespodzianego spotkania, znaczącej wymiany spojrzeń codziennie potwierdzającej wagę przypadku. Soupault pisał w *Ostatnich nocach paryskich*: *Wierzyłem w powszechny przypadek, w Paryżu jednak bardziej niż gdziekolwiek indziej widziałem go jakby lepiej, dotykałem niemal*<sup>3</sup>. Surrealiści wierzyli, że w gruncie rzeczy nic nie dzieje się przypadkiem, a ich teoria przypadku obiektywnego mówiła, że wydarzenia przypadkowe można prowokować odpowiednim stanem ducha i wrażliwością na to, co wokół. *Przypadek to tylko nieznanomość przyczyn*<sup>4</sup>, brzmi motto jednego z rozdziałów *Ostatnich nocy paryskich*.

Nadja, *wędrująca dusza*, dzięki intymnym związkom z ulicą jest obdarzona darem jasnowidztwa. Miasto zna ją tak dobrze, że dzieli niedostępną innym wiedzę. Surrealistyczny Paryż jest miejscem dziwnych nocnych rytuałów. Po zapadnięciu zmroku wymyka się władzy rozumu. Rządzą nim wtedy przestępcy i prostytutki. Przechodnie padają ofiarą najbardziej wyrafinowanych zbrodni albo zmieniają się w niktą za rogiem cienie. Banalne wydarzenia przybierają wymiar mityczny.

Zwykłe ulice, na których stoją niepotrzebne pomniki, mają dziwną siłę przyciągania. Wszystkich nocnych wędrowców łączy ta sama żądza uczestnictwa w misterium miasta. Każdy przechodzień jest obdarzony podwójnym życiem, którego lepsza część umiera z nadejściem świtu. Paryska noc się spieszy: wiadomo, że z jej końcem miasto zapadnie w letarg aż do kolejnego zmroku.

Ale nocne spacery ściągały niebezpieczeństwo na wędrowców. Tylko niektórzy, obdarzeni mocą rozpraszenia mroku, stawiają czoło ciemnościom. Większość w panice chyli przed nimi głowy.

Breton, Aragon i Soupault nie mogli się oprzeć rytuałowi spacerów o tej samej porze w te same miejsca. Wierni estetyce Apollinaire'a Aragon, Breton i Soupault szukali miejsc poetyckich i dziwnych. W ucieczce przed nowoczesnym miastem, spacerując po parku i przeznaczonym do zburzenia pasażu, Aragon osiągnął w *Wieśniaku paryskim* surrealistyczny ideał, odnajdując niezwykłość w codzienności. Surrealiści pielgrzymowali do miejsc wybranych, gdzie szczególnie silnie czuli poezję codzienności. Należały do nich: parki, kawiarnie, pchle targi, podrzędne teatrzyki, kina, okolice pompatycznych i śmiesznych pomników, zaułki w gorszych dzielnicach, po których wędrowała Nadja. A także niektóre muzea, na przykład muzeum Gustave'a Moreau, wielbione przez Bretona i Soupaulta, który marzył, by przyjść tam w nocy i zaskoczyć zbiegłe z obrazów fantastyczne stwory. I Muzeum Grévin, wśród którego woskowych figur Breton wypatrzył opisaną potem w *Nadji* figurę kobiety poprawiającej podwiązkę<sup>5</sup>.

Do miejsc wybranych, w których obiektywny przypadek miał szczególną moc, należały też podrzędne hotele. W jednym z nich powstał zresztą główny dokument początków ruchu, *Pola magnetyczne*, pisane przez Bretona i Soupaulta w 1919 roku w Hotelu pod Wielkim Człowiekiem na placu Panteonu, wybranym przez Bretona pewnie z próżności, bo żaden wielki człowiek przed nim tam nie mieszkał.

Temat paryskich hotelików – miejsc pospiesznych schadzek, których sens wymyka się niewtajemniczonym – przewija się przez niemal wszystkie surrealistyczne powieści. W filmie Jeana Cocteau *Krew poety* z 1930 roku po drugiej stronie magicznego lustra leży baśniowy hotel, gdzie nie obowiązuje prawo przyciągania, a mieszkańcy odprawiają niepokojące rytuały.

Specjalną rolę grały w wyobraźni surrealistów kryte pasáže, które w drugiej połowie XIX wieku zastąpiły wyburzone przez barona Haussmanna wąskie uliczki. Przy ich budowie wykorzystano najnowsze osiągnięcia techniczne: szkieletową konstrukcję metalową i szklany dach. Natychmiast stały się też ulubionym miejscem paryżan, a szczególnie dziewiętnastowiecznych miłośników miejskiej włóczęgi. Osłonięci przed deszczem i słońcem poeci spacerowali między sklepami, kawiarniami i salami teatralnymi. Koniec XIX wieku przyniósł zmierzch pasaży, które w wiek XX weszły jako miejsca podupadłe, naznaczone wiktoriańską patyną. A surrealizm – zbuntowane dziecko naiwnego wiktoriańskiego romantyzmu – znalazł w nich niezwykłą podniętą dla wyobraźni.

Już w *Polach magnetycznych* Breton i Soupault dzielili się z czytelnikami tajemną wiedzą o śpiących spokojnie w pasażach *zwierzętach nie mających nazwy*<sup>6</sup>. Dzięki Aragonowi i Benjaminowi pasáže zyskały wymiar mitologiczny, stając się symbolem nowej mitologii miejskiej. W *Wieśniaku paryskim* Aragon miał dla nich wiele nazw: *ludzkie akwaria*, *laboratoria rozkoszy*, *wielkie trumny ze szkła*<sup>7</sup>. Zawarta w nazwie efemeryczność, stan przejściowy przynależny tym miejscom, sączące się przez szklany dach teatralne światło, wystawy sklepowe rozbudzające wyobraźnię zgromadzeniem dziwnych przedmiotów, przekrój społeczny przypadkowych przechodniów i statych bywalców kawiarni, wszystko to sprawiało, że pasáže bardziej niż ulice sprzyjały wszystkiemu, co nieoczekiwane. Wchodziło



*Paryż śpi*, reż. René Clair (1924)

się do nich jak Alicja w króliczą norę: nie obowiązywały tu reguły zewnętrznego świata i każdy był na ulotnych prawach przechodnia. W latach dwudziestych podcienia Palais Royal – dziś turystyczny wybieg – należały jeszcze do najstynniejszych w mieście targów miłością. Tradycyjnie pasaże były związane z prostytucją. Dla zaintrygowanych życiem marginesu surrealistów stanowiło to oczywiście dodatkową podniętę.

Ostatnia, enigmatyczna scena *Mrocznego przedmiotu pożądanego* Buñuela rozgrywa się właśnie w pasażu. Połączona po wielu dramatach sadomasochistyczna para przystaje przed oświetloną witryną, w której nieznaną kobietą ceruje zakrwawioną białą koronkę. Chwilę później gigantyczny wybuch unicestwia przechodniów. Psychoanalityczna interpretacja każe widzieć w tym dziwnym zakończeniu symbol kastracji lub utraty dziewictwa i oczekiwanego przez cały film orgazmu wstrząsającego światem. Mathieu, wieczny *voyeur*, ginie, gdy – jak zawsze zafascynowany – przypatruje się intymnej czynności koronczarki. Na taką śmierć trudno o miejsce bardziej idealne niż pasaż.

\*

Youki Desnos, żona malarza Foujity, a później poety Roberta Desnosa, tak wspominała spotkanie z surrealistami: *Rozstając się z nimi, ma się ochotę wszystko niszczyć, wymierzać policzki, miotać przekleństwa, odrzucać codzienny banal i otwierać wrota cudu. Odkrywamy to, co dotychczas kryło się pod nawykami. Surrealiści posiadli sekret tego, co niezwykle. (...) Spotkania z nimi zanurzają nas w poezję*<sup>8</sup>.

Urodzeni około 1900 roku surrealiści tkwili jedną nogą w spatynowanym już XIX wieku, drugą zaś mocno stali w wieku XX, naznaczonym wojną światową, nagłym rozwojem techniki i rozkwitem kina. Dla ich pokolenia kino było symbolem nowoczesności i nową estetyką, dla której zagrożenia upatrywano w pojawieniu się dźwięku.

Surrealiści zmieniali świat, łamali tabu, przekształcali rzeczywistość. Na swych fotomontażach Magritte otaczał Łuk Triumfalny zaoranymi polami. Urzeczywistnienie fantazji na temat przeobrażeń Paryża stało się możliwe w kinie, medium idealnym do nadania kształtu wizjom. Możliwości trickowe, magia ekranu, erotyczny nastrój ciemnej sali, wypełnionej *Don Juanami ciemności i Berenikami półcienia*<sup>9</sup>, podróżowanie w czasie i przestrzeni – takich zalet pobudzania onirycznego doświadczenia nie miały ani kolaże, ani poezja. Goudal nazywał przeżycia widowni *świadomą halucynacją* w zbliżonym do transu nastroju objawienia<sup>10</sup>. Podobnie jak Desnos i Soupault, Jacques Brunius porównywał emocje widza do marzenia sennego i sposobu funkcjonowania podświadomości. Technika filmowa i fizyczne doznania publiczności przypominały, wedle niego, bardziej sen niż rzeczywistość: wejście do zaciemnionej sali odpowiadające zamknięciu oczu, odrywająca od zewnętrznego świata muzyka, zeszytwnienie szyi, białe litery na czarnym tle jak wizje w hipnozie, uczucie wyobcowania spośród reszty widzów, wrażenie podglądania przez dziurkę od klucza wydarzeń nie podlegających prawom chronologii i toczących się w nierealnym tempie, wyolbrzymianie przez film pewnych gestów, pomijanie innych<sup>11</sup>.

Surrealiści wierzyli, że kino zostało wymyślone dla nich. Jak i przedstawiciele innych grup artystycznych, pisali o nim dużo i z niełatwymi emocjami. Wielokrotnie dawali wyraz niechęci do awangardy w duchu Abla Gance'a, z góry

odrzucał wszelkie adaptacje, do pewnych twórców żywił uprzedzenia i zdarzało im się gwałtownie potępić film, którego – jak się potem okazało – nie widzieli.

Podczas wojny Jacques Vaché i Breton mieli zwyczaj wchodzenia w Nantes na chybił trafił do przypadkowo napotkanych kin, oglądania kawałka filmu, o którym nic nie wiedzieli, i wychodzenia przed końcem, by tego samego wieczoru zdążyć jeszcze zobaczyć kilka fragmentów innych filmów. Praktyka ta miała wyzwać wolne skojarzenia oraz naładowywać wyobraźnię, na którą – zdaniem Bretona – kino oddziaływało w sposób magnetyczny.

Surrealiści byli pożeraczami filmów, oglądanych najchętniej w drugorzędnych kinach, gdzie z sufitu często kapłała woda, między krzesłami grasowały szczury, publiczność interesowała się sobą w równym stopniu jak perypetiami aktorów, projekcję zakłócali raz po raz miejscowi wariaci i trudno było dostrzec wszystkie szczegóły na ekranie z powodu pokrywających go ciemnych plam.

Młodzi poeci nie lubili ani kin eleganckich, ani specjalizujących się w pokazywaniu awangardy. *Na nic się zdają aksamity, złocenia i wyszukane ozdoby. Do najpiękniejszych należy kino na bulwarze Clichy przy placu Pigalle i na bulwarze de Strasbourg. Pierwsze, bo przypomina wielki port, z którego wypływa się w nieznaną, drugie, bo przychodzą doń niezwykle kobiety*<sup>12</sup> – pisał Desnos w 1927 roku. Zachwycał się kinami na przedmieściach, salami w dzielnicy Villette pełnymi rzeźników, kinami na Montmartrze, do których chodziły prostytutki, i na ulicy de la Gaté, gdzie publiczność była najbardziej spontaniczna. Jak inni surrealiści, Desnos uważał, że *podrzędne kina zachowały dar autentyczności i entuzjazmu*<sup>13</sup> i że stanowią idealne miejsca, gdzie życie zmienia się w marzenie. *Siedzący w fotelu marzyciel przenosi się w inny świat, w porównaniu z którym rzeczywistość jest tylko niezbyt ważną fikcją. Doskonałe opium, kino oddala od nas przyziemne kłopoty*<sup>14</sup>.

W farsach, melodramatach i serialach kryminalnych surrealiści odnajdywali bliski poetyce kolaży Ernsta absurd szydzący z mieszczańskiego porządku. Fascynowali się *Fantomasem* i *Wampirami* Louisa Feuillade'a, klasykami kina niemego z lat 1913-1916, wypełnionymi atmosferą tajemniczego, pełnego poezji Paryża. *Na każdym rogu odnajdywaliśmy epizod tego arcydzieła*<sup>15</sup> – wspominał Desnos kilkanaście lat później.

Tytułowa postać *Fantomasa* – adaptacji trzydziestodwutomowej powieści Pierre'a Souvestre'a i Marcela Allaina – to obdarzony niepospolitą wyobraźnią demon zła i geniusz zbrodni. Souvestre i Allain pisali swą powieść w sposób zbliżony do surrealistycznego zapisu automatycznego, losując rozdziały i nagrywając treść na dyktafon. Wolny bieg myśli pozwalał zrywać z zasadami logiki, a spisane strony szły do druku bez żadnej obróbki. Ten poetycki efekt Feuillade jeszcze zwiększył.

Przeniesioną przezeń na ekran, odzianą w czarny kombinezon sylwetkę skradającą się po paryskich dachach znała cała Francja. *Fantomas* bezustannie wymyka się depczącemu mu po piętach policjantowi, ucieka z więzień, na własną egzekucję podstawia niczego nieświadomego aktora, zamienia wodę w pompach strażackich na benzynę, wysadza w powietrze paryskie kamienice, wykoleja pociągi, zatapia statki i nie zostawia odcisków palców dzięki rękawiczkom ze skóry trupa.

Publiczność szalała za filmami Feuillade'a, a pojawienie się w kawiarni odtwórcy głównej roli wywoływało bójki między zwolennikami Fantomasa a tropiącego go Juve'a. Film tak działał na wyobraźnię, bo niezwykle przygody rozgrywały się w nowoczesnym mieście, którego reżyser w żaden sposób nie usiłował upiększyć. Po wyjściu z kina znajome ulice nabierały grozy. Obok opisów magicznego miasta, surrealistów fascynowało okrucieństwo i czarny humor powieści. Potwornie okaleczone ciała, znajduwane w szafach odcięte głowy, krwawiące ściany, w których zamurowano zwłoki, fantastyczne morderstwa i gilotynowania relacjonowane z naukową precyzją pobudzały wyobraźnię w takim samym stopniu jak Sade czy policyjne raporty o Kubie Rozpruwaczu.

*Wampiry* opowiadały dzieje gangu włamywaczy działającego pod wodzą piosenkarki rewiowego teatryku – Irmy Vep (jej imię i nazwisko to anagram słowa *vampire*). Po zapadnięciu zmroku bezszelestni złodzieje wspinali się po rynnach, okradali bogaczy i dokonywali cudów ekwilibrystyki, balansując nad miejskimi przepaściami. Twarze zakrywały im kominiarki z dziurami na oczy i tylko czasem widzowie mogli ujrzeć oblicze Irmy, którego bladość podkreślał dramatyczny makijaż à la Theda Bara. Romantyczni bandyci podróżowali przez paryskie ulice ukryci w koszach na bieliznę, za broń mieli to wytresowanego węża dusiciela, to plujące trucizną pióro, to hipnozę, której nie mogła się oprzeć sama „hersztyni”. Zdolni do najbardziej ekstrawaganckich pomysłów potrafili uspić gazem uczestników arystokratycznego przyjęcia, by w spokoju zagarnąć kosztowności. Przebrani za pokojówki i godziwych mieszczan działali w dobrych dzielnicach, ale ich kryjówką, siedliskiem zła i jaskinią rozpusty były przedmieścia. Tam się bawili i tam więzili ofiary. W *Nadji* i *Ostatnich nocach paryskich* bohaterowie podejmują z góry skazaną na niepowodzenie próbę ucieczki z Paryża, ale wyjazd z mitologicznego miasta rodzi tylko chęć jak najszybszego powrotu. Przestrzeń za rogatekami to królestwo brzydoty i ciemności, *bezkrzesne, oleiste parchy, zda się, prężące do ataku na miasto*<sup>16</sup>. Kto wie, czy strach surrealistów przed mroczną i nieznaną krainą przedmieść nie miał źródła w oglądanych za młodu serialach Feuillade'a.

Feuillade, miłośnik spacerów po Paryżu, powierzał przypadkowi wybór scenarii swych filmów, które kręcił z pośpiechem zwiększającym zapewne ich spon-taniczność. Magia miesza się tam z poezją, humor z aurą niezwykłości. Miejscami wybranymi są tajemnicze zaułki i ruchliwe dworce, służbówki pokojówek, służące do podpatrywania reszty domu i eleganckie apartamenty, do których można co prawda wejść drzwiami, ale jeszcze lepiej spuścić się po linie z dachu lub pozwolić się wnieść w wielkim pudle. Feuillade opiewał to, w co z takim oddaniem wierzyli surrealiści: wolność i dwuznaczność, poetycki nastrój, szaloną miłość i potęgę wyobraźni. Jak oni odrzucał moralność i konwencje.

Pierwszy odkrył jego filmy Aragon jeszcze jako student. Entuzjazmem wobec Musidora w roli Irmy Vep zaraził Bretona i wspólnie myśleli o obsadzeniu jej we własnej sztuce. W 1914 roku o Fantomasie pisali Apollinaire, Cendrars i Max Jacob. W 1923 roku pismo „Littérature” wymieniło go wśród surrealistycznych idoli razem z Vaché i Sade'em.

Fantomasa złowieszczo górującego nad miastem umieścił na plakacie Magritte. Desnos w *Complainte de Fantomas (Skardze Fantomasa)* opisał okrutne postęпки mistrza strachu, *rzucającego wielki cień na świat i Paryż*<sup>17</sup>. W Centrali



Surrealistycznej na ulicy Grenelle na ścianie wisiał przytwierdzony widelcem jeden z tomów powieści Souvestre'a i Allaina.

Urokowi filmów o Fantomasie i wampirach ulegali zresztą nie tylko surrealiści. Pół wieku po nich oczyma Feuillade'a patrzyli na Paryż Georges Franju i Alain Resnais – miejscy włóczędzy, którzy odkrywali te same magiczne zaułki, które filmował przed nimi Feuillade.

\*

Spośród reżyserów działających w kręgu surrealistów najwięcej miasta pokazał w trzech wczesnych filmach René Clair. Urodzony w Paryżu i przez całe życie z nim związany, w 1916 roku pisał o nim wiersze z okopów w Sommie, a po wojnie – nim zaczął kręcić własne filmy – zagrał u Feuillade'a<sup>18</sup>.

Godzinny film *Paryż śpi* z 1924 roku, oparty na starym pomysle szalonego naukowca zmieniającego bieg świata, to poetycka komedia z nutką ironii, przypominająca chwilami Mélièsa. Też dzieją się w niej czary, tyle że nie w bajkowym pejzażu, ale we współczesnym Paryżu, który po raz pierwszy zagrał rolę nie tylko dekoracji, ale i głównego bohatera. Fabuła daje pretekst do tego, by ów Paryż przeobrazić: pewnego ranka opiekun wieży Eiffla, budząc się w swym mieszkaniu na jej szczycie, stwierdza, że w mieście ustał wszelki ruch. Wędrownica przez wymarte dzielnice, najbardziej liryczny fragment filmu, przywodzi na myśl pierwszy *Manifest surrealizmu*, w którym Breton postulował osiągnięcie stanu pośredniego między snem a jawą<sup>19</sup>. Na ulicach stanęły samochody, za ich kierownicami zasnęli kierowcy, a przechodnie zastygli w niedokończonych czynnościach. Szmaciarz nachyla się nad koszem. Zmęczony birbant opiera się o ścianę kamienicy, nie mogąc trafić do łóżka po nocnej bibce. Policjant już-już ma schwytać złodzieja umykającego ze skradzionym zegarkiem. Na ławce w nieskończoność odpoczywa przechodzień. Nad Sekwaną nachyla się niedoszły samobójca z listem w dłoni, tłumaczącym taką decyzję zmęczeniem tempem życia. Zegary też pograżyły się w majestatycznej beczynności, stając na trzeciej dwadzieścia pięć. Paryż zmienił się w muzeum figur woskowych.

Jedynymi „żywymi” okazuje się grupka podróżnych przybyłych nad ranem samolotem z Marsylii. Wyportowany pilot, milionerka jeżdżąca po świecie dla przyjemności, majątny przemysłowiec oraz nierozłączna para – złodziej z eskortującym go detektywem. Samotni w uśpionym mieście, przypadkowo związani ze sobą ludzie zaczynają dziwną egzystencję: noce spędzają na bezpiecznej wieży, w dzień zaś korzystają z różnych uciech. Uczują w dobrych restauracjach, kąpią się w fontannie Trocadéro, plądrują Luwr i Bank Narodowy, wypełniając bogactwami mieszkanko na szczycie wieży. Wreszcie ogarnia ich nuda i zażdrosć, a mężczyźni podejmują walkę o jedyną na ziemi kobietę. Wówczas z radia rozlega się głos siostrzenicy szalonego naukowca, który wymyślonym przez siebie promieniem uśpił świat. Sześć osób przetrwało, bo w dramatycznej chwili byli poza zasięgiem promienia. Rozbitkowie szybko doprowadzają do odwołania magicznej formuły, miasto ożywa, ale opiekun wieży i siostrzenica uczonego postanawiają raz jeszcze wyzwolić promień, by zdobyć trochę pieniędzy. Wuj zatrzymuje go w chwili, gdy szperają w portfelu policjanta, para trafia do więzienia, gdzie spotyka resztę kompanów. Brani za wariatów, wkrótce wychodzą na wolność. Ostatnią pamiątką po zdarzeniu, w które i oni zaczynają wątpić, jest znaleziony na szczycie wieży pierścionek z brylantem.

Przerysowanie postaci zwiększa efekt komediowy i nadaje filmowi wymiar baśni o wymowie społecznej. Szalony uczone przywodzi oczywiście na myśl doktora Caligari. Pilot jest satyrą na przesadnie dbającego o formę dandysa, który przymusowy pobyt na wieży wykorzystuje na ćwiczenia gimnastyczne na jej stalowej konstrukcji. Zamożna dama o pozach modelki żyje we własnym, luksusowym świecie, do którego czym prędzej wraca, ledwie przywrócony zostaje dawny porządek rzeczy. Najbardziej karykaturalny ze wszystkich przemysłowców – mały, pękaty, histeryczny, ale przy forsie – pała żarliwą miłością do zdradzającej go paryżanki. Detektyw, *przedstawiciel Prawa i Porządku, którego najlepszym przebraniem jest zwykły wygląd*, to parodia detektywa. Dużo sympatyczniejszy złodziej okazuje się nieoceniony w wymarłym Paryżu, gdzie nie sposób oprzeć się pokusie otwierania drzwi i sejfów.

Znienawidzona i wielbiona przez całą awangardę wieża Eiffla gra rolę równorzędną bohaterom: filmowana z windy ukazuje imponującą stalową konstrukcję oraz umożliwia panoramiczne zdjęcia pogrążonego w letargu miasta.

Szalonego uczonego, obdarzonego mocą zatrzymywania i wyzwiania ruchu, Annette Michelson porównała do reżysera, mającego na swe usługi kamerę, jak tamten promień<sup>20</sup>. Dramaturgię filmu tworzy kontrast między ruchem a bezruchem, uzyskiwany nie tylko za pomocą efektu podobnego do ożywiania zdjęć i przeobrażania obrazu niespokojnego miasta w fotografię, ale też przez zmiany tempa jadących samochodów, kroczących ludzi i płynących po rzece statków. Niby mimochodem Clair pokazuje topografię Paryża, a ściślej prawego brzegu. Widoki pustych ulic, pustego placu przed Operą, pustych nadbrzeży Sekwany i placu Zgody przypominają ujęcia z *Fantomasa* czy *Wampirów*, gdzie wymarte nocą miasto wygląda, jakby kryło straszliwe zagadki. I fotografie Boiffarda ilustrujące *Nadję*, na których pozbawione ludzi miejskie *theatrum* służy znaczącym spotkaniom. A także zawieszone w czasie zdjęcia Atgeta, w których Walter Benjamin dopatrywał się zapowiedzi zbrodni<sup>21</sup> i gdzie efekt pustki potęgują zagubione tu i ówdzie postacie. Atget pierwszy fotografował biedne dzielnice, zakazane bary, czekające w bramach prostytutki, pozujących mu rzemieślników. W tym odkrytym przez siebie *malarzu życia nowoczesnego* surrealiści dostrzegli podobną sobie wrażliwość. Na dwadzieścia lat przed nimi Atget podpatrywał manekiny na wystawach sklepowych, parkowe posągi zaskoczone z niezwykłej perspektywy i zaczarowane afisze, które fascynowały Bretona w *Po-lach magnetycznych*, a Soupaulta w *Ostatnich nocach paryskich*. Potrafił uchwycić poezję, tajemnicę miasta, którą Breton, Aragon, Desnos, Soupault i René Clair usiłowali odmalować w powieściach, wierszach i filmach.

Do tematu wieży Eiffla Clair wrócił w 1928 roku w krótkim, impresyjnym dokumencie *Wieża*. Jego drugi film, *Antrakt* – podobnie jak *Paryż spi*, z 1924 roku – pokazał Paryż w szalonym okresie przekształcania się dadaizmu w surrealizm. Zawiera kilka obrazów miasta, które na trwałe weszły do omówień francuskiej awangardy filmowej. To światła nocnego Paryża zmieniające się w rękawice bokserskie, Eric Satie i Man Ray grający w szachy na dachu paryskiej kamienicy, szachownica przenikająca się z placem Zgody, po którym w kółko jeżdżą auta i który strumień wody usiłuje z szachownicy „słukać”, papierowa łódeczka szybująca nad dachami oraz lunapark, po którym rajd nie jest wcale mniej dra-

matyczny od sceny z *Damy z Szanghaju* Orsona Wellesa nakręconej dwadzieścia cztery lata później.

Pierwszą część, wierną scenariuszowi Picabii, kończy śmierć trafionego kulą myśliwego. Spada on z dachu Théâtre des Champs-Élysées, gdzie występowały Balety Szwedzkie, dla których *Antrakt* powstał. W drugiej części wydaje się, że całe miasto uczestniczy w pogoni à la Mack Sennett za pędzącą na przedmieścia trumną.

W *Cudownej podróży*, nastrojowym żarcie z 1925 roku, granice między jawą a snem są zarysowane nader niewyraźnie. Za sprawą więdźmy – z wyglądu rodem z najprawdziwszej bajki, lecz do banku jeżdżącej autem – miasto staje się krainą wróżek. Za ich to przyczyną czary dosięgają główne postacie, gdy się kłócą na wieży katedry Notre Dame, za to mając wspaniałą panoramę Paryża. O północy zaś ożywają figury woskowe w Muzeum Grévin, przypominając budzących się mieszkańców z *Paryż śpi*. Stawiają przed sądem bohaterkę z bohaterem – zmienionym chwilowo w psa – i niewiele brakuje, by wszystko skończyło się bardzo źle. W porę interweniuje jednak woskowy Brzdąc z Charliem, ratując zagubioną parę.

Późniejsze filmy Claira nadal za tło miały Paryż, w którego romantycznej scenerii rozgrywały się historie nieodwzajemnionych miłości. Niewiele jednak je łączyło z wczesnymi fantazjami surrealistycznymi.

W 1914 roku Guillaume Apollinaire otworzył rubrykę kinową w piśmie „Soirées de Paris”. 26 listopada 1917 roku wygłosił w Théâtre du Vieux-Colombier odczyt *Nowy duch i poeci*, w którym zachęcał poetów do korzystania z możliwości oferowanych przez kino.

Philippe Soupault, jeden z głównych twórców surrealizmu, współautor, wraz z Bretonem, *Pól magnetycznych* – pierwszego zapisu automatycznego, poeta, pisarz, dziennikarz, krytyk sztuki i filmu, w kinie widział poezję nowych czasów. Jak Aragon, Breton czy Cendrars, po powrocie z frontu młodość spędził na włóczęgach po Paryżu i siedzeniu w kinie. Był jednym z pierwszych pisarzy swego pokolenia, którzy poważnie potraktowali wezwanie rzucone przez Apollinaire'a, by *przygotować się do nowej sztuki*<sup>22</sup>, przychodzącej w sukurs wyobraźni. *Kino wywiera wielkie wrażenie, bo obala wszelkie prawa natury: nie zważa na przestrzeń i czas, niweczy prawo ciężkości, balistykę i biologię. (...) Twórca, poeta winien więc posługiwać się ową siłą, bogactwem dotychczas niedocenianym, wyobraźnia zyskała bowiem nowego sługę*<sup>23</sup> – pisał Soupault w 1918 roku w *Note 1 sur le Cinéma (Pierwszej nocy o kinie)*, opublikowanej w piśmie „Sic”.

Już w 1917 roku tworzył poematy kinematograficzne przeznaczone do przeniesienia na ekran. Co najmniej jeden z nich się tego doczekał. W 1922 roku Walter Ruttmann zrealizował film na podstawie poematu *Obojętność*, mającego za temat wieżę Eiffla. Posłużył się w nim makietkami wieży pozwalającymi na pokazanie etapów jej budowy. Soupault wspominał później, że pomysł sfilmowania poematu podsunął Ruttmannowi portret autora na tle wieży namalowany przez Roberta Delaunaya właśnie w 1922 roku. Film uległ jednak zapewne zniszczeniu podczas bombardowań Berlina w czasie drugiej wojny światowej<sup>24</sup>.

W heroicznych latach 1919-1922 Soupault pisywał krytyki filmowe do pisma „Littérature”, na łamach którego dojrzwał surrealizm i dokonywały się tak wiekopomne zdarzenia jak przedrukowanie zapomnianej poezji Lautréamonta. Przez pięć lat (1929-1934) prowadził cotygodniową rubrykę filmową w „L'Europe

nouvelle". Współpracował z pismami „Bravo” i „La Revue du Cinéma”. Był wielkim miłośnikiem Chaplina i w 1931 roku poświęcił mu poetycką biografię *Charlot*. Nie znosił kina teatralnego, kultu gwiazd i przeciętnej francuskiej produkcji.

W lapidarnym języku recenzji Soupaulta znać przede wszystkim poetę. Alain i Odette Virmaux widzą w nich próbę wcielenia w życie postulowanej przez Aragona *krytyki syntetycznej*, polegającej na poetyckim opisanu wywołanych przez film emocji<sup>25</sup>.

Techniki filmowe Soupault usiłował zastosować w swej najlepszej powieści *Ostatnie noce paryskie* napisanej w 1928 roku. *W pisaniu pomogło mi kino. Chadzałem tam niemal codziennie. Chciałem nadać epizodom filmowe, zwolnione lub przyspieszone tempo i mieszać plany wielkie z panoramami*<sup>26</sup> – mówił w wywiadzie udzielonym w 1980 roku wnuczce, Marianne Chemetov.

Do niedawna zapomniana we Francji i wznowiona parę lat temu ku entuzjazmowi krytyków powieść *Ostatnie noce paryskie* tworzy z powstałym dwa lata wcześniej *Wieśniakiem paryskim* Aragona i *Nadją* Bretona trylogię surrealistycznego Paryża. Z *Nadją* łączy ją nie tylko ten sam rok wydania i temat utożsamianej z miastem niezwyklej prostytutki-medium, ale i fascynacja mrocznym, pełnym tajemnic, kobiecym Paryżem. *Tejże nocy, gdy podążyliśmy za Georgette, czy też raczej ją tropiliśmy, po raz pierwszy ujrzałem Paryż. Nie był tym samym miastem. Sięgał ponad mgły, wirując jak ziemia wokół własnej osi, bardziej niż zwykle kobiecy*<sup>27</sup>.

Pod koniec lat dwudziestych surrealiści zaczęli pisywać scenariusze filmowe, z których większość nie doczekała się realizacji. Publikowane przez dziesięć lat w poświęconych scenariuszom pismach „Les Cahiers du Mois” i „Les Cahiers Jaunes”, stworzyły za to osobny gatunek literacki. Pisali je między innymi Desnos, Soupault, Artaud, Péret, Buñuel, Dali i Magritte.

W scenariuszu filmowym Soupaulta *Le coeur volé* (*Skradzione serce*), napisanym w 1934 roku dla Jeana Vigo, wieczorowo ubrane towarzystwo pędzi paryskimi ulicami w pogoni za sercem. Gdyby Vigo nakręcił ów film, byłaby to pewnie najbardziej paryska z ekranowych fantazji surrealistów. Scenariusz Soupaulta cytowany jest najczęściej za Ado Kyrrou<sup>28</sup>, którego wersja różni się od opublikowanej przez autora w 1962 roku<sup>29</sup>. Kyrrou widział główną ideę scenariusza w pokazaniu analogii między ruchem miejskim a krążeniem krwi w organizmie. Inne jest podane przezeń zakończenie, wedle którego odnalezione w nowoczesnym laboratorium serce wybucha. A oto – w skrócie – wersja Soupaulta głównych epizodów *Skradzonego serca*.

Odziany w rękawiczki, lecz kroczący boso wędrowiec spotyka na sześciu mostach Sekwany dziwne postacie oddające się osobliwym czynnościom. Na Pont Marie staromodnie ubrana dama wita go pozdrowieniem: *Ojciec nasz, któryś jest w niebie*. Na Pont de l'Hôtel-de-Ville kobieta w żałobie wygraża niebu i rzece. Na Pont-Neuf pomnik Henryka IV zastąpiła rzeźba Wenus z Milo. Pont des Arts i Pont de Saints-Pères opanowały żebraczki – jedna wyścięła chodnik kwiatami, inna rozrzuca magiczne przedmioty: podkowę, czterolistną koniczynę i nożyczki. Na Pont Alexandre III rządzą dwie niewiasty: pierwsza trzyma pęk czerwonych balonów, druga – stos noży. Mężczyzna wręcza im rękawiczki, a balony i noże ulatują w powietrze. Gnany przez wiatr wędrowiec sunie lunaty-



*Paryż śpi*, reż. René Clair

cznym krokiem, coraz bardziej podobny do marionetki. Wreszcie pada przed karetką pogotowia, która wiezie go do szpitala. Ze stołu operacyjnego ucieka jednak serce pacjenta, dając początek zasadniczemu epizodowi pościgu, którego trasa wiedzie przez nadbrzeża Sekwany, ulice i place, a nawet wymarłe mieszkania i puste fabryki. Przez całą pogoń bicie serca słychać raz gorzej, raz lepiej, jego rytm jest to szybszy, to wolniejszy. Jak podczas pierwszej przechadzki, tak i teraz przemarsz przez Paryż punktuje urągające prawom fizyki wydarzenia: dłoń oddziela się od ciała i zawisa w powietrzu, wskazując kierunek; pada nagle wielkie drzewo, odstaniając dziurę w ziemi, skąd dochodzą uderzenia serca. Panika biegnących udziela się przyrodzie: wyje wiatr, wałęsają pioruny, ulewa grozi potopem. Do akcji wkraczają policjanci, strażacy, helikopter. Niepowodzenie w poszukiwaniach może wywołać katastrofę. Tropiciele wypytują kelnerów, sklepikarzy, dozorczyńnię. Przeżywają kolejne rozczarowania: raz mamy ich zbliżonym do serca kształtem zakryta szmatą dźwignia w fabryce, kiedy indziej śpiący w kołyszce kot. Już-już myślą, że znaleźli zgubę w niesionym przez Sekwanę pakunku, a to tylko paczka z pierzem. Wreszcie na dziedzińcu szkolnym zawiniątko z sercem znajduje dziewczynka, porywa je, ucieka na przedmieścia i zakopuje. Bicie serca słychać coraz słabiej.

*Skradzione serce* to utwór dojrzalszy od pisanych w pierwszej osobie poematów kinematograficznych. Nie jest jednak jeszcze nadającym się do realizacji scenariuszem, a raczej pokazuje, jak możliwości oferowane przez kino wzbogacają tok narracji.

W opublikowanym w 1925 roku w „Les Cahiers du Mois” scenariuszu Desnosa *Minuit à quatorze heures (Północ o czternastej)*<sup>30</sup> – dziwnej historii zemsty zdradzonego mężczyzny, który po śmierci zamienia się w gigantyczną kulę nękającą wiarołomną parę – Paryż pojawia się we śnie kochanka i jako tło podróży

kuli. Diabelskie koło jest jednym z wielu kulistych przedmiotów przywodzących winowajcom na myśl kręgi na wodzie, w której utonęła ofiara. Wedle J. H. Matthews<sup>31</sup> to jedyny scenariusz Desnosa – i jeden z bardzo nielicznych, jakie napisali młodzi surrealiści – dający prymat kinu nad literaturą.

Scenariusz *La part des lionnes* (*Lwia część*)<sup>32</sup>, skądinąd podobny do *Gwiazdy morskiej*, wypełniają różne symbole surrealistycznego Paryża: wieża Eiffla, świetlna reklama Citroëna, gipsowy odlew obtłuczonego kobiecego posągu. Podobnie jak w *Skradzionym sercu* tu też żyje własnym życiem oddzielona od ciała ręka, jak u Soupaulta zainspirowana z pewnością ulicznymi szyldami. Jedna ze scen dzieje się w scenerii podobnej do należącego wówczas do Bretona obrazu de Chirico, na którym dziewczynka gra w serso pod arkadami na zalanej stołcem ulicy.

*Les Mystères du Métropolitain* (*Tajemnice metra*)<sup>33</sup>, scenariusz Desnosa z 1930 roku pisany z myślą o filmie dźwiękowym i kolorowym, dzieje się – jak tytuł wskazuje – w metrze. Jego funkcjonowanie zakłóca sprzedawczyni biletów, która zamiast je sprzedawać, tworzy niekończący się poemat, podczas gdy stacje zalewa coraz gęstszy tłum. Do ludzi dołączają wkrótce postacie z afiszów: gigantyczna Holenderka z reklamy kakao, biały niedźwiedź, czarny lew, Pierrot, gęsi z reklamy pasztetu z wątróbek, salamandra i osoby, które odegrały niebagatelną rolę w powieści Desnosa *La liberté ou l'amour* (*Wolność lub miłość!*) z 1924 roku<sup>34</sup>: malarz w wielu wcieleniach, malujący farbą Ripolin oraz dziecko z reklamy mydła Cadum. Peronem suną mężczyźni z afisza zachęcającego do kupienia lukrecji, spadają litery z napisu *Dubonnet*, rozbijają się butelki wody Javel. Tłum ze stacji wylewa się na ulicę, atakuje go gwardia miejska, padają ranni, wybucha pożar, rośnie pierwsza barykada, w pisuarze odbywa się egzekucja księży. Zamieszki, strzelanina i rewolucja – oto konsekwencje weny poetyckiej sprzedawczyni biletów. Ledwie kończy ona wiersz i zaczyna sprzedawać bilety, postacie wracają na afisze, ulice pustoszeją i tabuny ludzi cisną się do metra. W wagonie wybucha bójka, podczas gdy wiedzione przez latającą rybę metro wyjeżdża z miasta. Mijają dni, pasażerom rosną brody, w trakcie przeprawy przez oblodzone wierzchołki gór część podróżnych, łącznie z motorniczym, umiera i zmienia się w szkielety. Wreszcie wagoniki zatrzymują się nad jeziorem, a ocaleli pasażerowie – wraz z przybyłymi Indianami – dosiadają karuzeli. Tymczasem w Paryżu tłumy zalewają stację.

Główna siła scenariuszy Desnosa leży w przemieszaniu opisów banalnej rzeczywistości z fantastycznymi wizjami. Jest to jednak bardziej proza poetycka niż materiał na film. Zdania w rodzaju: *Wybuchają zamieszki! To rewolucja!* – budują nastrój, ale niewiele mówią reżyserowi. Najciekawsza scena zstąpienia postaci z afiszów – gdy w absurdalnym języku reklam Desnos odkrywa codzienną niezwykłość miasta i magię wywołaną nieoczekiwanymi skojarzeniami – pokazuje, jak ulica pobudza wyobraźnię, jeśli tylko przechodzień potrafi patrzeć.

W niepublikowanym za życia Desnosa tekście *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides* (*Piekielne katusze lub Nowe Hebrydy*)<sup>35</sup> narrator odwiedza Akwarium Trocadéro (opisane przez Soupaulta w *Ostatnich nocach paryskich*)<sup>36</sup>, Muzeum Grévin, gdzie stoją pokryte woskiem trupy państwa Breton, oraz kino kuszące śmiejącymi się twarzami na afiszach. Ekran pokazuje jednak tylko świecąca tarczę, którą podziwiają rzędy pustych krzesel. Chcąc zgłębić tajemnicę, narrator zagląda w dziurę w ekranie: widzi panoramę miasta oraz nadziane na iglice

katedry ciała Bretona i Aragona. Rozumie wówczas, że oni także – nim popełnili samobójstwo – próbowali zbadać, co się za ekranem kryje. Niedługo potem znajduje groby związanych z Paryżem drogich sobie poetów: Rimbauda, Ducas-se'a, Jarry'ego, Apollinaire'a i Baudelaire'a.

Ta osobliwa metafora kina przynoszącego śmierć różni *Piekielne katusze* od reszty twórczości Desnosa, gdzie filmy jawią się zawsze jako okno na nowe wizje i ucieczka od ponurej rzeczywistości.

Książki i scenariusze nie wyczerpywały miłości surrealistów do miasta wybranego. Paryż objawiał im się też podczas hipnotycznych seansów, gdy pogrążeni w transie przeżywali osadzone w nim wizje. Desnos, doskonale medium, leżąc w półśnie na kanapie w zaciemnionym pokoju Bretona przy ulicy Fontaine 42, bez trudu wpadał w stan hipnozy. W trakcie owych letargów, z których trzeba było go niekiedy wyprowadzać przy pomocy lekarza, niestrudzenie notował przelatujące mu przez myśl obrazy. W zapisie snu z nocy z 27 na 28 maja 1923 roku<sup>37</sup> zanotował, jak to spotkawszy na placu Hôtel-de-Ville Picabię, rusza z nim do Londynu, a raczej udającego Londyn paryskiego Porte Maillot. Mroczny, wyłożony czerwonym suknem korytarz prowadzi ich z Trafalgar Square do córki króla, którą Desnos wiezie do kościoła Madeleine. Pobierają się z wielką pompą, a gdy wychodzą przed kościół, pusty zwykle plac wypełniają gazeciarze, wykrzykujący nagłówki gazet: „Wydanie specjalne! Król Anglii abdykował!” Zaraz też podchodzi do nich ubrany sportowo mężczyzna o wulgarnym wyglądzie i powiada: *Jestem królem Anglii. Zrzekłem się tronu, by stoczyć z panem pojedynek.* Na co Desnos: *Z królami nie staje się do pojedynku, królów się gilotynuje.*

Ten zapis snu nie jest wcale bardziej wizyjny niż surrealistyczne scenariusze, pełne fantastycznych metamorfoz i niefilmowych opisów. Jak słusznie dowodzi J. H. Matthews<sup>38</sup>, pierwsze pokolenie surrealistów traktowało kino głównie jako źródło inspiracji oraz broń w walce z klasyczną literaturą. *Wyświetlając oniryczne wyznania na ekran wyobraźni*<sup>39</sup>, Desnos, Soupault, Péret czy Artaud więcej od kina brali niż do niego wnosili. Ich scenariusze zdradzają podobieństwo z modnymi wówczas powieściami w odcinkach, czy z tak zwanymi *films racontés*, czyli streszczeniami seryjnych filmów drukowanymi przez gazety od 1914 roku. Te niefilmowe pomysły odegrały jednak ważną rolę w kształtowaniu przez ich autorów nowej wrażliwości i nowych sposobów percepcji.

W poetyckiej wizyjności projektów filmowych surrealistów leży ich siła z literackiego punktu widzenia i słabość z punktu widzenia praw rządzących sztuką ekranu. Szkoda, że nie udało się pogodzić jednego z drugim. Podobno dobre filmy powstają ze złych książek. Może z dobrej poezji filmy nie powstają w ogóle.

AGNIESZKA TABORSKA

- <sup>1</sup> A. Brotchie, *Surrealist Games*, Boston 1993, s. 120, 121.
- <sup>2</sup> J. Green, *Paris*, Paris 1983, s. 12.
- <sup>3</sup> Ph. Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, Warszawa 1999, s. 104, tłum. A. Taborska.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 21.
- <sup>5</sup> A. Breton, *Nadja*, „Literatura na świecie”, 1992, nr 1, s. 301, tłum. J. Waczków.
- <sup>6</sup> A. Breton, Ph. Soupault, *Les champs magnétiques*, Paris 1967, s. 52.
- <sup>7</sup> L. Aragon, *Wieśniak paryski*, Warszawa 1971, s. 18, 19, 35, tłum. A. Międzyrzecki.
- <sup>8</sup> Y. Desnos, *Les confidences de Youki*, Paris 1957, s. 85, 89.
- <sup>9</sup> R. Desnos, *Les rayons et les ombres. Cinéma*, Paris 1992, s. 70.
- <sup>10</sup> P. Hammond, *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writing on the Cinema*, Edinburgh 1991, s. 26.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 26.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 113.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 174.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 69.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 84.
- <sup>16</sup> Ph. Soupault, dz. cyt., s. 69.
- <sup>17</sup> R. Desnos, *Complainte de Fantomas*, w: P. Berger, *Robert Desnos*, Paris 1966, s. 154.
- <sup>18</sup> R. J. Ch. Ford, *Paris vu par le cinéma*, Paris 1969, s. 95.
- <sup>19</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976, s. 66.
- <sup>20</sup> A. Michelson, *Dr. IXE et Mr. Clair*, w: P. Hillairet, Ch. Lebrat, P. Rollet, *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*, Paris 1985, s. 24.
- <sup>21</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, w: *Estetyka i film*, Warszawa 1972, s. 159, tłum. K. Krzemiński.
- <sup>22</sup> A. i O. Virmaux, *Un itinéraire méconnu de Philippe Soupault: le cinéma*, w: Ph. Soupault, *Ecrits de cinéma 1918-1931*, Paris 1979, s. 13.
- <sup>23</sup> Ph. Soupault, *Note 1 sur le cinéma*, tamże, s. 205.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 28, 29.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 14.
- <sup>26</sup> Ph. Soupault, wywiad przeprowadzony przez Marianne Chemetov, rękopis, 1980.
- <sup>27</sup> Ph. Soupault, *Ostatnie noce...* dz. cyt., s. 40.
- <sup>28</sup> A. Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris 1963, s. 188.
- <sup>29</sup> Ph. Soupault, *Ecrits de cinéma 1918-1931*, dz. cyt., s. 30, 37.
- <sup>30</sup> R. Desnos, *Minuit à quatorze heures*, w: *Les rayons...* s. 205-212.
- <sup>31</sup> J.H. Matthews, *Surrealism and Film*, Michigan 1971, s. 57.
- <sup>32</sup> R. Desnos, *La part des lionnes*, w: *Les rayons*, dz. cyt., s. 285-292.
- <sup>33</sup> Tenże, *Les mystères du Métropolitain*, w: *Les rayons... dz. cyt.*, s. 229-236.
- <sup>34</sup> Tenże, *La liberté ou l'amour!* Paris 1962.
- <sup>35</sup> Tenże, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, red. M.-C. Dumas, Paris 1978.
- D. Wills, *Slit Screen*, w: R. E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film*, New York 1987, s. 87.
- <sup>36</sup> Ph. Soupault, *Ostatnie noce...* dz. cyt., s. 28-30.
- <sup>37</sup> R. Desnos, *Rêve, nuit du 27 au 28 mai 1923*, w: Pierre Berger, dz. cyt., s. 93, 94.
- <sup>38</sup> J.H. Matthews, dz. cyt., s. 53, 57.
- <sup>39</sup> Georges Neveux, w: Richard Abel, *Exploring the Discursive Field of the Surrealist Film Scenario Text*, w: R. E. Kuenzli, dz. cyt., s. 58.



# Czarne kino Los Angeles

MARIA HELENA COSTA

Kolebką „czarnego mitu”<sup>1</sup> literatury i filmu jest Los Angeles, miasto wyróżniające się indywidualnym, magicznym klimatem. Jako że przez całe lata czarny film był kluczem do odczytywania ducha miasta, a także dlatego, że obrazy kręcone w Los Angeles tak często wpływały na naszą wyobraźnię przez swą mroczność, makabrę i atmosferę zagrożenia, chciałabym przeanalizować ów mechanizm naczyń połączonych. To mianowicie, w jaki sposób film kryminalny wydobywa z Los Angeles jego najczarniejszą esencję.

## Film i jego plenery

Los Angeles było związane z filmem kryminalnym od momentu narodzin tego gatunku. Nawet wówczas, gdy plenery były kręcone gdzie indziej, akcję sytuowano najchętniej w tym mieście. Summa summarum, ponad 60% czarnych filmów faktycznie wyprodukowano gdzie indziej. W Nowym Jorku (*Scarlet Street*, *The Window*, *Sorry*, *Wrong Number*, *When the Sidewalks Ends*, *While the City Sleeps*, *The Naked City*), w San Francisco (np. *The Maltese Falcon*, *Dark Passage*, *Sudden Fear*) i w Chicago (np. *Call Northside 777*, *Nightmare Alley*). Można więc stwierdzić, że nie w samym autentycznym, urbanistycznym konkretnie zawiera się istota więzi między czarnym filmem a miastem Los Angeles<sup>2</sup>.

Znacznie lepiej więź owa daje się wyjaśnić tym, iż większość czarnych filmów bazowała na scenariuszach według amerykańskich kryminałów z lat 30. Autorzy tych powieści najchętniej sytuowali ich fabułę w Los Angeles. Pytania o wpływ „twardej” literatury kryminalnej na czarny film – i, co z tego logicznie wynika – na łączność tego gatunku z konkretnym miastem – nie powinny się naturalnie sprowadzać do rozważań na temat związków filmu z książką. Bo choć zarówno kryminały książkowe, jak i filmowe, kojarzyły L.A. z mrokiem, zbrodnią i korupcją, nie miało to wiele wspólnego z zasadą prawdopodobieństwa ani z konkretnym obrazem miasta; nie można też twierdzić, że czarny film posiłkował się wyłącznie sytuacjami przeniesionymi z literatury. Niewątpliwie kino, ze swą specyficzną techniką i estetyką, doskonale „przekładało” na ekran atmosferę stwarzaną przez autorów powieści, adaptując je jednak do swoich potrzeb i wytwarzając na owym styku własne gatunki i style<sup>3</sup>. Poza tym wiele filmów dziejących się w Los Angeles miało swoje własne, oryginalne scenariusze.

Stały związek tego kina i miasta bierze się też stąd, że gros filmów kryminalnych i thrillerów kręcono w studiach Hollywood, nawet gdy miejscem akcji pierwowzoru był Nowy Jork czy San Francisco. Skupienie prawie całego przemysłu produkcji kinowej w Los Angeles w oczywisty sposób wiązało kryminały

z tym właśnie miastem. Sprawa jest jednak bardziej złożona, bo oczywiście dobre studia potrafiły się zdobyć na każdy efekt. Oto przykład filmu Sama Fullera wedle jego własnej opowieści: *Zrobiłem „Pickup on South Street”*. Akcja miała się dziać w Nowym Jorku, ale całość zdjęć powstała w Los Angeles, w atelier 20th Century Fox. Recenzent „New York Timesa” wysmażył po premierze artykuł na całą kolumnę. Napisał, że film jest fantastycznym osiągnięciem, bo po raz pierwszy od lat w Hollywoodzie udało się oddać na ekranie prawdziwie nowojorską atmosferę i ducha tej wielkiej metropolii<sup>4</sup>.

Został tu poruszony bardzo interesujący problem. Okazuje się, że samo przedstawienie miasta jest kwestią raczej zręcznej konstrukcji planu niż prostego realizmu autentycznej lokalizacji. Najbardziej zależy ono od sugestywnego wytworzenia atmosfery kojarzącej się z konkretnymi miejscami. I jeszcze jedna sprawa, być może znacznie ważniejsza – Los Angeles samo aż się prosi, by zostać sceną kryminału, i pasuje do tego gatunku znacznie lepiej niż jakiegokolwiek inne miasto. Czarny film zaś jest odpowiedzią na ten zew miasta.

W rezultacie powstała swoista interakcja – miasto zapewniało właściwy klimat dla kryminałów, one zaś z kolei oddawały jego specyficzny obraz na ekranie. I tak okazało się, że realne miejsce oraz jego obraz są do siebie idealnie dopasowane. Czarny film na stałe związał się z Miastem Aniołów, ono zaś przesiąknęło filmem jak jedna wielka scenografia; i tak to nawzajem przydawały sobie wymiaru duchowego i estetycznego. Do pewnego stopnia wyobrażenia filmowe są zdolne nawet kreować rzeczywistość. Los Angeles stało się więc klasycznym i mitycznym terytorium zbrodni.

Oglądając kryminały czy thrillery dziejące się w Los Angeles, uważny widz od razu zauważy, że miasto nie jest zwykłym, nieruchomym jak landszaft, tłem akcji. Przeciwnie, ujęcia miasta grają aktywną, konstruktywną rolę w budowaniu całej narracji. I, co może ważniejsze, wizerunek miasta został ukształtowany przez wizjer kamery znacznie skuteczniej niż przez inne media. Innymi słowy, rzeczywistość wchłonęła fikcję, przetwarzając ją wtórnie na rzeczywistość. Dlatego warto zastanawiać się, w jakim stopniu „realny” obraz L.A. wpłynął na wizje filmowe, a w jakim one wpłynęły na ukształtowanie się prawdziwego wizerunku miasta.

### **Charakterystyka czarnego filmu i „miasta zbrodni”**

Przymiotnika „noir” – czarny, najchętniej używała w okresie powojennym krytyka francuska na określenie ciemnej podszewki amerykańskiej kinematografii<sup>5</sup>. Często, choć nie zawsze, kino owo bazowało na literaturze amerykańskich pisarzy lat 30., takich jak Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain czy Horace McCoy, stwarzając ekranowe obrazy przepięknie skrajnym pesymizmem. Czarne filmy charakteryzował niedwuznaczny cynizm; miały one też indywidualny styl obrazowania, ciekawe techniki montażu i budowy scenariusza<sup>6</sup>. Większość obierała za główny temat zbrodnię, a ta problematyka zawsze dotyczy ludzi. Filmy dawały więc określoną wizję społeczeństwa, z pewnością nie w pełni prawdziwą dla wszystkich rojnych i mających swoje problemy amerykańskich miast, oferującą jednak pewną formę syntezy.

Na genezę filmu kryminalnego składa się cały zespół czynników: literatura o odpowiedniej tematyce, klimat rozczarowania i deziluzji, nasilający się zwa-

szcza po II wojnie, sztuka niemieckiego ekspresjonizmu z okresu I wojny i lat 20. i wreszcie paradokumentalny styl włoskiego neorealizmu – dwa ostatnie czynniki według Paula Schradera najlepiej wyjaśniają estetykę owego kina<sup>7</sup>.

Deborah Thomas<sup>8</sup> i Bruce Crowther<sup>9</sup> są zdania, że czarny film narodził się z potrzeby kina, by jak w lustrzanym odbiciu odzwierciedlić uczucia, myśli i nadzieje współczesnego społeczeństwa. Zainteresowanie psychologią, powojenna trauma, Wielki Kryzys w Ameryce, haniebne traktowanie weteranów wojennych, podwójna moralność i masowe zasilanie rynku pracy przez kobiety – to wszystko są w oczach badacza czynniki, które utorowały drogę narodzin i rozwoju czarnego filmu. Crowther podkreśla, że reżyserzy z lat 40. i 50. eksponowali ponure wątki amerykańskiego życia w sposób jako żywo podobny do wyrażanych w sztuce stresów i kompleksów nurtujących Europę w ostatnich latach i tuż po zakończeniu wojny. I choć nie było w przypadku Ameryki dosłownych podobieństw, czyli potwornych zniszczeń materialnych, dewastacja w sensie moralnym była równie głęboka – *panował lęk, wyobcowanie i brak życiowej stabilizacji*<sup>10</sup>.

Podsumowując – wymienieni autorzy silnie wiążą kino kryminalne z jego historycznym kontekstem i postrzegają je jako wehikuł, za pomocą którego do sfery kultury zostały przemycone niedobre, chore elementy amerykańskiego życia. Gdyby iść za tym rozumowaniem, to asymilację przez czarny film różnorodnych technik i stylów, za pomocą których komponowano portrety miasta, można (a nawet trzeba) analizować w świetle wielkomijskich problemów, w relacji do generalnych problemów współczesności. To mianowicie ostatecznie pozwala wyjaśnić, dlaczego większość czarnych filmów kreuje ponurą, zdegradowaną rzeczywistość życia w amerykańskich miastach, zamieszkałych przez osobników amoralnych, skrajnych indywidualistów, zbrodniarzy oraz ich bezbronni ofiary. Ale jest to tylko jeden z możliwych sposobów ujęcia problemu.

R. Barton Palmer w książce *Hollywood Dark Cinema*<sup>11</sup> kontestuje stanowisko swych poprzedników. Twierdzi on, że wspomniane filmy nie są jedynie refleksją na temat momentu historycznego i wcale nie odbijają jak w lustrze, dosłownie i mechanicznie, stanu świadomości społeczeństwa ze wszystkimi jego marzeniami i lękami. Przeciwnie, są „konstruktami” artystycznymi, czyli przekształcają materię rzeczywistości społecznej. Według Palmera nie ma żadnych podstaw, by twierdzić, iż czarny film zajął się tematyką powojennych kompleksów i zaburzeń li tylko z pobudek socjalnych. W jego mniemaniu rozkwit nowego typu ekspresji w postaci czarnego filmu znacznie lepiej daje się wyjaśnić zmianą upodobań publiczności, a przynajmniej tej jej części, która od dawna była już znużona hollywoodzkim przesłodzonym obrazem amerykańskiego stylu życia. Rozważając to stanowisko, warto jednak zauważyć, że owa zmiana smaku i nastroju dokonała się w określonym momencie historycznym.

Nie kwestionując ważności przedstawionej tu polemiki, podkreślam, że celem mego artykułu nie jest ukucie nowej definicji czarnego filmu. Dlatego przyjmuję oba stanowiska za komplementarne. W związku z tym zarówno teorie „odbicia” rzeczywistości, jak i jej artystycznego konstruowania przez czarny film uważam za przydatne do lepszego zrozumienia jego natury i przedstawionego tu świata-obrazu miasta.

A oto główne fazy rozwoju gatunku według Roberta Porfirio<sup>12</sup>, Esther Hirsch<sup>13</sup>, I. Moreiry<sup>14</sup> (1988) oraz M. Verneta<sup>15</sup> (1993). Zaznaczam, że podział ramowy



*Big Clock*, rež. John Farrow (1948)



*Fear in the Night*, rež. Maxwell Shane (1947)

wskazuje jedynie tendencje panujące w produkcjach danego okresu i nie może być uważany za kategorię chronologiczną. Zatem faza pierwsza zbiegałaby się z początkiem lat 40. (1941) i ostatecznym końcem II wojny (1946). W owych latach miasta jako dekorację konstruowano głównie w warunkach studyjnych, z „prefabrykatów”, w wyniku czego składały się one niemal wyłącznie z bezludnych, ciemnych ulic. Akcja przebiegała głównie we wnętrzach, do których pejzażowe migawki były jedynie dodatkiem<sup>16</sup>.

Zazębiająca się z pierwszą drugą fazą to lata powojenne (1944-1949), charakteryzujące się zwiększoną dawką realizmu. W niektórych filmach pojawiają się jeszcze studyjne makiety ulic, lecz normą staje się kręcenie plenerów w naturalnej lokalizacji, co umożliwiła stały postęp techniki filmowej. Ten proces sprawia, że filmy nie tylko wydają się „prawdziwsze”, ale w znacznie większym stopniu przywiązują do siebie widzów, budząc ich najgłębsze emocje. Między innymi dlatego, jak twierdzi Carl Richardson<sup>17</sup>, że rozpoznawali na ekranie dobrze sobie znane miejsca. Zagrożenie, o którym opowiadały fabuły filmów kryminalnych, dosłownie leżało na ulicy. W tej fazie relacje między czarnym filmem a miastem nabierają charakteru głębokiej wzajemnej więzi<sup>18</sup>.

Ostatni okres to lata 1949-1955<sup>19</sup>. Większość czarnych filmów tego czasu cechuje pogłębiona analiza psychologiczna. Dramaturgiczny i realistyczny potencjał prawdziwych plenerów był niezbędnym składnikiem wchodzącego w modę stylu paradokumentalnego. Mroczny pejzaż przesiąkniętego korupcją miasta staje się czarny jak bezgwiazdna noc<sup>20</sup>.

Richardson i Palmer usiłują dowieść tezy, iż „realizm” czarnego kina celowo został „ubezpieczony” obrazami miasta, aby filmy wydawały się prawdziwe albo przynajmniej wiarygodne, jak najdalsze od fikcji i fantazjowania. Co więcej, zdjęcia robione w autentycznej przestrzeni ulicznej niewątpliwie dodawały „ciała” ich strukturze, a także życia, którego brakowało w laboratoryjnych warunkach studia. Jednak, mimo iż zdjęcia w miejskich plenerach i ich dokumentalna stylistyka są uważane za główne czynniki sprzyjające owej „realności”, to nie tylko im kinowe miasto zawdzięcza fakt, że na ekranie naprawdę ożyło. Samo zarejestrowanie przez kamerę wizerunków ulic i ruchu miejskiego nie wystarczyło.

Oto jak Palmer opisuje jedną ze scen filmu *D.O.A.* (reż. Rodolph Mate, 1949), kręconego w San Francisco: *Bohater, gnany strachem, ucieka przez ulice śródmieścia, potrącając przechodniów i nie zwracając uwagi na tramwaje ani samochody. Ta sekwencja została sfilmowana nie tylko na prawdziwej ulicy, ale jeszcze przy udziale prawdziwego, nie reżyserowanego, normalnego ruchu ulicznego. Jest to zasługa operatora Ernesta Laszlo, którego śledząca bohatera kamera i chropawe, paradokumentalne zdjęcia przydały scenie rysu silnego, robiącego wrażenie autentyzmu. Strach i przerażenie zostały w błyskotliwy sposób wyrażone w całkowitej opozycji do technik ekspresjonistycznych. Dekoracja nie ma korespondować ze stanem ducha bohatera, nie ma niczego szczególnego wyrażać, przeciwnie. Mieszkańcy San Francisco, zajęci swymi codziennymi sprawami i nieświadomi tego, że filmuje ich kamera, nie zwracali uwagi na pędzącego faceta – w popłochu, i to najwyraźniej bez powodu<sup>21</sup>.*

Jak widać z powyższego opisu, czarny film nie nagina do swych potrzeb czarnego miasta, lecz wprowadzając własne obrazy w jego normalne życie, wchodzi z nim w konflikt. Ten sposób przedstawiania miejsc publicznych, jakby w kon-

traście do osoby indywidualnego bohatera, daje widzowi wrażenie, że bohaterowie są w mieście wystawieni na wielkie ryzyko wskutek swych naiwnych oczekiwań. Czarny film jako taki mówi zarówno o nieoczekiwanych zagrożeniach w mieście, jak i o tragedii kryminalnej zapisanej w scenariuszu. Przekazuje widzom przesłanie, że w mieście absolutnie wszystko może się zdarzyć, i potwierdza je – bo wszystko istotnie się zdarza.

Ponadto kino tego gatunku wypełnia fabułę realizmem nie dlatego, że zdjęcia są zrobione w realnych miejscach, ale dlatego, że opowiada historie o tych właśnie miejscach, sytuując je od początku w jak najprawdziwszych okolicznościach. W tym sensie czarny film nie tylko demonstrowuje prawdziwy świat, ale wręcz wnosi realność do tego, co się dzieje na ekranie. Dlatego tak ważne było jego przejście do fazy naturalizmu, wyjście na prawdziwe ulice prawdziwych miast, jeśli nawet lekko je stylizowano.

Aby wytworzyć i pokazać obraz amoralnego, wyalienowanego i niebezpiecznego miejskiego życia, czarny film używał własnych specyficznych technik i estetyki: 1. większość scen działa się wieczorem lub w nocy; 2. w ujęciach preferowano linie diagonalne i wertykalne kosztem horyzontalnych; 3. ucieczki ściganych bohaterów odbywały się głównie przez prawdziwe ulice miasta nocą; 4. dominowały ujęcia pustych ulic o nawierzchni lśniącej od wieczornej mżawki (nawet w Los Angeles)<sup>22</sup>.

Ukazane w taki sposób miasto musiało grać ogromną rolę w kreowaniu atmosfery kosmaru i zagrożenia. Było groźne, przerażające, ponure i opustoszałe – żadną miarą nie pociągające jako miejsce do życia. Bohaterowie i antybohaterowie kina kryminalnego, choć udają, że nie wpływa na nich odrażający klimat ulicy, zawsze są samotni i świadomi własnego wyizolowania. Z kolei świat przedstawiony miasta, wyjęty z kontekstu, był nie tylko przeraźliwy i budzący grozę, ale, co gorsza, pogrążał bohatera w beznadziejności, *spy-chając go na skraj przepaści*<sup>23</sup>. Dlatego styl czarnego kina, zachowania bohaterów i fabuła były przypisane wyłącznie do otoczenia wielkiego miasta. Odbijały wszelkie jego paradoksy i kontrasty – biedę i bogactwo, frustrację i szczęśliwe życie, przemoc i sielankę – będąc kondensacją amerykańskiego stereotypu miasta tamtej epoki.

Jako że sposób narracji czarnego filmu bazuje na analogiach między zbrodnią a samym miastem, ukazując kipiące w nim konflikty społeczne i sugerując, że mieszkańcy są tacy sami jak miasto, owo miasto staje się symbolem przemian społecznych, miejscem, gdzie ludzie muszą walczyć o przetrwanie i wyzwolenie spod różnych form ucisku – od ekonomicznego poczynając, na psychologicznym kończąc.

Aby stale podtrzymywać żywą interakcję między miejscem a jego mieszkańcami, autorzy filmów stale każą bohaterom chodzić ulicami. Ruch ten jest skoordynowany i wywołany przez głównego bohatera większości kryminałów, jakim jest detektyw<sup>24</sup>. Detektyw jest dla widzów „tłumaczem” zasad panujących w wielkomiejskiej dżungli, bo właśnie on interpretuje klimat ulic oraz to, co się na nich wydarza, i niejako „wnosi” te zasady za każdym razem, kiedy pojawia się na ekranie. Jest jedynym i wybranym lokatorem mrocznego i groźnego świata, który ma specjalny dar bezpiecznego poruszania się po nim. Jedynym, który potrafi do pewnego stopnia wprowadzić tu ład.

Choć detektyw gładko porusza się ulicami miasta, nie może w niczym zakłócić normalnego tętna jego codziennego życia. Choć sprawia wrażenie, jakby te ulice należały do niego i czuje się tam niczym u siebie w domu, to jednak jest zależny od miasta. Bo tylko miasto może mu dać szansę bezpiecznego przeżycia, i dlatego tak naprawdę detektyw nie ma mocy sprawczej, by cokolwiek w nim zmienić. Stare i nowe, przeszłość i przyszłość, to, co publiczne, i to, co prywatne, łączy w jedną całość łańcuch zbrodniczych, nacechowanych emocjonalnie wydarzeń. Zadaniem detektывa (zawsze płci męskiej) jest poukładanie rozrzuconych elementów w całość, a zatem odkrywa i wyświetla on nieznanne fakty, tym samym włączając legendarnie mroczne i zbrodnicze miasto w krąg swych zainteresowań i obowiązków. Detektyw postrzega miasto jako chaos, w którym należy zaprowadzić porządek. Mimo że z rzadka tylko odnosi sukcesy w tym względzie, wciąż od nowa próbuje, odstawiając przy okazji gwałtowne, rozdarte oblicze miejskiej przestrzeni<sup>25</sup>.

Z kolei Fredric Jameson w *The Geopolitical Aesthetics*<sup>26</sup> wyjaśnia, że w klasycznej powieści detektywistycznej *samotny detektyw rzuca wyzwanie nietypowej zbrodni, zwykle popełnionej przez pojedyncze indywiduum na pojedynczej ofierze*. Tymczasem *film noir* nie nadaje owej nieczystej mocy samotnym zbrodniarzom. Wydaje się, że za całą podłość i zbrodnię odpowiada o wiele potężniejsza siła, złożona z wielu elementów i symbolizowana w formie obrazów przez miasto. Widzimy, że każdy, kto chodzi ulicami, doznaje okrucieństwa zewnętrznego świata, tego świata, w którym wedle definicji Franka Krutnika<sup>27</sup> zostały zniweczone więzi między ludzkim „ja”, a „innymi”. Dlatego też film kryminalny nie obarcza indywidualnego przestępcy całą winą za zbrodniczy czyn. Przeciwnie, lansuje pogląd, że zbrodnia jest wypadkową o wiele szerszego opresywnego układu społecznego – składa się na nią incest, prostytutka, homoseksualizm i temu podobne kryminogenne czynniki funkcjonujące w patriarchalnym świecie zdominowanym przez kapitalizm i rasizm. Jego skondensowanym symbolem jest obraz miasta nocą. To dlatego filmowymi wykładnikami nawiązania, łącznikami poszczególnych scen są migawki z miasta. Memento skorumpowanego świata.

### Konstruowanie *noir* Los Angeles

Pierwsza rzecz, jaka przychodzi do głowy, gdy widzimy na ekranie jakieś konkretne miasto, jest jego „wizualność”, *image* rozpoznawalny przez znaki właściwe tylko temu jednemu, jednemu na świecie miejscu. Znane drapacze chmur (jak w Nowym Jorku), budowle (jak Empire State Building czy wieża Eiffla) lub niepowtarzalny układ terenu (wzgórza San Francisco) to sygnały umożliwiające momentalne rozpoznanie topograficzne. Przypadek Los Angeles przeciwstawia się (lub wręcz zaprzecza) tej metodologii, ponieważ nie ma w tym mieście ani jednej słynnej budowli, którą uznaje się za wizytówkę miasta. Oznacza to, że wizualność L.A. nie polega na wizerunku jednego konkretnego elementu, lecz na montażu bardzo różnorodnych obrazów i ujęć. Historia rozwoju urbanistycznego tego miasta rzuci zapewne nieco więcej światła na ten problem.

Los Angeles, jak to tłumaczy Arthur Krim<sup>28</sup>, przez wiele lat nie było uważane za miasto w pełnym tego słowa znaczeniu. Mimo rozwoju liczebnego na długo

zachowało małomiasteczkowy charakter, w przeciwieństwie do innych wielkich miast rozwijających się we wschodniej części Ameryki. Nie wytworzyło ani getta dla milionerów, ani wyodrębnionych dzielnic urzędniczych wieżowców. Jego rozwój, podobnie jak plany dróg i autostrad i równoczesne ograniczenia wysokości budynków do 12 pięter, wymuszała spekulacja gruntami.

Pod koniec lat 40. powstała instytucja pod nazwą Community Redevelopment Agency of Los Angeles. W 1951 r. skazała ona na zagładę większość budynków w Bunker Hill (dzielnica śródmiejska) – jednego z najstarszych dystryktów, datujących swe początki na XIX wiek. Stwierdzono, że tę część miasta należy zrównać z ziemią i wybudować na nowo. Powszechne protesty przeciw destrukcji Bunker Hill okazały się nieskuteczne, wskutek czego śródmieście Los Angeles zostało rozplanowane według najnowszych, nowoczesnych wzorów. Początek tego procesu miał miejsce w 1956 roku. Wtedy właśnie powstały nowe wieżowce i Wilshire Boulevard – był to koniec małomiasteczkowej wizji Los Angeles i początek przeobrażania miasta na jego dzisiejszą modłę.

Koniec tradycyjnego śródmieścia na skutek generalnego projektu przebudowy, powstawanie bogatych bloków z luksusowymi apartamentami, poszerzenie chodników i jezdni i w konsekwencji powstanie innej przestrzeni, zdominowanej przez autostrady, szybki ruch, a także zastąpienie śródmiejskiego stłoczenia przez właściwe przedmieściom długie dystanse – wszystko to zdaniem Edwarda Dimenberga<sup>29</sup> złożyło się na obraz miasta rodem z filmu kryminalnego. Panuje tam ostry przedział między tym, co prywatne, a tym, co publiczne; tym, co bezpieczne, a co zagrożone. Wszystko to stanowiło znakomitą pożywkę dla czarnego filmu, zręcznie wykorzystującego owe kontrasty przestrzeni.

Walter Benjamin wyraził kiedyś opinię, iż wszystko daje się przetwarzać na obraz<sup>30</sup>. W duchu tego twierdzenia możemy dojść do wniosku, że tak naprawdę Los Angeles charakteryzuje to, iż urbanistyka i zbiorowa wyobraźnia odcisnęły piętno nie tylko na organizacji przestrzeni, ale także na ekranie. I, jak pisze Edward Soja<sup>31</sup>, choć Los Angeles nie jest miastem „ortodoksyjnym”, rzuca wyzwanie tradycyjnym analizom. Jeśli jednak interpretować jego obraz filmowy, bardziej zbliżymy się do poznania tego niekonwencjonalnego miasta i dostrzeżemy różnice między tym, jakie było na początku, a jakim się stało na skutek relatywnie szybkich i znaczących przemian<sup>32</sup>.

Reyner Banham w studium *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*<sup>33</sup> rozważa różnorodne formy architektoniczne w kontekście ekologicznym – plaż, wzgórz, równin i obwodnic – formułując tezę, iż wszystkie one składają się na przestrzenne „imaginarium” Los Angeles. Złączone razem konstruują „konkret” obrazu miasta. Z kolei *film noir* na własny rachunek buduje dwuznaczny pejzaż miasta – w sensie zarówno fizycznym, jak i mentalnym – który wywołuje skrajne reakcje, od fascynacji do odruchu wstępu. Kompozycja obu tych wizerunków daje specyficzną wypadkową – obraz miasta skrajnie zróżnicowanego pod względem architektonicznym, na który nakładają się zróżnicowane emocjonalnie reakcje jego mieszkańców.

Literatura dystopii (odwrotność utopii) narodziła się w latach 30., po czym film kryminalny przetworzył Los Angeles w imaginacyjny portret ciemnej strony południowej Kalifornii jako symbolu fałszywych obietnic i skrajnej korupcji. W 1944 Raymond Chandler w swym eseju *The Simple Art of Murder* (Łatwa





*This Gun for Hire*, reż. Frank Tittle (1942)



*Śmiertelny pocałunek*, reż Robert Aldrich (1955)

*sztuka zabijania*) podkreślał, że autorzy powieści kryminalnych są zainfekowani „czarnym” obrazem miasta i współczesnej Ameryki. Dlatego, wyjaśniał, parali się opisami *świata, w którym gangsterzy rządzą ludźmi i całymi miastami, w których właścicielami hoteli i renomowanych restauracji są ludzie, którzy zbili majątek na burdelach; to świat, w którym gwiazdy ekranu są figurantami na usługach gangów, a elegancy panowie w smokach ich szefami. To świat gdzie przekupny sędzia z piwniczką pełną nielegalnych trunków skazuje na więzienie biedaka z ćwiartką w kieszeni, a burmistrz płaci za zabicie faceta, który utrudnia mu branie łapówek. W tym świecie nikt bezpiecznie nie przejdzie ciemną ulicą, ponieważ o prawie i porządku tylko się mówi, ale nie wprowadza ich w życie...*<sup>34</sup>

Autorzy powieści uwypuklali w narracji element – nierzadko osobistej – współczesnej obserwacji obyczajowej. Włączali do swych książek zarówno świat luksusu, jak i jego nędzarskie przeciwieństwa. Opisywali dzielnice pełne zdewastowanych noclegowni, mrocznych zakazanych barów i obdrapanych, obskurnych mieszkań. Obok nich przedstawiali ogromne, bogate posiadłości z wypielęgnowanymi ogrodami oraz luksusowe hotele, zarządzane przez nerwowych, nie wiedząc czemu, dyrektorów. W sumie wszystkie te powieści ukazywały kontrast między życiem bogatych i biednych<sup>35</sup>. Z kolei Liahna K. Babener<sup>36</sup> podkreśla, iż *miasto, które niegdyś było symbolem zbiorowych ludzkich nadziei, stało się kostnicą tych marzeń*. Filmy kryminalne, takie jak *Podwójne ubezpieczenie* czy *Żegnaj, laleczko* według powieści Caina i Chandlera, bazowały na tej samej pesymistycznej manierze opowiadania przykrych historii rozgrywających się na terenie ponurego, odrażającego współczesnego Los Angeles. To nastawienie wobec miasta zaowocowało znakiem firmowym gatunku.

Czarny film wpisał się w pejzaż architektoniczny L.A., odsuwając ludzkie nadzieje, by uczynić to miejsce pełne frustracji i przemocy. Stworzony ludzką ręką pejzaż (szosy, domy nad brzegiem oceanu, tory wyścigowe przy nabrzeżnych autostradach, posesje w hiszpańskim stylu z przywołującymi przeszłość regionu autentycznymi stiukami stał się obrazem oszustwa i uludy, a zarazem symbolem utraconej nadziei.

Kontrapunktując wyobrażenie Kalifornii jako słonecznej ziemi mlekiem i miodem płynącej, fantastycznego miejsca startu dla wszelkich nowych możliwości, film kryminalny nadał Los Angeles *cinematic identity* – ekranową tożsamość. Sukcesorzy gatunku otrzymali w spadku po klasykach pełną sily estetycznej i metaforycznej schedę, pozwalającą na wciąż odkrywczе przedstawianie istotnych problemów społecznych i ekonomicznych nurtujących to miasto. Iluzja i utrata American Dream czy marzeń o „krajnie złota” może być dziś skutecznie zobrazowana zdjęciami z Los Angeles, *jego fałszywej, mamiącej architektury, autostrad kończących się u wybrzeży Pacyfiku, włóczęgów pozostających w ciągłym, acz bezcelowym i bezsensownym ruchu, a także stosunków międzyludzkich podszytych chciwością, żądzą i gwałtem*<sup>37</sup>.

O ile „dyżurnym ruchu” stał się w mieście zbrodni detektyw, o czym była mowa wyżej, o tyle podstawowym środkiem transportu pozostawał automobil. Samochody nie tylko służyły bohaterom do pokonywania przestrzeni, ale pełniły też niebagatelną rolę w kreowaniu ogólnego wizerunku Los Angeles. I choć w latach 40. i 50. dołączyły do obrazu pociągi i tramwaje, nie naruszyły one

jednak automobilowej dominanty L.A. Auto jest w czarnym filmie elementem stałym i nieodzownym.

Choć większość filmów z lat 40. i 50. nakręcono jeszcze przed generalną przebudową i poszerzeniem węzłów komunikacyjnych, ich bohaterowie mieszkali przy ulicach i wielopasmowych szosach L.A. Zgodnie z przytoczoną wyżej tezą Banhama<sup>38</sup>, drogi to *czwarty składnik ekologiczny* miasta; dla ludzi wówczas je zamieszkujących pełniły taką samą rolę, jak dla dzisiejszych mieszkańców autostrady i obwodnice. Od czasu skonstruowania publicznych parkingów i dróg, na których mogły się mijać samochody, do czasu powstania niezliczonych estakad i magistrali, rytm życia Los Angeles wyznacza nieustanny ruch. Zasada ciągłego ruchu, w sposób widoczny wprowadzona w takich tytułach, jak *Podwójne ubezpieczenie* i *Żegnaj laleczko* z tego samego roku, została wzmocniona jeszcze w *D.O.A.* Rodolpha Mate (1949) i *Kiss Me Deadly* Roberta Aldricha (1955). Tym sposobem Los Angeles w czarnym filmie przybrało kształt wirującej przestrzeni skoncentrowanej wokół środka lokomocji, czyli auta.

Fascynacja tematem drogi w Los Angeles datuje się od roku 1926, kiedy otwarto dla ruchu słynną szosę numer 66 łączącą Chicago i San Francisco z L.A., zwanym wówczas *amerykańskim miastem przyszłości*. Rozległy, urozmaicony pejzaż południowej Kalifornii – wzgórze, kaniony, wybrzeże i pustynia – zapewniał obraz typu *ready made*, pasujący jak ulał do *ptytności, mobilności i amerykańskiego poczucia wolności*<sup>39</sup>.

To utożsamienie przemieszczania się z wolnością było, jak twierdzą Ron Everyman i Orvar Loefgren<sup>40</sup>, jądrem amerykańskiej mitologii w samym centrum Wielkiego Kryzysu. Ruch sam w sobie stał się figurą nadziei, zaś samochód zaczął symbolizować współczesne marzenie o pokonywaniu przestrzeni. Innymi słowy auto było środkiem ucieczki od restrykcji i nieszczęść codzienności ku lepszej przyszłości. Jak pisze David Fine w cytowanym już wyżej artykule, *szybki samochód daje uczucie siły i kontroli nad własnym losem, a z drugiej strony uczucie oddzielenia, bezpieczeństwa od wpływu innych ludzi i ograniczającego aspiracje środowiska. Samochody zapewniały nie tylko mobilność, ale i prywatność – konstytutywne składniki American Dream*.

Tak więc od lat 30. samochód stał się jednym z fundamentów kalifornijskiego – i ogólnoamerykańskiego marzenia o wolności. Amerykański sen, w którym pokonuje się drogę, będąc w ciągłym ruchu, ma długą tradycję. W miarę jak Los Angeles stawało się stopniowo „miastem na czterech kołach”, prawdziwym jego przedstawicielem stawał się człowiek za kierownicą. W rezultacie wydawało się, że po mieście nikt nie chodzi, lecz wszyscy po nim jeżdżą. Goniłta samochodów wzdłuż kalifornijskiego wybrzeża w deszczu i mgłę to obraz nieustannie powracający w kryminałach, konstruujący mitologię Los Angeles wiąż na nowo wokół tego samego motywu – samochodu.

Próbując jednak zaprzeczyć mitowi wolności i nadziei związanemu z szybkością i mobilnością, czarne filmy z lat 40. i 50. potrafiły zmienić go w koszmar. W rezultacie tej walki można wyciągnąć było taki oto wniosek: *im prędzej kto jedzie, tym bardziej nabiera przekonania, że nie ma dokąd jechać*<sup>41</sup>. Dlatego też w ekranowym Los Angeles mit samochodu obrócił się przeciw samemu sobie i stał się zaprzeczeniem pozytywnych marzeń. Wizja optymistyczna uległa znacznie bardziej realistycznej wizji pesymistycznej.

Samochód w filmach odgrywa ważną rolę, stanowiąc wizualny kontrast wobec metafory ucieczki ku wolności. Przeradza się w symbol zamknięcia, zatrzymującej się pułapki. Auto jest elementem budującym więzi między bohaterami. Pasażerowie – jako że samochód niesie ze sobą potencjalne możliwości zawiązania zarówno życzliwych, jak i wrogich więzi – albo czują się dobrze w jego wnętrzu, albo trafiają do klaustrofobicznej celi, gdzie wymuszona intymność staje się przerażająca lub nieznośna emocjonalnie<sup>42</sup>.

Czarny film obalił inny jeszcze mit związany z samochodem. W filmach kryminalnych możemy odczytać – specyficznie wykorzystaną – metaforę auta jako współczesnego „wehikułu czasu”, zakładającą, że to, co zostaje za nami w tyle to przeszłość, to, co jest przed nami to przyszłość, zaś samochód i bieżące doświadczenie czasowo-przestrzenne jazdy to teraźniejszość. Pesymistyczny z natury kryminał czy thriller nie może pozwolić sobie na czerpanie z niej nadziei. Tak więc, choć samochód przenosi bohaterów w inną przestrzeń, zmiany tej nie należy postrzegać jako optymistycznej ani zwiastującej lepszą przyszłość. Choć czas i droga mijają, życie wcale nie zmienia się na lepsze; przeciwnie, zwykle staje się jeszcze gorsze.

Tak więc ekranowy czarny obraz czarnego Los Angeles fotografowanego w charakterystycznym mrocznym i ponurym stylu to obraz zdominowany przez automobil. Konkurencyjne obrazy, z jednej strony związane z akcją filmu, z drugiej zaś z samym wizerunkiem miasta, zostają powiązane elementem ruchu, czyli obecnością i cyrkulacją samochodów. Ruch mieszkańców za kierownicą samochodu to sedno uchwycenia i przedstawienia ducha L.A. Szybko jeżdżące samochody nadają w filmie rytm właściwy życiu wielkiej aglomeracji, uosabiając nowoczesnie postrzegany problem czasu, przestrzeni, tempa.

Ten nietypowy sposób prowadzenia narracji w czarnym filmie, skupionej nie tylko na działających postaciach, ale także, w zasadniczym stopniu, na życiu i rytmie miasta, konstituuje „formację” czarnego Los Angeles w obiektywie. Jego esencją jest przestrzeń postrzegana w ruchu.

### Uwagi końcowe

Od czasu gdy w latach 40. narodziło się amerykańskie czarne kino, architektura Los Angeles diametralnie zmieniła się i unowocześniła. Wczesne kryminały szybko porzuciły romantyczną wizję „miasta przyszłości” na rzecz obrazów pełnych sceptycyzmu i narastającej niewiary, zwłaszcza po II wojnie portretując L.A. w czarnych barwach, jako ring walki cynizmu z zatwardziałością, miejsce wzbudzające więcej grozy niż szacunku. To wyraźnie pesymistyczne spojrzenie łączy kino owego okresu z powojennymi niepokojami drążącymi amerykańskie miasta.

Urbanistyczny kształt Los Angeles doskonale odbija te odczucia i dlatego miasto na ekranie jest ściśle podporządkowane zracjonalizowanej konstrukcji narracyjnej, która wyklucza beztróską radość z uzyskanej czy odzyskanej wolności. Tak więc fabuły filmowe niemal w stu procentach kończą się tragicznie, a ich bohaterowie wyrażają niepewność i lęk przed przyszłością.

Film kryminalny portretujący Los Angeles jako zbiór współistniejących w jednym mieście światów rygorystycznie unikał pospolitego realizmu, tego, co możemy nazwać „strumieniem życia”. Ponure fabuły o zbrodni i samozniszcze-

niu rozgrywają się w „zapięczętowanej” przestrzeni przerażających, opuszczonych ulic, w „normalnym” życiu oświetlonym neonami i latarniami. Tu wszędzie straszy cień i mrok i jeśli nawet noc nie trwa wiecznie, to tak się właśnie wydaje.

Miasto zbrodni to osobne miejsce, gdzie oczy mami uluda, każąc postrzegać ekranowy świat przedstawiony oczami przerażonego bohatera. Czarne Los Angeles to miasto nocy z sennego koszmaru, gdzie pozornym i złudnym oparciem są zamazane sylwetki ozdobionych neonami budynków. Pejzaż miasta zbrodni może wydawać się znany czy „oswojony” w świetle dziennym, ale noc zaciera rozpoznawalne szczegóły, pozostawiając poczucie grozy i beznadziejności. Taki portret Los Angeles sugeruje, że w świecie zmiennych, nazbyt elastycznych zasad nie ma nic stałego, wszystko płynie i podlega ciągłym zmianom<sup>43</sup>. To tak, jakby Los Angeles w filmach kryminalnych było „wydrążonym miastem”, „anty-miastem”, lub „miastem-duchem”.

Czarne kino do pewnego stopnia wykreowało swoiste imaginarium prawdziwego i ekranowego Los Angeles i na stałe związało się z tym miastem. Ruchliwe, chaotyczne, gwałtownie rozrastające się L.A. rozrzuconych, pozbawionych centrum suburbiów, wielopasmowych dróg i posesji na obrzeżach dostarczyło „zawartości społecznej” owemu kinu, które w rewanżu dało mu kinowy *image* miasta zbrodni.

W ostatnim zdaniu artykułu muszę podkreślić, że konstrukcja ekranowego imaginarium Los Angeles w filmie kryminalnym nie polegała na dokładności w oddaniu tego, co rzeczywiste; przeciwnie, ważna tu była odpowiedź na pytanie, co oznacza wygląd i styl życia tego miasta i w jaki sposób medium takie jak kino radzi sobie z jego przestrzenią, jak nadaje miastu znaczenia.

MARIA HELENA COSTA

Tłum. HANNA BALTYN

<sup>1</sup> Termin zastosowany przez M. Davisa, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, London 1990.

<sup>2</sup> F. Krutnik (*Something more than Night: Tales of the Noir City*, w: *The Cinematic City*, wyd. D. B. Clarke, London 1997) twierdzi wręcz, że sytuacja jest odwrotna – to nie literatura wpływała na filmy, lecz była odpowiedzią na techniki filmowe operujące najnowocześniejszymi, odpowiednimi dla wymagań współczesnych odbiorców sposobami narracji.

<sup>3</sup> Dyskusja nad tym, czy czarny film jest, czy nie jest odrębnym gatunkiem kinowym, jeszcze się nie zakończyła. Niektórzy autorzy, np. E. Hirsch (*The dark Side of the Screen*, New York 1981) czy A. Silver i E. Ward (*An Encyclopedic Reference Guide to Film Noir*, London 1989), bronią jego integralności. Z kolei P. Schrader (*Notes on Film Noir*, „Film Comment”, 1972, t. 8, nr 1, s. 8-13) oraz J. A. Place i L. S. Peterson (*Some Visual*

*Motifs of Film Noir*, w: *Movies and Methods*, t. 1, London 1976, s. 325-338) podkreślają, że czarny film to jedynie podgatunek filmu kryminalnego, wyróżniający się specyficzną scenografią. Nie czas i miejsce, bym rozstrzygała sprawę w niniejszym artykule. W kategoriach językowo-pojęciowych traktuję czarny film jako gatunek, choć nie oznacza to wcale, że zgadzam się ze wszystkimi tezami obrońców jego odrębności gatunkowej. Dla niniejszej rozprawki nie jest to kwestia najważniejsza.

<sup>4</sup> Cyt. za F. Krutnik, *Something more than Night*, dz. cyt., s. 98.

<sup>5</sup> Autorem terminu „film noir” jest (1946) francuski reżyser Nino Frank; zapożyczył go od nazwy znanej serii książek Marcela Duhamela *Serie Noire*.

<sup>6</sup> Styl ten od strony technicznej cechowały specyficzne sposoby oświetlenia (użycie *low-key*), ujęcia (*deep-focus*) i usytuowanie kamery (duże zbliżenia i żabia perspektywa).

- <sup>7</sup> W latach 40. i 50. wielu niemieckich filmowców znalazło się z na emigracji w Hollywood. Uważa się, że to takim reżyserom, jak Fritz Lang, Billy Wilder czy Robert Siodmak, Ameryka zawdzięcza nowe ekspresjonistyczne techniki oświetlenia w filmie. Co do związków czarnego filmu i niemieckiego ekspresjonizmu patrz tekst A. Kaes, *Sites of Desire*, w: *The Weimar Street Film*, Munich 1996.
- <sup>8</sup> D. Thomas, *How Hollywood Deals with the Deviant Male*, w: *The Movie Book of Film Noir*, wyd. I. Cameron, London 1992, s. 59-70.
- <sup>9</sup> B. Crowther, *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*, London 1988.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>11</sup> B. R. Palmer, *Hollywood Dark Cinema: The American Film Noir*, New York 1994.
- <sup>12</sup> R. G. Porfirio, *No Way Out: Existential Motifs of Film Noir*, „Sight and Sound”, 1976, t. 45, nr 4, s. 212-217.
- <sup>13</sup> E. Hirsh, dz. cyt.
- <sup>14</sup> I. Moreira, *O Brilho Noir*, „Cinemim”, 1988, t. 46, nr 5.
- <sup>15</sup> M. Vernet, *Film Noir on the Edge of Doom*, w: *Shades of Noir*, London 1993.
- <sup>16</sup> Przykładem tego etapu rozwojowego mogą być między innymi: *This Gun for Five*, reż. Frank Tittle (1942); *Podwójne ubezpieczenie*, reż. Billy Wilder (1944); *Somewhere in the Night*, reż. Joseph Mankiewicz (1946); *Wielki sen*, reż. Howard Hawks (1946).
- <sup>17</sup> C. Richardson, *Autopsy: An Element of Realism in Film Noir*, London 1992.
- <sup>18</sup> Dla przykładu: *Zegnaj laleczko*, reż. E. Dmytryk (1944); *Murder, My Sweet, Fear in the Night*, reż. Maxwell Shane (1947); *The High Window*, reż. John Brahm (1947); *The Pitfall*, reż. Andre de Toth (1948).
- <sup>19</sup> R. G. Porfirio, dz. cyt.
- <sup>20</sup> Można tu podać takie przykłady, jak: *D. O. A.*, reż. Rodolph Mate (1949); *Dark City*, reż. William Dieterle (1950); *In a Lonely Place*, reż. Nicholas Ray (1950); *Cry Danger*, reż. Robert Parrish (1951); *The City is Dark*, reż. Andre de Toth (1954); *Kiss Me Deadly*, reż. Robert Aldrich (1955).
- <sup>21</sup> R. Palmer, dz. cyt., s. 88.
- <sup>22</sup> P. Schrader, *Notes on Film Noir*, w: *Perspectives on Film Noir*, London 1996, s. 103-104.
- <sup>23</sup> L. Ford, *Sunshine and Shadow. Lighting and Color in the Depiction of Cities on Film*, London 1984, s. 119-136.
- <sup>24</sup> Kiedy protagonista nie jest detektywem, jest zazwyczaj tym jedynym odpowiedzialnym za „podtrzymywanie” miejskiego schematu wyobrażeniowego (por. *Podwójne ubezpie-*
- czenie* czy *D. O. A.*), gdzie bohater, jakkolwiek nie jest detektywem, realizuje wszelkie przy-  
padłości tego zajęcia.
- <sup>25</sup> Zob. art. D. Schmida, *Imagining Safe Urban Space... „Antipode”*, July 1995.
- <sup>26</sup> F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetics*, London 1992, s. 37.
- <sup>27</sup> F. Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre Masculinity*, London 1991.
- <sup>28</sup> A. Krim, *Los Angeles and the Anti-tradition of Suburban City*, „Journal of Historical Geography”, 1992, t. 18, nr 1, s. 121-138.
- <sup>29</sup> E. Dimenbergh, *From Berlin to Bunker Hill: Urban Space, Late Modernity and Film Noir in Fritz Langs and Joseph Loseys „M”*, „Wide Angle” 1997, October, t. 19, nr 4, s. 69-93.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 82.
- <sup>31</sup> E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* London 1989.
- <sup>32</sup> Filmy oparte na powieściach Chandlera i Caina – *Podwójne ubezpieczenie* (Billy Wilder, 1944) i *Zegnaj laleczko* (Edward Dmytryk, 1944) – to przykłady owego czarnego świata u progu przemian. W tym samym czasie w *D.O.A.* (reż. Rodolph Mate, 1949) wykorzystano Bunker Hill jako symbol charakteru miejskiego Los Angeles (tuż przed rekonstrukcją). Film ten jest świetnym materiałem do analizy powojennych metamorfoz geograficznych w kinie. Późniejszy *Kiss Me Deadly* (reż. Robert Aldrich, 1955), uważany przez wielu za jeden z ostatnich czarnych kryminałów, może być postrzegany jako szczyt gatunku w sensie wykorzystania przestrzeni miasta.
- <sup>33</sup> R. Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Norwich 1971.
- <sup>34</sup> Cyt. za F. Krutnik, dz. cyt., s. 84.
- <sup>35</sup> C. Richardson, dz. cyt.
- <sup>36</sup> L. K. Babner, „Cinatown”, *City of Blight*, w: *Los Angeles in Fiction*, New Mexico 1984, s. 243-256.
- <sup>37</sup> D. Fine, *Beginning in the Thirties: Los Angeles Fiction of James M. Cain and Horace McCoy*, w: *Los Angeles in Fiction*, dz. cyt., s. 43-66.
- <sup>38</sup> R. Banham, dz. cyt.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> R. Everyman, L. Orvar, *Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility*, „Theory Culture & Society”, 1995, t. 12, s. 53-79.
- <sup>41</sup> P. Skenazy, *Behind the Territory Ahead*, w: *Los Angeles in Fiction*, dz. cyt., s. 85-108.
- <sup>42</sup> W *Podwójnym ubezpieczeniu* np. samochód jest nie tylko głównym środkiem transportu dla bohaterów, którzy popadają w bardzo poważne kłopoty (por. początkową sekwencję

z samochodem Waltera pędzącym przez ulice L.A.), ale także jest wykorzystywany do nawiązania stosunków pomiędzy bohaterami, albo działa po prostu jako „klaustrofobiczna cela”, w której są zatrzaśnięci morderca i jego ofiara. W *Żegnaj laleczko* i w *D. O. A.* zastosowano ten sam wzorzec wyobrażenia i mitu (lub anty-mitu) automobilu. Ale już w *Kiss me Deadly* mamy do czynienia z z kulminacyjnym przedstawieniem „miasta na kółkach”. Główny bohater Mark nie rusza się nigdzie bez samochodu. Ma kosztowny model auta i jest z niego bardzo dumny. Miasto nigdy nie jest tu ukazane jako środowisko

przyjazne pieszym. Przeciwnie. Poruszać się po mieście (wydaje się, że film potwierdza ten stan) można jedynie za pomocą samochodu. Nawet garaż samochodowy ma swoje miejsce w filmowej fabule. Wszędzie można dostrzec świetlne reklamy samochodów i akcesoriów samochodowych. Film ten, należący do późniejszej fazy *film noir*, może być postrzegany jako najczarniejszy przykład nasilającej się więzi pomiędzy obrazem L.A. i figurą samochodu.

<sup>43</sup> N. Christopher, *Somewhere in the Night: Film Noir and the*, dz. cyt.



*Śmiertelny pocatunek*, reż. Robert Aldrich (1955)

# Architektura w filmach Jacques'a Tati\*

FRANÇOIS PENZ

## Początki

Jacques Tati<sup>1</sup> w latach 1949-1973 nakręcił sześć filmów. Ten francuski twórca filmowy, zanim rozpoczął karierę reżysera, pracował jako mim i artysta music-hallowy. Tati to interesujący kronikarz i krytyk architektury okresu powojennego z humorem obserwujący wpływy tej architektury na kulturę i człowieka.

Jego filmy tworzą jakby kolejne rozdziały nie zamkniętej powieści – z każdą kolejną produkcją reżyser rozwija i dopracowuje pewne tematy. Filmową twórczość Tatiego znamionuje nieufność autora w stosunku do nowoczesnej techniki, a w szczególności do nowoczesnej architektury. Na tym aspekcie twórczości Tatiego chciałbym się tutaj skoncentrować, omawiając cztery wczesne filmy tego reżysera<sup>2</sup>: *Jour de fête* (1949); *Les Vacances de Monsieur Hulot* /*Wakacje pana Hulota* (1953); *Mój wujaszek* (1958) i *Playtime* (1967); dwu ostatnim poświęcę więcej uwagi.

Dystans reżysera wobec nowoczesnej techniki jest wyraźny już w *Jour de fête*. Jest to film, który ukazuje prowincjonalną Francję i z tego względu ma wartość niemal dokumentalną. Widz szybko orientuje się, że obraz dotyczy okresu powojennego, ponieważ na rynku miasteczka wyświetlane są amerykańskie filmy<sup>3</sup>. Jeden z nich to pseudodokument na temat postępu technicznego w dziedzinie usług pocztowych w USA. Listonosz François (gra go Tati) próbuje tę nowoczesną technikę wcielić w życie już następnego dnia po obejrzeniu filmu – pociąga to za sobą szereg komicznych sytuacji.

Obecny w *Jour de fête* motyw człowieka-robota pojawił się u Tatiego kilka lat wcześniej, w 1947 roku, w filmie *L'Ecole des facteurs*. Już w tej produkcji możemy zauważyć kilka wspólnych rysów z późniejszymi filmami: długie ujęcia, uproszczoną narrację czy główną postać, graną przez Tatiego, wykorzystaną jako źródło błazeńskich efektów.

*Jour de fête* był wielokrotnie nagradzany, a Marcel L'Herbiel (reżyser *L'Inhumaine* z 1924 roku) porównywał film do *Złodziei rowerów* Vittorio De Siki (również z roku 1949); oba filmy nakręcono w konwencji realistycznej, w obu pojawił się też rower jako centralny rekwizyt<sup>4</sup>.

W kolejnym filmie – *Wakacje pana Hulota* – Tati kreuje bohatera-nieudacznika, który nie potrafi dostosować się do ustalonego porządku świata. Błazeństwa

\* Pierwodruk w *Cinema & Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, wyd. François Penz and Maureen Thomas, British Film Institute, London 1997.



pana Hulot mogą stanowić klasyczną ilustrację Bergsonowskiej idei komizmu – komizmu wynikającego z „nałożenia czegoś, co mechaniczne, na coś, co żywe”. Tworząc komiczną postać pana Hulot (nazwanego tak na cześć znajomego architekta rodziny), Tati znalazł w końcu genialny sposób ukazania jednostki w obliczu współczesności.

W artykule *Pan Hulot i czas* („Cahiers du Cinéma”, 1953) André Bazin nazwał *Wakacje pana Hulot najważniejszą komedią światowego kina od czasów braci Marx i W.C. Fieldsa i wydarzeniem w dziejach kina dźwiękowego*. André Bazin podkreślił także intelektualne zalety filmów Tatiego. Tati nie był już jedynie klaunem – uznano go za kogoś, z kim należy się liczyć, a taka ocena była oczywiście bardzo ważna, aby reżyser mógł działać jako niezależny twórca filmowy.

W tym samym artykule André Bazin umieścił cztery uwagi na temat filmu – można je uznać za trafne także w odniesieniu do pozostałych filmów Tatiego:

1. bliżej nieokreślona osobowość Hulota;
2. niezwykła prowizoryczność filmu i brak tradycyjnej struktury narracyjnej;
3. nowatorska ścieżka dźwiękowa będąca karykaturą normalnych dźwięków;
4. sprawozdawczy styl komedii Tatiego.

Film *Wakacje pana Hulot* ustalił pozycję Tatiego jako znaczącego filmowca, a także przyniósł autorowi międzynarodowy rozgłos. I choć zwykle Tati nie jest zaliczany do reżyserów Nowej Fali, to jednak wielu – włączając Truffaut'a czy Godarda – postrzegало go jako kogoś bardzo nowatorskiego w świecie filmu. Szczególnie ze względu na brak struktury narracyjnej w filmach porównywano Tatiego do takich twórców, jak Robbie-Grillet czy sam Godard.

### *Mój wujaszek*

O filmie *Mon Oncle*, którego realizację zakończono w 1958 roku, Tati powiedział: *Chciałem pokazać kim jest pan Hulot, gdzie mieszka, pracuje, jak wygląda jego rodzina, kim są przyjaciele. Mój wujaszek* ukazuje bohatera, który mieszka w starej dzielnicy Paryża, a także jego bliskich – siostrę, szwagra i ich synka – mieszkających we współczesnym mieszkaniu w nowej części miasta. Tematem jest zderzenie się tych dwu światów, konfrontacja nowego ze starym, spotkanie Hulota z willą Arpel – rolę ogniwa łączącego dwie rzeczywistości pełni chłopiec o imieniu Gerald (grany przez bratanka Tatiego).

W *Mój wujaszek* Tati daje wyraz narastającej niechęci wobec nowoczesnej architektury. Lata pięćdziesiąte na ogół są postrzegane jako epoka tryumfu modernizmu. Reżyser przedstawia jednak kilka zastrzeżeń, szczególnie jeżeli chodzi o typ ówczesnego budownictwa. W latach pięćdziesiątych panowała gorączka odbudowy, realizowano też wielkie plany związane z budownictwem mieszkaniowym. Była to era HLM (wielopiętrowych budynków z mieszkaniami komunalnymi).

W wywiadzie udzielonym w 1958 roku dla „Cahiers du Cinéma” Tati krytykuje *monotonię i ujednoczenie wyglądu współczesnych miast*, z dezaprobatą odnosi się również do faktu wyburzania starych dzielnic Paryża. W *Moim wujaszku* reżyser idealizuje stare rejony miasta – zdjęcia do filmu były kręcone w St Maur, na przedmieściach Paryża. Tam właśnie mieszka Hulot – *Mój wujaszek*. Dom pana Hulot został zbudowany specjalnie na potrzeby filmu – odpowiednio do wzrostu i figury Tatiego – tak aby widzowie mogli obserwować wędrówki bohatera

w górę i w dół po schodach. Architektura „robiona na miarę” w sposób metaforyczny, ale i dosłowny, oddaje zamysł reżysera – ideę architektury dla człowieka.

Znamienne jest, że Tati zawsze ukazuje pewną łączność, jednoczesność tego, co stare i nowe. Symbolicznie obrazuje to scena burzenia starego muru na pierwszym planie z nowym miastem (w tym wypadku Créteil) w tle. Willa Arpel w nowej dzielnicy symbolizuje nieustępliwość nowego świata. Willa została zbudowana w studiu Victorines w Nicei, a zaprojektował ją Tati i jego długoletni kolega – malarz Jacques Lagrange. Tati dołożył starań, aby budynek wyglądał groteskowo. W pierwotnym zamiarze autorów projektu budynek miał być zmontowany jako kolaż architektonicznych stylów epoki<sup>5</sup>.

W artykule opublikowanym przez „Journal des Monuments Historiques” (Sichère, 1985) Tati opisuje proces powstania projektu: *Zgromadziliśmy sporo różnych opracowań i czasopism na temat architektury. Mieliśmy również nożyczki i klej. Zaczętem więc komponować. Wyciąłem kilka elementów i zaczętem je układać: okrągłe okno - tu, komicznie wyglądająca pergola - tam, jakiś ogród z krętą ścieżką przykleiłem w ten sposób, że wyglądał na dużo większy niż w rzeczywistości. W efekcie stworzyliśmy coś w rodzaju architektonicznego „pot-pourri”.*

Zaprojektowaną przez Tatiego willę można uznać za krytykę nowoczesnej architektury. Ogród to faktycznie pustynia przysypana różowym żwirem, a dom zostaje zmieniony w ekspozycję odwiedzaną przez tłumek gości. Miejsce jest odarte z intymności i liryzmu, które to wartości Tati niewątpliwie dostrzegał w starej dzielnicy miasta.

Nie tylko zresztą architektura, ale także nowoczesny styl życia zostaje przez Tatiego zakwestionowany; w starej dzielnicy Tati portretuje rynek, zatłoczoną kawiarenkę – z niezwykłą uczuciowością przedstawia widzowi Francję w jej najbardziej biesiadnym, radosnym wymiarze. Dla kontrastu ostre linie willi Arpel wpływają na pracujące tam osoby i gości jakby na zasadzie osmozy; ludzie związani z tym miejscem w ruchach mają surowość i sztywność otaczającego ich betonu.

Obiektem żartu reżyser czyni także domowe gadzety – stworzenie postaci pana Hulot, psa i chłopca, którzy sobie z nich żartują, wydaje się rozwinięciem wcześniejszej uwagi na temat Bergsonowskiej idei „czegoś, co mechaniczne, nałożonego na coś, co żywe”. Nic dziwnego więc, że krytycy porównywali *Mojego wujaszka z Dzisiejszymi czasami* Chaplina z 1936 roku i *Niech żyje wolność* René Claira z roku 1931.

Aby wzmocnić zamierzony efekt, Tati wykorzystuje w filmie również dźwięki i hałas. Reżysera można uznać za mistrza w tworzeniu poprodukcyjnych efektów dźwiękowych – dźwięk w jego filmach bardzo często zastępuje pełne znaczenia dialogi. W rzeczywistości, aby ukazać willę Arpel, reżyser stworzył całkiem nowe brzmienia zabawnie naśladujące np. *zduszoną fontannę* czy *agresywnie rezonującą kuchenkę i kredens*. Tati zdawał sobie sprawę, że jeżeli proponuje nam „nową architekturę”, to dźwięki z nią związane są równie ważne jak jej wygląd.

W *Moim wujaszku* Tati (reżyser-krytyk) wyraża zdecydowany pogląd na temat współczesnej architektury – głównym motywem filmu czyni budownictwo mieszkaniowe, które istotnie po wojnie było bardzo ważnym problemem (reżyser-kronikarz). Inaczej dzieje się w przypadku *Playtime* – tutaj Tati koncentruje się np. na świecie biurowców i drapaczy chmur – scenerii lat sześćdziesiątych.



*Mój wujaszek, 1958*



*Play Time, 1967*



*Pan Hulot wśród samochodów, 1970*

*Playtime*

W roku 1964 do filmu *Playtime* Tati wybudował przy pomocy Eugène Romana<sup>6</sup> – architekta i dyrektora artystycznego – niezwykłą dekorację. Sam Tati powiedział, że scenografia była *prawdziwą gwiazdą filmu*. Większą jej część wzniesiono na obrzeżach Paryża blisko Vincennes<sup>7</sup>. Dekoracje były rzadko spotykanej wielkości i zastąpiły jako „Tativille”. Najprawdopodobniej nazwano je tak na podobieństwo *Alphaville* Godarda z 1965 roku (film ten właśnie ukończono)<sup>8</sup>. Oczywiście nie było to jakieś zwykłe miasto, lecz konstrukcja, której Jacques Tati potrzebował, aby analizować swoją wizję nowoczesnego miasta. Aby uzyskać zamierzony efekt, biurowce umieszczono na specjalnych szynach, tak że można było je przemieszczać zgodnie z zamysłem. Żadne „prawdziwe miasto” nie dawało takich możliwości. Budowa dekoracji do filmu była olbrzymim przedsięwzięciem<sup>9</sup> – można je dołączyć do listy inicjatyw kina francuskiego, na której znajduje się również scenografia do filmu René Claira *Sous les toits de Paris* (1930) i *A nous la liberté* (1930) czy projekt Traunera do filmu Marcela Carné *Les Enfants du Paradis* (1945).

Inspiracją biurowców był budynek Esso wzniesiony w 1963 roku. Z kolei Esso wybudowano, najprawdopodobniej wzorując się na pochodzącym z 1952 roku Lever House z SOM. Esso był pierwszym budynkiem biurowym wzniesionym na placu La Défense i Tativille można uznać za jego makietę.

W 1965 roku, po kilkunastu miesiącach pracy nad budową scenografii, Tati rozpoczął zdjęcia do filmu. W typowy dla siebie sposób reżyser ograniczył do minimum fabułę. Sam tak się wypowiadał o filmie: *Do Paryża przybywa grupa zagranicznych turystów. Łądują na Orly i znajdują tu prawie to samo co na lotniskach Monachium, Londynu czy Chicago. Wsiadają do takich samych autobusów, jak te, które wożą ich po ulicach Rzymu czy Hamburga, i dojeżdżają do autostrady, przy której stoją identyczne jak w ich własnych stolicach uliczne lampy i budynki* („Cahiers du Cinéma”, 1958).

Jeżeli chodzi o strukturę narracji, w *Playtime* Tati jest jeszcze bardziej radykalny niż we wcześniejszych filmach – narracja jest tutaj ograniczona do minimum.

Po raz pierwszy reżyser używa w filmie obiektywu o szerokości 70 mm, łącząc jego użycie z długimi ujęciami. Takie rozwiązanie pozwalało Tatiemu na stworzenie przestrzeni do swobodnego śledzenia zdarzeń na ekranie. Długie ujęcia można porównać do otwarcia przez reżysera wielkiego okna na świat, w którym wiele rzeczy dzieje się równocześnie – metoda ta miała dać widzowi wrażenie wędrówki po realnym świecie. Długie ujęcia pozwoliły także na odejście od centralnej postaci Hulota (w sekwencji otwierającej Tati rzeczywiście nie pojawia się przez dłuższy czas) i skierowanie uwagi widza na nieprofesjonalnych statystów. Tati mówił: *Chciałbym, aby ludzie uczestniczyli w moich filmach – sami „zmieniali biegi”. Nie chcę za widzów wykonywać ich zadania. W pewnym sensie jest to nowa koncepcja – amerykański krytyk Jonathan Rosenbaum nazwał ją demokracją Tatiego. Szeroki ekran 70 mm idealnie nadawał się do objęcia dużych przestrzeni architektonicznych. Co więcej, Tati zastosował ten sam obiektyw w całym filmie – wszystko po to, aby widz nie zatracił wielkości obiektów (tak samo postąpił przy realizacji *Mój wujaszek*). Jeżeli rozpoczynam długie ujęcie obrazem stołu i krzesła sfilmowanych obiektywem o szerokości 40 mm, a potem*

przesunę się bliżej i zmienię obiektyw na 28-milimetrowy, to cała tylna powierzchnia krzesła proporcjonalnie powiększy się – przedmiot nie będzie już ten sam („Cahiers du cinéma”, 1958). Niezwykła dbałość o zachowanie wielkości i perspektywy przestrzeni z użyciem technicznych możliwości kinematografii czynią z Tatiego twórcę szczególnie interesującego dla architektów<sup>10</sup>.

Chciałbym się zająć bliżej czterema elementami, które wiążą się ściśle z poglądem reżysera na architekturę. Myślę tu o nieokreśloności przestrzeni, dźwiękach, barwach i szybach – motywach charakterystycznych dla filmów Tatiego.

### Nieokreśloność przestrzeni

W wywiadzie udzielonym Bazinowi i Truffautowi („Cahiers du Cinéma”, 1958) Tati oświadczył: *Bardzo nie podoba mi się uniformizacja. W dzisiejszych czasach wydaje mi się, że zawsze używam tego samego krzesła. Siedząc w kafejce na Champs Elysées, czujesz się, jakbyś był gdzieś na lotnisku. Właściwie trudno dziś odróżnić nawet wnętrze sklepu spożywczego od apteki. W dzieciństwie chodziłem z moją babką do masarni – na podłodze wyłożonej ceramicznymi płytkami wysypane były trociny, z kolei w sklepie spożywczym pachniało pieprzem i dębem.*

Kilka lat później w filmie *Playtime* Tati dał wyraz swoim uczuciom w stosunku do uniformizacji przestrzeni we współczesnym świecie. Sekwencja otwierająca *Playtime* pokazuje widzom lotnisko – Tati kultywuje ideę niedokreśloności przestrzeni stylu uniwersalnego i pozostawia nas pełnych wątpliwości co do funkcji przestrzeni. W rzeczywistości reżyser bawi się z widzem, każąc mu wierzyć, że ujęcie pokazuje wnętrze szpitala. W rogu siedzi pełna niepokoju para, szybkim krokiem przechodzi pielęgniarka, ludzie wędrują lśniąco czystym korytarzem – dopiero kiedy słyszymy dźwięk megafonu, przez który ogłaszana jest informacja o odlotach, i kiedy dostrzegamy ogon samolotu, zdajemy sobie sprawę, że oto jesteśmy na lotnisku. Warto nadmienić, że to samo wnętrze zostaje użyte w filmie raz jeszcze w charakterze biurowca.

Ale być może najlepszą ilustracją tego, co Tati rozumiał przez uniformizację i wymieszanie przestrzeni, jest jedna z ostatnich scen filmu – scena w drogerii. Rankiem po wyjściu z Royal Garden w jej wnętrzu gromadzą się goście, aby wypić herbatę i coś przekąsić. Drogeria wygląda trochę jak apteka, trochę jak kawiarnia i nawet jedzenie nabiera zielonkawego odcienia, który może być kojarzony bardziej ze szpitalem niż z barem.

### Dźwięk

Jak już wspomniano przy okazji *Mój wujaszek*, w filmach Tatiego bardzo ważny jest dźwięk lub też karykatura dźwięku. W *Playtime* reżyser nagrywa dźwięk i tworzy postsynchrony na pięciu stereofonicznych ścieżkach<sup>11</sup> (taka metoda stanowi kontrast do „dźwięków naturalnych” w filmach Nowej Fali). Dźwięk potęguje echo, metalicznie rezonuje i ostatecznie dla Tatiego jest wciąż metodą opisywania przestrzeni. W przypadku *Mój wujaszek* jest także kolejnym sposobem na to, aby widz poczuł, że przestrzeń w filmie jest nieprzyjemna, w pewien sposób nieprzyjazna nie tylko wizualnie, ale także akustycznie. W związku z tematem „architektury dźwięków” u Tatiego nasuwają się na myśl dwa

przykłady. Jeden to scena, kiedy Giffard idzie korytarzem, aby po raz pierwszy spotkać się z czekającym nań panem Hulotem; nieskończenie długi szklany korytarz wydaje się jeszcze dłuższy ze względu na dojmujące dźwięki kroków Giffarda – ich odgłos wzmacnia rezonująca powierzchnia podłogi. To jakby niewidzialny odgłos zegara „czasoprzestrzeni” ukrytego w tym statycznym długim ujęciu. Innym przykładem jest dźwięk ożywiający meble w następnej scenie – Tati siada i wstaje, zabawiając się całą gamą dźwięków wypompowania i nadymania skaju, którym obity jest fotel – tworzy to komiczny efekt. Tati odkrył, że dźwięk może nie tylko powiedzieć coś o naturze przestrzeni (duża przestrzeń z twardymi powierzchniami może być np. bardzo rezonująca), ale także, że reżyser jest w stanie przez dźwięk przekazać niejedno o materiałach i ich naturze, kompletując w ten sposób informację wizualną na ekranie.

### Kolor

Przygotowując się do nakręcenia *Playtime*, Tati przeprowadził eksperyment. Poprosił grupę ludzi, którzy dobrze znali Orły, aby pokolorowali (z pamięci) czarno-białe fotografie wnętrza lotniska, zgodnie z tym jak je zapamiętali („Cahiers du Cinéma”, 1968). Nikt nie odtworzył barw zgodnie z rzeczywistością, a jeszcze bardziej zaskakująca była fakt jak bardzo różnorodność proponowanych zestawień kolorystycznych.

Eksperyment potwierdził przeczucia Tatiego – „kolor w przestrzeni” nie oznacza dla wszystkich tego samego, nie jest czymś, co każdy zapamiętuje i akceptuje jednakowo. Tati zauważył, że z wyjątkiem kilku „oczywistości”, takich jak czerwień miejskich autobusów w Londynie czy barwy na znaku oznaczającym zakaz wjazdu, barwy są postrzegane niezwykle subiektywnie, a tym samym kolorem można manipulować celem wzmocnienia efektu filmowego.

Warto zwrócić uwagę na kolory lub ich brak w filmie *Playtime*. Większość obrazów ma tu lekko niebieski lub zielony odcień. Barwy podkreślają jednostajność architektury, a nagle wprowadzenie jaskrawości akcentuje jakiś detal czy osobę. Na przykład w scenie w poczekalni, w której Hulot eksperymentuje z fotelem (proszę porównać wcześniejsze uwagi na temat dźwięku) jedyny wyraźny kolor jest zaznaczony na portretach rady nadzorczej firmy – złowrogo wyglądający mężczyźni mają przypięte do piersi jaskrawoczerwone odznaczenia. Reżyser używa koloru po to, by zwrócić uwagę widza na jakiś drobiazg lub osobę, poza tym jednak pozwala, aby nasz wzrok wędrował po *szarym nowoczesnym świecie*, koncentrując się raczej na ruchach, gestach i komicznych sytuacjach, bez potrzeby rozpraszania się na *fajerwerkach technicoloru*.

### Szkoło

Tati wykorzystuje szkło jako najbardziej powszechny symbol nowoczesności i źródło nieokreśloności przestrzeni. Motyw szkła, szyb i odbić pojawia się u Tatiego w wielu sytuacjach filmowych. Można to zauważyć szczególnie w jednej scenie: Hulot próbuje odnaleźć pana Giffarda, podczas gdy obaj gubią się w odbiciach szyb. Reżyser wprowadza motyw szkła, także gdy chce pokazać widzowi „prawdziwy Paryż” – w jednym z filmów miasto jawi się jako refleksy

otwieranych i zamykanych szklanych drzwi. W filmach Tatiego szkło pojawia się bardzo często ze względu na powszechne wykorzystanie tego materiału w budownictwie biurowym.

W innej scenie kamerę umieszczono na zewnątrz mieszkania starego wojaka – sąsiada pana Giffarda<sup>12</sup>. Scena jest niema, a dźwięk to hałas z ulicy. Widz zajmuje pozycję przechodnia, który obserwuje życie domowników. Ludzie pozostają nieubrani, dlubią w nosie, zachowują się tak, jakby byli za zamkniętymi drzwiami, chociaż widzi ich każdy z ulicy. Co zaskakujące, nikt z przechodniów nie wydaje się zainteresowany tym, co się dzieje, a przyglądamy się tylko my – widzowie.

Większość architektów z pewnością określiłaby tę scenę jako typową perspektywę fragmentu, w której ludzkie postaci stanowią podstawę skali wielkości. Scena ta przypomina również, że Tati zaczynał karierę jako mim. Jest także kolejnym wspaniałym przykładem wykorzystania możliwości długiego ujęcia w konstruowaniu świata architektury. Tym fragmentem filmu Tati-krytyk dowodzi także, jak bardzo jesteśmy pozbawieni prywatności wskutek zbyt powszechnego użycia szkła w budynkach mieszkalnych.

Należy powiedzieć na koniec, że staranne dekoracje i zastosowanie szerokiego obiektywu są reprezentatywne dla ostatecznej wizji kina Tatiego. Wydaje się mianowicie, że reżyser postawił sobie za cel instalację olbrzymiej szyby, przez którą widz mógłby obserwować jednostki funkcjonujące w nowoczesnym świecie – świecie, w którym sporadycznie i przypadkowo zdarzają się sytuacje komiczne. Śledząc twórczość Tatiego, obserwujemy ewolucję jego filmów: od *Jour de fête* skupionym na rozgadanim głównym bohaterze – listonoszu François – aż po *Playtime*, gdzie występuje prawie niemy i usuwający się w cień pan Hulot, pochylony i błądzący po krętej ścieżce, która kontrastuje z ostrymi liniami pozbawionej indywidualnego stylu budowli.

Mówiąc inaczej, im mniej słów w filmie pada, tym ważniejsza staje się w nim dekoracja i architektura. Zapytany o zdanie na temat architektury i architektów Tati zawsze zaprzeczał, jakoby nie lubił współczesnego budownictwa. Twierdził, że pozostaje jedynie jego komentatorem, sugeruje pewne rozwiązania architektoniczne. Reżyser przyznaje, że w przypadku willi Arpel stworzył karykaturę, ale jednocześnie wini snobistycznych Arpelów za to, że swój dom (*machine for living*) zamienili w pokazową gablotę dla sąsiadów i kolegów z pracy. W *Playtime* Tati proponuje wizję jednostek, które stopniowo wtapiają się w ujednolicone i pozbawione wyrazu przestrzenie – przykładem może być staruszka na rogu ulicy czy też scena w drogerii – miejscu tak typowym dla Francji. Powiedziałbym wreszcie, że Tati jako kronikarz, krytyk nowoczesnej architektury i pełen humoru obserwator swoich czasów zaoferował nam dobry przykład wizji architektonicznej stworzonej okiem filmowca. Film jako rejestracja tej wizji stanowi lustro, w którym architekci mogą zobaczyć odbicie budowli i miast. Chociaż niekoniecznie muszą to odbicie polubić.

FRANÇOIS PENZ  
Tłum. BARBARA PIERZCHAŁA

- <sup>1</sup> Przez piętnaście lat przed zrobieniem pierwszego filmu Tati był rzeczywiście uznanym mimem występującym w music-hallach całej Europy. Wielu krytyków łączy jego postać z Maxem Linderem, Charlie Chaplinem, Busterem Keatonem i in., wskazując na fakt, że wszyscy rozpoczynali karierę filmową w music-hallu.
- <sup>2</sup> Tati napisał scenariusz i zagrał w kilku krótkometrażowych filmach, zanim sam stworzył pierwszą produkcję filmową. Można wymienić *On demande une brute* (1932), *Soigne ton gauche* (1936), *Retour à la terre* (1938) i *L'École des facteurs* (1947). Reżyserem *Soigne ton Gauche* był René Clément.
- <sup>3</sup> L. Fischer dowodzi, że *Jour de fête* można odczytać także jako krytykę „inwazji” kina amerykańskiego we Francji. Krytyka ta była powszechna w ówczesnym francuskim świecie filmowym i przypomina dzisiejsze debaty na temat konieczności poprawy sytuacji kina europejskiego.
- <sup>4</sup> *Jour de fête* został nakręcony jako film kolorowy i czarno-biały. Z powodów technicznych dopiero niedawno dokonano procesu kolorowania Thompsona. Film przeżywa obecnie renesans, ponieważ w styczniu 1995 roku pojawiła się jego długo oczekiwana kolorowa wersja.
- <sup>5</sup> Jacques Lagrange jest malarzem pochodzącym z rodziny architektów. Pracował nad większością filmów Tatiego, tworząc szkice do pomysłów reżysera (informacja prywatna).
- <sup>6</sup> Architekt Eugène Roman został dyrektorem artystycznym pod koniec wojny, kiedy Studio Victorines w jego rodzinnej Nicei na dużą skalę zaczęło być używane przez przemysł filmowy. Pracował z Tatem nad filmem *Mon Oncle*, nadzorując budowę willi Arpel w Nicei. Po zakończeniu *Playtime* powrócił do Nicei, gdzie do końca swej kariery pracował przy budowie i renowacji kasyn (informacja prywatna).
- <sup>7</sup> Niestety cała dekoracja została zniszczona wkrótce po zakończeniu zdjęć do filmu.
- <sup>8</sup> Paradoksalnie film Godarda *Alphaville* przedstawiający futurystyczny koszmar nakręcono w autentycznej scenerii, gdy tymczasem scenografia do prawdopodobnej i realistycznej wizji powojennej rzeczywistości zaproponowanej przez Tatiego została całkowicie wymyślona.
- <sup>9</sup> W roku 1961 dla „The Ladies’ Man” Jerry Lewis wznosił najbardziej niewiarygodne i spektakularne dekoracje. Można przypuszczać jedynie, że Tatiemu zaimponował taki przykład. Nie byłoby to dziwne, ponieważ Jerry Lewis zawsze cieszył się we Francji wielkim uznaniem.
- <sup>10</sup> Proszę porównać z artykułem Z. Rybczyńskiego o problemach skali i perspektywy w filmie. Z. Rybczyński, *Spoglądając w przyszłość – wyobrażając prawdę*, tłum. Z. Benedyktowicz, „Kwartalnik Filmowy” nr 19-20, Warszawa 1997/1998.
- <sup>11</sup> Praca nad dźwiękiem była tak pochłaniająca, że Tati spędził kilka poprodukcyjnych miesięcy jedynie nad tym aspektem filmu. Koszty montażu i opóźnienie w zakończeniu produkcji filmu przyczyniły się do bankructwa Tatiego po *Playtime*.
- <sup>12</sup> Wydaje się, że Godard użył tego samego pomysłu w *Tout va bien* (1972). Często oglądamy tam wewnątrz fabryki ukazane jako perspektywa fragmentu.



# Kolor Nowego Jorku – miejsca i przestrzenie w filmach Martina Scorsese i Woody'ego Allena\*

PATRICIA KRUTH

W artykule zatytułowanym *Miasto filmowe i tele-przedmieście* pojawia się prowokacyjna konstatacja Serge'a Daney'a: *Kino należy do miasta (...) Nie istniało przed miastem ani go nie przeżyje. To więcej niż forma solidarności – to wspólne przeznaczenie*<sup>1</sup>. Trudno o lepsze świadectwo owego wspólnego przeznaczenia jednoczącego miasto i kino niż dzieła Martina Scorsese czy Woody'ego Allena.

Miejsca, gdzie żyją, i miejsca, gdzie pracują ci dwaj nowojorkoholicy są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Nowy Jork to ich miasto i tak już będzie zawsze. Od zarania kina niemego Nowy Jork z pewnością był dla filmowców miastem o największej mocy inspirującej, począwszy od Kinga Vidora do Luca Bessona, przez Alfreda Hitchcocka, Johna Schlesingera, Sidneya Lumeta i Spike'a Lee. A jednak tylko Martin Scorsese i Woody Allen godni są miana twórców prawdziwie nowojorskich filmów. Spośród dziewiętnastu filmów nakręconych przez Scorsese do 1995 r. aż w jedenastu Nowy Jork odgrywa znaczącą rolę. Woody Allen nakręcił do tej pory dwadzieścia pięć filmów, z których jedenaście to filmy nowojorskie, a siedmiu to miasto służy za tło.

Skupię się nad stosunkiem obu reżyserów do przestrzeni miejskiej, potem zajmę się rolą montażu, światła i dźwięku w budowaniu ekranowej rzeczywistości metropolii, wreszcie omówię pewne najważniejsze aspekty obrazu miasta.

## **Zdjęcia plenerowe i miejska geografia**

*Nie czynь pokuty za grzechy w kościele. Rób to na ulicy*<sup>2</sup>. Zdjęcia plenerowe to dla Scorsese z pewnością jedyny sposób, by pokutować za tę niesłabnącą miłość do Nowego Jorku. Także Woody Allen nałogowo uprawia tę metodę. Niemniej podejście obu artystów do geografii miejskiej jest z gruntu odmienne, jak o tym świadczy poniższy wykres, który pokazuje, jakie okolice i dzielnice Nowego Jorku pojawiają się w danych filmach.

\* Pierwodruk w *Cinema & Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, wyd. François Penz and Maureen Thomas, British Film Institute, London 1997.

Kwadraty odzwierciedlają bezpośredni stosunek do przestrzeni (czarne – dotyczą sekwencji, białe – jednego lub kilku ujęć). W filmach Woody’ego Allena zazwyczaj oglądamy na ekranie niezmienną realność. Dotyczy to znacznej większości kwadratów po jego stronie tabeli, podczas gdy zaledwie kilka takich znajduje się po stronie Scorsese (*Taksówkarz*, 1976; *Kto puka do moich drzwi?* 1969; *Król dowcipu*, 1983). Woody Allen oczywiście realizuje sekwencje plenerowe w śródmieściu. Ponadto korzysta z wnętrz budynków nowojorskich zamiast ze studia. Sceny *Manhattanu* (1979) na przykład, gdy bohaterowie spotykają się w muzeum Whitney albo w galeriach w Soho były kręcone w autentycznych wnętrzach. Opisuując zamożne środowisko mieszczańskie w *Alicji*, Allen wykorzystał realnie istniejące mieszkanie przy Park Avenue 1125.

Zupełnie odmienny jest casus Scorsese. Jego związki z przestrzenią są znacznie bardziej zawite: przejawiają się w konfiguracjach licznych kół, trójkątów, kwadratów wewnątrz trójkątów. Trójkąty i koła oznaczają, że plan filmowy różni się od planu w powieści. Film *New York, New York* (1977) był kręcony całkowicie w studiach MGM (wnętrza) i Foxa (sceny na zewnątrz). Trójkąty wewnątrz kwadratów odpowiadają większości złożonych przypadków – skomplikowanym przestrzeniom, których realnie nie ma. I tak na przykład Bronx w filmie *Wściekły byk* (1980) jest mieszaniną i Bronxu, i centrum Manhattanu. Film *Chłopcy z ferajny* (1990), który opisuje życie włosko-amerykańskiej społeczności we wschodniej części Nowego Jorku, był kręcony przede wszystkim w zrekonstruowanej Astorii, na północy Queens. Ta konstrukcja ekranowej metropolii zawdzięcza z pewnością wiele „geografii kreatywnej” Kuleszowa. Scorsese dąży do tego, by uchwycić nie dosłowność, a ducha miejsca. Dokonuje tego przez skrupulatne, coraz bardziej drobiazgowo gromadzenie szczegółów, takich jak korytarze (*Nędzne ulice*, 1973), schody przeciwpożarowe (*Wściekły byk*)<sup>3</sup>, samochody (*Chłopcy z ferajny*) czy stroje (*Wiek niewinności*, 1933). O ile Nowy Jork Woody’ego Allena może być traktowany dosłownie, o tyle miasto Scorsese jest miastem filmowym. Ale, jak to już wiemy z *Moby Dicka*, *miejsz prawdziwych nie ma na (...) żadnej mapie*<sup>4</sup>.

Martin Scorsese często jest nazywany reżyserem Małej Italii, a Michel Powell określa go jako *Goyę 10 Ulicy*. Urodził się w Coronie, w Queens w 1942 r. Kiedy miał siedem lat, przeniósł się z rodzicami na Elizabeth Street w Małej Italii, dzielnicy biednej i pełnej przemocy, gdzie wedle jego słów szanowani byli jedynie gangsterzy i księża. W rzeczywistości tylko trzy jego filmy fabularne mają związek z Małą Italią. *Italoamerykanie* (1974) byli nakręceny w całości w mieszkaniu jego rodziców. *Nędzne ulice* oddają wybitnie realistyczny obraz życia tego środowiska, a przecież, z przyczyn finansowych, były realizowane w Los Angeles. Tak więc tylko jeden film fabularny – *Kto puka do moich drzwi?* – istotnie był realizowany w Małej Italii.

Kamera Scorsese eksploruje wszystkie pięć dzielnic: Manhattan, Harlem (*New York, New York*), Soho (*Opowieści nowojorskie: Lekcje życia*, 1989; *Po godzinach*, 1985), a także Bronx (*Wściekły byk*), Queens (*Chłopcy z ferajny*), Brooklyn (*Taksówkarz*, *Chłopcy z ferajny*) i State Island (*Kto puka do moich drzwi?*), z predylekcją do rejonu Midtown i Times Square. Świat wyobraźni Allena koncentruje się przede wszystkim na Manhattanie, zwłaszcza w Central Parku, jednym z jego odwiecznych ulubionych miejsc akcji. Allan Stuart Konigsberg urodził się w 1935, wcale nie pod kolejką diabelską na Coney Island, ale

MIEJSCA I DZIELNICE NOWEGO JORKU

UPTOWN	CENTRAL PARK	MIDTOWN	TIMES SQUARE - BROADWAY - 42nd STREET	MAŁA ITALIA	GREENWICH VILLAGE	SOHO	LOWER EAST SIDE - TRIBECA - LOWER MANHATTAN	CHINATOWN	HARLEM	BROOKLYN	THE BRONX	QUEENS	STATEN ISLAND						
																			Jej wysokość Afrodyta
																			Strzały na Broadway u
																			Iajemnica morderstwa na Manhattanie
																			Mężowie i żony
																			Alicja
																			Zbrodnie i wykrezczenia
																			Oedipus Wrecks
																			Inna kobieta
																			Dni radia
																			Hanna i jej siostry
																			Danny Rose z Broadway u
																			Żelig
																			Wspomnienia z gwiazdowego pyłu
																			Manhattan
																			Wnętrza
																			Annie Hall
																			Bananowy czubek
																			Bierz forsę i w nogi
																			Wiek niewinności
																			Chłopcy z ferajny
																			Life Lessons
																			Po godzinach
																			Król komedii
																			Wściekły byk
																			New York, New York
																			Taksówkarz
																			Italoamerykanie
																			Nędzne ulice
																			Kto puka do moich drzwi?

WOODY ALLEN

MARTIN SCORSESE

- kilka sekwencji
- ▲ 1 ujęcie lub jedna sekwencja
- △ miejsce akcji = miejsce filmowania
- ▣ miejsce akcji ≠ miejsce filmowania (dekoracje, inne dzielnice, inne miasto)
- miejsce akcji ≠ miejsce akcji
- ▲ przestzeń zbitona
- (a), (b) a) większość ujęć na miejscu  
b) większość ujęć w studiu lub w miejscu, które udaje inne miejsce
- strona nieokreślona

w Midwood, dzielnicy klasy średniej z Flatbush, na Brooklynie. Stąd jego autobiograficzny obiekt wędruje czasem na Brooklyn, który podlega idealizacji, a częściowo zostaje sfingowany przez wyobraźnię reżysera (taka Coney Island pojawia się w *Annie Hall*, 1977 i *Dniach radia*, 1987). W rzeczywistości Nowy Jork Woody'ego Allena to wielce idiosynkratyczna *Carte du Tendre* (bilecik miłosny). Zachowuje posmak miasta z bajki, które oszołomiło sześciolatniego malca w 1941 r., kiedy po wyjściu z metra ujrzał Times Square. Jego świat koncentruje się w Midtown, Upper East i West Side. Mieszkania Elaine, Zabara czy Mii Farrow są – lub były – jego osobistymi punktami orientacyjnymi. Allen utrwalił je wraz z Rosyjską Herbaciarnią, Carnegie Deli, Deanem i De Luką – nie zapominając o Bloomingdale – w swojej własnej filmowej scenerii.

### Przeciwstawne style i miejska integracja

Jak zbudować ekranowe miasto za pomocą montażu, światła i dźwięku?

Samotny bohater w stadium kryzysu to zjawisko typowe dla obu wspomnianych typów kina. Porównajmy dla przykładu dwie takie sceny z *Taksówkarza* oraz z *Hanny i jej siostr* (1986).

Druga sekwencja *Taksówkarza*: W trakcie kolistej panoramy oglądamy nędzny pokój Trávisa – rozwieszony sznur, który zastępuje mu szafę, pokruszony chleb, gołą żarówkę u sufitu, barłóg zarzucony pornograficznymi pismami, porozkładane tacki z resztkami jedzenia. Kolisty ruch kamery obejmuje zbliżenie i przestrzeń wokół niego. Krata w oknie ukazuje się dwukrotnie (raz w odbiciu w lustrze – co jest ulubionym motywem Scorsese). Motyw ten umacnia obraz Nowego Jorku jako więziennej celi lub klatki. Na ulicy Travis także został zamknięty jak więzień w szklanej klatce swojej taksówki. Jest pokazywany w półzbliżeniu pod najrozmaitszymi kątami, z przodu, z boku i od tyłu. Fragmentowany montaż i ostre cięcia tworzą swojego rodzaju portret kubistyczny, który odbija rozszczępioną osobowość bohatera. Spoza szyby ochronnej swego samochodu ogląda Nowy Jork równie nierealny, jak dwudziestoczworogodzinny kolorowy film „na żywo”. Kombinacja horyzontalnych i pionowych ujęć z kamery na wózku, połączona z kolistą panoramą, tworzy wrażenie przypadkowego i gorączkowego ruchu. Nie widać w tym sensu ani celu. W kinie amerykańskim siła jest równoznaczna ze świadomością i opanowaniem przestrzeni. Produkcją ów wizualny chaos, Scorsese pokazuje, że Travis nie ma kontroli nad swoim losem. Nowy Jork jest ludzką dżunglą, skorumpowanym ogrodem zoologicznym zamieszkanym przez dziwne nocne stwory, które obserwowane przez szybę taksówki zdają się skazane na wieczną wędrówkę. Jedno bardzo krótkie ujęcie Times Square przez tylną szybę samochodu pozwala upewnić się, gdzie jesteśmy. Jednak jest to wskazówka nader dyskretna. I przeciwnie, Nowy Jork Woody'ego Allena czyta się jak otwartą mapę pokrytą znakami i punktami orientacyjnymi.

W scenie z *Hanny i jej siostr*, w której Mickey wychodzi ze szpitala, gdzie został poddany serii badań, nie można przegapić dwóch napisów na markizie: „Guggenheim Pavilion – Mount Sinai Hospital”. Bohater Allena – zazwyczaj grany przez samego reżysera-Żyda – właściwie nigdy nie jest zagubiony. Bohaterowie Scorsese przeciwnie, często pozostają poza nawiasem lub są nieprzystosowani, obcy w swoim własnym mieście, jak banda z *Nędznych ulic*, nie znają drogi na

Brooklynie czy w Greenwich Village. Dla bohaterów Allena Nowy Jork jest muszelką czy kokonem. To oczywiście, gdy słyszymy głos zza kadru: *Nic ci się nie stanie. Jesteś w centrum Nowego Jorku. To twoje miasto. Wokół są ludzie, ruch uliczny i restauracje*. Wrażenie to wzmacnia ruch kamery: jazda wstecz, a potem horyzontalne ujęcie z wózka. Takie ujęcia z wózka towarzyszące spacerującym bohaterom były – np. w *Mężach i żonach* (1992) – częścią Allenowskiej „niewidocznej” reżyserii. Umacniają one doskonałą integrację bohaterów z przestrzenią miejską. W drugiej fazie wspomnianej sekwencji następuje ujęcie statyczne, które kontrastuje z historyczną reakcją Mickey’ego i nastrojem głównego wątku. Potwierdza ono ponadto, że bez względu na to, jak bardzo stresujące jest położenie Allenowskiego bohatera, jego relacja z oswojonym otoczeniem nigdy nie zostaje zniweczona. Miasto należy do niego<sup>5</sup>.

### Światło i miasto

Do wybitnych twórców filmowej przestrzeni architektonicznej należą Fellini, Antonioni, Resnais czy Greenaway. Peter Greenaway pisze: *Upodobania do przestrzeni architektonicznej nie da się oddzielić od namiętności do światła*<sup>6</sup>. To właśnie miejskie światła nocą najpełniej uwydatniają architekturę Nowego Jorku. Noc i miasto. Miasto, które nigdy nie zasypia, ujawnia swoje oblicze. Scorsese błyski światel utożsamia z nocnym koszmarem (*Taksówkarz, Nędzne ulice, Po godzinach*), a ukazywane przez niego opustoszałe miasto ogromnie przypomina miejską pustkę dzieł Edwarda Hoppera. W przypadku Woody’ego Allena, nawet gdy jego filmy, takie jak *Tajemnica morderstwa na Manhattanie* (1993) czy *Zbrodnie i wykroczenia* (1989), zawierają sceny nocne, wywodzące się z tradycji *film noir*, noc zawsze jest czasem uprzywilejowanym, kiedy miasto należy do zakochanych, a Nowy Jork przemienia się w romantyczną krainę cudów. Tu zdarzają się wtedy pocałunki kochanków na dachach (*Manhattan, Oedipus Wrecks*, 1989), przejażdżka powozem konnym po Central Parku (*Manhattan*) lub lot nad zaczarowanym miastem w *Alicji*.

Noc często współlistnieje z deszczem. Nowy Jork u Scorsese bezustannie jest zalewany rześną ulewą, która obsesyjnie oczyszcza miasto z grzechu i korupcji. *Pewnego dnia* – powiada Travis – *przyjdzie prawdziwy deszcz i zmyje z ulic wszystkie szumowiny*. Deszcz dla obu artystów jest też swojego rodzaju afrodyzjakiem. Scena z filmu *New York, New York*, kiedy to bohater namiętnie całuje przemokniętą do nitki ukochaną – którą można odnaleźć i u Woody’ego Allena – należy do wielkiej tradycji wywodzącej się od Franka Capry (*Rain or Shine*, 1930; *Pan z milionami*, 1936; *Życie jest cudowne*, 1946). Woody Allen wykorzystuje deszcz, noc lub biało-czarną emulsję jako filtry, aby uwydatnić wciąż zaskakującą urodę miasta. Jego Nowy Jork to miasto pulsujące rytмами wszystkich pór roku. W tym miejscu natura, której kwintesencją jest Central Park, harmonijnie integruje się z sercem amerykańskiej cywilizacji. Allen jawi się tu jako spadkobierca wielkiego fotografa natury i pór roku w Nowym Jorku – Alfreda Stieglitza.

Tymczasem Nowy Jork u Scorsese to miejsce nie mające nic wspólnego z miejską sielanką. Central Park nigdy się tam nie pojawia, natura sprowadza się do migawek z cmentarza w *Nędznych ulicach* lub na końcu *Taksówkarza*, do paru drzew szumiących na wietrze przed domem Betsy. Bohater Scorsese egzystuje w mieście, które jest negacją wszelkiej natury.



*Wściekły byk*, reż. Martin Scorsese (1980)



*Taksówkarz*, reż. Martin Scorsese (1976)

## Przestrzeń i dźwięk

Zastanówmy się teraz nad zastosowaniem dźwięku w relacji do przestrzeni, w początkowych sekwencjach dwóch filmów: tej sprzed czołówki w *Nędznych ulicach* i w prologu *Manhattanu*.

Na dźwięk w pierwszej sekwencji *Nędznych ulic* składa się głos z offu (*voice-over* Charliego), hałas (ulicy, klaksonów, syreny), wreszcie muzyka (piosenka *Be My Baby*). Istnienie miejskiej rzeczywistości pozaekranowej zaświadczone jest pierwszym zdaniem dobiegającym zza zaciemnionego ekranu. W miarę jak Charlie budzi się, gwar miasta wdziera się w przestrzeń wokół niego. W pracy *La Toilée troue* (*Dziurawy ekran*) Michel Chion zauważa, że od początku kina dźwiękowego klakson jest dźwiękiem, który we wszystkich filmach oznacza miasto, jest jego skrótem myślowym<sup>7</sup>. Pisze: *Klakson i syreny mają moc pobudzania przestrzeni*<sup>8</sup>. Scorsese wykorzystuje ten stereotypowy dźwięk, by szybko nakreślić kontekst filmu – realistyczne, acz symboliczne środowisko miejskie. Syreny także ewokują przemoc, cierpienie i beznadziejność. Świadectwem istnienia miejskiego świata pozaekranowego jest jednak raczej dźwięk melodii kończącej scenę. Dźwięk ten funkcjonuje jako ścieżka poza przestrzenią ekranową. Nie ma wyraźnego związku z obrazem, nie wydaje się też, by był dźwiękiem słyszany przez bohatera. Może więc uchodzić po prostu za niediegetyczną muzykę (*musique de fosse*)<sup>9</sup>. Jednak w istocie źródło muzyki dociera z ulicy przez otwarte okno (*musique d'écran*)<sup>10</sup>. Muzyka rockowa płynąca z głośno włączonych radioodbiorników i gramofonów jest rzeczywistą cechą gorących miesięcy letnich w Małej Italii z zapamiętanych przez Scorsese lat sześćdziesiątych. W kilka sekund Scorsese przemienił więc konwencjonalną miejską scenerię w przekaz, który jakkolwiek został zrealizowany w Kalifornii, kojarzy się nieuchronnie z Nowym Jorkiem.

Charlie w dalszym ciągu leży na plecach. Ruch kamery dzieli się na cztery ujęcia, od średniego planu po zbliżenie. Melodia wchodzi przy trzecim ujęciu. Montaż tworzy wizualne echo muzyki i fragmentuje ruch, co w rezultacie daje efekt zachodzenia na siebie kolejnych segmentów (*overlapping editing*)<sup>11</sup> i wydłuża czas. Nieoczekiwana kombinacja szybkiej muzyki i ruchu odczuwanego jako zwolniony zwraca naszą uwagę na bardzo szczególne miejskie otoczenie, wystylizowane, a zarazem zrytualizowane. Taka jest sceneria *Nędznych ulic*<sup>12</sup>. Z wyjątkiem kilku specjalnie skomponowanych ścieżek dźwiękowych, takich jak w *Taksówkarzu* czy w *Po godzinach*, atmosfera w Nowym Jorku Martina Scorsese nasycona jest rock-and-rollem i włoskimi operami. Melodie te pozwalają mu osnuć swoje miasto nostalgiczną aurą.

Od nostalgii do idealizacji jest tylko mały krok, który łatwo wykonał Woody Allen w *Manhattanie*, *Dniach radia* czy w *Alicji*. Jego miasto zazwyczaj budzi się do życia przy dźwiękach muzyki klasycznej czy jazzu. Dwa ulubione rodzaje muzyki Woody'ego Allena zostały połączone w prologu *Manhattanu* w formie Gershwinowskiej *Błękitnej rapsodii*.

Na warstwę wizualną składa się prosty, często pozornie przypadkowy katalog czarno-białych ujęć miasta robionych przez drugą ekipę zdjęciową. Mało wyrafinowany montaż, po prostu seria zwykłych, statycznych zdjęć skumulowanych w jednym długim ujęciu, zestawionych w paradokmalny sposób. A przecież

ta sekwencja jest niewątpliwie jedną z najpiękniejszych deklaracji miłosnych, jakie kiedykolwiek uczyniono miastu jako kobiecie.

Ścieżka dźwiękowa – muzyka Gershwina połączona z głosem Ike'a z offu i z wyłączeniem jakichkolwiek realistycznych odgłosów miejskich – istnieje poza czasem i przestrzenią sugerowaną przez obraz. To nieodzowna ingrediencja, która składa się na alchemię dzieła, ustanawiając zarazem trzeci wymiar dla trywialnej skądinąd miejskiej osnowy. Poza kilkoma wyjątkami komentarz jest na ogół niesynchroniczny. Zazwyczaj przemawia do naszego zmysłu słuchu tak, że zwyczajne miejskie sceny, które przepływają kolejno przez ekran, postrzegamy jak rozmyte. Miasto z konturami domów rysującymi się na tle nieba, w jego radosnym nocnym ożywieniu możemy zobaczyć naprawdę, zanim odezwie się głos i gdy zamilknie. Urok tej sceny polega na subtelnym, acz prostym współoddziaływaniu obrazu i dźwięku. Jest to doskonała ilustracja koncepcji Roberta Bressona: *Obraz i dźwięk nie muszą wspierać się wzajemnie, ale muszą współdziałać na rzecz swojego rodzaju przekazu (...). Kiedy ucho zdecydowanie wygrywa, nie pozostawia nic oku. Nie można jednocześnie dawać wszystkiego i oku, i uchu*<sup>13</sup>. Ta scena ujawnia jednocześnie jedną z głównych cech Allenowskiego stylu – fundamentem jego ekranowego miasta są słowa. Oba te przykłady ujawniają zastosowanie dźwięku w celu nie tyle reprodukcji, ile tworzenia przestrzeni miejskiej.

Obaj uwielbiają Nowy Jork. A przecież dwa obrazy miasta, jakie wyłaniają się z ich filmów, niezupełnie się nakładają. Chciałabym opisać trzy uprzywilejowane miejsca i granice miasta: dachy, mosty i kontury Nowego Jorku.

### Dachy Nowego Jorku

Obaj twórcy wykorzystują dachy w podobny sposób. To doskonałe miejsca na improwizowane przyjęcia, to integralna część świata Mary Poppins – to serepada z *Zeliga*, sylwester w *Dniach Radia* czy wesele brata Jake'a La Motty we *Wściekłym byku*. W tej ostatniej scenie kilka rzadkich chwil szczęścia uchwyconych zostało przez niezdarne go operatora-amatora (film w filmie). Fragment *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego na ścieżce dźwiękowej unieważnia czas realny, przywołuje wyblakłe obrazy o sentymentalnej, nostalgicznej urodzie, należące do utraconego wieku niewinności.

Dachy domów to także dla Allena i Scorsese rodzaj boiska dla młodych – i nie tak bardzo młodych – chłopaków, którzy zbijają bąki i szlifują miejskie bruki, jak szczeniaki w *Dniach radia* czy Johnny Boy w *Nędznych ulicach*, który gasi światła na Empire State Building.

Wreszcie dachy są miejskim ekwiwalentem wzgórz. Są miejscem randek i romansów, jak w filmie *Kto puka do moich drzwi?* i od *Annie Hall* po *Mężów i żony* oraz *Strzały na Broadwayu* (1994). Nowy Jork Woody'ego Allena ewokuje miasto z obrazów amerykańskich impresjonistów i Szkoły Ashcana, szczególnie Roberta Henri'ego i Johna Sloana. W scenie „na dachu” w *Annie Hall* bohaterowie zintegrowali się harmonijnie z naturą w obrębie przestrzeni miasta. Dwie części ujęcia, które tworzą ramy tej sceny, przypominają grawiurę *New York* (1931) Childe Hassama, na której mężczyzna i kobieta piją herbatę na ukwieconym dachu. Peter Conrad pisze: *Miasto impresjonistów to miejsce pikników (...)*.



*Seks nabiera tu sielankowego charakteru*<sup>14</sup>. Woody Allen wykorzystuje dachy domów jako dogodną scenę miejskich sielanek. W *Alicji*, na jednym z ujęć bohaterka, jedząc kanapkę, spaceruje z ukochanym po tarasie z widokiem na Times Square. Takie nawiązanie przez Allena do tradycji hollywoodzkiej nabiera tu wyraźnie posmaku parodii.

W filmie *Kto puka do moich drzwi?* pojawiają się trzy retrospekcje na dachu domu w Małej Italii. Pierwsza, która jest reminiscencją *Na nabrzeżu* Kazana (1954), to popularny wariant spotkania miłosnego. Tu kochankowie zostali wtłoczeni pomiędzy kominy. Ponadto kamera „z ręki”, niby-przypadkowy montaż i drażniący dźwięk klaksonów wzmacniają wyczerpujące tempo i fragmentację przestrzeni. Usytuowanie sceny na zewnątrz nie chroni nas przed uczuciem zakleszczenia w klaustrofobicznym mikrokosmosie chorego na astmę reżysera. Ponadto bohaterowie Scorsese tylko pozornie czują się dobrze na ulicy, na poziomie chodnika, lub kiedy spoglądają w dół z dachu. Nowy Jork Scorsese przywodzi na myśl krajobraz z obrazów Edwarda Hoppera. Drapacze chmur zostają zniwelowane przez kamerę ustawioną blisko ziemi lub pod ostrym kątem, a także przez wąskie kadrowanie. Poza nielicznymi wyjątkami (jedno czy dwa ujęcia w *Kto puka do moich drzwi? Nędznych ulicach* czy *Taksówkarzu*) właściwie są one nieobecne i niewidoczne.

### Mosty i El

O ile dachy domów w dziełach obu twórców pozostają miejscem spotkań zgodnie z tradycją wywodzącą się od Johna Sloana (scena weselna z *Wściekłego byka* mogłaby pochodzić z takiego filmu jak *Zelig*) to wykorzystanie mostów, prześleń autostrad i wiaduktów kolejowych jest u nich całkowicie odmienne. Scorsese zazwyczaj ich unika. Pojawiają się w *Nędznych ulicach*, w *New York, New York* czy w *Chłopcach z ferajny*. Piękna siedemdziesięciodwusekundowa sekwencja z filmu *New York, New York* ukazuje Jimmy'ego na wiadukcie kolejowym. Po świętowaniu Dnia Zwycięstwa znalazł się sam. Nie udało mu się zrobić wrażenia na Francine. Przygląda się z góry ubranej na biało parze zakochanych. Mężczyzna jest w stroju marynarskim. Jest noc, a oni tańczą, obojętni na to, co się dzieje wokół nich. Drżące cienie i stukot sugerują, że przejeżdża pociąg. W scenie tej, zrealizowanej w studiu Fox, zrekonstruowano wiadukt stacji na Third Avenue, jedynej, jaka była czynna na Manhattanie w 1945 r. Wiadomo, że życie pod mostem kojarzyło się zawsze z piekłem (zbieżność brzmieniowa angielskich wyrazów *El* /wiadukt/ z *hell* /piekło/), zarówno na ekranie, jak i poza nim. Począwszy od *Thumu* (Vidor, 1928), do *Glorii* (Cassavetes, 1980), przez *Wroga publicznego* (Wellman, 1931), *The Wrong Man* (Pomyłkę, Hitchcock, 1957) i *Francuskiego łącznika* (Friedkin, 1971), scenię tę utożsamiano z nędzą i przemocą. Tu zaś wykorzystano ją w sposób nietypowy. Uwidoczniła ona samotność bohatera, a jednocześnie funkcjonuje jako miejsce poezji i magii w nostalgicznym nawiązaniu do musicali z lat czterdziestych, a zwłaszcza do filmu *Na przepustce* (1949)<sup>15</sup>. Godne uwagi jest tu połączenie tego świata ze snu, sugerowanego przez obraz, z obrazowym walorem dokumentalnym podkreślonym przez ścieżkę dźwiękową, w której dominuje hałas jadącego pociągu przy braku jakiegokolwiek konwencjonalnej melodii.

W *Chłopcach z ferajny* życie koncentruje się wokół wiaduktu 31 Avenue na Brooklynie. Jest on świadkiem aktów przemocy w obrębie włoskiej społeczności. Tu zostaje pobity biedny listonosz, a karetka wywozi męczyznę postrzelonego przed pizzerią. Wszystko to dzieje się w zgodzie z tradycją kina gangsterskiego czy *film noir*. Scorsese wie wszelako, jak odnowić tradycję. Trzy ujęcia: długie ujęcie różowego cadillaka pod mostem, niewinnych istot bawiących się w niebezpiecznym miejscu (motyw znany hollywoodzkiemu widzowi<sup>16</sup>), wreszcie subiektywne ujęcie będące doskonałym przykładem audiowizualnego kontrapunktu. Dynamicznej melodii Erica Claptona *Layla* towarzyszy majestatyczna jazda kamery za spojrzeniem chłopca, które nieruchomieje na zakrwawionych twarzach państwa Roastbeef zastrzelonych we własnym samochodzie. Dzięki oryginalnemu wykorzystaniu dźwięku Martinowi Scorsese udało się osiągnąć to, co osiągnął Arthur Penn (w *Bonnie and Clyde*, 1967) czy Sam Peckinpah (w *Wild Bunch – Dzika banda*, 1969) przez użycie zwolnionych zdjęć. Uzyskał dystans i wystylizował przemoc, jednocześnie ją wyzwajając. Czy Scorsese usprawiedliwia tu przemoc? W żadnym razie, rezultatem jest mocne i wstrząsające ujęcie, ujęcie atrakcyjne, a zarazem odpychające.

Woody Allen, podobnie jak Scorsese, przyswaja negatywne konotacje ujęć mostów filmowanych z dołu. W *Zbrodniach i wykroczeniach* wystarczyło jedno ujęcie bez związku z fabułą, byśmy mogli zidentyfikować bez cienia wątpliwości obcego pod mostem jako najemnego zabójcę<sup>17</sup>. A jednak w przeciwieństwie do Scorsese Allen wykorzystuje most jako punkt orientacji w przestrzeni. Rozpoznajemy most Queensboro z Queens w tle. Dla Scorsese Nowy Jork jest miastem anonimowym, miastem osadzonym w tradycji *film noir*, zwłaszcza w *Chłopcach z ferajny*, Woody Allen natomiast uwielbia odwiedzać mniej lub bardziej znane miejsca w swoim mieście, zupełnie jak architekt z *Hanny i jej siostr*<sup>18</sup>. W jego filmach występują największe mosty Nowego Jorku. Wykorzystuje je w dwojaki sposób, często jednocześnie. Po pierwsze jako dramaturgiczny rekwizyt filmowany pod niskim kątem albo tak, że zajmuje on górną połowę ekranu i w ten sposób pomniejsza kochanków, którzy na nim się spotykają. Toteż szczęście zakochanych u stóp mostu Queensboro czy przy moście Brooklińskim w *Annie Hall* nie wydaje się trwałe. Scena w *Annie Hall* wiąże się na poziomie ikonograficznym i symbolicznym z motywami utrwalonymi w kinie lat dwudziestych, takimi jak most, pocałunek, syreny przeciwmgłowe. To ślad wspaniałego *Aplauzu* Rouena Mamouliana (1929)<sup>19</sup>. Po drugie, i to ważniejsze, filmowanie sylwetek mostów w planach ogólnych i totalu czy w rozległej panoramie jest dla Allena sposobem celebrowania miasta, składaniem mu hołdu. W ten sposób zmusza nas, byśmy podziwiali most Verrazano-Narrows w *Annie Hall*, most Tappan Zee w *Manhattanie*, George Washington Bridge w *Danny Rose z Broadway'u* i *Tajemnicy morderstwa na Manhattanie*.

Wszystkie te miejskie granice są pretekstem, żeby pokazać i ostro uwydatnić kontury miasta i jego oblicze. Owo antropomorficzne dążenie wyłoniło się, co nie powinno dziwić, odkąd miasto porównano do kobiety, że wspomniemy o Nowym Jorku Fitzgeralda, Thomasa Wolfe czy Ezry Pounda<sup>20</sup>, albo o *Wschodzie słońca* (1927) Murnaua czy *Niewidzialnych miastach* Italo Calvino. Filmy Woody'ego Allena, a *Manhattan* w szczególności, są potomkami tych „miejskich symfoni”<sup>21</sup>. To hymny na cześć Nowego Jorku, ody do miasta

w stylu *Mannahatta* Walta Witmana ożywionego przez Paula Stranda i Charlesa Sheelera w filmie *Manhatta*.

### Profil Manhattanu

Inną miejską granicą jest powszechnie wielbiony Manhattan. Allen niekiedy ulega jego przywiędłej urodzie, ale zawsze nadaje jego wizualnym kliszom własne, osobiste piętno. Zastosował w *Manhattanie* taśmę czarno-białą, a w *Alicji* i w *Oedipus Wrecks* fantastyczne i zabawne ubarwienie. W tym ostatnim filmie marzenie o mieście jako kobiecie jest zaprawione goryczą, a miejski krajobraz przeobraził się w *kastrującą syjonistkę*<sup>22</sup>.

Sylwetka Manhattanu pojawia się u Scorsese zaledwie raz, w *Taksówkarzu*, kiedy Travis kupuje sprzęt, za pomocą którego zamierza zaprowadzić w mieście porządek. Sylwetka północnego Manhattanu oglądana z hotelu Brooklyn Heights nie przypomina turystycznych widoczków. Obrysowane ramą okna miasto znajduje się w zasięgu strzału karabinowego. Siedlisko korupcji staje się celem zemsty Trávisa, analogicznie do tego, jak w filmie Michaela Powella *Peeping Tom* (1960) prostytutki i aktorki stają się celem morderczej kamery Marka. Nowy Jork Martina Scorsese charakteryzuje się brakiem granic. Jest rozlany, bezkształtny, częściowo abstrakcyjny, do tego stopnia, że miejsca połączone szlakami komunikacyjnymi zatraciły indywidualne cechy. Wygląda to jak królestwo wszelkiego zła. Tym samym dla Woody'ego Allena jest Los Angeles. Filmowy obraz Nowego Jorku u Scorsese charakteryzuje się brakiem planów ogólnych i totali<sup>23</sup>. W pamięci filmowej artysty zaistniał przede wszystkim „krajobraz ludzki” (*meso-paysage*) i „mikrokrajobraz”<sup>24</sup>.

### Dwie wizje miasta

Woody Allen i Martin Scorsese należą do amerykańskiej tradycji malarzy, pisarzy, fotografów i reżyserów, dla których opisywanie Nowego Jorku stało się swoistą obsesją. Nowy Jork Woody'ego Allena jest miejscem jedynym w swoim rodzaju. To miasto na ludzką miarę, gdzie mieszkańcy spacerują i rozmawiają ze sobą. To magiczny tygiel, w którym życie miesza się z aurą mistyczną i w ten sposób imituje sztukę, która potem imituje siebie. Doskonałym tego przykładem jest nawiązanie do *Damy z Szanghaju* (1948) w *Tajemnicy morderstwa na Manhattanie*. Nowy Jork Scorsese jest asfaltową dżunglą, labiryntem, który symbolizuje wszystkie miasta w ogóle. Jak sugeruje sekwencja początkowa we *Wściekłym byku*, to zarówno klatka, jak i okno, konstrukcja jak z obrazów Francisca Bacona. W *Lekcjach życia* położenie artysty doskonale określa metaforycznie gwałtowna konfrontacja malarza z jego olejnymi pejzażami miejskimi<sup>25</sup>. Wreszcie oddajmy głos Martinowi Scorsese (a może i Woody'emu Allenowi): *Mieszkałem jakiś czas w Rzymie, w Londynie i w Paryżu. Jednak dla mnie centrum świata jest tutaj. W Nowym Jorku. Nie ma innego miasta*<sup>26</sup>.

PATRICIA KRUTH  
Tłum. TERESA RUTKOWSKA

- <sup>1</sup> S. Dancy, *Ville-Cine et Tele Banlieu*, w: *Cite-Cine*, La Villette 1987, ss. 121-127.
- <sup>2</sup> Zdanie otwierające *Mean Streets* M. Scorsese.
- <sup>3</sup> Martin Scorsese komentuje na wideo *Wściekłego byka: Te schody przeciwpożarowe są jakąś Piekelną Kuchnią na 44 Ulicy i 8 Av. czy gdziekolwiek*.
- <sup>4</sup> H. Melvill, *Moby Dick*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1991, s. 150.
- <sup>5</sup> Można to przeciwstawić ujęciom pijanego, zataczającego się Charliego z *Nędznych ulic*, któremu brakuje punktu oparcia w wirującym wokół niego pokoju.
- <sup>6</sup> P. Greenaway, *Tylko miejsce, uprzywilejowanie miejsca architektonicznego*, „Postif”, June 1994, s. 43.
- <sup>7</sup> Por. ujęcie początkowe z *Batmana*, które oddaje istotę Gotham City, to obraz drapaczy chmur, któremu towarzyszy kakofonia wyjących klaksonów.
- <sup>8</sup> M. Chion, *La Toile trouée*, „Cahiers du Cinéma”, 1988, s. 42.
- <sup>9</sup> Termin zaproponowany przez M. Chiona, *L'Audio-vision*, Paris 1990, s. 71.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Co praktykowali twórcy radzieccy np. w 1920 r.
- <sup>12</sup> Powolny ruch i ekspresjonistyczne kolory są powtarzalnymi motywami stylistycznymi, zaś barowe spotkania i bójki są pokazane jako rytuały.
- <sup>13</sup> R. Bresson, *Notes on Sound*, w: *Film, Sound, Theory and Practice*, New York 1985, s. 149.
- <sup>14</sup> P. Conrad, *The Art of New York*, New York 1984, s. s. 87-92.
- <sup>15</sup> Film Stanleya Donena i Gene'a Kelly'ego, a także popularny broadway'owski musical.
- <sup>16</sup> Np. we *Francuskim łączniku* odnajdziemy podobną scenę kulminującą się w momencie śmierci; scena zaczyna się tak samo – ujęciem chłopczyka jadącego pod wiaduktem na trzykołowym rowerku.
- <sup>17</sup> Ridley Scott odwołuje się do tej samej symboliki w *Black Rain* (1989). Na początku Michael Douglas ukazany jest w swoim mieszkaniu, gdy patrzy na most Queensboro. Jest bohaterem, który sposobi się do zwycięstwa.
- <sup>18</sup> Przekonując nas do swojej miłości do wielce idiosynkratycznego Rzymu, Nani Moretti ze swoją vespą daje świadectwo silnego przywiązania do amerykańskiego mistrza.
- <sup>19</sup> W *Aplauzie* para zakochanych jest filmowana na moście Brooklińskim.
- <sup>20</sup> *Dziewczyna bez piersi*, New York 1912.
- <sup>21</sup> Chodzi tu o oryginalne „miejskie symfonie” z lat dwudziestych, takie jak *Mijają godziny* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlin, Symfonia wielkiego miasta* (Walter Ruttmann, 1927), *Człowiek z kamerą* (Dziga Wiertov, 1929), czy nieco późniejsze *New York, New York* (Francis Thompson, 1957).
- <sup>22</sup> Tak Ike w *Manhattanie* opisuje swoją matkę.
- <sup>23</sup> Jego Manhattan i Mała Italia są o lata świetlne odległe od turystycznej wizji tych miejsc, jaką utrwaliły zdjęcia robione z helikoptera, ukazujące z góry wyspę i mosty, tak jak to na przykład czyni Luc Besson w *Leonie Zawodowcu*.
- <sup>24</sup> Tej terminologii używa Jacques Mauduy i Gerard Henriet w książce *Geographie du Western*, Paris 1989, s. 112-113.
- <sup>25</sup> Scorsese wykorzystał tu płótna Chucka Connelly'ego przedstawiające imaginacyjne nowojorskie krajobrazy.
- <sup>26</sup> M. Scorsese, *Tapping the Intensity of the City*, „New York Times Magazine”, 9 Nov. 1986.

# Przypadki utraconych tożsamości

## O *Atlantic City* Louis Malle'a

KONRAD KLEJSA

Przedmiotem niniejszej analizy będzie *Atlantic City* Louis Malle'a, nagrodzony w 1980 roku Złotym Lwem na festiwalu w Wenecji. Ujmując rzecz lapidarnie, można powiedzieć, że *Atlantic City* jest filmem zwyczajnym-niezwyczajnym. Przekonanie, że ma się do czynienia ze „zwyčajną” fabułą, opartą na solidnie skonstruowanej intrydze kryminalnej z rozbudowanymi akcentami psychologicznymi, jest rozpraszane przez trudne do skonkretyzowania wrażenie „niezwyčajności” oglądanej historii. *Atlantic City* wymyka się tradycyjnym ujęciom, co nakazuje interpretatorowi znalezienie opcji umożliwiającej uwzględnienie różnych poruszanych w omawianym tekście problemów. Ukrytym motywem filmu jest według mnie zderzenie dwóch typów tożsamości, „tradycyjnej” i „postmodernistycznej”.

„Tożsamość” jest jednym z najczęściej przywoływanych pojęć współczesnej kultury. Terminu tego chętnie używają obserwatorzy ponowoczesnych społeczeństw, wieszczący rozpad normatywnych tradycji i dewaluację reguł przyjętych wcześniej za pewne<sup>1</sup>. W potocznym rozumieniu słowo „tożsamość” jest stosowane w odniesieniu do stanu prawnego jednostki (osoba ubiegająca się o kredyt bankowy proszona jest o przedstawienie „dowodu tożsamości”) lub kondycji kulturowej grupy społecznej (mówi się o „tożsamości narodowej”). W obu przypadkach kładzie się nacisk na te właściwości, które z uwagi na swą unikatowość i niepowtarzalność odróżniają posiadacza tożsamości od innych podmiotów, przy czym tożsamość jednostki oznacza zawsze identyfikację tej osoby ze zbiorem charakteryzującym się podobnymi cechami. Drugim zasadniczym warunkiem zaistnienia tożsamości jest „świadomość siebie”, czyli odniesienie danych cech do własnej osoby (*self-ascription*), do kręgu społecznego lub sfery zjawisk, dzięki którym może się dokonać autodefinicja podmiotu. W „tradycyjnym” pojmowaniu tożsamości uznaje się, że wartości te muszą być trwałe, stabilne i niezmiennie w czasie. Tożsamość nie jest bowiem „atrakcją chwili”, lecz wskazuje na fakt pozostawania ciągle bądź przez wystarczająco długi czas tym samym (*Własności, które „Ja” posiada, są „simpliciter”, tj. nie będą takimi te, które w pewnym czasie przysługują danej osobie, a w innym nie; „Ja” musi w tym sensie mieć pełną kontynuację własnej historii, jako to, co jednostkuje per se daną osobę*<sup>2</sup>). Postmodernizm pojmuje tożsamość inaczej – staje się ona sprawą indywidualnego akcesu, polega na swobodnym wyborze własnego wzoru

samookreślenia. Współczesny świat w większym stopniu niż dawniej dostarcza człowiekowi kostiumów, które można przymierzyć, nabyć, a po pewnym czasie zwrócić, by wcielić się w inną postać. Dziś *każdy wirtualny projekt tożsamości może znaleźć na rynku stosowne symbole, które będą w stanie go wyrazić* – pisze Bauman<sup>3</sup>. Tożsamość przestaje być – jak w „tradycyjnej” wizji – obiektywna, wyuczona bądź dziedziczona; ma charakter tymczasowy i płynny, jest negocjowana w procesie subiektywnych decyzji.

Problem tożsamości w *Atlantic City* spróbuję umieścić w trzech zasadniczych dla interpretacji dzieła Malle’a grupach tematycznych, które wstępnie mogą określić jako: tożsamość filmu, tożsamość miasta i tożsamość bohaterów. Zakładam przy tym, że film, miasto i bohater są konstruktami, które mogą mieć własną tożsamość (w znaczeniu przywołanym powyżej).

*Atlantic City* to produkcja kanadyjsko-francuska, wyreżyserowana przez Francuza, opowiadająca o bohaterach (trzej z nich pochodzą z Kanady) usiłujących odnaleźć swoje miejsce w amerykańskim mieście i amerykańskich realiach (pełny tytuł filmu to: *Atlantic City, USA*). W konsekwencji już na początku widz odnosi wrażenie, że ma do czynienia z efemerydą, której nie sposób jednoznacznie zakwalifikować do amerykańskiej bądź określanej tu umownie europejskiej tradycji.

### Gatunek

Dyskurs pomiędzy tym, co „amerykańskie”, a tym, co „francuskie” i „europejskie” (będący w istocie jednym z przejawów problemu, który nazwałem wcześniej tożsamością filmu), jest w *Atlantic City* wyraźnie odczuwalny, co wynika ze zderzenia kojarzonych na zasadzie antylogii dwóch wizji: kina gatunków *made in USA* i – zwyczajowo rezerwowanego dla europejskich poszukiwań – kina artystycznego. Na taki trop interpretacyjny wskazuje choćby obecność w obsadzie Burta Lancastera oraz Michela Piccoli. Aktorzy ci łączą się w świadomości odbiorcy z tradycyjnymi sposobami pojmowania filmu, jakimi są: amerykańskie kino „rozrywkowe” typu *Karmazynowy pirat* i „ambitne” kino francuskie w rodzaju *Pogardy*<sup>4</sup>. Nie wdając się w szczegółowe rozważania na temat zasadności takiego podziału, uznajmy oba modele za formy uwarunkowane historycznie oraz świadomie wykorzystujące pewne właściwe sobie formalne i fabularne rozwiązania (czyli: mające własną tożsamość).

Amerykańska tradycja filmowa jest kojarzona oczywiście z klasycznym kinem gatunków, przywołanym w filmie nazwiskami Betty Grable i Charlesa Laughtona. Tradycyjne wyznaczniki gatunkowości, takie jak temat, schemat fabularny, bohater czy specyficzna ikonografia, zostały potraktowane w *Atlantic City* w sposób niemal ironiczny. W filmie Malle’a intryga kryminalna określa losy bohaterów działających na granicy prawa. Oto młody mężczyzna (Dave) kradnie narkotyki i ze swoją ciężarną dziewczyną (Chrissie) jedzie do Atlantic City, aby sprzedać zdobyty towar. Para zatrzymuje się u Sally, pracownicy ostrygowego baru, przygotowującej się na specjalnych kursach do zawodu krupiera. Sally jest żoną Dave’a (przyczyny ich separacji są dość niejasne) i starszą siostrą Chrissie. Ich sąsiad, Lou Pascal, starszy człowiek, podający się za osobę z kryminalnego półświatka, pomaga chłopakowi sprzedać narkotyki. Tymczasem

gangsterzy mordują Dave'a i próbują odzyskać pieniądze, które przejmują Lou. Zostaje kochankiem Sally, ta jednak marzy o wyjeździe do Francji i nie chce związać się z Pascalem na stałe. W ostatniej scenie rozstają się – Lou sprzedaje resztę narkotyków i wraca do swojej dawnej ukochanej Grace. Tak przedstawione streszczenie filmu nie wystarczy, by określić dzieło Malle'a jako typowy film sensacyjny. Formuła ta jest jedynie pretekstem (który zresztą często wykorzystywali inni nowofalowcy – *vide* Godard) do wypowiedzi o charakterze autorskim. Temat kryminalny, choć prowadzony niemal od początku do zakończenia filmu, jest kilkakrotnie zarzucany na rzecz wątków pozbawionych bezpośredniego związku z kradzieżą narkotyków. Przez liczne retardacje, związane przede wszystkim z postaciami Grace i Chrissie, film odchodzi od prostego schematu przyczynowo-skutkowego. Tematem głównym staje się w pewnym momencie związek Sally i Lou; w ten sposób *Atlantic City* zbliża się bardziej do filmu psychologicznego, w którym sensacyjna intryga jest pretekstem do nakreślenia głębszych relacji między bohaterami. Tożsamość gatunkowa filmu jest zatem tylko pozornie określona przez wykorzystanie rozpoznawalnej ikonografii i wątków kryminalnych; w rzeczywistości jest zaburzona, rozplywa się w fabule, rozwijającej również inne tematy. Można powiedzieć, że *Atlantic City* świadomie „udaje” film sensacyjny – tak jak Lou udaje gangstera, którym naprawdę nie jest.

Dobrze ilustruje to nasuwająca skojarzenia z klasycznym kinem gangsterskim scena zabójstwa przy łaźni. Lou mierzy do przeciwników z ukrytego pod połami płaszcza rewolweru; kamera pokazuje zbliżenie lufy, a następnie, po strzale, zdziwioną twarz opryszka. Dramat rozgrywa się na pustej uliczce, przy której stoją budynki niemal wyjęte z hollywoodzkich atelier lat trzydziestych. Teatralne oświetlenie (przez uliczną latarnię i światła reflektorów) rozgrywających się wydarzeń podkreśla sztuczność całej sceny. Jest ona filmowana jak gdyby z perspektywy Lou, w sposób, w jaki on chciałby ją widzieć – z sobą w roli rewolwerowca. Takie wykorzystanie „toposu przestrzeni”<sup>5</sup> filmu gangsterskiego świadczy o świadomości, z jaką Malle wykorzystuje konwencje gatunkowe. Wypada jednak zastrzec, że trawestacja gatunku jest realizowana w *Atlantic City* w inny sposób niż na przykład u Godarda; u Malle'a jest ona ledwie sugerowana i nie pozwala na rozmycie intrygi.

### Styl

Spór pomiędzy „amerykańskością” i „europejskością” został wyrażony w *Atlantic City* przede wszystkim za pomocą konstrukcji bohaterów i zdarzeń fabularnych, ale jest także widoczny na poziomie rozstrzygnięć stylistycznych. Film zdaje się „przezroczyście” fabułą nakręconą według zasad kina klasycznego, jednak gdy poszczególne elementy potraktować analitycznie, hipoteza ta zaczyna pękać w szwach, odsłaniając chwytły zrywające z regułą stylu zerowego. Można to udowodnić, analizując początkowe sceny, które, moim zdaniem, sygnalizują zasadnicze problemy „niezwyczajności” *Atlantic City*; wykorzystane tam chwytły będą się przewijać w dalszej części filmu.

Film rozpoczyna się dużym zbliżeniem Sally krojącej cytryny. Brak poprzedzającego ujęcia ustanawiającego powoduje wrażenie chwilowego szoku percepcyjnego, wynikającego z zagubienia w przestrzeni prezentowanego wydarzenia

(efekt ten zostaje powtórzony na początku sceny w restauracji inicjowanej zaskakującym ujęciem eksplozji na placu budowy). Kobieta włącza magnetofon, z głośnika płyną dźwięki muzyki klasycznej. Z tym motywem muzycznym Sally będzie kojarzona w dalszej części filmu – gdy jakiś czas później Lou idzie ulicą z psem, fragment z opery Belliniego *Norma* zapowiada pojawienie się w kadrze śpieszącej do pracy Sally (na podobnej zasadzie powróci w ostatniej scenie swingująca melodia, której wcześniej słuchali Grace i Lou). Ciepłe, przytłumione światło, w tle nastrojowa muzyka, półnaga kobieta wcierająca w skórę sok z cytryny – po kolejnej „lekturze” filmu można założyć, że również w tej scenie idealizujące Sally spojrzenie jest „zaprogramowane” przez Lou, którego fantazje nakazują mu widzieć świat na podobieństwo filmów, w skonwencjonalizowany sposób. Ale dla kogoś, kto ogląda *Atlantic City* po raz pierwszy, sposób prezentacji bohaterki na początku filmu będzie tylko sugestią, że jest ona subtelną marzycielką z aspiracjami artystycznymi; późniejsze ukazanie Sally za konturem baru ostrygowego okazuje się niespodzianką degradującą wcześniejsze wyobrażenia widza o postaci granej przez Sarandon. Film zrywa zatem z utrwaloną w tradycji literackiej (i klasycznym kinie) konwencją charakteryzowania postaci „w pierwszym wejściu”. Dawane widzowi informacje są obalane innymi wskazówkami tekstualnymi; jest to szczególnie odczuwalne przy rozpatrywaniu postaci Lou.

Następnie kamera odsłania kontekst prezentowanego wcześniej wydarzenia: wiadomo już, że Sally jest podglądana przez mężczyznę z sąsiedniego mieszkania. Ujęcia te są trudne do usytuowania w obrębie czasu fabularnego filmu – nie jest jasne, czy Lou podgląda Sally dzień przed kradzieżą narkotyków, czy też scena ta ilustruje powtarzający się fragment życia bohaterów. Za jej pośrednictwem pojawia się sugestia, że dalsze wydarzenia będą prowadzone zgodnie z modelem thrillera erotycznego. Później jeszcze kilkakrotnie film podejmuje jakiś wątek fabularny, który jednak nie jest rozwijany. Sądzę, że jedną z cech charakterystycznych *Atlantic City* jest odsłanianie przez scenariusz różnych potencjalnych wariantów fabuły. Naturalnie, kino klasyczne także opiera się na powodowanych u widza domysłach dotyczących progresji wydarzeń. Ale w *Atlantic City* następuje ona wbrew przyzwyczajeniom odbiorcy – i nie czyni tego w ostentacyjnie. Zamiast gwałtownego szoku wywołanego nieoczekiwanym zwrotem w akcji, mamy do czynienia z zaniechaniem przewidywanego wątku. Na przykład: gdy Dave próbuje pocałować Sally, a następnie oboje rozmawiają w łazience, wydaje się, że film podąży w stronę opowieści o miłosnym trójkącie Chrissie – Dave – Sally, względnie Dave – Sally – Lou. Później, gdy Dave poznaje się z Lou, można przypuszczać, że film będzie realizował schemat kryminalnego *buddy movie* w rodzaju *Żądła*: stary gangster wyjawia młodzikowi tajniki gangsterskiego rzemiosła; nawiązana w ten sposób przyjaźń zostaje zniszczona przez kobietę będącą obiektem zainteresowania ich obu. Tak się nie dzieje – Dave zostaje zamordowany, co w świetle względnie silnego „oswojenia” tej postaci przez widza jest dość zaskakujące.

Podglądający Sally Lou nie ma nawet okazji zaciągnąć się papierosem – ujęcie zostaje gwałtownie przerwane niespodziewanym skokiem montażowym do zupełnie innej przestrzeni. Kilka minut później dzieje się to samo, gdy z mieszkania Lou następuje przejście do Dave’a i Chrissie wchodzących do kasyna.



Więź tego segmentu z poprzedzającą go frazą jest całkowicie niejasna. W obu przypadkach ze świata wykreowanego, sprawiającego wrażenie sztucznie spreparowanego w atelier, widz zostaje rzucony *in medias res* w paradokumentalny realizm wielkowiejskiej ulicy. *Atlantic City* konsekwentnie lawiruje między tymi dwoma modelami prezentacji: „hollywoodzkim” – kreacyjnym i zainscenizowanym, oraz „Kracauerowskim” – zabarwionym odrobiną naturalistycznej, socjologicznej obserwacji (scena zbierania zakładów przez Lou), opartym na znanym pomysłe „rzeczywistości udratyzowanej” przez wykorzystanie „wątku znalezionej” w rejestrowanej przestrzeni. Widać to wyraźnie na początku sceny, w której Sally zostaje pobita przez jednego z gangsterów. Kamera ukazuje piękny widok na morze, po czym przejeżdża pod jakimś widokowym tarasem, pokazuje bawiące się dzieci i dopiero wtedy skupia się na znajomych postaciach. Inaczej dzieje się pod koniec filmu – scena, w której gangsterzy demaskują Pascala, porzuca na chwilę bohaterów na rzecz „Kracauerowskiej” obserwacji „strumienia życia”: Lou rozpląwa się w tłumie graczy.

Scena kradzieży (czy może przechwycenia) narkotyków przez Dave’a wydaje mi się interesująca jeszcze z dwóch powodów. Gdy przyjrzeć się bliżej temu, co się dzieje na dalszym planie, w pewnej odległości od budki telefonicznej, można dostrzec planszę reklamową, którą z zaciekawieniem czytają przechodzące obok kobiety. Na stop-klatce udało mi się dojrzeć, że na wspomnianej planszy widnieje napis *Norma* (z pewnością byłby on lepiej rozpoznawalny w odbiorze kinowym; mój czternastocalowy ekran może się tu okazać zawodny). Napis ten może być dość znaczący, zapowiada bowiem słuchaną przez Sally arię operową, która w strukturze filmu zostanie nazwana później.

Zresztą – rozszerzam swoje spostrzeżenie na tezę o charakterze bardziej ogólnym – podczas oglądania *Atlantic City* jeszcze dwukrotnie miałem wrażenie, że Malle nie chce pokazać widzom wszystkiego, wręcz zataja istotne fragmenty przestrzeni, nie unaczniając ich w sjużecie. Po pobiciu Sally przez gangsterów kamera w pewnej chwili przestaje pokazywać grozę całego zdarzenia i skupia się na zbliżeniu twarzy Lou, które trwa kilka sekund (...za długo – doda widz przyzwyczajony do klasycznego sposobu opowiadania). Nie widzimy, co się zdarzyło w tym czasie – czy bandyci poturbowali Sally, czy zagrozili jej, że powrócą; dźwięk z offu informuje jedynie o ich odjeździe. Podobnie pod koniec filmu, w bardzo ważnym dla fabuły momencie, gdy Lou rzuca monetę, by ustalić, kto pójdzie do sklepu (Sally boi się, że może wyjść na jaw jej kradzież pieniędzy z portfela Lou). Widz nie widzi, czy padł orzeł, czy reszka – tym razem kamera zatrzymuje się dłużej na twarzy kobiety. Reżyser nie unacznia widzom także szczegółów związku erotycznego Lou i Sally. Nie jest całkiem jasne, czy kochali się ze sobą w „domu krupierów”, jak utrzymywał Pascal (może to być jego kolejne kłamstwo), ani czy doszło do zbliżenia w motelu przy autostradzie. Lou zsuwa wprawdzie oba łóżka, ale rano oboje budzą się w ubraniach. To, co może interesować widza (choćby z punktu widzenia relacji między postaciami), Malle zataja.

W pierwszych minutach filmu akcja toczy się w dwóch przebiegach: wątki Chrissie i Dave’a oraz Sally i Lou jeszcze nie zająbiają się dramaturgicznie; zbiegną się one w dalszej części filmu. Malle czyni to w niezwykle pomysłowy sposób. Losy bohaterów są początkowo łączone na zasadzie przestrzennej – Lou



*Atlantic City*, rež Louis Malle (1981)



obserwuje Sally, Dave'a i Chrissie przez okno i wybiera taki moment, aby wychodząc z mieszkania, móc się z nimi minąć na schodach i w ten sposób przypatrzyć się niespodziewanym gościom podglądanej sąsiadki. Scena w mieszkaniu pani Pinzy kończy się, gdy Lou słyszy melodię z *Normy* dobiegającą z mieszkania sąsiadów; łącznikiem między scenami jest tu motyw muzyczny. Następnie, po wyjściu Lou od Grace, przebiega obok niego Sally, która jakiś czas później rozmawia z Josephem. Kamera pozostawia jednak tych bohaterów (bez cięcia, montaż wewnątrzjęciowy) i kieruje uwagę na deptak, którym idą Lou i Dave (poznali się w barze). Dave poznaje Grace z Chrissie, a później, razem z Pascalem, idzie sprzedać pierwszą porcję narkotyków. Gdy Lou przychodzi do szpitala, by zaoferować Sally pomoc po śmierci męża, spotykają się po raz pierwszy! Trzeba dodać – niemal w połowie filmu. To niespodzianka – wcześniej wątki ząbają się tyle razy, że widz może odnieść wrażenie, iż Lou i Sally znają się od dawna. Tymczasem ona nie zna go nawet z widzenia.

Powracam do analizy pierwszych scen filmu. Napisom czołówki towarzyszą obrazy Dave'a i Chrissie zmierzających do Atlantic City. Psuje im się samochód, postanawiają iść pieszo, a następnie korzystają z autostopu. Ich podróż Malle pokazuje w sposób odbiegający od przyzwyczajeni widza. Niechlujnie ubrany Dave z ciężarną Chrissie, oboje objuczeni bagażami, przypominają bardziej przesiedleńców czy ubogich emigrantów z początków osadnictwa w Ameryce niż handlarzy narkotyków uciekających przed mafią. To kolejna zasada stylistyczna filmu: zamiast spodziewanych „atrakcyjnych” scen, do jakich przyzwyczajają widza kino hollywoodzkie, następuje coś pośledniejszego, zdegradowanego. Dobrze ilustruje to sekwencja „domu krupierów”. Może się zdawać, że Lou i Sally pojedą tam taksówką (Lou chce zaimponować Sally, prezentując się jako człowiek zamożny), tymczasem pod budynek zajeżdża coś w rodzaju rikszy. Następnie Lou obserwuje morze z tarasu, po czym odwraca się i wraca do remontowanego, zagralonego pokoju.

Samochód, którym jadą Dave i Chrissie, mija stojącą na peryferiach miasta budowlę w kształcie indyjskiego słonia. Bohaterowie odjeżdżają, ale widz w dalszym ciągu widzi trwający obraz zagadkowej figury. Można to naturalnie odczytać jako żart z New Age'owskiej symboliki, z którą tak związana jest Chrissie (choć mylnie interpretuje ona słonia jako dobry znak, podobno opuszczona trąba jest sygnałem zbliżającego się nieszczęścia /sic!/) <sup>6</sup>. Jednak w kontekście rozważań nad budową formalną filmu trzeba tę scenę uznać za zapowiedź powtarzanego później „zamrożenia ujęcia”, tj. nieznacznego wydłużenia czasu jego trwania w stosunku do umownie przyjętej normy. Frapujące ujęcie „ze słoniem” można także zakwalifikować do chwytów określanych przez Andrzeja Zalewskiego jako *przedmiotowe techniki dezorientacji*, polegające na wprowadzeniu do tekstu nieumotywowanej fabularnie i niedostosowanej do kontekstu diegetycznego niezwykłości, łamiącej w danym momencie wzorzec stylistyczny filmu <sup>7</sup>. Taktykę tę film wykorzystuje jeszcze w kilku miejscach; wypada wspomnieć o funkcjonującym na zasadzie zaskakującej wstawki koncercie w szpitalu i niewidacznianych, ale obecnych w słowach bohaterów obiektach typu *dziecko z wytatuowaną twarzą frunące na lotni* (o którym marzy Chrissie) i *buty na wysokich przezroczystych obcasach, w których będą pływać złote rybki* (Grace). W ten sam sposób działa wypowiedziana *gratis dictum* puenta dialogu Sally z jej przełożonym,

panem Shapiro. Zwolniona z pracy kobieta próbuje wyjaśnić swój związek z notowanym przez policję Dave'em. Shapiro tłumaczy, że sprawy urzędowe – jej małżeństwo i separacja z młodym kryminalistą – nie mają nic wspólnego z podejrzeniami, jakich wobec niej nabral – tak naprawdę *chodzi o miłość*.

Przedstawiona powyżej analiza pierwszych scen *Atlantic City* pozwala sformułować ogólny wniosek. Dzieło Malle'a nie jest klasycznym filmem sensacyjnym (o czym pisałem wcześniej), ani nowofalową „powtórką z rozrywki”. *Atlantic City* łatwo zdefiniować przez negację; problemy pojawiają się przy próbie określenia specyficznych cech stylu. W tym właśnie upatruję uzasadnienia tezy, że dzieło Malle'a jest próbą poszukiwania tożsamości dla filmu artystycznego, które odbywa się w odniesieniu do tradycji amerykańskiego kina gatunków i europejskiej, dodać trzeba – nowofalowej poetyki kwestionującej zasadę filmu dobrze zrobionego. Być może spostrzeżenie to należy odnieść do całej twórczości Malle'a; krytyk zauważa: *...w rękę tego współtwórcy francuskiej nowej fali, która walczyła z akademizmem, dramat ma charakter cokolwiek akademicki*<sup>8</sup>.

Dyskretne spojrzenie Dave'a w kamerę i przelotny uśmiezek na twarzy (oczywiście nie są tak wyeksponowane jak w *Ziemi obiecanej* Wajdy lub w *Szalonym Piotrusiu*) uważnemu widzowi mogą zapaść w pamięć i dać do myślenia. Wydaje się nieprawdopodobne, by Malle przegapił to krótkie spojrzenie podczas prac montażowych. Może więc puszcza oko do widza, na chwilę demaskuje iluzyjność intrygi i proponuje zwrócić uwagę na inny aspekt filmu?

### Kultura

Przedstawione powyżej stylistyczne aspekty dyskursu pomiędzy „amerykańskością” i „europejskością” nie wyczerpują tematu. Problem różnic kulturowych – czy też ich pozorności – jest artykułowany przede wszystkim na poziomie tekstualnym. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w dziele Malle'a silniejsze umocowanie znajduje tradycja amerykańska. Są tu kilkakrotnie powracające odniesienia do „gangsterskiego” okresu w historii USA (mit Las Vegas, przywoływane autentyczne postacie Ala Capone i Lucky'ego Luciano, sam główny bohater wydaje się przez dłuższy czas kimś w rodzaju „gangstera na emeryturze”) oraz do potraktowanej wyjątkowo złośliwie epoki „dzieci kwiatów” uosabianych przez postacie Dave'a i Chrissie. Nie bez znaczenia pozostają także odwołania do klasycznego kina Hollywoodu. Znamienne jest, że wszystkie powyższe mitologie amerykańskie są prezentowane z punktu widzenia doświadczeń przeszłości, nie zaś jako trwające i ciągle aktualne wyznaczniki amerykańskiej tożsamości. Tadeusz Lubelski w swoim szkicu o twórczości Malle'a, na który przyjdzie mi się jeszcze powołać<sup>9</sup>, zauważa, że *Atlantic City* demaskuje i kompromituje mity amerykańskiej kultury. Widać to najlepiej w konstrukcji postaci Dave'a, który został przedstawiony jako cyniczny, nadużywający narkotyków cwaniaczek. Tak sportretowany bohater jest karykaturą potocznych wyobrażeń o wrażliwym kontestatorze czasów „zieleniącej się Ameryki”, po której w filmie Malle'a pozostały strzępy naiwnej symboliki (słoń „na szczęście”, mandala) i bełkotliwa retoryka (Chrissie mówi: *...nie wierzę w siłę ciężkości, narkotyki są własnością całego świata*).

Europejskość w *Atlantic City* także można odnaleźć na kilku poziomach. Pierwsze skojarzenie wywołuje nazwisko głównego bohatera (Lou Pascal). Scenariusz posiłkuje się tropami kultury antycznej (*jesteś przeciwieństwem króla Midasa* – wypomina Dave’owi Sally, co jest niewątpliwie niespodzianką w świetle informacji o jej niezbyt gruntownym wykształceniu), charakterystycznymi motywami muzycznymi (Marsylianka), odwołaniami do europejskiej tradycji literackiej (stylizowana na Arturiański zamek nazwa jednego z pomieszczeń kasyna – *sali Camelota*) i filmowej. Myślę tu o *Ludziach za mgłą* (analogiczny dramat nieszczęśliwej miłości w nadmorskim miasteczku), *Moim wujaszku* Tatiogo (wyburzane miasto tłem wydarzeń) i o *Portierze z hotelu Atlantic* (znacząca nazwa hotelu, w którym pracuje bohater *Der letzte Mann*, podobnie jak jedna z postaci Malle’a – zdegradowany do roli posługacza w toalecie). Intertekstualność w *Atlantic City* nie jest jednak wyczuwalna tak silnie jak, dajmy na to, w *Dzikości serca*. Gdyby było inaczej, przywołana w filmie *Norma* Belliniego zapewne odnosiłaby się w jakiś sposób do prezentowanych zdarzeń; libretto tej opery nie daje jednak podstaw do takich skojarzeń.

Szczególnie interesująca w kontekście rozpatrywania francuskich skojarzeń *Atlantic City* wydaje mi się postać grana przez Michela Piccoli, przewrotnie obsadzonego w drugoplanowej i nie wzbudzającej sympatii roli (pod koniec filmu okazuje się stręczycielem zapewniającym klientom kasyna kobiety do towarzystwa). Owinięty białym szalikiem Joseph to postać groteskowa, karykatura szablonowego wyobrażenia o „Europejczyku z wyższych sfer”, jakiego udaje przed Sally. Tylko pozornie jest on nośnikiem „europejskich” znaczeń – ponieważ to, co proponuje, to banalne i konwencjonalne opinie o Francji kojarzonej z elegancją, szampanem i *językiem międzynarodowej dyplomacji*. Być może intencją twórców filmu było wyszydzenie reprezentowanego przez Josepha modelu traktowania tradycji narodowej, nazywanego przez socjologów kreowaniem „tożsamości odkrytej” bądź „wynalezionej”, spływającej do poziomu turystycznej atrakcji.

Malle chytrze pogrywa sobie ze stereotypowymi wyobrażeniami Amerykanów o Europie, będącymi w jakiś sposób efektem ich kompleksu niższości wobec obywateli Starego Kontynentu, który funkcjonuje w filmie trochę na zasadzie mitycznych „wysp szczęśliwych”. Amerykanie nie wiedzą, co to znaczy „być Europejczykiem”, zdaje się mówić Malle, ponieważ nie znają kultury europejskiej, a wiedzę o niej czerpią z niewiarygodnych źródeł (Sally słucha uniwersytetu radiowego). Intencja ta nie jest jednak tak czytelna, jak mogłoby się zdawać – wszak zasadniczym odniesieniem do Europy jest wspomnianie w filmie wielokrotnie Monte Carlo – stolica państwa, którego księżną przez wiele lat była amerykańska aktorka (*mała Kelly z Filadelfii*), i które, podobnie jak *Atlantic City*, jest jednym gigantycznym kasynem. W ostatecznym rozrachunku wychodzi zatem na to, że obie pozornie przeciwstawione w filmie kultury stopiły się w jedną; poszukiwanie różnic mija się z celem, gdyż to, co stanowiło o odrębności kultury europejskiej, jest dziś dostępne jedynie w formie homogenizowanych stereotypów, banalnej „gry resztkami”.

Pełny tytuł filmu to *Atlantic City, USA*. Można podejrzewać, że amerykańskość filmu została podkreślona z przekory. Sądziłeś widzu, mówią autorzy, że obejrzyś film hollywoodzki. Spodziewałeś się fabuły, w której bohaterowie stawiają czoło przeciwnościom losu i osiągają szczęście – bo Stany Zjednoczone

to kraj nieograniczonych możliwości. Początkowo wydaje się, że w filmie Malle'a jest podobnie. Bohaterowie traktują Atlantic City jak miasto-utopię, w której spełniają się marzenia o lepszym życiu. Grace przybyła tu na konkurs piękności, dla Sally praca w kasynie oznacza nadzieję na awans społeczny i karierę zawodową. Także Dave i Chrissie, przekraczając otaczającą Atlantic City wodę, jak kiedyś emigranci ocean, chcą dzięki zdobytym tu pieniądzom rozpocząć nowe życie. Ale mityczna Ameryka już nie istnieje, rozpadła się, poszarzała – pozostały tylko tęsknoty za utraconą utopią, którą uosabia tytułowe Atlantic City, USA – metafora współczesnych Stanów Zjednoczonych.

### Miasto

Atmosferę filmu przenika tęsknota za przeszłością, która jest zderzana z ponurą wizją teraźniejszości. Wojciech Burszta pisze: *Uczucie nostalgii odnosi się do czegoś, co było i jest w nas samych, ale czego zewnętrzne atrybuty nie są w danej chwili dostępne*<sup>10</sup>. Pragnieniem ich „powtórnego przeżycia” owładnięte jest u Malle'a miasto oraz jego mieszkańcy. W tym sensie *Atlantic City* jest typowym filmem nostalgicznym, który – by przywołać słowa Jamesona – *nie przywraca obrazu minionego czasu w jego żywym całokształcie, raczej przywraca nastroj i kształt specyficznych obiektów dawnego okresu*<sup>11</sup>.

Przedstawione przez Malle'a miasto określa swój aktualny stan jako niesatysfakcjonujący. Pragnąc zwalczyć pośledniość, próbuje nawiązać do doświadczeń przeszłości, by na tej podstawie zbudować na nowo swoją utraconą tożsamość. Jest przy tym na dobrej drodze, spełnia bowiem warunek samoświadomości, o czym świadczy kilkakrotnie pokazany plakat: *Atlantic City. You're back on the map. Again.*

Tak naprawdę film Malle'a przedstawia trzy obrazy tego samego miasta. Dwa z nich – dawny prestiż i nadzieje na wskrzeszenie tej świetności – nie są widzowi unaoczniane, funkcjonują na zasadzie sugerowanej w dialogach supozycji, ale to właśnie z nimi identyfikują się bohaterowie (Lou z rozrzewnieniem wspomina: *kiedyś nawet Atlantyk był imy*, Sally zaś liczy na dobrą pracę i wysokie zarobki). Wizje te pozostają w kontraście z ponurym obrazem miasta końca lat siedemdziesiątych. Lubelski zauważa: *statą, powtarzającą się substancją filmów Malle'a jest rozpoznawanie obcości świata, rozczarowanie się doń, wprawianie bohaterów w stan permanentnej nieufności*<sup>12</sup>. Istotnie, reżyser z premedytacją przedstawia miasto jako miejsce zaniedbane, zaludnione dość antypatycznymi indywidualiami, osaczające i nieprzyjazne. Atlantic City pozostaje w stanie rozkładu i destrukcji, które mają oczyścić pole dla Nowego.

Analizowana wcześniej czołówka kończy się zaskakującym ujęciem wysadzanego w powietrze budynku. Ten sam motyw powraca na końcu filmu, a także w dialogach (wiadomo, że dom, w którym mieszkają bohaterowie, jest przeznaczony do rozbiórki). Malle uchwycił historyczny moment – w czasie gdy film powstawał, władze stanu New Jersey postanowiły przywrócić miastu utraconą świetność i uczynić zeń „Las Vegas wschodniego wybrzeża”. Scenariusz wykorzystuje tę atmosferę – bohaterowie niemal obsesyjnie powracają do tematu Vegas będącego obok Monte Carlo symbolem prestiżu, za którym tęskni Atlantic City. Wyrażający te aspiracje napis: *Atlantic City. You're back on the map. Again*

– brzmi żałośnie w zestawieniu z tym, co widać na ekranie (przy okazji warto wspomnieć o ironicznej funkcji napisów w filmie Malle'a – oprócz tytułu i wspomnianej tu planszy, zabawne (sic!) skojarzenia wywołuje eksponowana reklama domu pogrzebowego: *we understand*).

O tym, jak istotny dla reżysera jest problem miasta (akcentowany także przez tytuł), przekonuje na przykład realizacja ujęcia, w którym Lou wchodzi do baru. W ten sposób widz jest informowany o miejscu, w którym za chwilę będą się rozgrywać wydarzenia, ale nie tylko. Kamera nie koncentruje się bowiem na postaci, ale na przestrzeni, którą opuszcza bohater. Intencję reżysera podkreśla wspomniana wcześniej taktyka pokazywania miejsc „nieatrakcyjnych” (slumsowa dzielnica, gdzie Lou zbiera zakłady) i nadawania takiego charakteru przestrzeniom, które mogłyby zostać pokazane „ładniej”. Po korytarzu hotelu walają się jakieś krzesła i szmaty. Kasyna przypominają bardziej hale targowe niż ekskluzywne jaskinie hazardu, w których mógłby zagrać Bond; sprawiają wrażenie czegoś niesłychanie prowincjonalnego (*teraz grają tu zakonnice i harcerze*). Odczucie to wynika także z obranego sposobu kadrowania – panoramującego odczucia z góry rozszerzającego obraz na stłoczoną masę graczy. Z kolei przy filmowaniu deptaku, tego słynnego *boardwalk* sławionego słowami piosenki, stosowana jest inna technika, ograniczająca przestrzeń wskutek skupienia się na bohaterach.

Problem „tożsamości miasta” jest ściśle związany z drugą, niemal bliźniaczą kwestią – „tożsamości z miastem”. Aleksander Wallis w jednej ze swoich książek poświęconych tym zagadnieniom zauważa: *...ustalając swoje miejsce w społecznej i urbanistycznej strukturze miasta, jednostka zdaje sobie sprawę ze swej ekologicznej tożsamości, którą autor określa jako przestrzenny aspekt tożsamości społecznej jednostki*<sup>13</sup>. W innym miejscu Wallis zwraca także uwagę na związane z wyburzaniem poszczególnych dzielnic konsekwencje *urban renewal* i jego wpływ na świadomość mieszkańców: *...stałość obszaru (...) polega na trwałości zespołu wybranych elementów, które przesądzają zarówno o ciągłości określonych procesów (...), jak i odczuciu przez kolejne pokolenia jego wizualnej i społecznej tożsamości*<sup>14</sup>. Atlantic City, tak, jak zostało przedstawione przez Malle'a, jawi się w tym kontekście jako miejsce, którego gwałtowna transformacja zakłóca poczucie identyfikowania się z zajmowanym terytorium. Wspomniany *boardwalk*, będący obiektem najczęściej przywoływanym w dialogach, jest traktowany przez bohaterów (a przynajmniej przez Lou i Grace) jako centrum spełniające funkcje reprezentacyjne. Socjologowie wielokrotnie podkreślali ważną rolę tego miejsca w strukturze miejskiej: poczucie tożsamości z miastem obejmuje bowiem przede wszystkim – jeżeli nie wyłącznie – centrum<sup>15</sup>. W *Atlantic City* jednak zostaje ono zdegradowane i zepchnięte do roli zwyczajnej (niezwyczajnej) ulicy, przy której wprawdzie mają swą siedzibę kasyna, ale niedaleko od nich znajdują się slumsowe, zaniedbane okolice.

Socjologia miasta – jako gałąź nauki o społeczeństwie – zakłada, że procesy społeczne są pochodną formy fizycznej, jaką przyjmuje miasto. W myśl tej teorii stosunki międzyludzkie są w pewnym stopniu zależne od dyspozycji przestrzennych, w jakich zostały osadzone. Struktura przestrzeni Atlantic City jest kształtowana przez wszechobecne kasyna, których trzy atrybuty – pieniądze, hazard oraz związany z nimi przypadek – są odzwierciedlone w świecie zasiedlających

miasto bohaterów. Kradnąc narkotyki, a następnie usiłując je sprzedać, Dave decyduje się na ryzykowną grę, w której traci życie. Losy bohaterów są determinowane przez kolejne zbiegi okoliczności – dzięki niespodziewanemu splotowi wydarzeń Dave poznaje Lou, który z kolei przypadkiem wchodzi w posiadanie narkotyków.

Pierwsze słowa, jakie padają w filmie, brzmią: *I możemy kupić wszystko?* Intryga kończy się obrazem Grace wpatrującej się z czcią w tysiąc dolarowy banknot. Aby spełnić się *american dream*, trzeba zaprzeczyć jego wartościom ufundowanym na solidnych podstawach liberalizmu oraz purytańskiego kultu pracy i działać poza prawem, gdyż tylko w ten sposób można przejść drogę *od pacybuta do milionera* – to dewiza, jaką zdają się wyznawać bohaterowie filmu. Świadectwem erozji dawnej hierarchii wartości są postacie Dave'a i Sally. Oto mężczyzna zostawia żonę dla jej siostry. Jego rodzice nie chcą przyjąć telefonu od swojej synowej i niezbyt przejmują się śmiercią syna (to jedna z najchłodniejszych – typowych dla Malle'a – scen w filmie). Bohaterka grana przez Sarandon nie zna swojego najbliższego sąsiada nawet z widzenia – i ma za swoje, bo gdy dewastują jej mieszkanie, inna sąsiadka nie wzywa policji. Widząc zdemolowany pokój, Sally najpierw rozgląda się, czy coś zostało nienaruszone, dopiero później przypomina sobie o ciężarnej siostrze. W świecie rządzonej przez pieniąż nie ma miejsca na sentymenty – to twarde prawo rzeczywistości, w której żyją bohaterowie. Klimat ten jeszcze lepiej oddaje porównanie dwóch przedstawionych w filmie morderstw. Wspomniana wyżej scena zabójstwa opryszków, usprawiedliwiana koniecznością samoobrony dwójki bohaterów, jest skontrastowana z bezsensownym mordem na Dave'ie (po co go zabijają, skoro chcą odzyskać narkotyki?). Filmowanym w zimnych, niebieskich kolorach obrazom towarzyszy skrzypienie metalowych rur i skowyt zabijanego mężczyzny, co potęguje wrażenie bestialstwa i okrucieństwa bandytów.

Wspomniałem wcześniej, że hierarchia wartości społeczeństwa jest organizowana przez układ miejskiej architektury. W podobny sposób anomalie struktury społecznej przekładają się na patologie rozwijające się w jej tkance. Atlantic City jest miastem hazardu, a ten wiąże się z nadzieją na szybkie i nie wymagające wysiłku wzbogacenie. Scenariusz dyskretnie rozprawia się z mitem wielkiej wygranej, wprowadzając epizod barmanki, która jak donosiła ulica, miała wygrać czterysta dolarów; później okazuje się, że w rzeczywistości udało jej się zdobyć „aż” trzysta. Także miejskie instytucje nie mogą się obejść bez pomocy finansowej ze strony kasyn (scena koncertu). Nikogo to nie dziwi, bo *Sinatra funduje miastom całe szpitale*. W świetle domniemanych powiązań tego piosenkarza z mafią być może jest to sugestia, że zyski z hazardu także nie są całkiem legalne, co potwierdza scena, w której pan Shapiro – właściciel kasyna – płaszczy się przed gangsterami i proponuje im zaproszenia do *sali Camelota*.

Nie oznacza to wcale, że nad miastem unosi się aura uwikłania kryminalnego w rodzaju tej, jaka otacza na przykład nowojorski East Side z filmu *Aniołowie o brudnych twarzach*. Przeciwnie – Lou, zdający się pamiętać czasy, w których została umieszczona akcja filmu Curtiza, mówi: *Teraz wszystko jest tak cholernie legalne*. Wprawdzie niektórzy wolą uprawiać hazard poza kasynami (uczestnicy loterii, którą prowadzi Lou, i gracze z pokoju 307), ale wygląda to dość niewinnie i nie stanowi przedmiotu zainteresowania policji. Co innego zabójstwo Da-



ve'a i morderstwo dwóch ścigających go opryszków – komendant policji przedstawia je jako „porachunki gangów”, z którymi organy ścigania rychło się rozprawia. Transmisja na żywo przedstawia – typową dla telewizji – udramatyzowaną wersję wydarzeń, dzięki czemu Atlantic City jawi się jako miejsce, w którym zaczyna dziać się coś interesującego (spikerka używa sformułowania: *To dotąd spokojne miasto*). Nawet w relacji telewizyjnej można dostrzec próby nowego zdefiniowania Atlantic City, które musi zerwać z marazmem prowincjonalnego kurortu i stworzyć swój nowy obraz, na wzór i podobieństwo (nie)chlubnych tradycji bezpowrotnie minionej epoki.

### Bohater

Tożsamość miasta jest zawieszona pomiędzy przeszłością a przyszłością, którym jest podporządkowana terażniejszość. Podobnie sytuje się tożsamość filmowego bohatera – w znaczeniu ogólnym, obejmującym główne postacie filmu. Lou i Grace (do tego szeregu można włączyć także znajomego Pascala z hotelu) jako najważniejszy punkt odniesienia traktują przeszłość, prawdziwą bądź wyimaginowaną. Z przyszłością natomiast wiążą swoje losy Sally, Dave i Chrissie (która nawet śmierć traktuje jako pierwszy etap reinkarnacji, zresztą spodziewa się dziecka, co automatycznie sytuje ją po stronie jutra). Pozostali żyją „poza zasadą terażniejszości” – legendami wspominatej z nostalgią przeszłości i marzeniami związanymi z przyszłością. W *Atlantic City* fabuła jest podporządkowana linearnej i chronologicznej akcji, ale jednocześnie wybiega znaczeniami daleko poza przebieg „tu i teraz”, co wywołuje wrażenie, jakby cały film był opowieścią „o czymś innym”.

Podobnie jak w przypadku pozornej opozycji amerykańskość – europejskość można odnaleźć w filmie sygnały świadczące o podobieństwach pomiędzy porządkiem przyszłości i stanem terażniejszości. Aby to udowodnić, wystarczy przyrzeć się postaciom Grace i Chrissie, które w istocie wydają się wariacją jednego tematu, różnymi wcieleniami tej samej osoby. Podobieństwo obu bohaterów jest podkreślane symetrycznym usytuowaniem Grace i Chrissie w kadrze podczas ich ostatniej rozmowy. Obie wydają się realizacją stereotypu „kobiety przy mężu”, zresztą mężczyźni, z którymi były związane, stracili życie w podobnych okolicznościach. Dobrze się ze sobą rozumieją, są podatne na bajeczki spod znaku New Age, bez cienia wątpliwości „kupują” trudne do sklasyfikowania religie i kultury (Hare Krishna, Indianie z Kolorado i koreańskie techniki masażu stóp). To charakterystyczne poszukiwanie inspiracji w innych kulturach w momencie kryzysu własnej zostało przedstawione w filmie z prześmiewczą ironią: Grace i Chrissie mają sporo cech komicznych. (Przy okazji warto wspomnieć, że sam Malle, przechodząc kryzys osobisty pod koniec lat sześćdziesiątych, udał się w podróż do Azji, ale owoc tej wyprawy, dokument *Duch Indii, to spojrzenie zdumionego przybysza, który nie ma zamiaru udawać, że rozumie – ledwie dotknięty – świat obcego kraju*<sup>16</sup>.)

Najbardziej charakterystyczna pod względem rozpatrywania relacji przeszłość – przyszłość wydaje mi się postawa Sally. Jej tożsamość jest zakłócona przez nomadyczne wędrówki, kolejne ucieczki „od” i „do”. Z kanadyjskiej prowincji Sally przeniosła się do Vegas, stamtąd do Atlantic City, które z kolei

zamierza porzucić, by wyjechać do Europy. Nie jest zatem związana na stałe z żadnym miejscem na ziemi. Chce uciec od przeszłości, gdyż utożsamia ją z nieszczęśliwym dorastaniem na prowincji (w kwaciarni jest zawstydzona, gdy musi podać nazwę swojej rodzinnej wsi), i od upokarzającej teraźniejszości. *The world is your oyster* (świat jest twoją ostrygą) – powiadają czasem Amerykanie z właściwą sobie propagandą sukcesu. Autorzy filmu odnoszą się do niej z ironiczną dosłownością, umieszczając bohaterkę w scenerii baru z owocami morza. Sally nie smaruje się sokiem z cytryny tylko po to, aby zabić odór ryb; rytuał ten można interpretować także jako chęć zmycia z siebie poniżenia, jakiego dostarcza jej codzienność. Warto zauważyć, że *Atlantic City* kilkakrotnie wykorzystuje motyw kontaktu z wodą – symbolem oczyszczenia. Podczas rozmowy z Dave'em, Sally dość nieoczekiwanie płucze dłoń, co kamera skwapliwie, na zbliżeniu, pokazuje. Później, przy stoliku w kasynie, zostaje obłana przez swojego nauczyciela. Przez kontakt z wodą zostaje także podkreślona metamorfoza Lou, który dokonuje morderstwa przy łaźni (*Bathhouse*), a pistolet wyrzuca do oceanu. Wcześniej, podczas spaceru z Dave'em opowiada o przynoszących ulgę kąpielach w Atlantyku.

Przeszłość nie interesuje Sally (nie wie, kim był Bugsy Siegel), nie rozumie, dlaczego Lou stale powraca do *starych dobrych czasów*. Jest przedstawicielką Nowego – tej samej siły, która buduje nowe kasyna, niszcząc tym samym materialne artefakty wspomnień Lou i Grace. Gdy Shapiro zwalnia Sally z pracy i uniemożliwia tym samym ukończenie kursu krupierskiego, jej plany na przyszłość podlegają destrukcji. Wie, że nie ma szans na dobrą posadę w Atlantic City i najpewniej będzie zmuszona opuścić miasto. Nowa tożsamość, budowana na bazie pragnienia stabilizacji (pomagała wykańczać swój nowy dom) i marzeń o karierze, została zburzona, najpierw przez pojawienie się rodziny, później przez krótki i przypadkowy romans ze starszym sąsiadem, wreszcie przez utratę pracy.

Bohaterowie portretowani przez Malle'a mogliby być idealną ilustracją tezy o kryzysie tożsamości. Wszyscy poszukują własnej drogi samookreślenia – ale czynią to powierzchownie, odwołując się do utartych, prostych schematów, które chcą wypełnić. Nie godzą się z rolami, które są im narzucane przez: wiek (Lou), wykształcenie (Sally), dominującą religię (Chrissie) i status majątkowy (Dave). Działając wbrew nim, starają się wypełnić narzucane przez kulturę wzory: młodego buntownika (Dave), „ezoterycznej” buddystki (Chrissie), kobiety „z wyższych sfer” (Sally) i gangstera – Casanovy (Lou).

Tożsamość tego ostatniego jest zaburzona już na poziomie statusu prawnego w świecie filmowej fikcji. Z rozmowy z Sally w restauracji wynika, że nie posiada dokumentów, ubezpieczenia, nie płaci podatków – można podejrzewać, że w ogóle nie figuruje w spisie obywateli Atlantic City. Istotniejsze jest jednak to, że postać grana przez Lancastera nie jest pokazana w sposób jednoznaczny. To, co sam mówi o sobie, jest obalane przez słowa innych bohaterów. Na początku filmu pojawiają się informacje, które pozwalają sądzić, że Lou jest kimś w rodzaju „podupadłego gangstera”, który zarabia na życie, opiekując się starszą panią. Grace nazywa go *pierwszym na liście najbardziej poszukiwanych* – i choć można w tych słowach wyczuć nutę ironii, jednocześnie pada tu pierwsza sugestia dotycząca domniemanej przeszłości kryminalnej Pascala. Podejrzenia te rozwiewa właściciel baru, Fred, który mówi o Lou: *Kiedyś prowadził loterię dla*

dinozaurów. Z kolei Dave, próbując nakłonić starszego pana do współpracy, określa go jako *osobę ważną w miejscowych kręgach*.

Sam o sobie (czy raczej o wyimaginowanym sobie) Lou zaczyna opowiadać podczas spaceru z Dave'em. To, czego dowiaduje się widz z tej relacji, nie dotyczy prawdziwego oblicza bohatera, lecz kryjącej je maski. Wypada w tym miejscu przywołać znaną formułę R. E. Parka: *W pewnym sensie i tak dalece jak ta maska reprezentuje pewien uformowany przez nas samych własny wizerunek, rola, którą pełni, i maska z tym związana jest naszą najprawdziwszą jaźnią, jaźnią, którą chcielibyśmy być*<sup>17</sup>. Zachwianie tożsamości bohatera zagranego przez Lancastera objawia się właśnie w fałszywej autodefinicji, w niemożności uznania faktów własnej biografii, w kreowaniu *persony* przystaniającej prawdziwą *personalitą*. Pisał Bachelard: *Maska jest chęcią posiadania nowej przyszłości (...)* posiadania *odtąd nowej twarzy (...)* *Toruje drogę istnienia naszemu sobowtórówi, któremu nie potrafiliśmy dać prawa do istnienia, a który jest cieniem naszej istoty, rzucanym nie za, lecz przed nią*<sup>18</sup>. W przypadku Lou maska służy jednak nie tyle marzeniom o przyszłości, ile pozorowaniu przeszłości. Pascal identyfikuje się przede wszystkim z czasami minionymi, które stara się odtworzyć i ponownie przeżyć. Cieszy się, gdy w telewizji widzi portret pamięciowy mordercy, bo choć twarz widoczna na rysunku niezbyt go przypomina, on rozpoznaje w nim siebie – z dawnych czasów. Jego pragnienie ogłoszenia światu o popełnionym przez siebie czynie jest tak duże, że przyznaje się do tego recepcjonście w hotelu, nie przejmując się ewentualnymi konsekwencjami. Największym wyróżnieniem byłoby dla Lou, gdyby policji udało się go schwycić; w ten sposób jego wina zostałaby usankcjonowana, a on sam stałby się prawdziwym gangsterem. Autentyczna przeszłość go nie satysfakcjonuje, wie, że nie był nikim znaczącym (miał przezwisko Świr Niedorajda). Dlatego stara się wymazać ją z pamięci i tworzy sobie – w teraźniejszości – nową, ukształtowaną na wzór stereotypowych wyobrażeń o tamtych czasach (gamitur, który kupuje, jest niegdysiejszy, wygląda, jakby pochodził z innej epoki). O największych gangsterach epoki prohibicji Lou wyraża się jak o swoich dobrych kolegach, zaś o własnym życiu mówi tajemniczo: *Kilka źle wziętych zakrętów, parę źle dobranych związków*. W stosunku do Sally prezentuje się jako człowiek zamożny i niezależny, nie dbający o pieniądze, które jedynie *działają kojąco na nerwy*. Dave i jego żona są dla Pascala ludźmi obcymi, tylko wobec nich może zacząć przedstawiać swoje życie w sposób, w jaki sam chce je widzieć. Grace zna prawdziwą przeszłość Lou, wie zatem, że to, co Pascal mówi o sobie, to wymysł jego wyobraźni. Ujawnia to w awanturze (scenie zazdrości?) na schodach. Wtedy nerwy puszcza ją i Lou; na chwilę zdaje sobie sprawę ze swoich złudzeń, ale po chwili jeszcze bardziej zagłębia się w stworzony przez siebie mit (*jestem kochankiem* – mówi). To moment, w którym Sally uświadamia sobie, że ma do czynienia z mistyfikującym prawdę megalomanem, który za wszelką cenę pragnie utwierdzić się w wykreowanej przez siebie fantazji. W tym sensie Lou jest typowym produktem kultury miejskiej, w której – pisze Wallis – *można zatrzeć ślady swej przeszłości lub też ją mitologizować. Jedno i drugie pozwala przybierać pozy i grać role, które nie mają pokrycia w życiu. Grają je nieraz osobnicy zbankrutowani lub zdeklasowani (...)* często ludzie, którzy żyją przeszłością. *Słowem ci, którym prestiżowe ambicje każą grać role, jakich im życie poskapilo*<sup>19</sup>.

Wcześniejsza scena, w której Pascal spotyka swojego starego przyjaciela w hotelowej toalecie, nie może być interpretowana jako „przebłysk świadomości” Lou. Gdy mówi przyjacielowi: *Za bardzo żyjesz przeszłością*, nie oznacza to wcale, że zdaje sobie sprawę z własnej mitomanii. Przeciwnie, dostrzegając w dawnym znajomym własne kompleksy, odgrywa wobec niego rolę człowieka, który dawno uwolnił się od rozpamiętywania swojej młodości. Po raz kolejny kreuje się zatem na kogoś, kim nie jest. Co ciekawe, Lou konfabuluje nie tylko swój życiorys, ale przeinacza także to, co wiadomo o Grace (i jej dawnym mężu) i o Dave’ie (gdy w kwaciarni poleca dołączyć do wieńca pogrzebowego słowa: *od Lou i chłopców z Atlantic City*).

Przeszłością żyje również Grace. *Wciąż jestem kimś ważnym w tym mieście* – oszukuje samą siebie. Wystarczy spojrzeć na jej pokój wypełniony starymi zdjęciami, portretami, pamiątkami i bibelotami z minionych lat. Cień dawnego blichtru, rupieciarnia wspomnień, świątynia przeszłości – to określenia, jakie przychodzą na myśl. Swoją pustelnię, w której obcy są niemiłe widziani, Grace opuszcza dwa razy, lecz tylko raz ośmiela się wyjść na miasto. Rzeczywistość, w której żyje, to niedostosowany do teraźniejszości świat retro. O ile jednak w przypadku Lou przeszłość jest bardziej fikcyjną konstrukcją spreparowaną w celu utwierdzenia się we własnym mście, o tyle Grace odnosi się do przeszłości prawdziwej, wspomina wydarzenia, które – można przypuszczać – zdarzyły się naprawdę. Jej mąż, Cookie Pinza, w świetle informacji danych w dialogach, był zamożnym człowiekiem (srebrna papierośnica) i w odróżnieniu od Świra Niedorajdy ważną postacią w gangsterskim półświatku (został zabity w strzelaninie na moście). Grace traktuje Lou jako kogoś gorszego od swojego byłego męża, ale wydaje się silnie związana z Pascalem. Gdy ten nie wraca na noc do domu, Pinza niepokoi się i czeka na jego telefon. Oboje zdają sobie sprawę z własnych słabości i chęci powrotu do *starych, dobrych czasów*. Dobrze wyraża to scena spędzonej przez nich wspólnie nocy – swingująca melodia przypomina utracone lata młodości. Lou i Grace łączą zatem najbardziej pragnienie restytucji przeszłości, dzięki której na nowo mogą określić swoje miejsce w świecie. W pewnym sensie udaje im się tego dokonać: przypadek sprawia, że gangsterskie porachunki, pieniądze zdobywane poza prawem, miłość – wszystkie mity przeszłości stają się rzeczywistością. Końcowa scena filmu, w której Lou i Grace spacerują po *boardwalk in Atlantic City*, jest happy endem wieńczącym kryminalny i romansowy wątek filmu.

\* \* \*

Powyższy szkic był próbą połączenia analizy formalnych aspektów dzieła z interpretacją zawartych w nim znaczeń. Poczynione wcześniej spostrzeżenia prowadzą do ostatecznego wniosku. *Atlantic City* przedstawia świat w stanie kryzysu i wyczerpania, które mogą być przezwyciężone jedynie przez redefinicję zastanych form i pojęć, przez poszukiwanie ich prawdziwych, a zaniedbanych lub zaprzepaszczonych tożsamości. Podsumowując:

- tożsamość filmu jest określana przez sytuację wyboru między tradycją amerykańską i europejską;
- tożsamość miasta – pomiędzy wspomnieniem dawnej świetności a próbą jej reanimacji;

– tożsamość bohaterów – między ich wyobrażeniami o sobie a rzeczywistym światem.

Wyczuwalny w tych szeregach „stan zawieszenia pomiędzy” wydaje mi się dobrą charakterystyką *Atlantic City*, zwyczajnego-niezwyczajnego filmu Louis Malle’a.

KONRAD KLEJSA

- <sup>1</sup> Można wymienić: Z. Bokszański, *Tożsamość – Interakcja – Grupa*, Łódź 1989; M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki*, Warszawa 1990; *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1990; *Różnica, tożsamość, edukacja. Szkice z pogranicza*, red. T. Szkudlarek, Kraków 1995; A. Fiut *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995; *Pojednanie tożsamości z różnicą*, red. E. Rewers, Poznań 1995; Z. Melosik, *Ciało – tożsamość – edukacja*, Poznań 1996; B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997; *Ponowoczesność a tożsamość*, red. B. Tokarz i S. Pi-skor, Katowice 1998 itd.
- <sup>2</sup> M. Zajac, *Czas a tożsamość przedmiotu*, w: „Studia Filozoficzne”, 1989, nr 4.
- <sup>3</sup> Z. Bauman, *Wolność*, tłum. J. Tokarska-Bakir, Kraków – Warszawa, s. 78.
- <sup>4</sup> To oczywiście uproszczenie; przywołane tytuły *Karmazynowego pirata* i *Pogardy* sugerują jedynie stereotypowe skojarzenia przeciętnego widza: obaj aktorzy odtwarzali role w różnych, niekoniecznie pozwalających na podobną klasyfikację filmach – Lancaster grywał przecież także u Viscontiego.
- <sup>5</sup> Patrz: E. Ostrowska, *Gatunkowy topos przestrzeni*, „Kwartalnik Filmowy”, 1998, nr 21-22.
- <sup>6</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- <sup>7</sup> Więcej na ten temat: A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 19-32.
- <sup>8</sup> A. Jackiewicz, *Mistrzowie kina współczesnego*, Warszawa 1977, s. 122.
- <sup>9</sup> T. Lubelski, *Dystans Louisa Malle’a*, „Kino”, 1996, nr 3, s. 22.
- <sup>10</sup> W. Burszta, *Yes. Nostalgiczne strefy pamięci*, „Konteksty”, 1994, nr 1-2.
- <sup>11</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod. red. R. Nycza, Kraków 1993; tekst Jamesona został opublikowany po raz pierwszy w 1983 roku, a więc niedługo po premierze filmu Malle’a.
- <sup>12</sup> T. Lubelski, dz. cyt.
- <sup>13</sup> A. Wallis, *Miasto i przestrzeń*, Warszawa 1977, s. 107.
- <sup>14</sup> A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979, s. 71 (zob. także: tegoż, *Struktury społeczne wobec urbanizacyjnej hipertrofii*, „Kultura i społeczeństwo”, 1984, nr 3).
- <sup>15</sup> Tamże, s. 142.
- <sup>16</sup> T. Lubelski, dz. cyt.
- <sup>17</sup> Cyt. za: Bokszański, dz. cyt., s. 78.
- <sup>18</sup> G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, tłum. R. Forycy, w: *Maski*, t. II, wyb. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 19, 22.
- <sup>19</sup> A. Wallis, *Socjologia wielkiego miasta*, Warszawa 1967, s. 154.

# Miasto – destrukcyjny labirynt w *Siedem* Davida Finchera i *Łowcy androidów* Ridleya Scotta

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

## **Pouczający obraz roztańczonej śmierci**

Słynny średniowieczny motyw tańca śmierci – *danse macabre* (w którym za śmiercią, wyobrażaną jako kościotrup, w ustalonym porządku, według stanu kroczyli ludzie, a śmierć dyskutowała z poszczególnymi tancerzami) był bardzo wymownym przesłaniem na temat marności życia ludzkiego i ciała, grzechu i kary.

W filmie *Seven* Davida Finchera bohater John Doe wygłasza takie właśnie średniowieczne, chociaż bardzo uwspółcześnione kazanie. Reżyser filmu pokazuje w swoim dziele alegoryczny obraz współczesnego miasta, destrukcyjnego labiryntu. Aby w pełni oddać jego charakter, posługuje się średniowiecznym motywem *danse macabre*. Cały film, jego treść, wymowa i forma są sfilmowaną, obrazkową („komiksową”) wersją tego motywu.

Widzimy, jak John Doe morduje i to w sposób okropny. Dla wielu ludzi i policjantów jest tylko seryjnym, niebezpiecznym i niepoczytalnym zabójcą, który w ciągu siedmiu dni dokonuje siedmiu potwornych zbrodni. Dla detektywa Somerseta jest inteligentnym, odczytanym człowiekiem, który chce przekazać światu pewną prawdę w niekonwencjonalny, szokujący sposób, opierając się na pewnej tradycji dydaktycznych wypowiedzi, jakie były często spotykane w średniowieczu, kiedy to zostały doprowadzone do perfekcji w formie, wyrazie i wymowie.

W swoim sposobie przemawiania Doe sięga do średniowiecza, bo była to epoka, w której dydaktyzm i moralizatorstwo zostały wysunięte na pierwszy plan jako cel i wartość sztuki. Zwraca się on do tego, co wytworzyły wieki średnie, ponieważ były to czasy, w których walczono o wyraźne i ostre oddzielenie świata sacrum od profanum, o to, aby dobro nie nasiąkało złem i rzeczy były nazwane ich prawdziwym imieniem.

Chyba w żadnej następnej epoce człowiek tak wyraźnie nie odczuwał przynależności do sacrum, nie identyfikował swego życia z prawdami i prawami Bożymi. Dla człowieka tej epoki zło, tak jak i dobro, było jasno określone i niewiele kusiło się, aby zmieniać tę istotę widzenia i pojmowania świata.

Średniowiecze żyło Bogiem, oddychało Nim, a oczy człowieka nieustannie były na Niego skierowane. Obrosło w symbole i wyrosło z nich, a dla ludzi tamtej epoki nie były one zbyt trudne do odczytania. Takim symbolem był właśnie *danse macabre*, który miał ludziom przypominać: *Memento mori*, jak również pokazywać im, co czeka po śmierci ludzi grzesznych, złych i oddalających się od Boga.

Motyw tańca śmierci od XV do XVI w. był wykorzystywany w różny sposób i w różnej formie – jako treść kazań, forma teatralna (np. w moralitetach), przede wszystkim jednak jako motyw ikonograficzny (na obrazach, ilustracjach, freskach).

Stało się tak dlatego, że obraz tym różni się od słowa, iż nie ulega momentalnemu, błyskawicznemu przemijaniu. Istnieje namacalnie, można do niego wrócić, wielokrotnie obejrzeć, wejść w jego istotę, kontemplować, rozważać całość i poszczególne fragmenty. Poza tym obraz zdaje się bardziej wymowny (co poświadcza współczesna kultura audiowizualna) – barwą, grą postaci, formą dogłębniej niż samym słowem można poruszyć ludzką pamięć i wyobraźnię. Twórcy sztuki średniowiecznej zdawali sobie z tego sprawę. Widzieli, że obraz silniej porusza niż słowo, że łatwiej i szybciej się go zapamiętuje, że można nim widza zaszokować w sposób wszechogarniający, porażający, bardziej dogłębny i drastyczny, niż można by to uczynić słowem ginącym w chaosie głosów świata.

Tworzyli swoje proste w wymowie „komiksy” z innego również powodu, o czym doskonale wiedzą współcześni badacze rynku i reklamy. Obrazem można przemawiać do ogromnych rzesz ludzi, nawet tych niewykształconych, prymitywnych, dla których słowo było (i jest) zbyt trudne do zrozumienia, zbyt abstrakcyjne w wymowie i zbyt zawile w przekazie.

Dlatego też w swoim dydaktyzmie średniowieczni kaznodzieje, filozofowie i teologowie mowy, pisma i kazania uzupełniali obrazem, a często do ludzi prostych przemawiali głównie za jego pomocą.

*Danse macabre* był bardzo wymownym obrazem. Średniowiecze w szczególności, wielowymiarowy sposób rozwinęło (a renesans przejął) temat grzechu, piekła i kary, obnażając często w sposób okrutny, przerażający, ale efektywny i bezkompromisowy grzechy popełnione przez wiernych.

Reżyser filmu *Siedem* w opisie współczesnego miasta, jego destrukcyjnego wpływu na jednostkę, wyraźnie nawiązał w formie i treści dzieła do średniowiecznego moralizatorstwa, wykorzystując w swojej przerażającej historii różne sposoby obrazowania i pokazywania zła, typowe dla średniowiecza, a jego bohater John Doe, zafascynowany teologią i kaznodziejstwem owej epoki, wygłasza uwspółcześnione średniowieczne kazanie, korzystając z jego schematów, motywów i form.

Nie przedstawiając bezpośrednio aktów poszczególnych morderstw, twórca filmu pokazuje w naturalistyczny i bezkompromisowy sposób widok ofiar Johna Doe.

Doe stosuje kategorię naturalizmu i potworności, ponieważ ma świadomość średniowiecznego dydaktyka i wie, że obraz będzie bardziej wymowny, że przemówi pełniej na wielu dodatkowych płaszczyznach, że jego kazanie „usłyszy” więcej osób dzięki „oczom i uszom” mediów. W całym postępowaniu John wzoruje się na średniowiecznych kazaniach i obrazach dotyczących śmierci. Dlatego

jego ofiary są mordowane w tak brutalny sposób, porażający bohaterów filmu i widzów w kinie. Pomordowani wyglądają jak ludzie na obrazach *danse macabre*, ale z wcześniejszej, początkowej fazy kształtowania się tego motywu. Pojawiali się w nim zmarli. Straszny wygląd rozkładającego się ciała miał dobitnie przemówić do żywych odbiorców i przypomnieć im o marności życia ludzkiego, o ułudzie piękna grzechu. *Kościół odegrał zasadniczą rolę w odejściu (...) od naturalnego sposobu przeżywania śmierci, podsuwając medytację nad zgonem jako metodę moralnego wychowania*<sup>1</sup>. Doe morduje, ale śmierć traktuje właśnie tak, jak ją traktowano w przypadku średniowiecznych pouczeń – jako metodę wychowania moralnego. Zabija w sposób straszny, oszpeca ciała ofiar, ponieważ chce, aby wyjątkowa bezwzględność jego postępowania ukazała światu śmierć w innym niż dotychczas świetle, aby to, co robi, nie było potraktowane jako oczywiste i nie było pojmowane jako kolejne zabójstwo w wielomilionowej aglomeracji. Swoim widzom, mieszkańcom miasta, detektywom serwuje odejście od naturalnego sposobu przeżywania śmierci, zmuszając ich do medytacji nad zgonem (pierwszych siedem dni buduje bazę do późniejszych kontemplacji). Jest przeświadczony, że człowieka końca XX wieku trzeba zaszokować do granic możliwości, aby móc go wytrącić z odpornej na zło obojętności, w którą się uzbroił, z niereagowania na widziane w przestrzeni miejskiej straszliwe obrazy czy też na naukę. Doe wie, że tego człowieka należy pozbawić ironii i sceptycyzmu, bo dopiero po zerwaniu wszystkich masek, które nałożyła mu na twarz cywilizacja i miejska przestrzeń oraz brutalne i okrutne prawa, które w niej rządzą, można będzie przystąpić do efektywnego nauczania i wprowadzania na właściwą drogę.

*Zostań dość długo, byś poczuł wonie, które nie są jednak obce i to taki jest nasz zapach. Znieś po męsku smród dobywający się ze zgnilizny i wyziewy z wydzielin. Trwaj dzielnie przy obrazie robaków i sączącej się zgnilej ropy, ty, któryś został powołany do tego, byś stał się pożywieniem żartocznych robaków*<sup>2</sup>. Tak mówił średniowieczny mnich Andrzej z Krety w VII w., a realizuje ten nakaz Doe swoimi morderstwami. Jego ofiary nie są dobrane przypadkowo. Nie giną ot tak sobie. Mają wymiar symboliczny.

Doe długo planuje swoje morderstwa, a nad jedną z wybranych ofiar znęca się aż rok. Ofiary te mają zwrócić uwagę na marność naszego życia, na karę, jaka czeka po śmierci wszystkich, którzy zblądzili i dali się opętać miastu i wszystkim jego marnym i tandetnym pokusom, jakie daje ono w zamian za pozbawienie głębokiego życia duchowego.

Obrazy, które „rysuje”, mają wymiar symboliczny, jak w średniowieczu symboliczny wymiar miały obrazy pokazujące brzydotę rozkładającego się ludzkiego ciała. Doe przemawia takim samym językiem, w taki sam sposób, jak na początku XII w. w *Medytacjach nad śmiercią* przemawiał benedyktyn Robert z Deutz. *Kimkolwiek jesteś – radzi – idź na miejsce pogrzebania umarłych, a oni sami udzielą ci odpowiedzi. Przemówią do twoich oczu, aż nasyci się twoje spojrzenie, a jeśli będą to trupy świeże, w których pozostała odrobina soków, przemówią też do twoich nozdrzy, aż nasyci się powietrze i nie zniesiesz już smrodu*<sup>3</sup>.

Trupy, które rozsiewa Doe, same udzielają odpowiedzi. Są to *trupy świeże*, które wyraźnie *przemawiają* do nozdrzy Somerseta i Millsa wkraczających na miejsca zbrodni. Detektywi nieustannie zasłaniają nos, ponieważ nie mogą wdychać smrodu gnijących ludzkich ciał.



Doe pragnie, aby powonienie ludzi nasyciło się smrodem, aby nie byli go już w stanie znieść. Tak naprawdę zależy mu na wyostreniu ludzkich zmysłów, wyostreniu „węchu” na grzechy, do popełniania których popycha człowieka miasto. Aby ludzie nie mogli już tolerować ich „smrodu”, by dotarło do nich, że świat został opanowany przez zło i rozsiewaną przez nie zgniliznę i bezprawie.

Czyżby ofiary brutalnego mordercy same miały udzielić odpowiedzi, co jest grzechem, a co jest cnotą?

Somerset cały czas powtarza Millsowi, że to, co pragnie przekazać psychopatyczny zabójca, zostało przez niego zapisane w sposobie zabicia ofiar i ich doborze, w tym, kim były i co robiły. On jeden rozumie przesłanie Doe’go, że zabici sami udzielą odpowiedzi (Doe jest bardzo oszczędny w słowach. Po zabiciu pisze niewiele poza nazwą grzechu, udziela drobnych, symbolicznych informacji, które mogą dopełnić jego kazanie; nie pozostawia po sobie wielu śladów).

Jan Klimak w *Drabinie do raju* pisał: *Jak chleb jest niezbędniejszy z pokarmów, tak medytacja nad śmiercią jest najważniejszym z aktów. (...) Jak mówi się powszechnie, że otchłań to przepaść wodna, której nie można zgłębić, i że z tej właśnie przyczyny nosi swoją nazwę, tak myśl o śmierci wytwarza bezmiar czystości z dobrych uczynków*<sup>4</sup>.

Człowiek żyjący w mieście, pochłaniany przez jednowymiarowy, płaski świat materii, ograniczony murami uniemożliwiającymi patrzenie wertrykalne, staje się człowiekiem żyjącym horyzontalnie, płytko. Nie sięga w głąb własnej duszy. Nie rozważa problemu życia i śmierci, ich istoty, wciągnięty w szalony wir życia miejskiego uniemożliwiającego zatrzymanie się i kontemplację otaczającego świata.

Morderca zmusza swoje ofiary do myślenia nad własnym życiem, nad śmiercią i grzechem, który popełnili, nakłaniając w ten sposób jednocześnie do pokuty. Żadna z zabitych przez niego osób nie umiera bezboleśnie i szybko, ale w potwornych męczarniach, ponieważ ich oprawca pragnie im dać czas na rozmyślanie nad tym, czego się dopuścili, chce obudzić w nich wyrzuty sumienia.

Doe czytał pisma średniowiecznych filozofów i teologów i na pewno przyswoił sobie powszechnie znaną w średniowieczu teorię na temat grzechu, o której również wypowiadał się św. Franciszek z Asyżu w swoim *Drugim liście do wiernych*. *[Gdy]człowiek umiera w grzechu śmiertelnym, bez pokuty – a mógł ją odbyć, lecz zaniedbał – diabeł wyrywa duszę z jego ciała wśród takich trwóg i udręk, że nikt nie może tego pojąć, poza tym, któremu są zadawane... Robaki pożerają jego ciało i duszę w tym krótkim ziemskim bytowaniu i idzie do piekła, gdzie czekają go męki bez końca*<sup>5</sup>. Ofiary Johna Doe mogły za życia zawrócić ze złe obranej drogi, ale tego nie zrobiły. On występuje tu niejako w roli szatana, o którym pisał św. Franciszek – wyrywa ludziom duszę wśród trwogi udręk, których nikt nie jest w stanie zrozumieć poza jego ofiarami.

*(...) taniec śmierci był kazaniem. Miał być nie estetyczny, lecz dydaktyczny*<sup>6</sup>.

Straszliwy oprawca, którego Mills nazywa szaleńcem, zaczyna „szkicować” swój taniec śmierci, aby ostrzec mieszkańców miasta, że grozi im duchowa apokalipsa, wyjałowienie z prawdziwych wartości, poddanie się destrukcyjnemu działaniu miasta, jego bezwzględny prawom zmuszającym do nieustannej pogoni za tym, co przyjemne, płytkie. Ostrzega, że Bóg może przyjść i zniszczyć

współczesną Sodomę i Gomorę. Reżyser, a za nim jego psychopatyczny bohater pragnie, aby we współczesnej Sodomie grzesznicy zawołali za Henrykiem Suzo: *O, Panie... Jaki mną owładnął strach! Nie spodziewałem się, że śmierć jest tak blisko mnie. Każdego dnia będę czatował na śmierć i rozglądał się dookoła, by nie zaskoczyła mnie od tyłu. Chcę nauczyć się umierania, chcę skierować moje myśli ku tamtemu światu. Panie, widzę, że moja siedziba nie jest na tej ziemi*<sup>7</sup>. Doe wierzy, że jeżeli ludzie tak zawołają, to może ocalać siebie i świat przed gniewem Boga. Jeżeli zaś zostaną „głusi” i „ślepi”, to Pan przyjdzie wymierzyć sprawiedliwość.

Taniec śmierci w średniowieczu, oprócz swej formy słownej w kazaniach i ikonograficznej na obrazach czy freskach, był również przedstawiany jako moralitet, m.in. w Burges (1449) w pałacu księcia Burgundii. W wersji moralitetowej i ikonograficznej miał być swego rodzaju komiksem i miał pokazywać prostemu człowiekowi poważne prawdy w obrazowy, wyrazisty sposób. Film *Seven* jest komiksem – współczesnym moralitetem, w którym głównym wątkiem i sensem ma być *danse macabre*. Doe, zabijając, prowadzi z ofiarami, a jednocześnie ze wszystkimi ludźmi, z Somersetem i Millsem, słynne w średniowieczu *Dysputy duszy z ciałem*. Ciałem zmasakrowanym, zbroczonym krwią, gnijącym przemawia on do dusz jeszcze żyjących w zdrowych ciałach. Istotą tańca śmierci jest dialog śmierci z poszczególnymi osobami biorącymi udział w tym płasie, co więcej, z osobami pochodzącymi z różnych stanów, środowisk, w różnym wieku. Taki wymiar dialogu ze śmiercią ma zabijanie przez Johna Doe kolejnych osób. Wciągając je w wir swojego szalonego planu ostrzeżenia ludzkości, Doe zmusza je do dialogu ze śmiercią, nakazuje im podążać za nią i sam ustala kolejność tancerzy. Z czasem rozmowa zyskuje inny wymiar – włączają się do niej Somerset i Mills, a na końcu my, kiedy po wyjściu z kina myślimy o wszystkim, co przed chwilą poraziło nasze oczy. Ale nie myślimy o Johnie Doe, nie z nim prowadzimy dialog, zaczynamy go wieść ze śmiercią, z miastem.

W średniowieczu taniec śmierci miał zmusić czy to słuchacza, czy to widza do refleksji nad własnym życiem, do zadania sobie pytania: dokąd zmierzam? Czy czynię dobro, czy zło? Czy będzie dla mnie ocalenie?

Oto mamy *Seven*, dialog ze śmiercią naszkicowany inną techniką, ale w formie i wymowie bardzo podobny do średniowiecznego. Morderca wykonuje swój wariant motywu *danse macabre*, dostosowując go do dwudziestowiecznych realiów. Nie zachowuje należytego porządku, który w nim obowiązywał. Wprowadza własne innowacje. Średniowieczny taniec śmierci prowadziła sama śmierć, za którą podążał papież, potem cesarz itd., wiadomo jednak, że czasami wśród osób tańczących poniżej arystokracji kościelnej porządek był zmieniany. Zaczynały się wariacje na temat osób tańczących i fantazja twórcy obrazu brała górę nad logiką. Doe nie zabija swoich ofiar według hierarchii grzechów i ich kolejności ustanowionej przez Kościół. Morduje aż trzy kobiety (a w średniowieczu rzadko płeć piękna pojawiała się w korowodzie podążającym za śmiercią), sam dołącza do tego korowodu i nie zabija żadnej osoby duchownej. W *Siedem* w ukazanym mieście w ogóle nie spotykamy żadnej osoby duchownej ani nie widzimy budynków sakralnych. Miasto jest ich pozbawione, wydziedziczone z nich. Nie widzimy w nim żadnych, nawet szczątkowych form życia duchowego. Dlatego właśnie Doe czuje się powołany do głoszenia swojego



*Łowca androidów*, reż. Ridley Scott (1982)



*Seven*, reż. David Fincher (1995)

kazania. Traktuje siebie jako narzędzie Boga, który przez niego właśnie postanowił przemówić do miasta pogrążonego w grzechu i zdążającego do upadku moralnego i społecznego.

W średniowieczu funkcjonowały dwa motywy tańca powiązanego ze stanem śmierci: taniec trupów (był on płasem osób już zmarłych, rozkładających się ciał, które nie prowadziły dialogu ze śmiercią) i taniec śmierci (w nim śmierć zapraszała do swojego płąsu żywych ludzi, dyskutowała z nimi, pokazując, że wobec niej wszyscy są równi). W późniejszej fazie średniowiecza te dwa motywy zaczęły się splatać i przeplatać na jednym obrazie, niosąc wspólne przesłanie – grzesz jak najmniej, bo każdego dosięgnie dłoń Sprawiedliwego.

W *Seven* te obrazy funkcjonują na jednej płaszczyźnie. Taniec trupów, który jest ukazany naszym oczom, staje się jednocześnie *danse macabre*. „Tańczą” w nim już umarli, a więc ci wszyscy, których zamordował Doe, i jeszcze żywi, jak on sam, Somerset i Mills.

Psychopatyczny morderca swoim obrazem ostrzega, że niewinni i cnotliwi ponoszą największą ofiarę w świecie grzechu, bo nie umieją żyć w przestrzeni destrukcyjnego miasta narzucającego swe brutalne prawa bezwzględnie niszczące duszę człowieka, zmuszające go do wyzbycia się osobowości, do budowania świata na złudnych wartościach materialnych. Do tego świata nie pasuje dobra i niewinna Tracy. Dlatego musi umrzeć – miasto zabija tych, którzy zdobyli się na odrzucenie jego praw. Do tej złej i wrogiej przestrzeni nie pasują również i nie przynależą Somerset i Mills, muszą zatem cierpieć, gdyż zachowali wrażliwość wśród niewrażliwców.

Miasto wraz ze swoimi świeckimi, czysto materialno-cieleśnymi prawami, naruszyło Boski porządek świata. Doe widzi to i próbuje ostrzec mieszkańców tej destrukcyjnie działającej na człowieka przestrzeni. Doskonale wie, że tylko trzech osób, z którymi się zetknął, nie pochłonął chaos: Tracy, Somerset, który pragnie wystąpić z policji, ponieważ czuje się bezsilny i bezradny wobec tego, co miasto uczyniło i co robi z człowiekiem, oraz Millsa, który do momentu zabójstwa jego żony nieustannie jeszcze wierzy, że możliwe jest duchowe ocalenie miasta, uleczenie go z duchowej jałowości i niewrażliwości na ból, samotności i cierpienia ludzi w nim żyjących.

Doe wierzy w efektywność swojego działania. Maluje swoją ikonę prawdziwymi rozkładającymi się zwłokami mającymi przemówić do wyobraźni i duszy odbiorców świeżo zaschniętą krwią na podłodze, ustami rozwartymi i zastygłymi w krzyku rozpacz. Staje się mistrzem „rysunku”, bezdźwięcznego słowa, symbolicznego obrazu, kaznodzieją. Wierzy w efekty swojego działania, czemu daje wyraz zwłaszcza w czasie swojej rozmowy z Millsem w samochodzie, a potem również poza miastem: *Nikt tego nie zapomni! Wszyscy będą poruszeni!*

### Nowoczesny moralitet

Film Finchera tak naprawdę jest dwugodzinnym słowno-obrazkowym moralitetem o tym, co miasto uczyniło z człowiekiem. Amerykański reżyser nie pokazuje kolejnego doskonale sfilmowanego dzieła, ale sięgając do starych metod, pragnie pouczyć widza w kwestii nowej, bo zrodzonej przez współczesną kulturę i cywilizację, przez aglomeracje. *Seven* staje się próbą nakłonienia nas do tego,

abyśmy zobaczyli, czym naprawdę jest miasto i jak niszcząco wpływa na człowieka, jak go wyjąłwia z wszelkich form życia duchowego. Rysuje przed nami obraz współczesnej Sodomy i Gomory, do której powstania sami się przyczyniliśmy i którą sami zbudowaliśmy, tak jak Dedal wzniósł Labirynt i w szczegółach zaplanował całą jego przestrzeń.

To obraz Everymana, którym w filmie jest Mills. Nie przez przypadek miasto, w którym rozgrywa się akcja filmu, nie ma żadnej nazwy. Jest ono swego rodzaju Everycity – symbolem współczesnego miasta, każdym miastem.

Mills, jak bohater każdego moralitetu, przechodzi kolejne próby i jest poddawany działaniu dwóch sił: dobra i zła. W końcowych fragmentach średniowiecznego moralitetu widzowie widzieli efekt zmagania, bohater albo szedł do nieba i była to nagroda, jaką otrzymywał, jeżeli pokonał pokusy, nie poddał się im i nie popełnił grzechu; lub szedł do piekła, co było karą za popełniony grzech.

Patrzmy na porażkę Millsa, którą ku naszemu zaskoczeniu ponosi, chociaż stał po stronie dobra i działał w jego imieniu. Właśnie to zakończenie może nas dziwić, bo nie jest zgodne ze średniowiecznymi zasadami. Rodzi się pytanie, co takiego się stało, że reżyser zmienił ową zasadę. Dlaczego wprowadził inny wariant? Wariant, który tylko z pozoru jest obcy, a tak naprawdę mieści się w ramach tradycji.

Świat się zmienił. Zmieniło się życie człowieka wplątanego w przestrzeń miasta. Dobro jest niszczone przez zło. Żli, tacy jak ofiary Doe, rządzą światem i mają w nim takie same prawa jak dobrzy, co więcej, to oni w nim królują i zwyciężają. Dobrzy, jak Somerset, Mills, Tracy – przegrywają. Współczesny moralitet, pomimo nawiązań do średniowiecznego pierwowzoru, nie może się kończyć tak jak dawniej. Świat uczynił ogromny krok oddalający go od Boga, od religijnego i pełnego duchowego życia, a przybliżył nas do zła. Współczesny bohater moralitetu musi przegrać, pomimo że był dobry i myślał, iż walczy ze złem, ponieważ przegrało człowieczeństwo. Mills jako detektyw staje do walki z grzechem, ale Doe wyjawia mu okrutną prawdę, że tak naprawdę walcząc z nim, z „mordercą”, ścigając go, walczy z dobrem.

John Doe oceniany według kryteriów starotestamentowych jest postacią pozytywną, ponieważ wymierza sprawiedliwość (choć, patrząc na to, co robi, trudno w to uwierzyć i zgodzić się z tym), niszczy grzech (choć jednocześnie sam go popełnia), ostrzega innych przed destrukcyjnym działaniem miasta. Doe pokazuje, że we współczesnym świecie zło jest nazywane dobrem, a dobro złem.

Somerset to rozumie i dlatego właśnie chce odejść z policji. Widzi, że w przestrzeni miasta upadło prawo, moralność i wartości, przemieszano kategorie przynależące do różnych światów – zapanował chaos. W mieście zatem trudno rozpoznać to, co jest właściwe, i odróżnić od tego, co nie jest właściwe. Trudno więc walczyć po omacku i przeciwko czemuś, co nie jest wyraźnie i jasno określone. Gdy Mills szuka seryjnego mordercy, jeszcze tego nie wie, ale dochodzi do prawdy i dlatego, chociaż przegrywa (bo traci ukochaną żonę i zabija, zamiast oddać w ręce sprawiedliwości), to jednocześnie wygrywa, ponieważ dostępuje poznania i potrafi odróżnić dobro od zła. To jest jego nagroda, którą nie wszyscy mogą otrzymać i za którą płaci się bardzo wysoką cenę.

Fincher pokazuje, że współczesny mieszkaniec miasta został pozbawiony tego, co w życiu człowieka najważniejsze i bez czego nie można normalnie

funkcjonować – głębokich korzeni duchowych zakotwicających go w świecie, rozwijających jego wewnętrzne pokłady, umożliwiających pełne poznanie świata oraz przetrwanie różnych wewnętrznych i zewnętrznych kryzysów.

Przez wieki taką funkcję pełnił mit i wszelkie obrzędy religijne wcielające go w życie, jednoczące ludzi we wspólnotę. Miasto wykorzeniło człowieka z tych elementów niezbędnych do wewnętrznego funkcjonowania duchowego. Brak ich spowodował wewnętrzną i zewnętrzną dezintegrację człowieka.

W *Siedem* nie widzimy współistnienia ze sobą ludzi, tego, żeby tworzyli wspólnotę (może poza Tracy i Millsem, a potem Millsem i Somersetem). Każdy żyje w swoim świecie, wyraźnie zamkniętym i oddzielnym od świata innych ludzi. Tracy, która przyjeżdża z mężem z małej miejscowości, nie może i nie umie się z tym pogodzić, bo w miejscu, z którego przybywa, ludzie żyją głębokim życiem, tworząc zintegrowaną społeczność. W *Everycity*, które pokazuje Fincher, widzimy ludzi żyjących samotnie, zamkniętych w klatkach mieszkań, oddzielonych od innych korytarzami samotności, ścianami niezrozumienia, deszczem strachu.

Miasto pokazane przez amerykańskiego reżysera nieustannie tonie w mroku, półmroku lub ciemnościach. Razem z Millsem i Somersetem poruszamy się po labiryncie ciemnych korytarzy, mieszkań, kamienic, bloków, ulic. Wchodzimy w ich mroczną przestrzeń, w poczuciu że w każdej chwili można zabłądzić, zgubić się. Mieszkanie pierwszej ofiary, monstrualnego grubasa, pochłania ciemność i policjanci, którzy tam wchodzą, muszą zapalić latarki, aby cokolwiek dostrzec.

Mieszkanie Johna Doe jest mroczne, można powiedzieć, że jest centrum mroku całego miasta, jakby zbierało jego wszystkie tonacje. W symboliczny sposób integruje w sobie całą symbolikę miasta przedstawioną w filmie. Jest przestrzenią przytłaczającą, zagraconą, ale jednocześnie w specyficzny sposób uporządkowaną, jak każdy labirynt, a nim właśnie jest miasto Finchera.

Reżyser pokazuje miasto w szczegółach, skupia się na filmowaniu fragmentów, pewnych wycinków, natomiast nigdy nie pokazuje przestrzeni w panoramie, całościowo (co akurat na początku swojego filmu czyni Ridley Scott). Tylko raz widzimy je jakby z góry, kiedy nocą Somerset i Mills przychodzą do budynku sądu, ale wtedy jego przestrzeń tonie w ciemnościach, rozświetlona jedynie drobnymi światełkami okien. Dzieje się tak, ponieważ miasto w *Siedem* jest labiryntem, a tej przestrzeni, jak żadnej innej, nie da się pokazać w całości, można ją oglądać tylko we fragmentach pojedynczych korytarzy, zaułków i ścian.

W *Seven* wszystko ma wymiar symboliczny: postacie Johna Doe, Somerset, Millsa, Tracy, dobór ofiar, kazanie, które wygłasza morderca, cyfra „siedem”, kolorystyka, mrok zalewający przestrzeń, a nade wszystko miasto, które spleta wszystkie te symbole i łączy je w jeden – symbol labiryntu ze wszystkimi jego znaczeniami i polami znaczeń.

W owym labiryncie przez siedem dni psychopatyczny morderca tworzy swoje kazanie, jak Bóg buduje swój świat, wypełnia go swoim „słowem”. Przez owe siedem dni miasto tonie w symbolicznym mroku pokazującym, w jakich ciemnościach duchowych zanurzeni są ludzie. W ciągu tych siedmiu dni przestrzeń zalewają potoki deszczu, który ustaje dopiero wtedy, gdy Doe prawie ukończył swoje dzieło i przyjeżdża na komisariat, aby się poddać i w pełni zrealizować swój plan, czyli stać się ostatnią ofiarą miasta. Ów deszcz ma również wymiar

symboliczny – przypomina biblijny potop i jego wody, które miały zatopić świat wyzuty z moralności, odwrócony w stronę zła. Obserwując zalewające miasto potoki wody można odnieść wrażenie, że za chwilę utonie pochłonięte przez ich oczyszczającą moc.

Współczesny moralitet rozgrywający się w takiej właśnie scenerii nie może kończyć się więc tak samo jak średniowieczny. Współczesny Everyman zwycięża, ale za dobre uczynki zostaje nagrodzony w najbardziej perfidny sposób, na jaki może się zdobyć świat końca XX wieku. W rzeczywistości, w której wszystko funkcjonuje jak w karnawałowym świecie „na opak” (w którym żebrak stawał się królem, a głupiec wkładał maskę mędrca), wszystkie maski zostały zamienione i to, co na pierwszy rzut oka wydaje się dobrem, po starciu szminki i makijażu okazuje się złem.

Mills otrzymał dar rozpoznawania fałszywych masek. Jeżeli będzie po właściwej stronie, będzie umiał rozpoznać zło i będzie mógł z nim walczyć, chociaż w finałowej scenie filmu wyraźnie widać, że na razie wyczerpał się w starciu z nim i stał się człowiekiem wewnętrznie wypalonym.

Taka jest wymowa współczesnego moralitetu o mieście i jego mieszkańcach żyjących wyłącznie w jednowymiarowym świeckim czasie, wyjąłowionych i samotnych jednostek.

### Miasto – pochłaniający i niszczący labirynt

Labirynt jest zawsze przestrzenią znaczącą. Jest symbolem, a przecież jednocześnie istnieje realnie. Pierwszy mityczny labirynt wybudował Dedal dla syna króla Minosa – Minotaura i stworzona przez wybitnego architekta budowla z jednej strony miała być więzieniem, ale z drugiej przestrzenią życia. Tak więc od samego początku labirynt ma podwójne znaczenie i kilka interpretacji. Co innego znaczy dla tych, którzy w nim żyją, co innego dla tych, którzy do niego przybywają. Ważne jest, że labirynt stworzył człowiek i od początku istnienia stoi on w opozycji do ogrodu, a więc raju, który stworzył Bóg jako przestrzeń doskonałą i idealną. W tej opozycji labirynt wyraźnie rysuje się jako przestrzeń niedoskonała, ułomna, świadcząca o wyjątkowych mocach kreacyjnych i wyobraźni człowieka, ale jednocześnie wykazująca ułomność człowieka, którego dzieło nie może się równać z idealnym dziełem Stwórcy.

Od lat miasto jest postrzegane w literaturze i sztuce jako labirynt, a więc przestrzeń niosąca głębokie sensy i ważne symbole. Struktura labiryntu zawsze odpowiada jakiejś koncepcji świata, stanowi jego odbicie, wyraz. W przestrzeni tej zawsze rządzą odmienne prawa i język rozumiały tylko dla mieszkańców labiryntu. Jednak nawet dla tych, którzy tu żyją, nie jest to miejsce przychylne, przyjazne. Nie było dla Minotaura, który przecież nie znalazł się w nim z własnej woli. Takim labiryntem jest miasto ukazane w *Siedem Finchera* i w *Lowcy androidów* Scotta.

Wędrówka po labiryncie to błędzenie po przestrzeni ściśle wydzielonej, ograniczonej i nigdy nie jest to zwykła wędrówka. Niesie ona niebezpieczeństwo zgubienia się w korytarzach, zderzenia z bezlitosnymi prawami, które tam rządzą, poznania własnych słabości i siły, ponieważ labirynt prowadzi wędrowca do konfrontacji z samym sobą. Przechodzi on inicjacje, a stykając się z pułapkami, jakie kryje w sobie błędnik, staje na granicy życia i śmierci, a więc zaczyna

widzieć świat w zupełnie nowej, właściwej perspektywie. Bohaterowie obu filmów odbywają taką właśnie pouczającą wędrówkę. Mills, Somerset, Deckard ocierają się o śmierć, balansują na granicy życia, poznają jego najistotniejsze prawdy, przechodzą inicjację.

Oto miasto stało się przestrzenią niszczącą, dokonującą dezintegracji człowieczeństwa. Miasto Finchera jest na wskroś złe, podobnie jak w drugim jego filmie, *Grze*. Produkuje zbrodnie, skazuje człowieka na totalną samotność. Jest śmietnikiem, na którym gniją dawne prawdy i zasady, na który wyrzucono wszystko to, co było sacrum albo też to wszystko, co w jakikolwiek sposób wiązało się z nim.

W mieście tym, jak w każdym błędniku, wszystkie ulice-korytarze są do siebie podobne, nakładają się, zwodząc wędrującą po nim osobę. Nie wiemy, w jakiej odległości od siebie się znajdują. Owo profanum, jakim jest labirynt, nie jest możliwe do oswojenia. Narzuca swoje niebezpieczne prawa i niszczy każdego, kto nie chce się im poddać. Są tylko dwa możliwe sposoby ustosunkowania się do niego, bo jak wobec każdego labiryntu nie można wobec niego zachować obojętności, neutralności. Można albo wtopić się w niego i przyjąć wszystkie jego zasady, co równa się zatraceniu własnej osobowości, powolnemu duchowemu, religijnemu konaniu, albo nie godzić się na to wszystko, co się w nim dzieje. Jednak wtedy należy być gotowym do poniesienia największych ofiar – do utraty życia, najbliższych, do klęski.

Mills, Somerset, Dackard – próbują walczyć z bezwzględными, brutalnymi prawami miasta. Wszyscy są na swój sposób samotni w tej walce, niezrozumiani przez innych.

Labirynt ma to do siebie, że jest przestrzenią mroczną, w której ciemnościach kryją się zasadzki i pułapki. Miasto pokazane przez Finchera, jak również przez Scotta, tonie w nieustannym mroku, który wskazuje na to, że nauczyło już człowieka życia w ciemnościach, samotności, oddzielenia od innych.

Somerset, Mills, Doe i Deckard widzą, że prawo zamiast wprowadzać ład i porządek, wnosi chaos, uczy relatywizmu, broni bogatych.

Scott w swoim *Lowcy androidów* idzie o krok dalej od Finchera. Pokazuje obraz nie apokalipsy dopiero zbliżającej się, ale apokalipsy już spełnionej. Jego miasto jest gigantycznym labiryntem rozwijającym się zarówno w poziomie, jak i pionie. Oprowadza nas po jego mrocznych korytarzach, opustoszałych budynkach, blokach. Wraz z Dackardem wędrujemy po wilgotnych piętach, których zmurzałe podłogi zapadają się i których stęchłe ściany można przebić pięścią, co w czasie pogoni za policjantem robi Roy. Z niebosiężnych budynków atakują potężne reklamy, na których skośnooka kobieta namiętnie reklamuje narkotyki mające wprowadzić człowieka w sztuczny świat fantazji, wymaginowanych doznań. Ludzie przeciskają się przez zatłoczone, pełne huku ulice, na których można kupić wszystko, nie wchodząc nawet do sklepu. Przestrzeń jest wypełniona nieustannym krzykiem ludzi, sprzedawców, odgłosami policyjnych megafonów, śpiewami, agresywnymi głosami reklam. W mieście, w jego dolnych partiach panuje chaos, brud, tłok, stęchlizna. Miasto Scotta, tak samo jak miasto Finchera, zalewają nieustannie potoki deszczu. Ani razu w tym filmie nie wychodzimy na otwartą przestrzeń, bo taka nigdy nie istnieje w labiryncie. Jeden, jedyny raz widzimy ją jednak i jest ona arkadią, rajem i wyrazem tęsknoty za uporządkowanym światem, w którym jasno zostają określone wszelkie kategorie i kryteria. Owa wizja przychodzi we



śnie do Dackarda, który widzi w nim przepięknego, galopującego przez las białego jednorożca. Ale świat jednorożców, rajskiego ogrodu, głębokiego duchowego, autentycznego życia minął bezpowrotnie. Człowiek dusi się w przestrzeni zamkniętej, która go tłamsi i zniewala; zapanował czas chaosu i sztuczności. Nie można pokazać twarzy, gdyż może to prowadzić do klęski, śmierci, zupełnego odrzucenia, samotności i bezgranicznej nudy.

Miasto Scotta jest nowoczesną wieżą Babel. Oto ludzkość postanowiła dać swemu Stwórcy lekcję pokory, próbując Mu udowodnić, że człowiek sam zapragnął stworzyć życie i decydować o nim, uzurpując sobie w ten sposób prawo bycia Bogiem. Ale jakże marny i niedoskonały okazał się jego twór, który powtórzył historię swojego konstruktora: jak ten zbuntował się przeciwko Bogu i zapragnął nieograniczonej wolności, tak androidy zbuntowały się przeciwko ludziom, którzy ich skonstruowali.

Oto człowiek stworzył na swoje podobieństwo androida, tak jak Bóg na swoje podobieństwo wykreował człowieka. Jednak dzieło rąk człowieka okazało się niedoskonałe, ułomne. Człowiek upadł, nie mógł więc stworzyć niczego doskonałego, a już na pewno nic, co przewyższyłoby dzieła Boga.

Roy, kiedy przychodzi do mieszkania swojego konstruktora, aby poznać tajemnicę swego życia i możliwość uzyskania nieśmiertelności, mówi:

– *Nielatwo dotrzeć do swojego stwórcy.*

– *Po co się trudzić?*

– *Stwórca może naprawić swe dzieło – mówi Roy.*

– *Jakieś poprawki? – pyta Tyrell.*

– *Myślałem o czymś poważniejszym.*

– *O co chodzi? – pyta Tyrell.*

– *Śmierć – stwierdza Roy.*

– *Śmierć? Niestety na to nie mam wpływu.*

– *Chcę dłużej żyć, palancie! – dosadnie mówi Roy.*

– *Istota życia, kierowanie rozwojem żyjącego organizmu jest niebezpieczne... nie da się zmienić raz zakodowanego procesu (...) Zostałeś zrobiony możliwie najlepiej.*

– *Nie na długo – mówi rozczarowany android.*

– *Dwa razy jaśniejszy płomień trwa dwa razy krócej, a ty świecisz naprawdę jasno... Spójrz na siebie... Syn marnotrawny. Jestem z Ciebie dumny<sup>8</sup>.*

W słowach Roya w rozmowie z Tyrellem, a zwłaszcza z Dackardem pod koniec filmu, jest ból, rozpacz i rozczarowanie oraz poczucie, że go oszukano i niecznie wykorzystano, a kiedy przestał być potrzebny, zdecydowano o unicestwieniu go i wyrzuceniu na śmietnik.

W tej wizji labiryntu, sztuczne twory, uczłowieczone maszyny są bardziej ludzkie od człowieka, bardziej od niego wrażliwe. Potrafią kochać, pragną żyć pełnią życia, tworzą zwartą wspólnotę, czego niestety nie można powiedzieć o przedstawicielach rasy ludzkiej. To Rachel-android na nowo uczłowiecza, wprowadza w pełnię życia wypalonego i zniszczonego przez labirynt Dackarda. Na nowo uczy go wrażliwości, uczuć, miłości.

Androidy wypowiedziały wojnę swojemu stwórcy-człowiekowi, ponieważ zapragnęły żyć wewnątrz, głębokim duchowym życiem. Tego właśnie pragną, a zostały stworzone tylko do tego, żeby żyć życiem zewnętrznym.

– *Miały imitować człowieka we wszystkim oprócz uczuć. Mogłyby jednak wypracować sobie pewne reakcje emocjonalne: nienawiść, miłość, strach... Ograniczono im tę możliwość... – mówi szef Dackarda.*

– *Jak? – pyta Dackard.*

– *Żyją tylko cztery lata.*

Słowa szefa łowcy świadczą o duchowej pustce i niezrozumieniu tego, co dzieje się wewnątrz owych nowoczesnych „ludzi”, skoro miłość widzi i traktuje tylko i wyłącznie jako emocję.

Roy, Zora, Leon i Pris pragną żyć. Pragnie żyć również Rachel, bo oto w jej wnętrzu obudziły się głębokie uczucia, pragnienia, chęć dotarcia do tego, czym jest życie i jego sens, co utracił już niestety „prawdziwy” człowiek. Raz doznałszy tego wszystkiego i dowiedziawszy się, czym może być życie i czym jest jego pełnia, androidy pożądają trwania w jego pełni.

Miasto-labirynt zabija ich jednak, ponieważ zapragnęli czegoś, co ono już dawno zniszczyło. W związku z tym są niebezpieczne, bo na nowo mogą obudzić w człowieku tęsknotę za dawnym życiem, za arkadią, rajem. Mogą więc wprowadzić chaos do tej pozornie uporządkowanej przestrzeni, a na pewno uporządkowanej według ściśle określonych zasad, których w żaden sposób nie można naruszyć, ponieważ mogłoby to zniszczyć ową przestrzeń.

Przed śmiercią Roy, który ratuje życie swojemu prześladowcy, mówi z żalem i bólem do Dackarda: *Dziwne uczucie żyć w strachu. Prawda? Tak właśnie czuje się niewolnik. Widziałem rzeczy, które wam, ludziom, nawet się nie śniły. Płonące niszczyciele w Gwiazdozbiorze Oriona. Widziałem promienie świetlne skrzące się na morzu w Cieśninie Tannhäusera. Te wszystkie chwile przepadają w czasie, jak łzy w deszczu... Pora umierać?*

Roy widział to, czego człowiek labiryntu nie ujrzał i nie ujrzy nigdy – otwartą przestrzeń, jej piękno, którego nic nie jest w stanie zastąpić ani imitować. Musi umrzeć, ponieważ przynosi informacje o innym, lepszym, prawdziwym świecie, a labirynt nie wypuszcza tego, kogo raz zamknął w swoich korytarzach. Nie może więc dopuścić do tego, aby minotaury, które stworzył, zapragnęły innego, lepszego życia. Roy wie, że człowiek stał się niewolnikiem miasta. W symboliczny sposób, po wypowiedzianych przez siebie słowach, wypuszcza z swoich dłoni białego gołębia, dając mu wolność.

MAGDALENA ŁAPIŃSKA

<sup>1</sup> J. Delumeau, *Grzech i strach*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 59.

<sup>2</sup> Tamże, s. 61-62.

<sup>3</sup> Robert z Deutz, *Medytacje nad śmiercią*, cyt. za: J. Delumeau, dz. cyt., s. 62.

<sup>4</sup> J. Klimak, *Drabina do raju*, cyt. za: J. Delumeau, dz. cyt., s. 78.

<sup>5</sup> Św. Franciszek z Asyżu, *Drugi list do wiernych*, cyt. za: J. Delumeau, dz. cyt., s. 79.

<sup>6</sup> J. Delumeau, dz. cyt., s. 125

<sup>7</sup> Tamże, s. 80

<sup>8</sup> R. Scott, *Łowca androidów*, 1990.

# Wyspy

PAWEŁ ŁOPATKA

Berlin. Miasto, gdzie każdy z mieszkańców jest odrębnym państwkiem. W *Niebie nad Berlinem* (1987) Wima Wendersa widzimy dwa, jeszcze osobne, miasta rozdzielone murem. Mur na zawsze pozostał symbolem i przypomnieniem tęsknoty. Ludzie nosili ją w sobie niezależnie od tego, po której stronie mieszkali. Chcieli wolności politycznej – próbowali przedostawać się na drugą stronę najróżniejszymi sposobami, albo wolności uczuć – ileż historii można by opowiedzieć o zakochanych berlińczykach z Zachodu, którym nikt nie ułatwiał podróży do szarej Deutsche Demokratische Republik. Były dwa Berliny – jak człowiek nie potrafiący pogodzić w sobie dwóch osobowości. Wim Wenders znalazł klucz do opowiedzenia o mieście (film jest wielowarstwowy – nie jest poświęcony wyłącznie Berlinowi), skupiając uwagę na dwóch osobach. Pochoźdzących z dwóch odmiennych światów, a przecież tak samo tęskniących.

Światów odmiennych dosłownie, bo *Niebo nad Berlinem* opowiada o aniele i cyrkówce. Odmiennych, ale podświadomie poszukujących siebie, tęskniących za sobą, za – by tak to ująć – inną stroną życia. Zapewne trudno byłoby znaleźć trafniejszą niż berliński mur metaforę izolacji, marzeń i aspirowania do wolności.

Jak wygląda Berlin w historii sprzed dwunastu lat? To kolosalnych rozmiarów wyspa, gdzie mieszkają się ze sobą i stykają losy milionów istnień. Anioł Daniel (Bruno Ganz) i cyrkówka Marion (Solveig Dommartin) w końcu się spotkają; będzie to zrzędzenie losu, choć – jak mawiają berlińczycy – tam nigdy nie widuje się tych samych twarzy po raz drugi, nie ma mowy o przypadku. Wyjąwszy, rzecz jasna, „przypadki” umówione.

Najpierw zdjęcia z lotu ptaka. Nad Berlinem przelatuje anioł. Dziwaczna, niby-ludzka sylweta Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Berlin Zachodni. Zdjęcia (Henri Alekan) czarno-białe. Kolor pojawia się rzadko – jak przebłysk istnienia drugiej strony. Berlin widziany oczami anioła. Architektura pozbawiona barw. Berlin pozornie taki, o jakim – nim runął mur – krążyły mity: chłodne, ponure miasto. Tyle że Wenders przygląda mu się oczami anioła i mówi o nim z miłością, którą porównałbym chyba tylko do emocji Felliniego w jego *Rzymie*. Fellini zobaczył Wieczne Miasto jako rozbuchane, tętniące życiem i pełne jaskrawych kolorów; obserwacje Wendersa są wyciszone, kontemplacyjne, niemal statycznie literackie. Włoski reżyser zajął się zmysłowością tkanki miasta; Wenders chciał usłyszeć myśli berlińczyków.

Ile metropolii jest na świecie... *Tokio, Kioto, Paryż, Londyn, Triest, Berlin*. Wszystkie one łączą się właśnie tutaj. Szczególnym momentem w *Niebie nad Berlinem* jest scena z nieustannie zmieniającymi się i nakładającymi na siebie głosami z rozmaitych stacji radiowych i telewizyjnych. Oto znaleźliśmy się w sa-

mym centrum, w środku świata. Jak Jonasz podróżujący w brzuchu wieloryba. Jest tu miejsce dla wszystkich i wszystkiego. Tygiel kulturowy, który przyjmuje każdą odmienność, każdą wyspę przywożoną z odległych zakątków globu. Wyspa wysp. Wieża Babel.

Myśli ludzi. Staruszka: *Widzicie zbyt wiele barw i przez to tracicie poczucie koloru.* Opuszczony przez przyjaciółkę młody człowiek na łóżku w pustym pokoju. Ojciec o synu: *Co wyrosnie z tego chłopaka? Tylko muzyka mu w głowie.* Matka: *Może któregoś dnia zmadrzeje. Daj Boże.* Tymczasem nasz anioł tęskni za niewinnością. Chciałby być jak małe dziecko, które *kiedy było dzieckiem, miało swobodne ręce i (...) zadawało wiele pytań.* Dziecko – początek i oczekiwanie. Na życie, miłość, coraz to nowe tajemnice.

Ludzie, ludzie. Dziesiątki twarzy. W ambulansie kobieta, która za chwilę zacznie rodzić. W samochodzie skłócenie małżonkowie wzajemnie obarczają się winą. W innym samochodzie kobieta rozmawia z psem. Także w samochodzie dwa anioły, Damiel i jego przyjaciel, Cassiel (Otto Sander), mówią o tym, co ostatnio zdarzyło się w Berlinie: *...kobieta, która w środku ulewy złożyła parasol i zmokła. (...) Niewidoma kobieta, która wyczuła moją obecność i sięgnęła po zegarek...* Niejasne nostalgic. Ludzie w czytelni miejskiej – znów razem z aniołami nasłuchujemy różnych języków. Wielka Biblioteka Państwowa jest jak serce Berlina – tu skupiają się wszystkie myśli. Twarze i ręce ludzi w metrze. Mówią wszystko. Chora kobieta... Mężczyzna zastanawiający się, kto po raz pierwszy przepłynął jezioro Wannsee... Po raz kolejny obraz z dziećmi: dwaj chłopcy łowią monety magnese na sznurku, a ich smutny kolega myśli rozżalony: *Taki jestem samotny, czyż to nie jest podle?*

Na jakimś placu cyrk przygotowuje się do ostatniego przedstawienia. Wtedy pierwszy barwny obraz: Marion na trapezie. Cyrk wprawdzie splajtował, ale dla niej to początek nowej drogi. Prawdziwy początek życia. Jak dla Damiela.

Grana przez francuską aktorkę cyrkówka rozmyśla po francusku, mówi po niemiecku. Amerykanin Peter Falk – grający samego siebie i człowieka, który kiedyś był aniołem – mówi i myśli po angielsku. Japonka na koncercie w undergroundowym klubie zaduma się po japońsku. Wenders odrzucił jakiegokolwiek zabiegi komercyjne – każdy z bohaterów filmu jest prawdziwy prawdą własnej kultury. Bo, jako się rzekło, Berlin jest (dziś oczywiście znacznie bardziej intensywnie niż drugiej połowie lat osiemdziesiątych) miejscem, gdzie krzyżują się Zachód i Wschód, pozornie obce sobie wrażliwości, obyczajowości i zmysłowości. Reżyser znakomicie złączył własne odczucie na temat tkanki miasta z „architekturą” ludzkiego przeżywania. Berlin i *Niebo nad Berlinem* – każdy odnajduje tu siebie; każdy czuje się jak w domu, ma prawo być osobny.

Dzieci i staruszkowie. Początek nowego istnienia i chłopak popełniający samobójstwo. Dokumentalne zdjęcia wojennych zniszczeń i Berlin lat osiemdziesiątych. Stosy trupów i zbliżający się poród. Starzec daremnie szukający placu Poczdamskiego na pustym polu, gdzie kiedyś była Café Josti i gdzie w sklepie naprzeciwko kupował cygara. *To było takie ruchliwe miejsce (...). Nie spoczne, póki nie znajdzie placu Poczdamskiego.* Dziś (1999) Potsdamer Platz to olbrzymi plac budowy: z dnia na dzień powstają nowe piętra drapaczy chmur, a między tym wszystkim punkt widokowy, z którego można podziwiać panoramę jednej z najdziwniejszych stolic Europy... Marion zadumana na opustoszałym

placu, skąd odjechał jej cyrk: *Wystarczy, że podniosę głowę, a świat otworzy się przede mną, wniknie do mego serca (...). Kiedyś byłam dzieckiem, marzyłam, by mieszkać na wyspie (...)* Wszystko jest puste i pełne sprzeczności. Kim jestem? Na pewno nie artystką. *Samotność. Wszędzie tak strasznie pusto.* W Berlinie za murem człowiek tęsknił bardziej niż gdzie indziej, szczególnie jeśli pochodził z innego kraju, jak Marion: *Berlin. Jestem tu obca, a wszystko wydaje się znajome. Zawsze dojdzie się do muru. Niejasne pragnienia: Jeśli za zamkniętymi oczami jeszcze raz zamkniesz oczy, nawet kamienie ożyją (...)* Życ kolorem, światła neonów na wieczornym niebie, żółć i czerwień metra (...). *Tęsknota, żeby wezbrała we mnie fala miłości. Jestem niezgrabna, bo brak we mnie rozkoszy.* Naga Marion na łóżku zobaczymy przez moment w kolorze.

Metafizyka końca i nowego początku. Potracony przez samochód motocyklista, który może za chwilę umrzeć: *Czystość, spokój, Krzyż Południa, wielkie Jezioro Niedźwiedzie, delta Missisipi, stare kamienice Charlottenburga, Albert Camus, światło poranka, oczy dziecka, pierwsze krople deszczu, słońce, chleb i wino, radosne podskoki, żyłki na liściach, falujące trawy, krzemienie na dnie potoku, sen o domu w domu, niedzielny spokój, horyzont, w ogrodzie światło z okna pokoju, piękna nieznajoma, mój ojciec, moja matka, moja żona, moje dziecko.* prostytutka przy autostradzie: *Chcę stąd uciec (...).* Niemcy rozpadły się na tyle państweczek, ilu jest mieszkańców. *To dziwne, ruchome państwa. Każdy je nosi ze sobą.* Berlin Wendersa i Berlin dzisiejszy – miejsce, gdzie przeszłość przepływa w przyszłość. Grający siebie Peter Falk odtwarza główną rolę w filmie, którego akcja toczy się w roku 1945. Filmowcy przygotowują się do ujęć w zniszczonych, „rannych” budynkach z wyrwanymi sufitami, podłogami. Twarze statystów pamiętających prawdziwą wojnę. Pamiętających Berlin z czasów, kiedy był jednym miastem. Ile miast nieści dzisiaj? Czym jest mur, fantom muru w roku 1999? Podczas wieczornego spaceru moja niemiecka przyjaciółka Sandra wskazała na coś w rodzaju ścieżki: *Tędy, tutaj biegł mur, a tam, po lewej stronie zakrecał.* Co wtedy czuli ci ludzie? Czym jest pamięć o murze dla trzydziestoletniej Sandry, a czym dla jej rodziców? Berlin rozlał się jak rzeka pozbawiona nagle koryta i może właśnie dopiero teraz szuka swojej prawdziwej drogi i prawdy. Wim Wenders i Peter Handke (współscenarzysta) stworzyli wielką symfonię na cześć miasta: w jednej z sekwencji *Nieba* czarno-biały Berlin zdaje się rodzić, wyłaniać z pradoliny rzeki: *Lodowiec zaczął pękać (...)* pojawiły się ptaki i zwierzęta (...) *łabędzie na Szprewie. Miasto – olbrzymia urbanistyczna kreacja, gdzie – jak mówi staruszek – nawet na równinie są ukryte przełęcz.* I znowu mistyka muru – dwa anioły przenikają go, przechodzą na drugą stronę (Damiel: *Nie chcę dłużej być w świecie, który jest poza światem*).

Osobność. Nie samotność, lecz właśnie osobność. Młoda Japonka na koncercie *Crime and the City Solution*: *Dobrze, że tu przyszłam. Szkoda, że nie wszystko rozumiem. On wcale nie patrzy na publiczność. Może patrzy w niebo?* Turczynka w pustej pralni. Anioł w piętrowym (jak londyńskie) autobusie... Wzajemne wyczuwanie się ludzi, których w tym tyglu mógł połączyć tylko ślepy traf. Peter Falk rozmyśla „do” Damiela: *Nie widzę cię, ale wiem, że tu jesteś. Czuję to. Chciałbym zobaczyć twój twarz. Powiedzieć ci, jak dobrze jest tu być.* Ciśnienie Berlina. Damiel chciałby *przestać być tylko obserwatorem – chciałby zacząć żyć na prawdę.* Poczucie, czym jest pełnia człowieczeństwa.



*Biegnij Lola, biegnij*, reż. Tom Tykwer (1998)

*Niebo nad Berlinem*, reż. Wim Wenders (1987)



Cisnienie miasta. Damiel idzie wzdłuż muru i uczy się kolorów z graffiti. W głowę uderza go spadający (z samolotu? z nieba?) kawałek starej zbroi. A więc tak smakuje krew? Potem kupuje gorącą kawę w Imbissie. Zaczyna padać śnieg. *Jak dojść do ulicy Akacjowej?* – pyta go jakieś dziecko. Wie dokładnie. Teraz wie wszystko. Nie dlatego, że jeszcze przed chwilą był aniołem. Dlatego, że pokochał to miasto-labirynt. Szuka Marion, którą przedtem mógł tylko obserwować. A cyrkówka? *Jestem wolna. (...) Wszystko jest możliwe. Wystarczy, że spojrzę w górę, a stanę się całym światem – teraz, tutaj. Szczęście, które mogę zatrzymać.* Patrzy na przelatujący samolot. Anioł dociera do placu, skąd odjechał cyrk. Wypowiada bodaj najpiękniejszą kwestię: *Dziś w nocy (...) wyrosną mi nowe skrzydła, zupełnie inne od tamtych. Skrzydła, które mnie samego zadziwią.* Smakuje jabłko – jakby przekraczał granicę tajemnicy, granicę samego siebie. Jest wolny i pełen wiary. Idąc ulicą, napawa się odzyskaną niewinnością dziecięcego widzenia świata: jest szczęśliwy, bo oto urodził się na nowo. Odnalazł coś, co stracił. Kiedy po raz pierwszy odważył się przyglądać tęsknocie Marion, ona słuchała walca *The Carny* Nicka Cave'a. Za moment spotkają się na koncercie melancholijnego Australijczyka w klubie Esplanade. Tam także będzie *The Carny*. Dziś wieczorem wysłuchają go razem.

Berlin z przeszłości. Berlin 1987. Zdziwienie miastem. Fenomen wyspy złożonej z milionów wysepek. Również zdziwieniem, czym jest człowiek rozpoczyna swój film *Biegnij, Lola, biegnij* młody niemiecki reżyser Tom Tykwer. Kim. Ludzie, twarze wylawiane z tłumu. Wenders przyglądał się podróżującym metrem. Tykwer – który także zbudował swój film na historii dwojga zakochanych – zajmuje się c z a s e m. Przepływaniem czasu, które jak nigdzie indziej – niemal namacalnie – czuje się właśnie w Berlinie. Ale także losem i rolą przypadku. Lola (Franka Potente) i Manni (Moritz Bleibtreu) są w tym mieście-systemie naczyń połączonych nieświadomie uwikłani w dziesiątki ludzkich historii zmieniających się tak, jak tylko może podpowiedzieć wyobraźnia. Filmy Wendersa i Tykwer'a łączy myślenie asocjacyjne. W kontemplacyjnym *Niebie nad Berlinem* mamy twarze i fragmenty losów ludzi zobaczonych na ulicy czy w metrze. W szaleńczej, utrzymanej w rytmie techno *Loli* także wiele miejsca poświęcono twarzom i historiom przypadkowych świadków zdarzeń – nieświadomych uczestników. To nie przypadek, że akcja obu filmów musiała toczyć się w Berlinie: tam po prostu chce się przypatrywać nieznanym. Bezkarne. Bez konsekwencji.

Okrzyknięty najlepszym niemieckim filmem ubiegłego roku obraz – wbrew deklaracjom reżysera, który twierdził, że historia równie dobrze mogłaby toczyć się w którymkolwiek z wielkich miast Europy – był wymarzony dla Berlina. A raczej – to miasto jest idealnym miejscem akcji. Tutaj, jak już wspomniałem, silniej niż gdzie indziej w Europie czuje się nieustanne przenikanie przeszłego z tym, co dopiero ma albo może się zdarzyć. Berlin nie jest głównym bohaterem *Loli*, nadaje jednak rytm historii, tworzy tło opowieści o dwóch zagubionych duszach. Manni wdaje się w ciemne interesy z handlarzami kradzionych samochodów. Pewnego dnia o konkretnej porze musi dostarczyć w umówione miejsce torbę zawierającą sto tysięcy marek. Ale los płata mu złośliwego figla. Chłopak nie kupił biletu na metro i wystraszony widokiem kontrolerów wybiega z wagonu. Strach okazuje się silniejszy niż cokolwiek: w pociągu zostaje plastikowa

torba pełna pieniędzy i odpychający kloszard. Czasu jest niewiele. Od tej chwili czas będzie motorem zachowań dwojga bohaterów – machiną napędzającą film. Jeśli suma nie zostanie przekazana w terminie – Manni zginie. Oglądamy trzy historie, z trzema różnymi fabułami i trzema pointami.

Przeptywanie czasu. Śliczna, truskawkowowłosa Lola musi zdobyć sto tysięcy marek, a ma na to piętnaście, może dwadzieścia minut. I we wszystkich trzech historiach zdąży. Nim jednak dotrze do ukochanego, przemierzy wiele kilometrów berlińskich ulic. I biegnie, biegnie jak szalona, a tylko dobrze znający metropolię mieszkańcy wiedzą, że w jej gonitwie nie ma prawie żadnej – nazwijmy to tak – przestrzennej logiki. Tykwer kręcił sceny z Franką Potente nie tam, gdzie zamierzał, ale tam, gdzie było to możliwe. Na ulicach najmniej ruchliwych, pustych bądź tych, które można było na krótko zamknąć. Rezultat jest nad wyraz udany. Berlin jawi się w *Loli* taki, jaki jest w rzeczywistości. Bo przecież naprawdę tłoczne są tylko okolice Kurfürstendamm (najsłynniejszy komercyjny trakt Berlina i jedna z największych ulic handlowych Europy) i jeszcze kilka miejsc „turystycznych”. W *Loli* widziałem okolice Gendarmenmarkt – olśniewająco pięknego placu, który z tajemniczych powodów jest prawie zawsze pusty i ożywa jedynie nocą (restauracje), fragmenty tureckiej dzielnicy Kreuzberg (urokliwe, acz też niezbyt tłocznie za dnia) i – kilkakrotnie – Friedrichstrasse, którą od czasu gdy runął mur, zaczęto zamieniać w dość luksusową w charakterze ulicę handlową będącą skrzyżowaniem dziewiętnastowiecznej architektury europejskiej, komunistycznych brzydać, quasi-nowojorskich (skądinąd interesujących) budowli i powierzchniowego paryskiego szyku. *Biegnij, Lola, biegnij* ewokuje klimat tej części miasta, którą kiedyś nazywało się Berlinem Wschodnim. Tam zawsze jest bardziej pusto i spokojniej. Rzecz jasna, w ciągu dnia, ale przecież w filmie nie ma scen nocnych. Berlin pokazany przez Toma Tykwer'a nigdy nie jest też wrogi czy odpychający. Powtórzmy, jest prawdziwy.

Jest tłem. Podobnie jak u Wendersa, potraktowanym bardzo emocjonalnie. Jazda metrem, ulice, setki ulic i coraz to nowe twarze. Metro to w Berlinie pepowina łącząca miasto nocne z miastem dziennym. Turysta jadący U-Bahnem o szóstej rano spotka zmęczonych nocnymi zabawami młodych ludzi w rozchełstanych strojach obok nienagannie ubranych biznesmenów z teczkami czytających poranną prasę. Tykwer uchwycił tę berlińską nonszalancję bycia, choć oczywiście akcja *Loli* nie rozgrywa się w metrze. W metrze każdy jest sobą. W Berlinie każdy może być sobą z całym bezwstydem bycia wobec drugiego. Wobec współtowarzysza podróży. Nawet jeśli by mieli jechać razem tylko do następnej stacji. Sfilmowane czarno-biało sceny z chłopcem uciekającym przed kontrolerami wyglądają tak, jakby metro było wyludnione. To złudzenie. *Każda twarz opowiada jakąś historię*, śpiewał przed laty Rod Stewart. Tykwer nie przygląda się twarzom berlińczyków w metrze, ale kilku spotka podczas gorączkowego biegu Lola. Zobaczymy ich twarze i całe historie, sfilmowane poklatkowo, oszalałymi prędko, w wideoklipowym stylu. Ktoś, na kogo wpadnie Lola, zginie w wypadku, ktoś inny wygra na loterii fortunę, ktoś zwróci się do Boga, ktoś jeszcze pozna kogoś innego, by wspólnie oddawać się sadomasochistycznym praktykom. Jest tych miniopowieści kilka, w każdej „wersji” zdarzeń widzimy te same postaci poddane innym konfiguracjom losu i czasu. Bo – jak się dowiemy z introdukcji – każdy człowiek jest osobną wyspą i tyle na świecie pytań i odpo-



wiedzi, ile ludzkich twarzy. To, rzecz jasna, parafraza, sądzą jednak, że Tykwer znał film Wendersa, a nawet jeśli go nie widział, ma podobną wrażliwość. Jest to patrzenie na ludzi jak na cząstki kosmosu, w którym poruszają się „istotniejsi” bohaterowie. Podobnie jak w *Niebie nad Berlinem* – w *Loli* nie znajdziemy postaci mniej ważnych. W Berlinie nawet kloszard nie jest outsiderem. Wszyscy istnieją tam osobno, a jednak w zaskakującej symbiozie.

Na zakończenie chciałbym wspomnieć o stronie estetycznej obrazów Wima Wendersa i Toma Tykwera. W pierwszym – poetycka (a chwilami wręcz upoetyzowana) biało-czarna fotografia, fragmenty starych kronik filmowych i monologi wewnętrzne bohaterów jako najważniejszy z planów dźwiękowych. Soundtrack to wiolonczelowe frazy, rzępolenie cyrkowej orkiestry i (w owym czasie) awangardowy, nowofalowy Nick Cave. Najistotniejszym ze środków formalnych w *Loli* jest bez wątpienia muzyka elektroniczna. Skomponowana i zagrana przez reżysera (oraz Johnny’ego Klimka i Reinholda Heila), melorecytowana albo śpiewana przez Frankę Potente. Techno osadzone w tradycji niemieckiej *rave*: rozpędzone, chwilami zdyszane, wyprodukowane z dużym rozmachem. Brzmienie bardzo nowoczesne. Istniejące na tym samym planie, co obraz. Szybki montaż, zdjęcia poklatkowe, barwna kreskówka, gruboziarnisty film czarno-biały. Ale także – trzy sceny miłosne sfilmowane w czerwonej poświacie, subtelne i pełne ciepła.

Co łączy blisko trzygodzinne *opus magnum* Wendersa i krótki film Tykwera (mimo że bogaty w treści i znaczenia, oglądając, odnosi się wrażenie, jakby trwał ledwie piętnaście minut!)?

Fascynacja upływającym czasem współistniejącym z człowiekiem, czasem, który mija tylko pozornie – rozplywającym się w sekretne odnogi pełne nieoczekiwanych doznań zmysłowych i duchowych... Miłość do miasta jako metafora ludzkiej duszy, symbolicznego domu podświadomych i nieświadomych odruchów. Scenerii determinującej los, podsuwającej coraz to nowe euforie, cierpienia i wzruszenia. I jeszcze – a może przede wszystkim – miłość do człowieka, starca zadumanego na ławce w pociągu albo dziewczyny próbującej prześcignąć metro. Wiecznie tęskniących ludzi-wysp.

PAWEŁ ŁOPATKA

# Miasto ponowoczesne

ELŻBIETA WIĄCEK

*Na próżno powtarzam sobie, że nie ma już prowincjonalnych miast, a może nawet nigdy ich nie było; wszystkie miejsca błyskawicznie komunikują się ze sobą – poczucia osamotnienia doświadczą się tylko podczas przejazdu z jednego miejsca w drugie, to znaczy wtedy, gdy nie jest się w żadnym miejscu.*

Italo Calvino, *Kiedy zimową nocą podróżny*

Ofiarom nietolerancji religijnej opuszczającym wrogą Anglię Ameryka Północna wydawała się ziemią błogosławioną, gdzie można było na nowych zasadach rozpocząć dzieje ludzkości. Biblijna wizja rajskiego ogrodu nabrała nowego znaczenia. Daniel Denton, wspominając o Nowym Jorku w 1670 roku, pisał, że *trawa sięga popas, a płody ziemi tak obfite, że człowiek zmęczony się, przemierzając swe własne pola*<sup>1</sup>. Pionierzy-purytanie powszechnie wyrażali swoją niechęć do cywilizacji miejskiej, uważając, że dopóki Ameryka pozostanie rustykalna, nie grożą jej większe niebezpieczeństwa. Przykład Rzymu stanowi przestrożę i naukę. Oddalenie od Europy i niski poziom cywilizacyjny postrzegano jako dziejowe dobrodziejstwo.

Ameryka jako ziemia obiecana to motyw pojawiający się w kinie już w pierwszych dziesięcioleciach jego istnienia, a jednocześnie już od początku motyw dekonstruowany. Ta pesymistyczna tonacja, która z Europy przeniknęła do amerykańskiej kultury masowej, znajduje kontynuację w filmach Jima Jarmuscha. Europejczycy zwykli pocieszać się nadzieją, że czas przyniesie poprawę sytuacji, Amerykanie zaś czerpali pokrzepienie ze świadomości istnienia nowych obszarów czekających na ludzką inicjatywę<sup>2</sup>. Wyrazem tego doświadczenia są utrwalone w tradycji westernu liczne przegony bydła, długie podróże dyliżansem i galopady w bezkresną dal. Jarmusch, umiejscawiając akcję swoich filmów w miastach i preferując zamknięte, zabudowane przestrzenie, unaocznia dezaktualizację powyższych przekonań. Reżyser ukazuje, jak urbanizacja i rzeczywistość przemysłowa zniszczyły mit sielskiego, prostego życia. Miasto jawi się jako królestwo chaosu i brzydoty. To celowy zabieg Jarmuscha. Powiedział on: *W telewizji, radiu i wszędzie gdzie się da, wschodnia Europa z jej mieszkańcami pracującymi całe dnie w fabrykach i wracającymi do swych małych, zimnych mieszkań – jest całkowicie szara i przygnębiająca. Odwróciłem ten stereotyp, by pokazać, że to samo można powiedzieć o Stanach*<sup>3</sup>.

Reżyser rezygnuje z charakterystycznej dla wielu dzieł filmowych opozycji: prowincja-metropolia. Takiej prezentacji rzeczywistości służy unikanie rozle-

głych, spektakularnych panoram, uwidoczniających rozmach architektoniczny i wielkomijską atmosferę. Wyjątek od reguły stanowi jedynie *Noc na Ziemi* (*Night on Earth*, 1991), gdzie początek drugiej noweli otwiera szereg dalekich planów ogólnych ukazujących najbardziej charakterystyczne miejsca Nowego Jorku: Most Brookliński, Chinatown, Empire State Building. Jednakże i w tym przypadku nie jest to bezkrytyczna apoteoza. „Pocztówkowe”, rozświetlone rzęsiście kadry przeplatają się z obrazami mrocznych zaułków, zdewastowanych budek telefonicznych, złomowisk samochodów policyjnych, zabazgranych sprayem murów. W *Nieustających wakacjach* (*Permanent vacation*, 1980) Nowy Jork oglądamy, śledząc w długich travellingach bezcelowe wędrówki głównego bohatera. Allie Parker przemierza najmniej reprezentacyjne dzielnice miasta – Alphabet City i Roosevelt Island – dzielnice, w których handel narkotykami, przestępczość i prostytucja stanowią normę. Miejsca, które odwiedza, to szpital psychiatryczny, zrujnowany dom, zaniedbany park, peryferyjne kino. Obrazy te są ilustracją refleksji Jeana Baudrillarda, zdaniem którego kryzys amerykański jest kryzysem urzeczywistnionej utopii w konfrontacji z jej długim trwaniem. Utopia zmateriałizowała się, a ci, dla których nie ma w niej miejsca, wypadają za obręb. Całe grupy społeczne i jednostki także pustynnieją od środka. Społeczeństwo o nich zapomina i one same zapominają o sobie. Powstaje Czwarty Świat – wynik eks-komuniki, która wydarza się tam, gdzie stosunki między ludźmi są oparte na komunikacji. *Dzisiejsza nędra nie kryje w sobie ziaren przyszłej rewolucji, stanowi natomiast niezniszczalny skutek orgii i procesu nieodwracalnej koncentracji świata, jaka następuje po wielkim wroście*<sup>4</sup>.

Nowy Jork to również miejsce akcji pierwszej części filmu *Inaczej niż w raju* (*Stranger than Paradise*, 1984) zatytułowanej: *Nowy Świat*. Nazwa ta stanowi odwołanie do apokryficznej kopii *Mundus Novus*, która wzięła swój początek z listu Amerigo Vespucciego do Wawrzyńca Medyceusza. Czytamy tam: *Jeżeli ziemski raj przetrwał jeszcze gdzieś na Ziemi – nie może on leżeć zbyt daleko stąd*<sup>5</sup>. Wobec powyższego kontekstu zestawienie tak brzmiącego tytułu z ukazaną rzeczywistością nadaje mu wyraźnie ironiczny wydźwięk. Eva (Eszter Balint) przybywa do „Nowego Świata” z Budapesztu. Zatrzymuje się na pewien czas u swego węgierskiego kuzyna, który mieszka tam od dziesięciu lat i używa imienia Willie (John Lurie). Brzydotę obskurnych, zaśmieconych ulic i klimat wszechobecnego marazmu pogłębia czarno-biała fotografia. Do lat czterdziestych była ona medium dominującym, sprzyjającym niewoli naturalizmu. Natomiast współczesnemu widzowi właśnie kolor kojarzy się z naturalizmem. W obecnej sytuacji obraz pozbawiony barw staje się więc rzeczywistością przetworzoną – wspiera treści psychologiczne oraz umożliwia ograniczenie informacji wizualnej – „oczyszczenie kadru”. Kreacja objawia się tu przez rezygnację.

Rezygnacja cechuje również postawę Williego. Ignorując większość uroków wielkomijskiego życia, przeważającą część czasu spędza przed telewizorem, który stanowi dla niego podstawową rozrywkę oraz zasadnicze źródło informacji o świecie zewnętrznym. Taką formę kontaktu Willie uznaje za najbardziej komfortową, gdyż wymaga ona minimalnego zużycia energii, i najbardziej bezpieczną, ponieważ autentyczna eksploracja otaczającej rzeczywistości jest związana z zagrożeniem. Gdy Eva wychodzi z domu, ostrzega ją: *Nie zapuszczaj się dalej niż dwie przecznice*. Zmiana miejsca nie oznacza zaniedbania ulubionej czynności.

Po przyjeździe do Cleveland bohaterowie, przywitawszy się z ciotką, zasiadają w fotelach i zatapiają wzrok w ekranie. Niedługo później okaże się, że poznawanie zaśnieżonego miasta nie dostarcza szczególnych atrakcji. Po odnalezieniu kuzynki w barze z hot dogami Willie i jego przyjaciel Eddie zabierają ją do kina na film kung-fu. Ta propozycja „kulturalna” prezentuje się równie nieciekawie jak płaski, monotony pejzaż całego kraju. Z ekranu dobiegają jedynie odgłosy walki, a nieliczni widzowie wydają się najbardziej zainteresowani konsumpcją chipsów. Znaczenia zostały bowiem unieważnione – dokonała się implozja, która jest charakterystyczną cechą ponowoczesności. Informacja wpada w czarną dziurę apatycznej i znudzonej publiczności<sup>6</sup>.

Kolejnym miastem wybranym przez Jarmuscha jako tło losów jego bohaterów jest Nowy Orlean. Tam rozpoczyna się akcja filmu *Poza prawem* (*Down by Law*, 1986). *Pragnąłem nakręcić ten film w czerni i bieli, ponieważ Nowy Orlean ma kolorową atmosferę* – mówi reżyser. – *Nie chciałem jej mieć w swoim filmie (...). Obmyślając fabułę do „Down by Law”, również widziałem ją tylko w czerni i bieli; sądzę, że więzienie lepiej wychodzi na taśmie czarno-białej, podobnie jak okolice Nowego Orleanu*<sup>7</sup>. Bogata w wiele odcieni szarości tonacja zdjęć nawiązuje wizualnie do „czarnych” filmów lat czterdziestych, które reprezentują ulubiony styl reżysera i które często penetrowały obszar Nowego Orleanu i Luizjany. Długa, powolna jazda kamery ukazuje miejscowy cmentarz i szereg niskich domków, zaglądając „po drodze” do mieszkań głównych bohaterów, którzy poграżeni w apatii wylegają się w łózkach. Wkrótce potem okazuje się, że wyjście na ulicę i podjęcie aktywności kończy się niefortunnie dla nich obydwu – w dalszej części filmu Nowy Orlean zostanie zredukowany do miejskiego więzienia. Zaprezentowana w pierwszej sekwencji architektura miasta przywołuje na myśl wartości bezpieczeństwa, własności, oddzielności i rodzaj konserwatywnej anonimowości wyrażonej przez ogólne upodobnienie budynków do innych występujących wokół. Dom wolno stojący, ale utrzymany w stylu sąsiadów – te drobne sprzeczności tworzą właściwą mieszankę indywidualizmu i konformizmu. Razem z wypielegnowanym trawnikiem odzwierciedla najwyższe mieszczańskie marzenia i symbole sukcesu – czystość i ostrożność, ciężką pracę i roztropność, dostatek. Reżyser, konfrontując powyższe wyobrażenia z następującymi potem wydarzeniami (Zack zostaje wyrzucony na bruk przez własną dziewczynę) i nihilistycznym stylem bycia swoich bohaterów, unaoacza iluzoryczność utopii.

Memphis w stanie Tennessee, rodzinne miasto Elvise Presleya stanowi scenę wydarzeń czwartego z kolei długometrażowego filmu Jarmuscha. Podobnie jak *Inaczej niż w rajach*, *Mystery Train* (1989) składa się z trzech części opatrzonych tytułami. Tym razem jednak elementem łączącym wszystkie epizody nie są bohaterowie, lecz miejsce akcji. Pierwszoplanowe postaci części pierwszej – *Daleko od Jokohamy* – to para młodych Japończyków – Jun i Mitzuko (Masatoshi Nagase i Youki Kudoh). Pielgrzymują do ojczyzny rock and rolla i jednocześnie do miejsca narodzin kultury amerykańskiej. Zwiedzają Studio Sun, lecz ku rozczarowaniu Mitzuko Graceland okazuje się zamknięty. *Gdy wyobrazisz sobie Amerykę w przyszłości, po upadku jej imperium, jedyne, co będą mogli zwiedzać turyści, to domy gwiazd rocka i filmu. To wszystko, co reprezentuje sobą nasza kultura* – konstatuje reżyser. Jego proroctwo urzeczywistniło się już wiele

lat temu. Oglądanie domów gwiazd stało się formą turystyki masowej od lat dwudziestych i wywarło ogromny wpływ na popularne gusty.

Tak jak w sztuce Becketta nieobecny przez cały czas Godot jest głównym ośrodkiem zainteresowania, tak w *Mystery Train* najważniejsza postać istnieje jedynie w sferze pozadiegetycznej, nie licząc przypadkowego pojawienia się w formie ducha. Gwiazdor jest nieobecny materialnie, ale dla mieszkańców Memphis i odwiedzających miasto wielbicieli nadal żyje. W Memphis wiele lat po śmieci „Króla” jego obecność odczuwa się niemal namacalnie. Pomnik Elvisa króluje w centrum miasteczka, a jego portret wisi w każdym pokoju hotelu Arcade, idealnością rysów przypominając święty obraz. Elvis jest wszędzie, pojawia się również na ścieżce dźwiękowej. We wszystkich trzech nowelach pojawia się ten sam motyw muzyczny – piosenka Presleya *Blue Moon* nadawana przez miejscowe radio. Obecność legendarnego idola w filmie jest jednocześnie jedynym odniesieniem do przeszłości i podkreśla nieobecność w świecie przedstawionym innych tego typu referencji. Taki ahistoryzm to charakterystyczna cecha postmodernizmu. Moment pojawienia się postmodernizmu jest bowiem równocześnie chwilą narodzin pop kultury, która implikuje rozwój wielonarodowościowej komunikacji i rozrywek bazujących na rozwoju technologicznym.

W przeciwieństwie do swoich dwóch poprzednich filmów w *Mystery Train* Jarmusch zdecydował się na użycie taśmy kolorowej, co nie oznacza jednak, że zrezygnował z właściwego sobie kodu ograniczeń. Tym razem tonacji zdjęć przewodzi zimna paleta barw, wśród których dominują szarość, błękit i granat. Jedynie w niektórych scenach kompozycję dopełnia element czerwieni – hotelowy neon lub walizka japońskich turystów. Wiele kadrów, zwłaszcza zdjęcia nocne, przypomina obrazy Edwarda Hoopera – wnikliwego obserwatora amerykańskiej prowincji. Jarmusch podobnie jak on przesuwając punkty ciężkości w kierunku kreowania atmosfery, jąka wytwarza się w interakcji bohaterów i otoczenia. Postacie często są ukazywane w sytuacjach, kiedy odpoczywają, zatrzymują się, czekają lub zwyczajnie nudzą. Widzenie świata przez Hoopera przywołuje na myśl spojrzenie kamery – jednocześnie intymne i zdystansowane, a także efekt stop-klatki. Dyskretna obecność kamery to jedna z podstawowych cech stylistyki Jarmuscha – jej rola jest zminimalizowana i nigdy nie absorbuje uwagi widza. W obu przypadkach realizm przybiera specyficzną formę – nie jest tak obiektywny, jak mogłoby się pozornie wydawać. Obydwaj artyści znajdują zewnętrzne ekwiwalenty wewnętrznych stanów w postaci opustoszałych ulic, budynków, pokoi hotelowych, światła, wnętrza kawiarni, barów, sklepów. Zastygłe postacie obnażają duchową pustkę społeczeństwa, które we frenetycznej pogoni za postępem: zagubiło zdolność cieszenia się chwilą terażniejszą. Kłopotliwa pustka jest zbudowana z nieistotnych elementów narracji i obecności widza – obserwatora wpisanego w przestrzeń obrazu.

W *Nocy na Ziemi* nasza planeta zostaje zredukowana do metropolii zindustrializowanych państw. Na film składa się pięć historii rozgrywających się symultanicznie w różnych strefach czasowych. Akcja rozpoczyna się o zmierzchu w Los Angeles, rozgrywa w nocnych plenerach Nowego Jorku, Paryża i Rzymu, dobiega końca wraz z nadejściem świtu w Helsinkach. Każdą nowelę wypełnia jazda taksówką. Aby w równy sposób traktować swoich protagonistów, reżyser używa niezmiennego dyspozytywu. Kamera zawsze znajduje się naprzeciw prze-

dniej szyby; roztaczające się przed widzem obrazy miast nie są ukazywane ani z punktu widzenia szofera, ani w lusterku wstecznym – Jarmusch odrzuca wszelkie klasyczne procedury automobilowej gramatyki kinematografu.

*Noc na Ziemi* podkreśla wielkowiejskość Ameryki. Towarzysząc Victorii Snelling (Gena Rowlands) – wpływowej agentce filmowej i taksówkarce Corky (Winona Ryder) w drodze z lotniska do Beverly Hills, śledzimy budzące się do nocnego życia Los Angeles: rozległe przestrzenie wypełnione feerią świateł i neonów, luksusowe salony samochodowe, ekskluzywne hotele i baseny, szerokie autostrady. Wśród mroku nocy to one wyznaczają mapę miasta, które według Baudrillarda jest po prostu zamieszkanym kawałkiem pustyni – „*Freeways*” nie odkształcają więc ani pejzażu, ani miasta, przecinają je tylko i rozpinają (...) zaspokajając za to pragnienie rozkoszy, bo jedyną prawdziwą rozkoszą jest rozkosz cyrkulacji<sup>8</sup>. (...) Niewątpliwie najpierw powstało miasto, a później system autostrad, lecz przekształcająca się przestrzeń z upływem czasu stworzyła złudzenie, że to właśnie miasto wyrosło wokół splątanych arterii. Podobnie jest z amerykańską rzeczywistością. Bez wątpienia poprzedzała ekran, lecz jej dzisiejszy kształt pozwala sądzić, że powstała ona jako funkcja, jako odbicie jakiegoś olbrzymiego ekranu. (...) całe miasto jest zachwycającym scenariuszem i nigdy nie kończącym się filmem. (...) Tu właśnie, gdzie kino nie przybiera żadnej wyjątkowej formy, lecz udziela ulicom i całemu otoczeniu swej mitycznej atmosfery, jest ono naprawdę pasjonujące. Dlatego kult gwiazd nie jest sprawą drugorzędną, ale najwyższą formą kina (...)<sup>9</sup>. Krajobraz Beverly Hills przepełnia architektoniczny język gwiazd filmowych, nazywanych często arystokracją Ameryki, ponieważ wyznawane przez nie wartości stanowią wzorzec dla masowej publiczności. Ta wzorcowa organizacja przestrzeni jest nacechowana silną konwencjonalizacją – najpierw ulica i chodnik – dostępne dla wszystkich – potem pas wypielegnowanej zieleni dyskretnie oznaczający prywatność (szczególnie charakterystycznym znakiem są przycięte krzewy i żywopłoty – obowiązkowe przy domach gwiazd). Dom nie ma jednolitego planu – często odsyła do korzeni historycznych (najpopularniejszy styl to „kolonialny-kalifornijski”), ale bliższe oględziny wykazują, że przeważa w nim ersatz – nie dba się o dokładność – jedynie przypomina o przeszłości. Z boku budynku znajduje się garaż, z tyłu kort tenisowy basen i pokój-świątynka, w którym wystawiono świadectwa dotychczasowych triumfów gwiazdy na pokaz dla gości<sup>10</sup>. Atmosfera nieskazitelnego przepychu nasycona powiewem gwiazdorstwa, jaki tchnie z pobliskiej „fabryki snów”, koresponduje z postacią wytwornej pasażerki i kontrastuje z niedbałym wyglądem i swobodnym zachowaniem dziewczyny za kierownicą. Corky ku zdziwieniu agentki odrzuca jej propozycję, ponieważ chce zostać mechanikiem samochodowym i żyć autentycznym życiem. Okazuje się, że nie każdy pragnie być gwiazdą. Postawa ta zdaje się odzwierciedleniem poglądów samego reżysera. Kuszące perspektywy, jakie oferuje Hollywood, Jarmusch określa jednoznacznie: *To zgniłe marchewki dyndające przed moim nosem od lat*. Młoda taksówkarka odnalazła już swoją życiową rolę – uczestnictwo w olbrzymim, żywiolowym widowisku ruchu ulicznego odgrywanym przez okrągłą dobę. *Dzięki bogactwu programu i pewnego rodzaju współpracy, która wiąże cały ten krwioobieg, ruch osiąga tu poziom dramatycznej atrakcyjności i porządku symbolicznego. (...) W przeciwieństwie do naszych europejskich autostrad o wydzielonych, jednokierunkowych jezdniach,*



*Poza prawem*, reż. Jim Jarmusch (1986)

*Mystery Train*, reż. Jim Jarmusch (1989)



które pozostają miejscem wygnania (Virilio), system „freeways” jest miejscem integracji (...) <sup>11</sup>. Jeśli w tej odśrodkowej metropolii wysiądziesz z samochodu, jesteś przestępcą, a z chwilą gdy zaczynasz iść, stanowisz już zagrożenie dla porządku publicznego <sup>12</sup>.

Bezpośrednie zestawienie nocnego pejzażu Los Angeles i Nowego Jorku uwydatnia horyzontalność Miasta Aniołów (wysokie pnie drzew palmowych to jedyne oznaki wertykalności w płaskiej przestrzeni) w kontraście ze strzelistością architektury metropolii zachodniego wybrzeża. *Nowy Jork jest ostatnim wybrykiem tej barokowej wyniosłości* – pisze Jean Baurillard. – (...) *ostatnim przed jej horyzontalnym zniszczeniem, a potem podziemną implozją* <sup>13</sup>. Piękno, którego inne miasta nabierały przez wieki, ono osiągnęło w pięćdziesiąt lat <sup>14</sup>. (...) *Społeczeństwo amerykańskie nie usiłuje nadać sobie sensu ani tożsamości, nie funduje sobie transcendencji ani estetyki i właśnie z tego powodu zdolne jest wytworzyć jedyną wielką nowoczesną wertykalność wpisaną w jego budowlę, stanowiącą niedościgniony przykład wielkości (...) najcudowniejszą architekturę, ultranowoczesną, ultrafunkcjonalną, choć z domieszką czegoś niespekulatywnego, prymitywnego i dzikiego – kultura-niekultura taka jak ta jest dla nas tajemnicą* <sup>15</sup>.

Jarmusch w epizodzie nowojorskim unaocznia różnice, jakie dzielą bogaty Manhattan i relatywnie biedny Brooklyn. Czarnoskóry młodzieniec o imieniu Yo-Yo (Giancarlo Esposito), machając ostentacyjnie pieniędzmi, rozpaczliwie szuka taksówki, która zawiozłaby go z Manhattanu na Brooklyn. Po wielu bezskutecznych próbach udaje mu się zatrzymać żółty samochód. Jego kierowcą jest Helmut Grokenberger (Armin Muller-Stahl), niemiecki emigrant i były kłown, który dopiero uczy się prowadzić. Jadą razem przez rozświetlony, tętniący życiem Broadway, którym zachwycą się przybysz z Europy, i wyludnioną ulicą East Village, skąd Yo-Yo siłą zabiera walęsającą się szwagierkę. W mieście, gdzie nikt nie zwraca na nikogo uwagi, a ludzie odgrywających swoje bezosobowe role nie łączą żadne związki, zamknięta przestrzeń taksówki staje się niszą kontaktu. (...) *Stan rzeczy, w którym wszyscy wolni są od przymusu osądzania i od uprzedzeń pociąga za sobą coraz większą tolerancję, ale także coraz większą obojętność. Nie szukając wzroku innych, ludzie przestają się w końcu dostrzegać. Mijają się na ulicach nie wymieniając spojrzeń, co może uchodzić za oznakę dyskrecji i cywilizowania, lecz co jest również oznaką obojętności* <sup>16</sup>. W przeciwieństwie do autorów zdjęć w poprzednich dziełach Jarmuscha, Toma DiCillo i Robby Mullera, którzy koncentrowali się na rejestrowaniu monotonii krajobrazu miejskiego, operator Frederick Elmes odkrywa w pejzażu to, co niezwykle – grę kolorowych świateł, tajemniczość nroczych zaułków.

Szczególony charakter miasta określają również sytuacje zachodzące między bohaterami. Po kilku nieudanych próbach ruszenia z miejsca pasażer proponuje debiutującemu szoferowi zamianę miejsc. *Tak nie wolno* – sprzeciwia się Helmut. *Wolno* – uspokaja go autochton. – *To Nowy Jork*. Gdy emigrant nie sprawdza otrzymanej od klienta kwoty, Yo-Yo udowadnia mu jego naiwność i wręczając brakującą resztę ostrzega: *Powinieneś zawsze przeliczać. To Nowy Jork*. Zamykające nowelę nieudolne wysiłki powrotu taksówkarza na Manhattan jeszcze raz akcentują zagubienie Europejczyka w amerykańskiej metropolii. Stosunek między Europejczykiem a Amerykaninem należy nazwać raczej konfrontacją niż



przeciwieństwem. *Uwidocznia on przepaść nowoczesności. Nowoczesnym nie można się stać, nowoczesnym trzeba się urodzić*<sup>17</sup>.

Mimo dużej dozy trzeźwego krytycyzmu portret Nowego Jorku w filmach Jarmuscha zawsze jest nacechowany nutą nostalgii lub specyficznej sympatii. Artysta przeniósł się do niego w latach siedemdziesiątych z Akron, przemysłowego miasta w Ohio. Mieszka tam nadal na stałe, choć często przebywa czasowo w Europie. *Nowy Jork jest pewnego rodzaju wyspą. (...) Kocham Nowy Jork, jest on moim domem, ale czasami potrzebuję zmiany środowiska. Lubię także być tam, gdzie jest inna kultura. To sprawia, że źle interpretuję to, co się tam dzieje, a to jakoś pomaga mojej wyobraźni. „Down by Law” napisałem podczas pobytu w Rzymie – mówi w jednym z wywiadów*<sup>18</sup>.

W stosunku do wystawności kalifornijskiej i nowojorskiego rozmachu miasta europejskie nocą wydają się ciche i uśpione. Paryż i Rzym są prawie wyłącznie ewokowane przez małe, wąskie, słabo oświetlone uliczki najstarszych dzielnic. Zimowe Helsinki, przez które taksówkarz wiezie trzech pijanych mężczyzn, również sprawiają wrażenie mrocznych i wyludnionych. Płatanina europejskich uliczek kontrastuje zdecydowanie z jasną i przestronną geometrią miast amerykańskich, które nigdy nie pustoszeją. *W Europie ulica żyje tylko w porywach, w Ameryce jest zawsze ruchliwa, ożywiona, kinetyczna i kinematograficzna*<sup>19</sup>. (...) *Po przylocie z Los Angeles do Paryża ląduje się w XIX stuleciu*<sup>20</sup>.

Podziały społeczne i tworzenie się swoistych gett w obrębie miasta sprawiają, że ludzie stają się wobec siebie ostrożni i nieufni. W takiej sytuacji taksówka staje się neutralnym terenem wewnątrzmięjskim, gdzie mogą się spotkać Murzyn z Wybrzeża Kości Słoniowej i niewidoma Francuzka odgadująca bezbłędnie jego narodowość (epizod paryski) lub supergadatliwy, „bezpruderyjny” Włoch z nadzwyczaj wrażliwym, milczącym księdzem, który w dosłownym sensie zostaje zabity szczerością wyznań szofera (epizod rzymski). Historia rozgrywająca się w Paryżu ukazuje również dzielący Francję od Ameryki odmienny charakter właściwych im stosunków rasowych i etnicznych. Pierwszymi pasażerami czarnoskórego taksówkarza są dyplomaci kameruńscy, którzy zwracają się do niego niczym kolonialni panowie do swoich niewolników. Kiedy zrażony okazaną mu arogancją szofer wyrzuca ich ze swego wozu i zabiera niewidomą dziewczynę, sytuacja się odwraca. Tym razem on próbuje okazać pasażerke swoją wyższość, ona zaś – inteligentna, pewna siebie – nie pozwala mu na to. Udowadnia mu, że chociaż jest pozbawiona zmysłu wzroku, wie o rzeczywistości więcej niż on i jemu podobni są w stanie dostrzec, na przykład szybciej odkrywa narodowość Murzyna niż ci, którzy mają taki jak on kolor skóry. *We Francji dokonano się przeniesienie stosunków kolonialnych do metropolii, poza ich pierwotny kontekst. Powracając do Francji, odbiera się wrażenie lepkiego, skrytego rasizmu, sytuacji fałszywej i wstydlivej dla wszystkich. W Ameryce każda grupa etniczna, każda rasa rozwija swój własny język, konkurencyjną kulturę, czasami przewyższającą kulturę „autochtonów” (...)*<sup>21</sup>.

Przed nastaniem epoki industrializacji, która spowodowała gwałtowny i intensywny rozwój miast, bliskość fizyczna i poznawcza korelowały ze sobą, a nawet pokrywały się. Sąsiad był zawsze uczestnikiem wspólnych przeżyć, prawdziwie obcy był daleko poza. Gdy bliskość fizyczna i społeczna nie są skoordynowane, obcy pojawiają się wówczas wewnątrz przeżywanego świata, a ich obecność

przekształca się w stan normalny. Jak zauważa Zygmunt Bauman – współprzebywanie z „obcymi” wyraża się głównie w starannym unikaniu kontaktu<sup>22</sup>. „Obcość” obcego jest bowiem przeżywana jako uczucie naszego zagubienia i zakłopotania. Jeśli zetknięcie z nim nie da się uniknąć – trzeba się starać, by spotkania te nie były nie więcej niż niby-spotkaniem – nacechowanymi uprzejmą nieuwagą i powierzchownym, przelotnym zainteresowaniem<sup>23</sup>. Ta umiejętność wchodzenia w ulotne ograniczone stosunki to jeden z kluczy do przetrwania w mieście. Trasę nowojorskich wędrówek Aloysiusa Parkera, których przyczyną jest bezsenność i ucieczka od samotności, wyznaczają osoby egzystujące na peryferiach miasta i na peryferiach społeczeństwa. Allie prowadzi z nimi lakoniczne konwersacje, załatwia drobne interesy i idzie dalej. Życiowy program bohatera to podążać wciąż dalej i nigdy nie oglądać się za siebie. Niemożność przekroczenia własnej odrębności nie jest jednak jednostronną winą. Każda napotkana przez chłopca postać żyje w swoim hermetycznym świecie: milczenia (przyjaciółka Leila), choroby umysłowej (weteran wojny i matka), śpiewu (portorykańska dziewczyna), książek (kinowa bileterka), muzyki (saksofonista). *W Nowym Jorku wir miasta jest tak potężny, a siła odśrodkowa tak wielka, że sama myśl o byciu we dwoje, o dzieleniu z kimś życia wymaga nadludzkiego wysiłku. Samotni, grupy pokoleniowe, gangi (...) mogą przetrwać, ale nie prawdziwy związek. To przeciwieństwo Arki (...)*<sup>24</sup>. W mieście tym szaleńcy zostali wyzwoleni. Nie wyłącza ono z cyrkulacji okazów obłędu, które samo wyprodukowało. Allie jest przedstawicielem generacji, którą określa się mianem postpunkowa; jego reakcją na świat nie jest bunt, lecz chłodna obserwacja i emocjonalny dystans. Nihilizm ten to znak przejścia od nowoczesności do ponowoczesności<sup>25</sup>.

W otoczeniu masy obcych można żyć tylko obok siebie nie z sobą, nie razem<sup>26</sup>. Przestrzeń fizyczna miasta jest tak zorganizowana, by spotkania, których nie da się uniknąć, można było przynajmniej pozbawić dalszego ciągu. Niby-spotkania są epizodami. Epizod nie jest częścią historii, nie jest ogniwem w łańcuchu przyczynowo powiązanych zdarzeń, nie pozostawia trwałego śladu na życiu bohaterów. Fakt, że miasto stanowi teren niby-spotkań, podkreśla epizodyczna budowa dzieł Jarmuscha. Niemal każda scena w jego filmie jest właściwie osobnym minifilmem, a to, co się dzieje w jego ramach, jest ważniejsze niż to, co łączy poszczególne sceny w cały film. Pojedyncze zdarzenia dominują nad historią. Fabuła zostaje wyraźnie rozczłonkowana – za pomocą napisów lub ściemnień. W *Nocy na Ziemi* poszczególne nowele rozdziela scena z pięcioma zegarami pokazującymi czas w pięciu miastach świata. W filmach tych epizodyczność jest zawsze pierwszoplanowa, gdyż drugi plan praktycznie nie istnieje. Reżyser ukazuje jednocześnie, iż pozornie błahy epizod może mieć moc, by rozerwać granice niby-spotkania i nieoczekiwanie spowodować dalsze wydarzenia. Przymusowa początkowo znajomość Williego z Evą przekształca się w bezinteresowną przyjaźń. Powierzchniowość kontaktów nie wynika więc z przypadkowości. Przeciwnie – spotkania niezamierzone owocują wspólnymi przeżyciami (Jack i Zack) bądź zapowiedzią trwałego związku (Roberto i Nicoletta).

Wałęsanie się i przestawanie na ulicy, niegdyś karalne, były występkami specyficznymi miejskimi. Uznawano je za przestępstwa, gdyż popadały w konflikt z przeznaczeniem miejskich ulic jako terenu, przez który się przechodzi, ale na

którym się nie przebywa. Konsumpcja walorów estetycznych, jakie miasto oferuje, może bowiem dokonać się w tylko w środowisku pilnie strzeżonym. Określenia, w jakich można zawrzeć typ bohatera pojawiający się w filmach Jarmuscha, to włóczęga i turysta. W świecie ponowoczesnym postaci te nie są już postaciami marginesowymi, a typowy dla nich sposób spędzania czasu stał się formą codziennej rutyny. Turystyka nie jest dziś zajęciem, jakiemu poświęca się na urlopie; jeśli wiąże się z wakacjami, to tylko w tym sensie, że życie „normalne” musi się do turystyki upodobnić. *Idealnie winno się być turystą zawsze i wszędzie. Nie „należeć” do miejsca, w którym się jest. Utrzymywać dystans duchowy wbrew fizycznej bliskości. Zachowywać się z rezerwą. Nie udzielać się*<sup>27</sup>. Taką właśnie filozofię wyznaje główny bohater pierwszego filmu Jarmuscha. Allie – amerykański nastolatek, który nie ma domu, szkoły ani konkretnego zajęcia, mówi o sobie: *Jestem w pewnym sensie turystą... turystą na nieustających wakacjach*. Ekwipunek życiowy włóczęgi i turysty nie zawiera uciążliwej odpowiedzialności: *Nie marzę o pracy, domu, płaceniu podatków, choć samochodem bym nie pogardził*. W świadomości Alliego biały kabriolet jest ostatnim reliktem amerykańskiego mitu, w który przestał już wierzyć. W odróżnieniu od włóczęgi turysta przeżywa swą eksterytorialność jako przywilej, jako przejaw niezależności<sup>28</sup>. Allie nie wędruje jednak, by czerpać przyjemność ze świata – tak jak włóczęga nigdy nie wie, ile czasu pozostanie w miejscu swojego pobytu. Wie tylko na pewno, że będzie to postój, jak i wszystkie pozostałe – tymczasowy. Utrzymuje go w ruchu rozczarowanie i znudzenie poprzednim miejscem oraz ukryty za horyzontem nietrwały nimb nowości.

Prezentując swoją wizję miasta, Jarmusch najchętniej posługuje się *travellingiem*. Ta właśnie figura stylistyczna urzeczywistnia się najlepiej w rozległej banalności pustyni lub równie pustynnej banalności metropolii<sup>29</sup>. Obie charakteryzują się tym, że nie niszczą przestrzeni, lecz czynią ją nieskończoną, likwidując jej centrum. Przestrzeń społeczna nowoczesnej metropolii składa się z wysp sensu rozrzuconych po olbrzymich terenach pozbawionych sensu. Czas spędzony na przedostanie się z jednej wyspy na drugą jawi się jako pusty, stracony<sup>30</sup>. Richard Sennet, opisując nowoczesną architekturę (Lever House w Nowym Jorku, La Défense w Paryżu), stwierdził, że są to *rozległe obszary próżni, które się przebywa, ale w których się nie jest*<sup>31</sup>. Komunikacja jest tak zorganizowana, by ignorować ciągłość między punktem wyjściowym a celem wyprawy (autostrady, metro). Znużenie, pośpiech i nuda są oznakami niezadowolenia z aktualnego czasu, który pragnie się przebrać jak najszybciej, aby osiągnąć upragniony cel. Bohaterowie filmów Jarmuscha to zwykle ludzie bez dążeń perspektywicznych, którzy instynktownie lub świadomie kontestują wyścig ku coraz doskonalszym standardom życia. Egzystują na marginesie rozpędzonych miast, nigdy się nie śpiesząc. Zazwyczaj bezrobotni, są zaprzeczeniem ideału pucybuta, który własną przedsiębiorczością dochodzi do fortuny. Czasem podejmują się podejrzanych prac (*Poza prawem*), grają na wyścigach lub oszukują w pokera (*Inaczej niż w rajju*). Gdy Willie i Eddie dowiadują się, że napotkany przez nich człowiek pracuje w fabryce, spoglądają na niego z głębokim współczuciem. Jak odmienna to postawa od pionierskich ideałów, potwierdzają słowa decyzji Kongresu Kontynentalnego z 1774 roku, którego członkowie oświadczają: *Nie pochwalamy żadnego rodzaju ekstrawagancji czy trwonienia dóbr, a szczególnie wyścigów*



*Noc na Ziemi*, reż. Jim Jarmusch (1991)

konnych, wszelkiego rodzaju gier hazardowych<sup>32</sup>. Przyczyną takiej zmiany stanu rzeczy jest niewątpliwie w dużym stopniu istota cywilizacji polegająca na dążeniu do wygod i ułatwień za wszelką cenę. Dążenie to doprowadza do ruiny gmach współczesnej kultury oficjalnej. Pozostaje imponująca konstrukcja, ale całe wnętrze ulega korozji. Kult łatwizny prowadzi do zaniku życiowego mitu i śmierci duchowej. Pierwsza sekwencja filmu *Poza prawem*, prezentująca postacie Jacka i Zacka, rozpoczyna się ujęciem cmentarza i samochodu pogrzebowego, co jednoznacznie określa stan wewnętrzny bohaterów. Życie ich upływa pod znakiem chaosu i entropii. Trafiając do więzienia, trafiają jednocześnie do najbardziej odpowiedniego dla nich miejsca, w którym króluje idealny niemal bezruch i w którym nie trzeba się zmagać z oporną rzeczywistością.

Pomimo swego krytycyzmu Jarmusch nie jest moralistą – cechuje go eteryczność, niechęć do oceniania i uogólnień. Miasto i jego mieszkańcy są ukazani z perspektywy ponowoczesnej, w świetle której „to, co jest”, nie podlega już żadnemu „powinno”. Ponowoczesność może uznać tylko moralność minimalistyczną – panuje nieskażony indywidualizm ograniczony jedynie wymogiem wzajemnej tolerancji. *Nowoczesność* – pisze Bauman – *ukrywa skrzętnie utrzymujące ją w ruchu koła napędowe za kotarą złudzeń*. „*Perspektywa ponowoczesna*” polega w pierwszym rzędzie na *przekłuciu zasłony utkanej z iluzji, na uznaniu pewnych celów za niepożądane*<sup>33</sup>. Nowoczesną iluzją było przekonanie, że nieład ludzkiego świata jest stanem przejściowym, który niebawem zostanie uporządkowany przez rządy rozumu. Ponowoczesność przynosi „powtórne czarowanie” świata – rację bytu odzyskało to, co irracjonalne – niewyjaśniane w kategoriach użyteczności. Ilustracją tej zmiany perspektywy jest u Jarmuscha epizod z domniemanym grzebieniem Presleya (*Mystery Train*). Miejscowy naciągacz sprzedaje przejezdnej Włoszce (Nicoletta Braschi) grzebień wręczony mu rzekomo przez ducha Elvise jako prezent dla dziewczyny z Rzymu. Nieocze-

kiwanie przedmiot przyciąga w tajemniczy sposób osobę domniemanego właściciela. Tej samej nocy Luisa budzi się w hotelowym pokoju, widząc zjawę gwiazdora, który zakłopotany swoją obecnością w niewłaściwym miejscu pośpiesznie znika. To zabawne w swej wymowie zajście jest świadectwem, że współczesny człowiek nie do końca odrzucił magię i transcendencję. Pozornie racjonalizowana codzienność jest w istocie pełna tęsknot za nadprzyrodzonym i niewytłumaczalnym.

Parafrazując tytuł trzeciej z kolei noweli *Nocy na Ziemi*, bohaterowie Jarmuscha to ludzie zagubieni w kosmosie miasta. Miasto jest przestrzenią, gdzie postaci wpadają w gąszcz nieoczekiwanych perypetii rozwijających się niezależnie od ich intencji bądź w której rozmiągają się. Eva (*Inaczej niż w raj*), wychodząc na spacer, dostaje torbę z pieniędzmi od nieznanego mężczyzny, który pomylił ją z właściwą osobą tylko dlatego, że obie miały identyczne kapelusze. Reżyser udowadnia, że zarówno pech, jak i powodzenie to wynik nieporozumienia i przypadku. Taka konstrukcja narracyjna podważa samą istotę amerykańskiego kina akcji, w którym bohater musi zawdzięczać powodzenie samemu sobie, swej zaradności i przymiotom charakteru.

Dan Gribbin określa twórczość Jarmuscha jako filmowy odpowiednik sztuki Roberta Rauschenberga – jednego z najwybitniejszych przedstawicieli malarskiego pop-artu<sup>34</sup>. Dla Rauschenberga i innych artystów działających w obrębie tego kierunku podstawowym zadaniem było działanie między życiem a sztuką. Owocowało to collage'ami i assemblage'ami, w których elementy z przedmiotowego otoczenia zestawione w montaż przesłaniają warstwę malarską. Idąc tym tropem, Jarmusch konstruuje swoją sztukę z tego, co znajduje na ulicach, eksploatując urbanistyczną scenerię z uwagi na jej perwersyjne piękno. Ukazane w jego filmach miasta są zawsze konkretnymi miastami, ale reżyser nie poprzestaje na realistycznej prezentacji rzeczywistości. Akcentując subtelnie odmienny charakter każdego z nich, kreuje zarazem ich syntezę, kwintesencję miasta. Idea ta znajduje również potwierdzenie w konstatacjach bohaterów. Eddie zaraz po przekroczeniu granicy Ohio stwierdza, że jest tu tak samo jak w Nowym Jorku. Jun, docierając po długiej podróży do celu, już na dworcu mówi do swojej towarzyszki: *Wiesz, Memphis jest podobne do Jokohamy. Ma tylko więcej wolnej przestrzeni. Gdyby w Jokohamie usunąć 60 procent budynków, to wyglądałaby tak samo*. Jedynymi obiektami w mieście, które fotografuje, są pokoje hotelowe, gdyż jego zdaniem *te zawsze się zapomina*. Taki obraz miasta ukazuje przemianę, jaka dokonała się pod wpływem rewolucji w komunikacji niweczącej ograniczenia czasu i przestrzeni. Jak stwierdza Charles Jencks, *przeszliśmy od świata zamkniętych, narodowych kultur, do świata, którego tożsamość oparta jest na miastach, a równocześnie stanowi część szeroko znanej „światowej wioski”*. *Dla architekta oznacza to natychmiastowe przekazywanie informacji, natychmiastowy eklektyzm na szeroką skalę i w ogóle wzajemne wpływy (...) można teraz napotkać klasycyzm postmodernistyczny nawet w Indiach i Japonii*<sup>35</sup>. Allie Parker, wsiadając na statek do Europy, nie czyni tego ze względu na perspektywę zmiany. Przenoszenie się z miejsca na miejsce nie jest dla niego poszukiwaniem szczęścia, lecz wewnętrznym imperatywem, którego nie zawsze ma ochotę słuchać. W porcie spotyka młodego Francuza przybywającego do Nowego Jorku, w nadziei że miasto to będzie dla niego drugim Babilonem. Dowiadując się, że

Allie wyjeżdża do miejsca, które on opuścił, mówi: *Paryż będzie twoim Babilonem*. Dialog Europejczyka i Amerykanina potwierdza myśl, że klucz do zrozumienia Europy leży nie w jej przeszłości, lecz w parodystycznej i szaleńczej antycypacji, jaką jest Nowy Świat. Tutaj należy szukać idealnego modelu końca naszej kultury<sup>36</sup>. Czy to więc właśnie jest zmaterializowana utopia? *Tak, to ona! (...) Stany Zjednoczone są rajem! Raj jest tym, czym jest; bywa posępny, monotony i sztuczny. Ale to raj. Innego nie ma*<sup>37</sup>.

ELŻBIETA WIĄCEK

- <sup>1</sup> J. Leutrat, *Język pozorów*, tłum. A. Falencka, „Film na Świecie”, 1978, nr 10, s. 36.
- <sup>2</sup> R. Legutko, *Koniec świata westernów*, „Res-Publika”, 1988, nr 9, s. 61.
- <sup>3</sup> E. Mazierska, *Jim Jarmusch*, Warszawa 1992, s. 27.
- <sup>4</sup> J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998, s. 149-151.
- <sup>5</sup> J. Delumeau, *Historia rajów*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 106.
- <sup>6</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 180.
- <sup>7</sup> E. Mazierska, dz. cyt., s. 74.
- <sup>8</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 72.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 74-75.
- <sup>10</sup> Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987.
- <sup>11</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 71.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 77.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 33.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 132.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 126.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 97.
- <sup>18</sup> E. Mazierska, dz. cyt., s. 75.
- <sup>19</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 29.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 97.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 111.
- <sup>22</sup> Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 207.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 29.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 158.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 210.
- <sup>27</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 330-331.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 328.
- <sup>29</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 17.
- <sup>30</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 213.
- <sup>31</sup> R. Sennet, *The Fall of Public Man*, Cambridge 1974, s. 12-14.
- <sup>32</sup> T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, Warszawa 1994, s. 39.
- <sup>33</sup> Z. Bauman, dz. cyt.
- <sup>34</sup> D. Gribbin, *Gone fishing*, „Film Comment”, May – June 1996, s. 80.
- <sup>35</sup> Ch. Jencks, dz. cyt., s. 5.
- <sup>36</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 131.
- <sup>37</sup> Tamże.

# POLSKIE MIASTO FILMOWE



*Krótki film o zabijaniu*, reż. Krzysztof Kieślowski (1991)

# Gry przestrzenne

MAGDALENA SAJA

## ***Tramwaj. Przestrzeń wydzielona***

Hałaśliwe tramwaje są stałym składnikiem krajobrazu Łodzi, jej na wskroś miejskiego klimatu. Co chwila przecinają drogę przechodniom, pojawiają się nagle zza rogu domów, pędząc z łoskotem uwięzionym między piętrami wysokich kamienic. Gęsta sieć torów to żyły i tętnice miasta, umożliwiające względnie tanią cyrkulację jego mieszkańców, przenieszczać się w przestrzeni w sobie tylko wiadomych celach.

Wagon tramwajowy to miejsce równie anonimowe jak ulica, choć odróżnia go całkiem inny charakter stosunków przestrzennych pomiędzy ludźmi. Mimo ruchu pasażerowie pozostają nieruchomi względem siebie, często w nienaturalnym zagęszczeniu, a przed zbyt intensywnym dyskomfortem psychicznym bronią się, stosując zasady specyficznej etykiety tramwajowej. Unikają spojrzeń, spuszczać oczy lub uporzecznie wpatrując się w znany na pamięć widok za oknem. Ewentualne rozmowy między nieznanymi dotyczą skasowania biletu, nadeptnięcia komuś na nogę lub potrącenia plecakiem.

Te wzorce zachowań, wynikające z takich, a nie innych warunków transportu, obowiązują również w godzinach poza szczytem, choć poczucie zatłoczenia i frustracji przestrzennej nie jest nawet w połowie tak intensywne. Schematy zachowań wsiąkają w miejsce, w którym powstały i gdzie wydają się nad wyraz potrzebne, stając się wpojona, zautomatyzowana norma postępowania. Powstałe w wyniku jednej potrzeby – jako reakcja obronna przed redukcją przestrzeni – mogą się okazać niepożądane, w chwili gdy porzucamy postawę defensywną, czując potrzebę kontaktu.

Pierwszą etiudę fabularną Krzysztofa Kieślowskiego, zatytułowaną *Tramwaj*, oprócz innych równouprawnionych interpretacji można potraktować jako próbę metaforycznego zobrazowania sytuacji powstającej między dwiema osobami znajdującymi się w jednej, zamkniętej przestrzeni – między ścianami tramwaju mknącego przez miasto nocą.

Dzięki jednemu ze zbiegów okoliczności, które rządzą naszym losem, znaleźli się tam chłopak i dziewczyna podążający w jednym kierunku. I choć okoliczności sprzyjają, bo pora jest nocna, tramwaj pusty, a chłopak zdradza wyraźne zainteresowanie osobą towarzyszącą mu w podróży, nie dochodzi między nimi do nawiązania znajomości. Pozostają dla siebie anonimowi, są przechodniami, bezimiennymi ożywionymi elementami miejskiej rzeczywistości, przypadkowo i na chwilę przebywającymi w tym samym miejscu.

Podczas gdy chłopak zdaje się wyłamywać z tego schematu, dziewczyna pozostaje konsekwentnym użytkownikiem tramwaju, środka komunikacji bynaj-



mniej nie międzyludzkiej. Jej zachowanie można uznać za reprezentatywne dla miejskiej rutyny; dla własnego bezpieczeństwa zamknięta jest w „zrutynizowanym świecie obcości”<sup>1</sup>, świecie zorganizowanym według wzorców, których można się nauczyć na pamięć.

Tworzenie go jest według Zygmunta Baumana strategią charakterystyczną dla mieszkańca współczesnego miasta<sup>2</sup>. W ten sposób odgradzamy się od nieprzewidywalnych ruchów i postępów ludzi, wśród których zmuszeni jesteśmy przebywać. Bronimy się przed chaosem ich działań. Zbyt mało o nich wiemy, by móc je przewidzieć, dlatego każdy napotykaną człowiek jest dla nas obcym. By czuć się bezpiecznie, wtapiamy go w tło, uprzedmiotowujemy, przechodząc do porządku dziennego nad jego niewidocznym już, na szczęście, istnieniem.

*Tramwaj* jest może tylko jedną z wprawek młodego studenta, który dopiero odkrywa tajniki języka filmowego. Ten krótki film, zrealizowany pod opieką Wandy Jakubowskiej, ujawnia jednak głęboką wrażliwość Kieślowskiego na otaczające go miejskie realia. Jest efektem dociekliwej obserwacji świata, a jednocześnie wskazuje na te jego aspekty, które szczególnie intrygują młodego reżysera. Kilka lat później, w swojej pierwszej samodzielnej produkcji fabularnej, powróci do zagadnień interakcji ludzko-przestrzennej, powtórnie podejmując wątek spotkania mężczyzny i kobiety.

### **Przejście podziemne. Przestrzeń, która dzieli**

*Ona zostawiła go w jakimś małym mieście, w którym kiedyś żyli jako nauczyciele, przyjechała do Warszawy i została dekoratorką w sklepie. On po paru latach przyjeżdża do Warszawy jej szukać, ponieważ ją kocha. Próbuje ją namówić, żeby do niego wróciła*<sup>3</sup>.

Tak streszcza Kieślowski akcję swojego pierwszego filmu fabularnego. Umieścił ją w przejściu podziemnym, na skrzyżowaniu Alei Jerozolimskich i Marszałkowskiej, w miejscu kiedyś modnym i *dosyć eleganckim*, jak sam ocenia<sup>4</sup>. Dwoje ludzi, kiedyś sobie bliskich, teraz oddzielonych przestrzenią i czasem, spotyka się w klaustrofobicznej atmosferze pasażu podziemnego.

Mężczyzna, inicjator spotkania, usiłuje znanymi sobie sposobami odbudować stracone porozumienie. Kobieta stawia opór jego działaniom. Mimo że sprawia wrażenie biemej i obojętnej, dystans pomiędzy nimi jest niemal paralizujący. Rozmowa toczy się mozolnie, jest porwana i niespójna, zamiast porozumienia niesie konflikt. Daleko jej do prawdziwego dialogu pomiędzy dwojgiem bliskich sobie ludzi. Warunkiem takiego dialogu jest, według Véronique Campain, *ten sam sposób zajmowania przestrzeni*<sup>5</sup>. Jeżeli jego uczestnicy reprezentują dwa odmienne światy – prawdziwe spotkanie, a co za tym idzie, porozumienie, jest niemożliwe.

Mężczyzna mówi: *To nie ma sensu. Ty tutaj, ja tam. Wszystko ma swoje granice* – i tymi słowami mimowolnie definiuje istotę ich sytuacji, której nie da się rozwiązać przez zwykły powrót motywowany nawet najlepszymi intencjami. On wciąż przynależy do przestrzeni prowincjonalnego miasta, do szkoły, gdzie uczy, do ludzi, z którymi przebywa na co dzień. W wielkim mieście funkcjonuje na prawach turysty, obcego. Jego miejsce jest gdzie indziej – ona jest u siebie.

Słowa nie są jedynym środkiem budowania bliskości. Nie są też warunkiem wystarczającym. W świetle tego, co napisałam, decydującą rolę w nawiązaniu

porozumienia odgrywa przestrzeń. Nie bez przyczyny odległość jest ściśle związana z terminami wyrażającymi relacje międzyludzkie. Jak pisze Yi-Fu Tuan, zidentyfikowana, oswojona i uczłowieczona przestrzeń staje się dla nas *miejscem* – czyli centrum ustalonych wartości<sup>6</sup>. Proces poznawania nowego otoczenia wymaga pewnego wysiłku. Dodatkowym utrudnieniem jest obecność innych ludzi, ich światy rzutują się bowiem na tę samą przestrzeń, redukując ją i tym samym ograniczając naszą wolność.

Większa część akcji filmu rozgrywa się na wystawie sklepu, w którym pracuje kobieta. Po raz kolejny dokonuje zmian w wykonanej przez siebie dekoracji, a od przepływającego przejściem tłumu dzieli ją tylko przezroczysta szyba witryny. Zdaje się, że nie dostrzega uczestników miejskiego ruchu, są dla niej stałym elementem przestrzeni, anonimową masą, od której oddziela ją nie tylko szklana płaszczyzna, ale i wykształcona z biegiem czasu obojętność. Zupełnie inaczej zachowuje się mężczyzna. Widzialna obecność innych ludzi jest dla niego źródłem frustracji, czuje się zagrożony, skrępowany przestrzennie.

Intuicyjnym, choć pozornie paradoksalnym rozwiązaniem jest ograniczenie owej przestrzeni – mężczyzna metodycznie zasłania szybę gazetami. Jest to nie tylko ochrona przed deprymującym wpływem świata zewnętrznego. Jego działania można również potraktować jako próbę stworzenia poczucia prywatności. Oswaja przestrzeń, chcąc się poczuć swobodnie, a przez to pewnie – na tych samych zasadach, na jakich funkcjonuje tu jego partnerka. Chce ją pozbawić przewagi.

Jak pisze Tuan, aby czuć się u siebie – czyli doświadczać miejsca intymnie – potrzebny jest drugi człowiek, intymne chwile z nim spędzone, wspólne wzruszenia, refleksje<sup>7</sup>. Bohater mówi więc o przeszłości, zastanawia się nad nią, usiłuje obudzić wspólne wspomnienia i – o dziwo – zdaje się coraz bliższy celowi. Rozbiera kobietę, całuje ją. Zaczynają się kochać, oddzieleni od świata kruchą szklaną płaszczyzną. Wydaje się, że bliżej już być nie można, że dialog zostanie w końcu nawiązany. Jednak seks – moment najwyższej cielesnej bliskości – jak się okazuje, nie działa jak lekarstwo na utraconą miłość i porozumienie. Nie gra tu również roli symbolu męskiej dominacji, nie daje przewagi. Wręcz przeciwnie, układ sił pozostaje niezmienny, a drogi bohaterów ponownie się rozchodzą.

Kobieta i mężczyzna spotkali się w sklepie Cepelii znajdującym się w nowo otwartym przejściu podziemnym, umożliwiającym szybkie i bezkolizyjne przedostanie się z jednej strony ulicy na drugą. Są oni częścią opowiadania o nocnym życiu pasażu, elementy ich historii są bezustannie konfrontowane z innymi zdarzeniami w tej sztucznie wygenerowanej, nienaturalnej przestrzeni. Powstała ona w służbie przemieszczaniu się – tak samo jak ulice, estakady, aleje, kładki i schody – system umożliwiający funkcjonowanie miasta.

Przebieg taki nie powinien dostarczać zbyt wielu bodźców, gdyż nie służy już do „pobudzania”, lecz do „przemierzania”<sup>8</sup>. Jej postrzeganie zmieniło się wraz z narodzinami nowego wzorcowego obrazu ciała związanego z odkryciami dotyczącymi funkcji krwioobiegu w organizmie. Pozostający pod ich wrażeniem osiemnastowieczni urbanisci każą patrzeć na miasto jak na olbrzymi układ składający się z tętnic i żył. Każdy kanał powinien funkcjonować nienagannie; łącząc się z innymi w jedną doskonałą całość zapewniają miastu właściwą równowagę. Ulice stają się środkiem ruchu będącego celem samym w sobie.

Tadeusz Sławek porównuje taki stan rzeczy do Nietzscheańskiego świata po śmierci Boga, będącego *otchłanią wędrówki koniecznej, lecz bez kierunku, zdążania energicznego, lecz pozbawionego funkcji i celu*<sup>9</sup>. Autor cytowanego artykułu przytacza również słowa Rimbauda, który stwierdza, że ponowoczesny charakter metropolii najdobitniej wyraża się w jej *otchłanności, przecinanej systemem przejść, klatek schodowych i kładek*<sup>10</sup>.

Historia opowiadająca o niemożności porozumienia pomiędzy dwójgim jeszcze niedawno bliskich sobie ludzi nie mogła znaleźć lepszego tła niż jeden z miejskich traktów komunikacyjnych. Przestrzeń stworzona wyłącznie po to, by zaspokajać współczesną potrzebę sprawnego przemieszczania, staje się równoprawnym bohaterem filmu – jest przedłużeniem wzajemnych relacji pomiędzy „mężczyzną” i „kobietą”, akcentuje ich obcość; wydaje się, że jej nieobojętna obecność eliminuje wszelkie szanse na porozumienie.

*Miasto gubi się we własnym ruchu, tzn. stawia przybysza wobec „języka”, którego gramatyka i semantyka zaczyna coraz bardziej odróżniać się od języka, jakim posługuje się on gdzie indziej*<sup>11</sup>. Utraciwszy status przestrzeni, w której to, co cielesne, krzyżowało się z duchowością, stało się skomplikowanym schematem traktów komunikacyjnych. Strukturą linii przecinających się w newralgicznych punktach, wyspecjalizowanych narządach miejskiego organizmu, w których tłumią się bezwolni uczestnicy wielkomiejskiego, autonomicznego ruchu; przybywając i odchodząc, a czasem przystając na chwilę. Takim punktem, całkowicie wyzbytym cech charakterystycznych dla Tuanowskiego *miejsca*, jest

### **Dworzec. Przestrzeń dzielona**

Obecny w każdym większym mieście, symbolicznie pełni funkcję bramy średniowiecznej, przypomina służę, w której wchodzi się w pierwszy kontakt z miejscem, do którego się przybyło. Dla wielu to jedynie przystanek w długiej podróży, ci chwilowi goście widzą w nim jednak cechy zdradzające charakter miasta oglądanego wcześniej z okien przedziału pociągu.

Zamknięta przestrzeń dworcowa jednocześnie należy i do miasta, i do świata zewnętrznego; jest więc przejściowa, otwiera miasto na ów świat, pozwalając mu jednocześnie wkroczyć na teren miasta. Staje się miejscem neutralnym, należącym do wszystkich i do nikogo. Każdy jest tu obcym na prawach tubylca, bądź też odwrotnie – autochtonem o statusie barbarzyńcy.

Film Kieślowskiego powstały w 1980 roku doskonale oddaje specyficzną atmosferę dworca. Mimo ciągłego ruchu, pośpiechu, ludzi zdążających w sobie tylko wiadomym celu, informacji wypluwanych przez megafon i nieustannego zamieszania, odnosi się wrażenie, że czas w tym miejscu jest zawieszony, zapętlił się i działa w sposób niezgodny z prawami czasoprzestrzeni. Przed kasami stoją kolejki o niezmienniej długości, starowinki siedzą na tłumokach, robiąc wrażenie, jakby były tu od zawsze, ruchome schody pną się pod górę z upartą jednostajnością. Mechanizm dworca, napędzany masą ludzką, funkcjonuje w niezmiennym rytmie, sprawnie przetwarzając jednostki w anonimowy tłum. Małe dramaty wtapiają się w tło; ktoś spóźnił się na pociąg i bezskutecznie usiłuje zwrócić bilet, ale zderza się z obojętnym murem instytucji oburzonej tą bezczelną próbą ingerencji w jej wewnętrzne procesy i odchodzi

niezauważony przez nikogo. Co najwyżej z ulgą pożegnany przez stojącego za nim w kolejce następnego petenta.

Wraz z ruchliwą kamerą obserwujemy tych *pogubionych ludzi*<sup>12</sup>, biegnących to tu, to tam, załatwiających z godnym podziwu uporem masę nieistotnych spraw, czy, dla odmiany, siedzących całkiem nieruchomo, ze wzrokiem utkwionym w pustkę. Niektórzy oddają się pasjom badawczym, próbując zrozumieć skomplikowany mechanizm działania szafek bagażowych, nowego, jeszcze nie oswojonego elementu otoczenia; inni przechadzają się, uprawiając swoisty dworcowy flaneuryzm. Ktoś żegna się na peronie, może już na zawsze.

Obserwujemy ludzkie życie skondensowane w tej stosunkowo niewielkiej, dworcowej przestrzeni, utkane z wielu elementów, chaotyczne i bezwładne, a jednak stanowiące esencję codziennych znagań człowieczych.

Nie jesteśmy jedynymi obserwatorami uważnie tworzącymi całość z kolejnych ujęć rejestrowanych przez kamerę. Dworcowa miniatura ludzkiego świata nie jest bowiem kompletna bez wszechobecnych oczu kontrolujących każdy fragment przestrzeni. Potężne obiekty wy powolnymi ruchami podążają w ślad za przemieszczającymi się ludźmi i nic nie może się wydarzyć bez ich wiedzy. Nic nie dzieje się bez kontroli. Złowieszczą wizję nieustannej inwigilacji spotęgowano dynamicznym podkładem dźwiękowym: monotonne, wzmocnione echem uderzenia bębna, swym jednostajnym rytmem budzące nastrój zagrożenia i niepewności kontrastujący z pozorną niefrasobliwością przedmiotu obserwacji – ludzi.

Dworzec Kieślowskiego to metafora obejmująca całość miejskiej egzystencji. Akcentując ruchomość i bezwład ludzkiego życia jako jedno z podstawowych praw opisywanej rzeczywistości, zwraca również uwagę na problemy wymskające się codziennemu postrzeganiu. Wskazując, ostrzega, choć uchyla się od jednoznacznej interpretacji. Wizytówka Warszawy, usytuowany w centrum Dworzec Centralny, ówczesny tryumf nowoczesności, to newralgiczny punkt przestrzeni miejskiej, w którym dzięki uważnemu spojrzeniu reżysera obnaża się bez żadnych zahamowań jej współczesny charakter.

\* \* \*

*Droga: pasmo ziemi, po którym chodzi się pieszo. Szosa różni się od drogi nie tylko tym, że przemierza się ją samochodem, lecz również tym, że jest zwykłą linią łączącą jeden punkt z drugim. Sama w sobie szosa nie ma żadnego sensu: mają go tylko oba punkty, które łączy. Droga jest hołdem wobec przestrzeni. Każdy odcinek drogi obdarzony jest sensem i zachęca nas do postoju. Szosa tryumfalnie pozbawia przestrzeń wartości; dzisiaj przestrzeń to już tylko utrudnienie dla człowieka, który się porusza, zwykła strata czasu.*

Milan Kundera, *Nieśmiertelność*

Według Kundery ruch jest aktem zabójstwa na przestrzeni. *Pragnienie nieograniczonej swobody w przestrzeni zwyciężyło samą przestrzeń*<sup>13</sup>, pisze Sennett. Na opozycji ruchu i unieruchomienia Kieślowski buduje historię, której tematem przewodnim jest wolność.

*Niebieski. Przestrzeń w służbie samotności*

Przy akompaniamencie silnika pracującego na wysokich obrotach na ekranie pojawia się wirujące koło samochodu. Jesteśmy na autostradzie, świątyni wzniesionej ręką człowieka w hołdzie bożkowi ruchu. Dźwięk klaksonów, gwałtowne manewry kierownicy, gra światła w tunelu, hałas opon. Obrazy szybko ustępują jeden drugiemu w dynamicznym montażu. Sekwencja kończy się katastrofą.

Szpital. Na pierwszym planie delikatne piórko drga w rytmie oddechu leżącej. Odbity w dnie oka nieznaną osobę przynosi wiadomość o śmierci bliźnich. Oko zamyka się.

Podróż autostradą jest jedyną sceną dokumentującą życie Julie przed utratą męża i dziecka. Główną bohaterkę poznajemy właściwie wraz z momentem ich odejścia. Reżyser szeregiem zabiegów daje do zrozumienia, że Julie teraz i Julie przed to dwie różne postacie. Jednym z tych zabiegów jest kontrast zbudowany pomiędzy pierwszymi kilkoma minutami filmu, a jego pozostałą, nieproporcjonalnie dłuższą częścią. Pęd przeciwstawiony zostaje statyczności. Ruch, niosący ze sobą śmierć, ustępuje miejsca niekończącemu się unieruchomieniu. Gaśnie dynamizm, ujęcia wydłużają się, zdarzenia rozpluwają się w czasie, powolniejszy ruch kamery. Akcja zamiera.

Julie postanawia zapomnieć o tym, co przeszłe, włącznie z samą sobą. Chce zawiesić własne istnienie. Jak pisze Alicja Helman, *próbuję wymyślić inny niż samobójstwo sposób na to, by przestać istnieć, nie działać, nie tworzyć żadnych więzi między sobą a światem i ludźmi*<sup>14</sup>. Jedną z jej ważniejszych decyzji jest opuszczenie przestrzeni, którą dzieliła z tymi, którzy odeszli. Odrzuca wspomnienia, jakie może budzić każdy szczegół wypełniający ich dom rodzinny – miejsce naznaczone wspólnym przeszłym życiem.

Szukając całkowitej samotności, przestrzeni, która uwolni ją od niebezpieczeństwa, jakie jej zdaniem niosą ze sobą związki międzyludzkie, Julie postanawia zamieszkać w mieście. To przemieszczenie jest chwytem demaskującym paradoksalny charakter życia w zbiorowości. Bohaterka wybiera tłum, traktując go jako najskuteczniejszy sposób ucieczki od ludzi. Zwarta masa miejskich przechodniów jest dla niej gwarancją samotności. Wszechobecny bezmiar ludzkich istnień wydaje się najlepszą ucieczką przed własnym niechcianym istnieniem.

Postanowienie, jakie powzięła Julie, wyraża się w wypowiedzianych przez nią zdaniach: *Wiem już, co mam robić. Absolutnie nic*. Filmowy czas upływa więc powoli, wypełniony szeregiem zdarzeń pozornie wyzbytych znaczenia. Ów nietypowy dla fabuły brak akcji to zasadniczy środek tworzący *wewnętrzny pejzaż bohaterki*<sup>15</sup>, jej intymny świat, wewnętrzną przestrzeń, rozbudowaną kosztem rzeczywistości zewnętrznej. Świat wokół Julie to kilka zaledwie elementów. Wyznacza go mieszkanie, błękitny basen i kawiarnia, w której przesiaduje godzinami, zamawiając zawsze kawę i ciastko. Kilka miejsc, które powoli nabierają cech osobistych, są oswojonymi fragmentami miejskiej przestrzeni, traktowanymi przez bohaterkę w sposób coraz bliższy uczuciom posiadania. Nie ryzykowałabym takiego stwierdzenia, gdyby nie fakt, że właśnie w tych miejscach Julie zostaje „narażona” na bodźce zewnętrzne. Rzeczywistość, tak kategorycznie odepchnięta, powraca do niej, by upomnieć się o jej istnienie, by „wypchnąć” ją na zewnątrz – ku światu. Zakłóca ów „wewnętrzny pejzaż”, objawiając się pod

wieloma postaciami. Jest nieznanym pukającym w nocy do jej drzwi z prośbą o pomoc. Jej znakiem są również drzwi od mieszkania, które zatraskują się w chwilę po tej niespodziewanej wizycie, pozostawiając Julie na zewnątrz. W kawiarni odnajduje ją pełen miłości Olivier, w zawsze pustej pływalni zaczyna pojawiać się Lucile, sąsiadka. Bohaterka broni się przed tą zewnętrzną ingerencją, początkowo konsekwentnie traktując ją jako atak. Stopniowo jednak poddaje się, ulegając działaniu uporczywych bodźców. Ten akt poddania się nie jest bynajmniej oznaką tchórzostwa. Wręcz przeciwnie – świadczy o nagłym przyplwywie odwagi.

Przemiana, której ulega bohaterka, ma swój odpowiednik w wymiarze przestrzennym filmu. Julie powoli wyzwala się z kokonu, który sama wokół siebie stworzyła. Samotnie pielęgnowana czasoprzestrzeń codziennych czynności, które stały się dla niej *elementami prywatnego misterium*<sup>16</sup>, stopniowo ulega rozproszeniu. Granice bezpieczeństwa poszerzają się, wchłaniając w swój obszar coraz to większe poacie rzeczywistości. Bohaterka powoli burzy samodzielnie wzniesiony mur dzielący ją od świata, dosłownie wychodzi na zewnątrz. Nie siedzi już na ławce obojętna i zamknięta na otoczenie. Liczba miejsc, w których możemy ją obserwować, gwałtownie się zwiększa. Dotąd zawsze nieruchoma, portretowana w statycznych ujęciach, chroniąca się przed ingerencją z zewnątrz, teraz zaczyna zajmować przestrzeń w sposób kłócący się z treścią zdań, w których zawarła receptę na resztę swojego życia. Julie biegnąca za Olivierem porzuca dotychczas wyznawany wzorec biernego wypełniania przestrzeni. Staje się jej aktywnym elementem, pełnoprawnym uczestnikiem akceptującym jej niepisane prawa. Ruch, który na nowo ją otacza, nie jest owym bezwładnym, niszczyielskim „ruchem samym w sobie”. Symbolizuje zwycięstwo nad lękiem, przełamanie obawy przed budowaniem więzi. Jego siłą napędową jest empatia i miłość, którą sławia wersy psalmów śpiewanych w finałowej scenie filmu.

Momentem domykającym pełnię przemiany bohaterki jest ponowna jej obecność w domu, którego przestrzeń dzieliła niegdyś ze swoją rodziną. Przebywa tam tylko chwilowo, by powierzyć go kobiecie noszącej w sobie dziecko jej męża. Ta przestrzeń, którą odepchnęła w akcie sprzeciwu wobec świata i ludzi, niesie wspomnienie nieodwracalnie minionych dni, treści i znaczenia, których ślady Julie z takim uporem wypierała z pamięci. Jej odrzucenie było gestem symbolizującym zamknięcie, separację, zarzucenie istnienia; powrót do niej, akceptacja chwilowego choćby zaistnienia w jej granicach, to znak zgody ze światem i ze sobą. Julie ponownie żegna się ze swoim domem. Opuszcza go po raz wtóry, znowu na zawsze, postrzegając go jako miejsce przynależące do przeszłości, która teraz, bez wewnętrznego sprzeciwu, znalazła miejsce w jej pamięci.

\* \* \*

Strefa niepamięci, nieobecność, pustka znaczeniowa, samotność – te pojęcia Kieślowski przyporządkowuje przestrzeni miejskiej. Nie demonizuje siły jej działania, lecz posługuje się nią jako czynnikiem intensyfikującym wagę i charakter wewnętrznych przemian bohaterki *Niebieskiego*. W kilka lat starszym *Dekalogu* – swoistej adaptacji dziesięciu przykazań – tło, jakie wybrał dla opisywanych przez siebie przypadków i postaci, jest równie istotnym elementem struktury znaczeniowej filmu.

**Dekalog. Przestrzeń symboliczna**

Sposób, w jaki rozpoczynają się kolejne odcinki *Dekalogu*, często sugeruje pozorną przypadkowość doboru ich bohaterów. Gołąb, który ląduje na dowolnym parapecie dowolnego wielkopłytowca, szmata spadająca na przypadkowego przechodnia, zagubiony pijak przechodzący koło okna pewnej rodziny, zając, który wypadł z czyjegoś balkonu – te nieistotne zdarzenia pełnią funkcję pretekstów, od których zaczynają się opowieści o skomplikowanych sytuacjach życiowych ludzi *wyodrębnionych z tłumu bezimiennych mieszkańców blokowiska*<sup>17</sup>. Sugestia losowego wyboru postaci podkreśla uniwersalność poruszanych zagadnień. Jednocześnie każe nam pamiętać o tych, którzy nie zostali „wybrani”, ludziach, którzy pozostają w dalekim tle wydarzeń rozgrywających się na pierwszym planie, wtapiających się w ogromną, przytłaczającą przestrzeń osiedlowego przedmieścia.

Ta przygnębiająca sceneria towarzyszy wszystkim bohaterom *Dekalogu*. Wielopiętrowe bryły bloków, monotonne moduły urbanistyczne kryjące w sobie nieskończenie zwielokrotnione ludzkie egzystencje. Tej przytłaczająco jednostajnej przestrzeni brak jakichkolwiek wykładników lokalizacyjnych. *Dekalog (...) może dziać się wszędzie* – pisze Mirosław Przyłipiak, mając na myśli nieobecność wątków o charakterze politycznym. Kieślowski celowo omija charakterystyczne dla lat osiemdziesiątych *nasycenie polityką życia społecznego, czego efektem jest wyobcowanie filmu z kontekstu czasów i miejsc*<sup>18</sup>. Jednorodna, wyzbyta jakichkolwiek cech różnicujących przestrzeń więżąca bohaterów w swoich granicach to dodatkowy, acz również silny czynnik tworzący wyizolowaną rzeczywistość moralitetu filmowego.

Véronique Campain w swoim studium na temat *Dekalogu* porównuje blok mieszkalny do labiryntu, *miejsca ciemnego i dziwnego, w najwyższym stopniu obcego, piekła*<sup>19</sup>. Mieszkający w nim ludzie żyją życiem *autystycznym*, każda jednostka jest zamknięta w *nieprzepuszczalnym sześcianie jej mieszkania*, stamtąd ogląda *świat zewnętrzny, nie wchodząc do niego, nie słysząc go i nie odpowiadając mu*<sup>20</sup>. Elementem podkreślającym dystans są okna, przez które często spoglądają bohaterowie *Dekalogu*. Służą one jako bariera dźwiękowa, *oddzielając czynność słuchania od czynności widzenia*<sup>21</sup>, jako osłona, zwłaszcza gdy wzmacnia je bariera żaluzji bądź krat. Motyw izolacji przestrzennej powtarza się więc na poziomie jednostkowym – każdorazowo odmiennie zajmowana przestrzeń nie pozwala bohaterom na nawiązanie prawdziwego dialogu. Nie znajdując sposobu na porozumienie, wyzywają się na pojedynek. *Stawką każdego filmu jest to, by pojedynek przemienić w dialog*<sup>22</sup>.

*Mamy coraz lepsze narzędzia i coraz mniej do zakomunikowania*<sup>23</sup> – mówi Kieślowski w jednym z licznych wywiadów udzielonych Tadeuszowi Sobolewskiemu. Odczuwamy potrzebę porozumienia, straciwszy jego umiejętność. Tadeusz Szczepański, w artykule poświęconym wspólnym motywom w twórczości Bergmana i Kieślowskiego, zauważa, iż jednym z tematów obecnych w filmach obu twórców *jest idealistyczna tęsknota do prawdziwego i głębokiego porozumienia międzyludzkiego, ponieważ to, które istnieje w naszej pragmatycznej cywilizacji jest niepełne, powierzchowne, ograniczone i z tego powodu stanowi źródło samotności i cierpienia*<sup>24</sup>. Stwarzając sprawne i nowoczesne środki komunikacji,

człowiek zagubił gdzieś cel kontaktu z bliźnim. Zafascynowanie nieomal nieograniczonym przepływem informacji przesłoniło mu istotę porozumienia. Bohaterzy *Dekalogu*, jak i późniejszych filmów Kieślowskiego, to ofiary destrukcyjnej siły telefonów i automatycznych sekretarek, *symboli barier komunikacyjnych*<sup>25</sup>, uniemożliwiających autentyczny, głęboki kontakt z drugim człowiekiem.

Wyrazem tęsknoty za porozumieniem jest częsty w filmach reżysera *Dekalogu* motyw podglądania. Brak i nieumiejętność nawiązania prawdziwego kontaktu powoduje poszukiwanie metod zastępczych. Nieludzka architektura osiedlowa jednoznacznie zaprasza do obserwacji. Bezkresne ściany okien są sygnałem obecności setek istnień skupionych w prywatnej przestrzeni swoich mieszkań. Dla chorej z samotności jednostki ukrywające się spojrzenie zastępuje dotyk, soczewka obiektywu jest symulatorem zbliżenia, telefon daje złudzenie rozmowy. Wszystko po to, by mieć ulotne choćby wrażenie nawiązanej więzi.

Kieślowski wykorzystuje paradoks osiedla, które będąc przestrzenią wypełnioną przez nieskończenie zwielokrotnione istnienie ludzkie, skazuje je na nieuniknioną samotność. W rozmowie z Irène Jacob reżyser ubiera w słowa swoje przemyślenia na temat sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka. Każdy tak naprawdę może się zajmować tylko swoim „własnym światem” i chronić go tak, jak tylko się da. Jedynym elementem tego świata jest sam człowiek. *Tak, jest się samotnym*<sup>26</sup>.

MAGDALENA SAJA

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Wśród nas, nieznajomych*, w: *Czytanie miasta – pisanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997, s. 147.

<sup>2</sup> Tamże, s. 147-148.

<sup>3</sup> K. Kieślowski, *O sobie*, opr. D. Stok, Kraków 1997, s. 73.

<sup>4</sup> Tamże, s. 71.

<sup>5</sup> V. Campaign, *Dziesięć krótkich filmów: od pojedynku do dialogu*, tłum. M. Żurowska, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 1997, s. 64.

<sup>6</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 72-77.

<sup>7</sup> Tamże, s. 180-182.

<sup>8</sup> R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 12.

<sup>9</sup> T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta...* s. 21.

<sup>10</sup> Tamże, s. 30.

<sup>11</sup> Tamże, s. 33.

<sup>12</sup> K. Kieślowski, dz. cyt., s. 68.

<sup>13</sup> R. Sennett, dz. cyt., s. 206.

<sup>14</sup> A. Helman, *Kobiety w kinie Krzysztofa Kieślowskiego*, w: *Kino...* dz. cyt., s. 149.

<sup>15</sup> Zob. *Pejzaż wewnętrzny. Mówi Sławonir Idziak*, „Kino” 1993, nr 9.

<sup>16</sup> T. Sobolewski, *Lot na uwięzi. Trzy kolory – Niebieski*, „Kino” 1993, nr 10.

<sup>17</sup> M. Przyłipiak, *Kompozycje dwójkowe*, „Kino” 1990, nr 6.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> V. Campaign, dz. cyt., s. 70.

<sup>20</sup> Tamże, s. 64.

<sup>21</sup> Tamże, s. 65.

<sup>22</sup> Tamże, s. 62.

<sup>23</sup> *Żyliśmy tam wszyscy. Z Krzysztofem Kieślowskim rozmawia Tadeusz Sobolewski*, „Kino” 1994, nr 7,8.

<sup>24</sup> T. Szczepański, *Kieślowski wobec Bergmana, czyli Tam, gdzie spotykają się równoległe*, w: *Kino...* dz. cyt., s. 165.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> I. Jacob, *Spotkanie z Krzysztofem*, w: *Kino...* dz. cyt., s. 197.



# Miasto jak każde?

## Warszawa w *Girl Guide* i *Kilerze* Juliusza Machulskiego\*

EWA MAZIERSKA

### Postmodernistyczne miasto

O żadnym gatunku filmowego miasta nie napisano tak wiele, jak o „mieście postmodernistycznym”. Na temat samego tylko Los Angeles w *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta znalazłam 14 artykułów, dużo się także pisze o *Ucieczce z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera, *Dwunastu małpach* (*12 Monkeys*, 1995) Terry’ego Gilliana, *Batmanie* (1989) Tima Burtona, *Życie* (*Barb Wire*, 1995) Davida Hogana czy *Candyman* (1992) Bernarda Rose’a. Owa bogata literatura jest jednak równocześnie jednostronna – „miasto postmodernistyczne” w krytyce filmowej to prawie zawsze amerykańskie miasto przyszłości. Ograniczone pole zainteresowań badaczy łatwo wytłumaczyć – postmodernizm to zespół poglądów, który rozplenił się w Stanach Zjednoczonych bardziej niż w jakimkolwiek innym kraju świata i który – jak sama nazwa wskazuje – dotyczy nie tyle tego, co się dzieje, ile tego, co dopiero się staje. Na przykład francuski guru postmodernizmu Jean Baudrillard ukuł swą teorię pod wpływem pobytu w Stanach Zjednoczonych i wizyt w takich ultra- i postnowoczesnych urządzeniach, jak „malls”, a także „tematyczne” restauracje i parki<sup>1</sup>.

Ekranowe miasta rzeczywiste (o ile w ogóle można stosować termin „miasto rzeczywiste” do tego, co widać na ekranie) nie poddają się tak łatwo postmodernistycznemu dyskursowi, jak miasta science fiction. Podobnie miasta Europy nie są tak wdzięcznym materiałem do badania nostalgii, pastiszu, „simulacry”, mieszania się kultur czy kryzysu metanarracji, jak Las Vegas, Los Angeles czy Nowy Jork. Same terminy „postmodernistyczna Wenecja”, czy „ponowoczesny Zamość” brzmią dość groteskowo. Równocześnie jednak niezdolność wykrycia śladów postmodernizmu w filmach (z zasady rejestrujących to, co nowoczesne szybciej niż starsze dyscypliny sztuki), których scenerią są współczesne miasta europejskie, stawia pod znakiem zapytania tezę, że postmodernizm jest wszędzie, że to „kondycja” już nawet nie międzynarodowa, lecz globalna. Innymi słowy, jeśli filmowa Barcelona, Paryż i Londyn lat dziewięćdziesiątych nie różnią się od tych miast, na przykład z filmów lat sześćdziesiątych, to można podejrzewać, że w rzeczywistości także niewiele się one przez te lata zmieniły.

\* Tekst ukazał się w wersji angielskiej w „Historical Journal of Film, Radio and Television”, nr 4, vol. 19, October 1999 r.

Uzbrojona w to przekonanie sama wyruszyłam na poszukiwanie postmodernistycznej Warszawy w kinie lat dziewięćdziesiątych. Zanim zdam sprawę z rezultatów, pragnę zwrócić uwagę, że w ostatnich latach głównym zarzutem stawianym reżyserom zmagającym się z polską rzeczywistością jest to, że dostrzegają oni, iż jest ona polska, a nie amerykańska albo „jakaś ogólna”. Najwyraźniej rzecz ujmując Andrzej Kołodyński, pisząc w artykule *Kiler i inni: Wszystkie te nasze filmy, może z wyjątkiem nostalgicznego „Sztosa”, łączy to, że rozgrywają się w krainie z „Króla Ubu” – w Polsce, czyli nigdzie. Zafascynowani Hollywoodem reżyserzy jakoś nie dostrzegają zakorzenienia tamtych filmów w amerykańskim pejzażu – pejzażu rozumianym nie tylko jako sceneria, ale także mentalność, sposób zachowania czy mówienia. (...) Realia – częściej zresztą aluzje do realiów typu „mafia pruszkowska” – są tylko umowne. Czas akcji – nieokreślony, zapewne lata dziewięćdziesiąte, ale tego domyślać się można tylko z marek samochodów*<sup>2</sup>.

Moim celem jest nie tyle porównanie polskiego „Never-never landu”, a właściwie jego fragmentu – Warszawy z filmów Juliusza Machulskiego z Warszawą prawdziwą, ile jego opis i kontekstualizacja. Zanim jednak przejdę do rzeczy, pragnę uprzedzić, że miasto w moim artykule to nie tylko mury i ulice, lecz – jak zauważył François Penz, komentując opis Paryża dokonany w filmach Jacques’a Tatiego – cały sposób życia<sup>3</sup>.

### **Girl Guide – Warszawa nasycona graffiti**

Głównym bohaterem i narratorem *Girl Guide* (1995) jest Józek Galica, absolwent anglistyki, który przybywa do Warszawy z górskiej wioski o nazwie Pisarka. W Warszawie nie szuka pracy na etacie, ale próbuje zarobić na życie prywatnymi lekcjami, oferując *naukę angielskiego w sześć tygodni*. Chociaż bohater Machulskiego określa się kilkakrotnie jako ktoś, kto nie ma powodów do dumy, czy wręcz jako *niziny społeczne*, ani w jego zachowaniu, ani w jego otoczeniu nie ma śladów desperacji „człowieka znikąd” czy człowieka przegranego.

Choć Józek nie jest bogaty, wynajmowane przez niego mieszkanie bynajmniej nie wygląda na kawalerkę z kuchnią w prześwicie i mikroskopijnym brodzikiem z gatunku tych, na które polują pojawiający się w Warszawie prowincjusze. Przeciwnie, z przynajmniej dwoma dużymi pokojami, regałami pełnymi książek, reprodukcjami modernistycznych malowideł, staromodnym piecem kaflowym i mnóstwem gustownych bibelotów, doskonale spełnia warunki filmowego *apartment* zamieszkiwanego przez młodego reprezentanta klasy średniej, jakich pełno na przykład w filmach francuskich. Co więcej, mieszkanie Józka nie jest położone w anonimowym bloku na anonimowym blokowisku jak te, które królowały w filmach poprzedniej dekady, na przykład w *Dekalogu* Kiesłowskiego i *Alternatywy 4* Barei, ale w miejscu znacznie przyjemniejszym, przypuszczalnie na Starówce. Z balkonu z artystycznie wykuta poręczą jest widok na jakiś jasny, elegancki budynek i Pałac Kultury znajdujący się w niedużej odległości. Na to, że Józek mieszka na Starym Mieście, wskazuje też fakt, że jego balkon „opiera” się na dachu – właśnie tak jak w warszawskich renesansowych kamieniczkach.

To, z kim się Józek przyjaźni, jest odbiciem tego, gdzie mieszka. Jego duchowym przewodnikiem jest pan Michalak, niewidomy muzyk, który dyskutuje

z Józkiem subtelności interpretacji Bacha dokonanej przez Glena Goulda. Mieszkanie pana Michalaka, jeszcze bardziej niż Józka, ze starym pianinem i stosem winylowych płyt, kojarzy się z kulturą, która nie poddaje się chwilowym modom. Jak w przypadku Józka, nie wiadomo dokładnie, gdzie pan Michalak mieszka, ale w jego otoczeniu czuje się raczej atmosferę przedwojennej kamienicy niż powojennej „szafy” na tysiąc ludzi. Inne warszawskie mieszkanie pokazane w *Girl Guide* należy do Kingi, ślicznej uczennicy Józka, która niechętnie wciąga go w międzynarodową aferę kryminalną. Jest to przestrzeń typowo kobieca, z kwiatami wypełniającymi każdy kąt i miękkimi meblami. Każde z tych mieszkań ma własny styl kontrastujący z urawniłowką, która była specjalnością filmów o Warszawie kręconych dziesięć czy dwadzieścia lat wcześniej.

Droga między tymi trzema mieszkaniami nigdy nie jest pokazywana. Kiedy Józek opuszcza swój dom, cięcie robione jest prosto do mieszkania Kingi albo pana Michalaka. Stwarza to wrażenie, że ludzie ci mieszkają blisko siebie, że dystans, który ich dzieli, można pokonać piechotą. Podobnie nikt z nich nie porusza się po Warszawie autobusem ani tramwajem – każdy dochodzi do miejsca przeznaczenia, jak w scenie gdy Józek podąża na spotkanie arabskiego terrorysty. Poglębia to wrażenie Warszawy jako idealnego miejsca dla współczesnych miejskich wędrowców, czyli *flâneurs*. Nie przypadkiem używam w tym miejscu francuskiego terminu – *flânerie* to bowiem nie tylko fizyczna czynność, to cała postawa wobec świata, sposób życia, którego badanie wypełnia dziesiątki naukowych tomów.

James Donald, na przykład, pisząc o paryskich doświadczeniach Baudelaire’a, zauważył: *Flânerie wymaga pewnego dystansu. Baudelaire przebywał w tłumie, ale do niego nie należał*<sup>4</sup>. Ten sam dystans można zauważyć u Józka – nie jest on warszawiakiem, lecz outsiderem przyglądającym się swemu otoczeniu z boku. Doskonale obrazuje to scena z napotkaną pod Pałacem Kultury góralką. Józek nie tylko rozpoznaje rodaczkę, ale także to, że sprzedawane przez nią swetry nie są z wełny tylko z anilany – czego rzekomo nie są w stanie dostrzec warszawskie „pany”. Bohater Machulskiego jawi się jako *flâneur* także w kontaktach ze swą uczennicą, Kingą. Choć kocha się w niej śmiertelnie, traktuje ją z dystansem, żartując z jej pełnej uroku naiwności.

W istocie w całym filmie jest zaledwie kilka scen filmowanych na prawdziwych warszawskich ulicach. Znow, w przeciwieństwie do Kieślowskiego czy Barei, którzy koncentrowali się na szarych, anonimowych osiedlach z betonu, Machulski ogranicza się do centrum Warszawy. Co więcej, nawet w scenach ulicznych widz *Girl Guide* ma niewielkie szanse pobłądzić okiem po ekranie i zobaczyć coś nieoczekiwanego (co było kiedyś specjalnością filmów wspomnianego Jacques’a Tati, a dziś – na przykład Abbasa Kiarostamiego) – sceny są bowiem kręcone z niewielkiego dystansu i szybko montowane. Machulskiego wizję Warszawy określiłabym jako arbitralną – można ją porównać do widoku roztaczającego się z okien autobusu przed turystami, którym przewodnik objaśnia, na co, gdzie i kiedy mają patrzeć. Jedyńm budynkiem, który ukazuje się na ekranie w całym swym blasku, jest hotel Marriott – symbol wolnorynkowego kapitalizmu, któremu Warszawa poddała się po 1989 roku. Józek odwiedza Marriotta, przychodząc z pomocą Kindze, której zagubił się amerykański narzeczony. Jak przystało jednak na *flâneura*, Józek nie staje się częścią

„kultury Marriotta” – po załatwieniu interesu opuszcza to miejsce i nigdy do niego nie wraca.

W *Girl Guide* przeważają jasne i jaskrawe kolory – najwięcej jest czerwieni przydającej otoczeniu Józka ciepła i radości. Nawet małe fiaty, symbolizujące polskie zacofanie i mimikrę, są w większości czerwone. Owo wrażenie ciepła jest, jak sądzę, w znacznym stopniu zasługą autora zdjęć, Jerzego Adamka, znanego między innymi z pracy przy ciepło-pogodnych filmach Radosława Piwowarskiego.

Z postmodernistycznej perspektywy pierwsza scena *Girl Guide* jest najbardziej znacząca – przed oczami widza rozpościera się mur pokryty graffiti. Nie spodziewanie część muru ożywa, przyjmując kształt, jak się wkrótce okaże, głównego bohatera historii, Józka. Józek odwraca się, by ujawnić drugą, nie pomalowaną stronę. Od tej pory, dokądkolwiek bohater Machulskiego się uda, graffiti będzie mu towarzyszyć. Najpierw on i Kinga będą prowadzić rozmowę o przyszłości, siedząc sobie na huśtawce w jakimś opuszczonym wesołym miasteczku, na tle gipsowej ściany pomalowanej w kolorowe smoki. Po tym jak Kinga odwiedzi go ze swym amerykańskim narzeczonym, Garym, Józek ze złości i zazdrości pokryje ściany wynajmowanego przez siebie mieszkania malunkami, które właściciel mieszkania określi jako „Picasso i van Gogh”. W końcu zaś, gdy przyjdzie mu opuścić swe przytulne mieszkanie, przeniesie się do pokoiku za garażem należącym do jego muzykującego przyjaciela. Znów ściany garażu i pakamery będą pokryte kolorowymi malunkami.

Garaż przywodzi na myśl miejsce, w którym mieszkał Jules, główny bohater *Divy* (1981) Jean-Jacquesa Beineixa – w obu można odnaleźć mnóstwo sprzętu muzycznego i różne dziwne przedmioty, jak w przypadku *Girl Guide* zbroję, a *Divy* – suknię słynnej śpiewaczki. Oba garaże pełnią też identyczną funkcję dramaturgiczną, gdyż oba zostaną zaatakowane przez gangsterów. Najważniejsze podobieństwo dotyczy jednak tego, że w obu ogromne graffiti pokrywają ściany od podłogi do sufitu.

Różnice między tymi miejscami są nie mniej ważne – garaż, w którym urzęduje Jules, wygląda niemalże jak futurystyczny pałac, „meta” Józka jest dużo mniejsza i skromniejsza. Także freski na ścianach są do siebie niepodobne. Choć Jules jest zaledwie listonoszem, reprezentuje więc francuską klasę pracującą, a film Beineixa został powitany jako odbicie panujących we Francji na początku lat osiemdziesiątych nastrojów socjalistycznych, graffiti w garażu francuskiego listonosza (tak jak jego zainteresowanie *Divą*) bynajmniej nie ujawnia proletariackich gustów bohatera. Fresk w *Divie*, będący fotorealistycznym obrazem samochodów i kobiet, budzi skojarzenia z malarstwem Davida Hockneya i reklamami telewizyjnymi. Fresk w garażu Józka jest mniej dopracowany i elegancki, za to bardziej abstrakcyjny, gniewny i dziki.

Graffiti to zjawisko kontrowersyjne; Suzi Gablik, odnosząc się głównie do ulicznych fresków w Nowym Jorku zauważa: *Dla wielu ludzi są one symbolem agresji, społecznej anarchii i moralnego upadku. Postrzegają je jako zwykły wandalizm – przestępstwo oznaczające, że społeczeństwo, w którym żyjemy, nie przestrzega prawa i porządku. (...) Inni z kolei wierzą, że „grafficiarze” wnoszą się na wyżyny prawdziwej sztuki i reprezentują doświadczenia współczesnych poddanych opresji, samotnych i dezorientowanych ludzi*<sup>5</sup>.

Graffiti odegrało także ważną rolę w kulturze młodzieżowej Rosji i Europy Wschodniej w czasach panowania komunizmu. Ideologia, której przeciwstawiali

się artyści graffiti w Warszawie, Moskwie, Pradze, czy wschodnim Berlinie, znacznie jednak różniła się od tego, przeciwko czemu walczyli ich nowojorscy odpowiednicy. W miastach amerykańskich wrogiem graffitiarzy była przede wszystkim ciemna strona rewolucji przemysłowej, w naszej części świata – kolektywizm, brak wolności i uniformizm życia nad Wisłą czy Moskwą. Po upadku komunizmu popularność graffiti nie zmniejszyła się, choć jego ideologia zmieniła się w pewnym stopniu. W dzisiejszej Warszawie łatwiej odnaleźć hasła potępiające antyliberalizm Kościoła katolickiego niż życie w kolektywie. Graffiti otrzymało także miejsce w kulturze oficjalnej. W ostatnich latach odbyło się kilka konkursów dla artystów graffiti. Jeden z nich, jak dowiedziałam się z prasy, zatytułowany *Kolor przeciwko przemocy*, był sponsorowany przez warszawską policję. Celem konkursu, który podobno zgromadził ponad tysiąc malarzy, było propagowanie bezpieczeństwa na ulicach stolicy.

W polskich filmach z lat dziewięćdziesiątych, których akcja toczy się w społeczeństwie, graffiti jest nie tylko obecne, ale „żywe i głośnie”. Jako przykład może służyć *Szamanka* (1996) Andrzeja Żuławskiego i *Nocne graffiti* (1996) Macieja Dutkiewicza – film, którego tytuł mówi sam za siebie. Zaryzykowałabym tezę, że z punktu widzenia ikonografii jest ono głównym wspólnym mianownikiem polskiego kina tego okresu. Stanowi także wizualny łącznik nowego polskiego kina z jego zagranicznymi odpowiednikami. Oprócz wspomnianej już *Divy*, wymienić należy *Raining Stones* (*Wiatr w oczy*, 1993) Brytyjczyka Kena Loacha, rosyjski *Taxi Blues* (1993) Pawła Łungina, amerykański *Slacker* (1991) Richarda Linklatera czy *Caricies* (*Pieszczoty*, 1998) baskijskiego reżysera Ventury Ponsa.

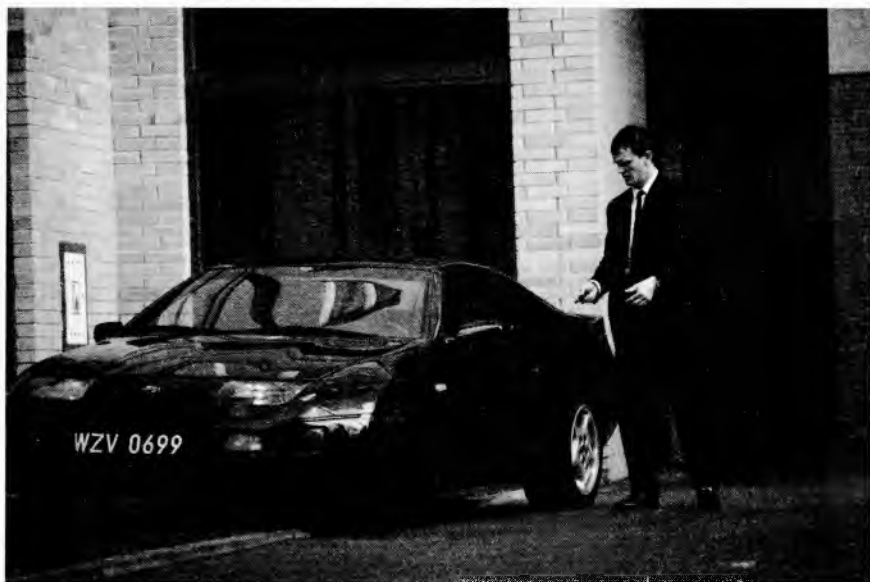
Uważne przyglądanie się freskom z *Girl Guide* ukazuje różnorodność obrazów, haseł i przesłań, a także technik używanych przez ich autorów. Można tu odnaleźć obrazy dzieci, smoków, traktorów i kwiatów, abstrakcyjne kształty i symbole polityczne, takie jak swastyki, czy sierpy i młoty, pojedyncze słowa i całe zdania, prywatne komunikaty w rodzaju *Kocham Kingę* i tezy polityczne. Co więcej, u Machulskiego nie ma oddzielnych ścian dla faszystów, komunistów i tych, którzy się po prostu zakochali. Podobnie prawdziwi artyści używający wyszukanych technik muszą się podzielić murem z niechlujnymi „skrybiarzami”, niekiedy też na ścianie można dostrzec kilka warstw obrazów. Wszystkie znaki na ścianach współegzystują w harmonii, tworząc żywy kolaż.

Nasycając swój film graffiti, Machulski stworzył wrażenie Warszawy jako miasta młodego i tolerancyjnego, w którym przestrzeń publiczna służy prywatnym ideom. W tej Warszawie język ideologii przestał się liczyć, ponieważ wszelkie idee i opinie są dozwolone – o ile oczywiście nie próbują zdominować innych idei i opinii.

David Harvey, dyskutując poglądy Jacques'a Derridy, zwraca uwagę na to, że kolaż to główny środek dyskursu postmodernistycznego. *Jego wrodzona heterogeniczność* – pisze Harvey – *czy będziemy rozpatrywać malarstwo, literaturę, czy architekturę, zachęca nas, odbiorców, do tworzenia znaczeń, które nie jest ani jednoznaczne, ani stabilne. Tak producenci, jak konsumenci „tekstów” (czy dzieł sztuki) biorą udział w wytwarzaniu tych niejednoznacznych i niestabilnych znaczeń. (...) Minimalizowanie autorytetu producenta kultury stwarza szansę powszechnego w niej uczestnictwa i demokratycznego ustalania hierarchii wartości. Cną tego jest jednak pewna niekoherencja i wrażliwość na manipulację rynku*<sup>6</sup>.



*Kiler*, reż. Juliusz Machulski (1997)



*Kiler*, reż. Juliusz Machulski (1997)

*Girl guid*, reż. Juliusz Machulski (1995)



Podążając tym śladem, stawiam tezę, że Warszawa w *Girl Guide* to miejsce modelowo postmodernistyczne. Co więcej, uważam, że Machulski koncentruje się na jaśniejszej stronie postmodernizmu. *Pewna niekoherencja* wydaje się ceną, którą warto zapłacić za *szansę powszechnego uczestnictwa w kulturze i demokratycznego ustalania hierarchii wartości*, a konkretnie – za możliwość pomalowania własnego kawałka ściany. Co więcej, przestrzeń ukazana w *Girl Guide* jest prawie wolna od kultury konsumeryzmu. Od czasu do czasu mignie może jakiś kawałek „przemysłowej” pizzy albo puszka piwa z importu, ale to przecież niewiele w porównaniu z tym, co widać w innych postmodernistycznych filmach. Warto w tym miejscu także dodać, że graffiti w *Girl Guide* zostało rozbrojone i oswojone, w innych polskich filmach mury służą głównie do nadawania agresywnych komunikatów i stają się scenerią groźnych ataków dokonywanych w nocy.

W filmie Machulskiego różnorodność technik i komunikatów przekazywanych za pośrednictwem graffiti koresponduje z różnorodnością języków – oprócz angielskiego używanego przez narzeczonego Kingi, Gary’ego, pojawiają się aż trzy wersje polskiego: odmiana literacka, którą posługują się Kinga i Józek, gdy jest w Warszawie, gwara góralska, którą mówi Józek w rodzinnej Pisarce i łama-na polszczyzna, z której korzystają różni cudzoziemcy pojawiający się w tym filmie. Poza tym można usłyszeć jeszcze parę słów po rosyjsku i rumuńsku.

Wszegobecność fresków znacznie redukuje głębię przestrzeni. Widz *Girl Guide* nigdy nie jest w stanie dowiedzieć się, co jest za kolorową powierzchnią. Ta płaskość obrazu zbliża Machulskiego do wielu innych postmodernistycznych reżyserów, którzy są rozmiłowani w „estetyce powierzchni”. Oprócz wspomnianego wcześniej Jean-Jacques Beineixa mam tu na myśli takich autorów, jak Pedro Almodovar i Wong Kar-Wai.

Józek, jak pokazuje pierwsza scena filmu, jest częścią graffiti i częścią kultury uosabianej przez ten fenomen. Reprezentuje on polską wersję „Generacji X”, czyli kategorii młodych i inteligentnych ludzi, którzy nie mają wyraźnego pomysłu na życie, ale ściągają do miast, żeby poświęcić się sztuce, pisaniu, pracy twórczej – wszystkiemu właściwie, co uwalnia ich od obecności przełożonego czy kontrolera<sup>7</sup>. Odpowiednio do tej charakterystyki Józek ma wiele zainteresowań, talentów, a nawet wcieleń. Potrafi posługiwać się kilkoma językami i zna Szekspira na pamięć, jego mieszkanie jest pełne poezji pochodzącej z różnych stron świata, a zakazane w czasach komunistycznych. W pewnym momencie dowiadujemy się również, że grał w kapeli rockowej i mamy szansę posłuchać go, gdy się przyłącza do grupy swych kolegów śpiewających *Chodź tu miła, będziesz ze mną wino piła*. W rzeczywistości piosenka ta należy do repertuaru zespołu „Piersi” znanego z syntetyzowania folklu z rockiem i promowania „postmodernistycznych” wartości: pluralizmu, liberalizmu czy – jak w *Chodź tu, miła* – hedonizmu. Warto dodać, że lider zespołu Paweł Kukiz gra Józka, co dodaje jeszcze jego postaci jakości „człowieka postmoderny”, który czuje się swobodnie pośród różnych tradycji, ale nie identyfikuje się z żadną kulturą czy ideologią.

Nie wszystkie epizody *Girl Guide* rozgrywają się w Warszawie. W połowie filmu akcja przenosi się do Pisarki, rodzinnej wioski Józka. Choć drewniana chata, w której mieszkają państwo Galicowie, sugeruje szacunek dla tradycji, scena, którą Józek tam zastaje, jest bardziej „postmodernistyczna” niż wszystko,



co się dotąd działo w Warszawie. Cała jego rodzina muzykuje z rastafarianami, śpiewając piosenkę, która jest mieszanką polskich rytmów góralskich z jamajskimi. Muzykanci są prawdziwi – to słynne „Trebunie-Tutki” i „Twinkle Brothers”. Rzecz charakterystyczna, Józek nie jest w stanie docenić „progressywności” swej rodziny – zamiast zachwycać się pomysłem syntetyzowania tak odległych od siebie kultur (przynajmniej w znaczeniu geograficznym), wyśmiewa ojca kape-lusz z piórkiem i naiwne obrazki wiszące na ścianach.

*Girl Guide* jest nie tylko portretem postmodernistycznej Warszawy (i post-modernistycznej Pisarki), ale obficie posługuje się estetyką postmodernistyczną. Mam na myśli jego luźną strukturę z licznymi epizodami wstrzymującymi bieg akcji. Wspomniane sceny z piosenkami wyglądają wręcz jak gotowe wideoklipy (może nawet nimi są), mające za zadanie przyciągnąć do kina młodą publiczność. Innym postmodernistycznym chwytem zastosowanym przez Machulskiego jest łączenie żywej akcji z animacją. W pewnym momencie Alejami Jerozolimskimi płynnie animowany helikopter, przenikając przez samochody i tramwaje. Animacja użyta jest również w scenie, w której prezydent Clinton nagradza kuzyna Józka za pomoc w ujęciu groźnego terrorysty. Środki te wzmacniają wrażenie, że rzeczywistość kreowana przez Machulskiego jest tym, co w post-modernistycznym żargonie określa się terminem „heterotopia” – miejscem, gdzie mieszają się różne porządki ontologiczne<sup>8</sup>.

Na koniec tej części mych rozważań pozwolę sobie na dygresję. Otóż w sposób typowy dla polskiej krytyki owa nowoczesna forma, doskonale oddająca postmodernistyczną treść, stała się przedmiotem nagany. Jolanta Berent w recenzji zamieszczonej w „Filmie” pisze: *Machulski zrobił film trochę na zasadzie „co się nawinie, pokażemy w kinie”. (...) Zrobiła się z tego niezła rupiecarnia – coś pomiędzy biurem rzeczy znalezionych, przechowalnią bagażu a Cepelią. (...) Można, oczywiście, nazwać film „odpałowym”, „odlotowym”, „zakręconym”, ale zakrętów na trasie Warszawa–Pisarka–Chicago trochę jakby za dużo, a reżyser nie wszystkie pokonuje płynnie. Żeby mniej wyrobiony widz nie wykrzywił jego intencji, od czasu do czasu przypomina: „nie trzeba życia brać tak poważnie”, nie wszystkie filmy robi się po to, by uzmysłowić innym, co naprawdę „najważniejsze w życiu jest”<sup>9</sup>.*

No właśnie, czy kino musi pokazywać, *co naprawdę najważniejsze w życiu jest?* W latach sześćdziesiątych Susan Sontag zauważyła, że *sztuka jest nie tylko o czymś – jest czymś*; przy ocenie wartości estetycznych należy więc traktować dzieło, czy to będzie utwór muzyczny, powieść, czy film, jako byt autonomiczny, a nie cień zewnętrznej rzeczywistości. Mam wrażenie, że dopóki teza ta nie zostanie zaakceptowana przez polskich krytyków, filmy w rodzaju *Girl Guide* nie mają u nich szans.

### **Kiler – Warszawa nuworzyszy**

Już pierwsza scena *Kilera* (1997) rozwiewa wątpliwości (jeśli ktokolwiek z widzów miał je jeszcze), że w Warszawie ostało się coś z komunistycznej gospodarki. U Machulskiego miasto to nie tylko poddało się kapitalistycznej ekonomii, ale wręcz rzuciło się jej na szyję. Świadectwem wszechobecności „religii pieniądza” jest interes, który znajduje się w centrum historii – sprzedają

Pałacu Kultury cudzoziemcom, a dokładnie, kolumbijskim gangsterom, którzy interesy z postkomunistami traktują jako sposób na upranie kontenera brudnych pieniędzy. Zgodnie z ich planem Pałac Kultury ma się przekształcić w największe kasyno w Europie.

Ta idea niesie z sobą bogactwo konotacji. Po pierwsze, można ją interpretować jako symboliczne przypieczętowanie rozbrojenia komunizmu. Warto w tym miejscu przypomnieć, że dla starszej generacji warszawiaków, czy wręcz Polaków, budowla ozdobiona socrealistycznymi rzeźbami i nosząca imię Józefa Stalina symbolizowała wymuszoną przyjaźń między Polską a Związkiem Radzieckim. Po 1989 roku odzywały się nawet głosy, by Pałac Kultury zrównać z ziemią. Ci zaś, którzy się temu pomysłowi przeciwstawiali, występowali przeważnie nie z pozycji obrony tego, co reprezentował Józef Stalin, ale z miłości do Campu. Camp z kolei jest zwykle rezultatem ambicji, które okazały się większe niż możliwości – co, jak łatwo wykazać, trafnie określa los i sztuki socrealistycznej, i samego komunizmu, przynajmniej w wydaniu radziecko-wschodnioeuropejskim. Do tej campowej wrażliwości chyba odwołuje się Machulski, twierdząc, że uważa Pałac Kultury za wielce zabawne miejsce<sup>10</sup>.

Po drugie, transakcja z Kolumbijczykami to typowy dla epoki konsumeryzmu przykład wypierania sztuki wyższej, reprezentowanej przez mieszczące się w Pałacu Kultury instytucje, takie jak teatry, księgarnie czy oddziały PAN-u, przez niższą czy wręcz „denną”, jak hazard, i wypierania kultury państwowej czy publicznej przez prywatną.

Na początku filmu Pałac Kultury oficjalnie znajduje się w prywatnych rękach polityka i biznesmena, Ferdynarda Lipskiego. W rzeczywistości jego cichym partnerem jest gangster Siara. Każdy z nich jest karykaturą polskiego nuworysza, a w sumie reprezentują to, co czasami określa się mianem kapitalizmu koleśiów, czyli system, w którym politycy, biznesmeni i gangsterzy popierają się nawzajem, by osiągnąć prywatne korzyści. Siara ma wielki dom gdzieś pod Warszawą, ukryty pośród drzew i strzeżony przez gromadę „goryli”. Pokoje w nim są pełne drogich mebli, luster w srebrnych ramach i cennych gadżetów. Jest tu nawet luksusowy, wyłożony marmurem basen, w którym kąpiącemu się Siarze i jego przyjaciółom czas umilają wynajęte „gejsze”. Z drugiej strony, próżno w domu Siary szukać książek czy starych fotografii. Jak w amerykańskich domach u Jamesa Ivory’ego wszystko tu jest kupione, nic nie jest odziedziczone.

Oprócz podwarszawskiej willi Siara ma jeszcze mieszkanie w centrum. Łaskawie wypożycza je Jurkowi Kilerowi, taksówkarzowi, który przypadkiem zostaje wzięty za płatnego mordercę, „Kilera”, i niechcący wmieszany w interesy gangstera. W mieszkaniu tym znajduje się kilka prostych, ultranowoczesnych mebli w ostrych kolorach, na środku – wielki świecznik w kształcie jelenia, a sprytnie pochowane po kątach zabaweczki, gdy siądzie na nich niezorientowany gość, wydają złośliwe piski. W sumie styl tego miejsca można określić jako minimalizm i Camp. Takie połączenie świadczy niewątpliwie o wyrafinowaniu estetycznym i poczuciu humoru. Nie są one jednak przymiotami Siary ani jego żony, Rysi, lecz – jak się chwali przed Jurkiem – wynajętych przez nią *najlepszych włoskich architektów wnetrz*.

To, jak Siara i Rysia traktują swe wille i mieszkania, kontrastuje z tradycyjnie polskim, wyrosłym z czasów zaborów stosunkiem do domu. Dla nuworyszy

Machulskiego dom jest symbolem bogactwa i prestiżu, a nie mitycznym łącznikiem z przeszłością. Podobnie, nie jest on centrum ich świata, ponieważ ich cała „mityczna przestrzeń” uległa rozdrobnieniu. Siara bez trudu może być rankiem w swej podmiejskiej willi, a po południu – jak twierdzi Rysia – uwodzić w warszawskim mieszkaniu małolatę z okolicznej podstawówki, iść do banku w Warszawie albo skorzystać z konta w Luksemburgu. Takiemu jak on wszędzie jest wygodnie, ale nie identyfikuje się on z żadnym miejscem.

Mimo otaczającego bogactwa i oczywistych ambicji, by osiągnąć poziom zachodniego czy światowego człowieka sukcesu, Siara to „swój chłopak” zdradzający pociąg do kiczu i prostych polskich przyjemności. Wskazuje na to jego styl ubierania się: w domu nosi coś w rodzaju dresu zdobionego w złoto-srebrne hafty i aplikacje albo zakłada podkoszulek także obficie nakrapiany srebrem i złotem. Wszystko to przywodzi na myśl „turczyznę” zalewającą Polskę w latach osiemdziesiątych. Srebrna zastawa służy w domu Siary do podawania białej kielbasy, a w basenie pije się na przemian szampana z czystą wódką. Kiedy gangster Machulskiego jest pijany, śpiewa *Przeżyj to sam* – zapomniany dziś przebój Polaków łaknących mocnych wrażeń. Cały zaś sposób mówienia Siary, z charakterystycznymi wyrażeniami, intonacją, akcentem, wymową, doskonale wygrany przez Janusza Rewińskiego, zdradza długą i pełną sukcesów karierę cinkciarza.

Komizm tej postaci wynika z tego, co Fredric Jameson określiłby jako *schizofreniczny stosunek do czasu*<sup>11</sup>. Siara próbuje bowiem przystosować swe komunistyczne, czy dokładniej, pochodzące z komunistycznych czasów gusty do współczesności, nieświadomy, że pewne rzeczy nie dają się bezboleśnie przeszczepić ani zaadaptować. W tym sensie reprezentuje on także całą klasę polskich nuworzyszy rozpaczliwie próbujących nadrobić utracony czas. Dotyczy to także Rysi, która podobnie jak jej mąż, nie jest w stanie „wyrosnąć” z błyszczących ubrań i „siwuchy”. Miarą prowincjonalizmu Rysi (o której mąż mówi, że ma za sobą karierę pomywaczki w barze) jest także podziw, jakim darzy Kilerę – dla niej jest on nie tyle płatnym mordercą, ile światowym człowiekiem przemieszczającym się z jednej zagranicznej placówki na drugą.

Kolejne mieszkanie ukazane w *Kilerze* należy do Ewy, reporterki telewizyjnej specjalizującej się w historiach sensacyjnych. Z artystycznie zakrzywionymi ścianami i kominkiem wygląda ono jak to, co w nomenklaturze warszawskich pośredników handlu nieruchomościami określa się terminem „zaadaptowany strych”. Podobnie jak mieszkanie udostępnione Kilerowi przez Siarę jest ono sztywno urządzone, ale równocześnie przytulniejsze i bardziej zindywidualizowane niż wnętrza, w których poruszają się Siara i jego żona. Po biznesmenach-politykach i gangsterach Ewa reprezentuje kolejną grupę postkomunistycznej „burżuazji” – tych, którzy pracują w mediach. Zgodnie ze słowami reżysera większość wewnątrz pokazanych w *Kilerze* nie została zbudowana w studiu, lecz należy do prawdziwych milionerów<sup>12</sup>. Jeśli tak jest naprawdę, potwierdza to tezę, że Machulski tworzy w swym filmie przesadzoną, ale w sumie bliską prawdę wersję życia warszawskich milionerów.

Podobnie jak w *Girl Guide* tylko kilka scen *Kilera* toczy się na prawdziwych warszawskich ulicach. Jak w tamtym filmie ustawienie kamery i montaż praktycznie uniemożliwiają widzowi wędrowanie wzrokiem po miejscach znajdujących się na obrzeżach akcji. Wnętrza są filmowane dokładnie i z „czułością”, pozwalając

publiczności napawać się widokiem tego, co pewnie mają niewielkie szanse zobaczyć na własne oczy. Oprócz Pałacu Kultury budowlą, której Machulski poświęca więcej uwagi, jest Marriott, a także Okęcie – tam właśnie przylatuje kontener brudnych pieniędzy, które mają zostać wyprane podczas sprzedaży Pałacu Kultury. I jedno, i drugie miejsce kojarzy się ze światem ludzi bogatych, tych, którzy mają pieniądze na przyjęcia, koktajle i podróże. Symboliczne znaczenie Okęcia jako miejsca, gdzie spotykają się bogaci, sławni i moi, jest podkreślone w scenie strzelaniny między ludźmi Lipskiego i Siary, kiedy to przed oczami widzów przesuwa się strumień prawdziwych polskich *celebrities*. Jeden z nich, Olaf Lubaszenko, pyta autoironicznie: *Czy to film? Dlaczego ja w nim nie gram?*

Inaczej niż w *Girl Guide*, w *Kilerze* nie widać graffiti – w całym filmie dostrzegłam zaledwie jeden mizerny napis i to nawet nie na prawdziwym murze, lecz schowany skromnie pod mostem. W porównaniu z *Girl Guide* w *Kilerze* przybyło natomiast reklam – zwłaszcza telefonów komórkowych. „Komórki” to także sprzęt, z którym nie rozstaje się większość bohaterów filmu. Można powiedzieć, że anarchiczna „ekstaza komunikacji”, w której byli pogrążeni bohaterowie wcześniejszego filmu, ustąpiła tutaj lepiej zorganizowanemu, bardziej racjonalnemu, ale i kosztowniejszemu sposobowi porozumiewania się.

Warszawa z *Kilera* nie jest już także miastem *flâneurs*. Wszyscy bohaterowie, wliczając w to policjantów, jeżdżą zachodnimi samochodami. Jedynym wyjątkiem od tej reguły jest Jurek Kiler, który na początku historii jeździ polonezem. I on jednak, po zaprzyjaźnieniu się z Siarą, zmienia swego polskiego mechanicznego konika na zachodniego, lśniącego metalicznie rumaka. Dostęp do wielkich pieniędzy odbija się także na wyglądzie tej postaci. Jako taksówkarz Jerzy Kiler, bohater Machulskiego, chodzi w ortalionowej kurtce i spodniach „do grzebania w samochodzie”, co nadaje mu wygląd dość prowincjonalny. Jako „Kiler” zaś nosi dobrze skrojone garnitury, eleganckie buty i ciemne okulary. Warto dodać, że ta przemiana nie jest w najmniejszym stopniu spontaniczna – zanim Jurek zdecydował się na taki właśnie *image*, przyniósł do domu plik kaset wideo z filmami gangsterskimi, *Leonem zawodowcem* (1994) Luca Bessona, *Taksówkarzem* (*Taxi Driver*, 1976) Martina Scorsese, *Wściekłymi psami* (1991) Quentina Tarantino oraz polskimi *Psami 2* (1994) Władysława Pasikowskiego i próbował przed lustrem grać ich bohaterów. Wydaje się, że ostatecznie najbardziej przypadł mu do gustu wygląd bohaterów filmu Tarantino. W tym samym czasie kiedy Jurek przyjmuje nową tożsamość, główny inspektor policji, zachęca swego podwładnego, który ma za zadanie pochwycić „Kilera”, by był jak Tommy Lee Jones w *Ściganym* (*The Fugitive*, 1993) Andrew Davisa.

Wygląd, *image*, powierzchnia jako coś, co można przeciwstawić temu, co w środku, istocie czy rzeczywistości, to stały motyw filmu Machulskiego. Bohaterowie filmu zakładają, co jest typowe dla całej kultury postmodernizmu, że ludzie, rzeczy i wydarzenia są oceniane nie według tego, jakie są naprawdę, ale jakie robią wrażenie, jakie się wydają. Pałac Kultury na przykład, podobnie jak kilka innych tego typu socrealistycznych budowli, budzi zainteresowanie Kolumbijczyków nie z powodu wyposażenia czy tego, co się w nim mieści, ale dlatego, że od zewnątrz wygląda imponująco. Podobnie Jurek uchodzi za super-groźnego mordercę nie dlatego, że kogoś zabił (w rzeczywistości ma on więcej szacunku dla ludzkiego życia niż którykolwiek z pozostałych bohaterów filmu), ale ponieważ za pomocą kamer filmowych, kaset wideo i specjalistów od makijażu jest

w stanie udowodnić swym klientom, że ci, których miał zabić, są martwi. Przykład Kitera wskazuje także na to, że *image*, *look* czy styl nie muszą być ani naturalne, ani trwałe. Przeciwnie, mogą być sfabrykowane i zmodyfikowane, gdy wymagają tego okoliczności. Z drugiej strony, odpowiedni *image* wymaga zainwestowania. Doskonale zdaje sobie z tego sprawę Rysia, gdy narzeka, że nie ma pieniędzy na masaże i kosmetyki, a gdy Jerzy oferuje jej 300 dolarów, szlocha: *Co ja za to kupię? Waciki?*

Dominacja wyglądu czy pozołu nad rzeczywistością zostaje ujawniona szczególnie wyraziście w epizodach z udziałem ekipy telewizyjnej kręcącej, a potem montującej poszczególne sceny. Machulski pokazuje w nich, jak dokumentalne ujęcia zostają zastąpione scenami zaaranżowanymi albo jak sceny nakręcone w różnych miejscach i potem zmontowane wywołują wrażenie przynależności do jednej przestrzeni. W scenach z przygotowywaniem reportażu telewizyjnego na użytek pogrążonej w ignorancji publiczności nietrudno dopatrzeć się autoironii – sam reżyser *Kitera* jest przecież jednym z tych, którzy retuszują i preparują rzeczywistość. Równocześnie można to potraktować jako ostrzeżenie wobec widzów, by nie mylili filmu z rzeczywistością.

Na potęgę mediów wskazuje także fakt, że sama popularność „Kitera” jest rezultatem oddziaływania środków masowego przekazu na wyobraźnię odbiorców. Na początku filmu inspektor policji w wywiadzie udzielanym reporterce telewizyjnej stwierdza: *Kiter nie istnieje. To wy, dziennikarze, wymyśliście go.* W znacznym stopniu jest to prawda – osiągnięcia „Kitera” są stale dyskutowane w telewizji, radiu, gazetach. To także dzięki nim Jurek, gdziekolwiek się pojawi, jest uznawany za „Kitera” i darzony najwyższym szacunkiem. W scenie, w której Kiter pojawia się u Lipskiego z wielką „Kiter Pizzą”, Machulski ukazuje także, jak *celebrities* generują pieniądze – publiczny i prywatny wizerunek, nazwisko, wszystko, co się z tym wiąże, staje się okazją do sprzedaży określonego typu rzeczy. W Polsce zjawisko to dopiero się rodzi – tym większa zasługa Machulskiego, że zdołał te narodziny sfilmować.

W ostatniej scenie filmu Ewa i Jurek odbierają na lotnisku kontener pełen „brudnych” dolarów, które miały być zapłatą za Pałac Kultury. Kiedy bohaterowie powoli znikają w kadrze, na dole ekranu pojawia się napis, że uzyskane w ten sposób pieniądze Ewa i Jurek przeznaczą na polski przemysł filmowy. Można z tego wywnioskować, że nie podjęli wysiłku, by ocalić Pałac Kultury przed zakusami Kolumbijczyków przerobienia go na kasyno. W świetle tego, co się działo wcześniej, takie zakończenie trzeba uznać za logiczne – Jerzy i Ewa, podobnie jak sam Machulski, należą bowiem do nowego pokolenia mieszkańców Warszawy, które wierzy bardziej w potęgę obrazów niż twardych, materialnych rzeczy. Tacy jak oni mogą darzyć Pałac Kultury sentymentem, ale jedynie jako zjawisko wizualne, jako pomnik Campu, a nie domostwo różnych staromodnie poważnych instytucji.

### Co to za miasto?

W podsumowaniu pragnę powtórzyć to, co stwierdziłam już kilka razy – w *Girl Guide* i *Kilerze* Juliusz Machulski tworzy obraz Warszawy, która się szybko zmienia. Stare, komunistyczne dogmaty i zwyczaje zostają zastąpione najpierw przez bogactwo idei i stylów (w *Girl Guide*), a potem przez „dyskurs

kapitalizmu” (w *Kilerze*). Wybierając wieżowiec, gdzie mieści się Marriott, Pałac Kultury, Okęcie i domy milionerów na scenierię swych filmów, reżyser tworzy wersję Warszawy porównywalną do tej, którą oferuje się turystom oglądającym broszury w biurze podróży.

Owa Warszawa z lśniącymi wieżowcami, ogromnymi reklamami i ścianami pokrytymi graffiti ma więcej wspólnego ze swymi zagranicznymi odpowiednikami niż Warszawa poprzednich epok. Jest to jednak, moim zdaniem, w większym stopniu sprawa globalizacji kulturowej niż obojętności reżysera na szczegóły kultury lokalnej. Mimo to Warszawa w *Girl Guide* i *Kilerze* nie jest miastem jak każde – ma dość własnego charakteru, by nie zostać pomylona z Paryżem, Barceloną czy Moskwą. W pewnym stopniu wynika to z tego, że stare, „przedwolnowynkowe” oblicze miasta prześwituje przez jego nową kapitalistyczną twarz.

Warszawa z tych filmów nie może zostać uznana za „miasto jak każde” także dlatego, że jest ostentacyjnie subiektywna i sztuczna. Obfite korzystanie przez Machulskiego z postmodernistycznych środków stylistycznych – fragmentacji narracji, umieszczania filmu w filmie, mieszania technik – wywołuje wrażenie, że rzeczywistość filmowa i wszelkie jej aspekty, w tym portret miasta, nie jest prawdziwą rzeczywistością zarejestrowaną przez kamerę, lecz światem stworzonym przez kino i niezależnym od tego, co na zewnątrz. Sama zaryzykowałabym jednak tezę, że w miarę upływu czasu, który z jednej strony przynosi powszednienie postmodernistycznej estetyki, a z drugiej – coraz głębsze zanurzenie Warszawy w odmętach globalnej kultury, filmy Machulskiego będą nabierać wartości etnograficznych dokumentów czasów, kiedy „Warszawa była jeszcze Warszawą” – jedyną i niepowtarzalną.

EWA MAZIERSKA

<sup>1</sup> Por. J. Baudrillard, *America, w: The Postmodern Presence*, Sage 1998.

<sup>2</sup> A. Kołodyński, *Kiler i inni*, „Kino”, 12/1997, s. 33.

<sup>3</sup> F. Penz, *Architecture in the Films of Jacques Tati*, w: *Cinema and Architecture*, London 1997, s. 64.

<sup>4</sup> J. Donald, *The City, The Cinema: Modern Spaces*, w: *Visual Culture*, London 1995, s. 80.

<sup>5</sup> S. Gablik, *Has Modernism Failed*, London 1984, s. 103-104.

<sup>6</sup> D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell 1990, s. 51.

<sup>7</sup> Por. P. Fussell, *Caste Marks. Style and Status in the USA*, New York 1984, s. 179-180.

<sup>8</sup> Por. D. Harvey, dz. cyt.

<sup>9</sup> J. Berent, *Girl Guide*, „Film”, 3/1996, s. 74.

<sup>10</sup> M. Sadowska, *Chodzi o to, żeby było śmiesznie*, „Kino”, 10/1997, s. 24.

<sup>11</sup> Por. F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society w: Postmodern Culture*, New York 1985.

<sup>12</sup> Por. M. Sadowska, dz. cyt.

# Miasto-symbol w animowanym filmie Jana Lenicy *Labirynt*

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

*Symbole są prawdziwymi transformatorami energii procesu psychicznego<sup>1</sup>.*

Wyobraźnia symboliczna jest narzędziem poznania równie ważnym jak myślenie abstrakcyjne. Stanowi przeciwagę myślenia opartego na schematach pojęciowych, które zdominowały człowieka nowoczesnego. Carl Gustaw Jung uznał, że celem człowieka jest zrównoważenie ciemnej i jasnej strony psyche, osiągnięcie harmonii i pełni, a to się wiąże nie tylko z rozwojem świadomego „ego”, ale i z poznaniem drogi, jaką komunikuje się nieświadomość, oraz natury samej nieświadomości. Bezpośrednie połączenie z nieświadomością mają jednak, zdaniem Junga, tylko twórcy i artyści<sup>2</sup>. Jung dał impuls do zgłębienia tajemnicy oddziaływania sztuki, badając symbol w powiązaniu z archetypem. *Proces twórczy, o ile możemy go badać – pisał Jung – polega na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu i wykształceniu go w pełne dzieło. Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie „przełożenie” go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może uzyskać dostęp do najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie pozostałyby przed nim zakryte<sup>3</sup>.*

Mircea Eliade również uznał symbol za szczególnie przejaw ludzkiej aktywności, obnażający najskrytsze formy istnienia. Uciekając od historyczności, człowiek nie wyrzeka się swego człowieczeństwa, ale za pomocą snów, marzeń i obrazów tęsknot, pragnień itp. przenosi się do świata duchowego nieskończenie bogatszego niż ograniczony świat jego „momentu historycznego”<sup>4</sup>. Eliade podkreśla kulturotwórczą rolę odkrytej przez Junga nieświadomości zbiorowej. W postępującym procesie desakralizacji zniekształcającym treść życia duchowego współczesnego człowieka pozostały jednak matryce wyobraźni, tzw. resztki mitologii, które niełatwo poddają się kontroli<sup>5</sup>. Dla Eliadego nie ulega więc kwestii, iż symbole nigdy nie tracą aktualności psychicznej. Mogą one ulegać powierzchownym zmianom, lecz ich funkcja jest niezmienna. Aby to zobaczyć, wystarczy tylko zdjąć ich nowe maski. Właśnie owa trwałość i uniwersalność archetypów „ocala” kulturę.

Obecność obrazów i symboli sprawia, że kultury pozostają otwarte, są oknem transcendencji świata pozahistorycznego<sup>6</sup>.

## Symbol

Gilbert Durand upatruje szczególnej roli wyobraźni symbolicznej w przywracaniu równowagi indywidualnej i zbiorowej psyche. Podobnie jak Jung, Durand określa symbol jako przemawiający do całej psyche, do wszystkich jej funkcji. Każdy autentyczny symbol ma zatem trzy konkretne wymiary: jest zarazem „kosmiczny” (tzn. czerpie elementy swej konstrukcji ze świata widzialnego, który nas otacza), „oniryczny” (tzn. jest zakorzeniony we wspomnieniach, w gestach, które wyłaniają się w naszych snach), wreszcie poetycki (tzn. odwołuje się do języka najbardziej konkretnego, języka obrazów).

Symbol – wyobrażenie powodujące pojawienie się tajemnego znaczenia stanowi epifanię tajemnicy, a wynika to z faktu, że stosunek znaczonego do znaczącego jest epifanią<sup>7</sup>. Tak na przykład „martwy” symbol, jakim jawi się wielu „Rzym – wieczne miasto” staje się symbolem żywym, epifanią tajemnicy dopiero w czasie podróży do tego miasta, kiedy konfrontacja „wieczności” z „Rzymem” kreuje zupełnie nową, niewyobrażoną dotąd sytuację komunikacyjną.

Żywy symbol zawiera archetyp jako jądro znaczeniowe naładowane energią, mimo że samego archetypu nie można przedstawić. Jung podkreślał szczególną intensywność emocjonalną, która pojawia się w momencie zetknięcia z archetypem, gdyż wyzwala on w nas głos zbiorowej nieświadomości<sup>8</sup>. Z punktu widzenia jednostki archetypy, tkwiąc w nieświadomości zbiorowej, istnieją *a priori* i dlatego znajdują się poza jego indywidualnym stawianiem się i przemijaniem. Są jakby wieczną obecnością i kwestia polega tylko na tym, czy świadomość jednostki zdoła je dostrzec, czy nie. Do istoty symbolu należy również to, że jego treść nigdy nie może być całkowicie zracjonalizowana i oddana za pomocą słów. Zasadnicza jego część nie poddaje się sformułowaniu dyskursywnemu i może być pojęta tylko za pomocą intuicji.

Treść archetypu może być wyrażona jedynie za pomocą języka metaforycznego. Motywy obrazów archetypowych są jednakowe we wszystkich kulturach. Znajdujemy je we wszystkich mitologiach, bajkach, tradycjach religijnych i misteriach. Dlatego Jung kładł szczególny nacisk na dzieła sztuki jako ośrodki jednoczące owe motywy. Jego zadaniem sztuka symboliczna pełni wobec pokolenia tę samą funkcję, którą sny i fantazje pełnią wobec jednostki. Dzieło sztuki wskazuje drogę do pełni. Film wydaje się tutaj przypadkiem szczególnym ze względu na zasięg i zakres oddziaływania.

Don Fredericksen twierdzi, że *mieć do czynienia z kinem symbolicznym, traktować je symbolicznie, znaczy to podjęcie zadania o charakterze symbolicznym. To nie polega na tym, że uwalniamy się od filmu, wyjaśniając go za pomocą znanych, elementarnych składników, lecz że angażujemy się w nieznanne zadanie filmu – staramy się zrozumieć je i rozwijać dalej przez amplifikację*<sup>9</sup>. Amplifikacja jako metoda, wyrosła z terapeutycznych doświadczeń Junga i jak on sam podkreślał jest możliwa do zastosowania tam, gdzie chodzi o niejasne przeżycie i gdzie niedostateczne dane muszą być pogłębione i rozszerzone za pomocą kontekstu psychologicznego, aby stały się zrozumiałe<sup>10</sup>. W odróżnieniu od Freudowskiej redukcyjnej metody swobodnych skojarzeń Jung postulował rozszerzenie i wzbogacenie treści marzeń sennych, fantazji czy wizji o wszystkie podobne, możliwe, analogiczne obrazy pochodzące nie tylko od osoby śniącej, twórczo



fantazjującej, ale i od analityka. Wszystkie obrazy muszą jednak zawsze pozostawać mniej lub więcej w ścisłym związku znaczeniowym z treścią pochodzącą z wyobraźni symbolicznej, która ma być zinterpretowana. Poszczególne motywy marzenia sennego, fantazji tak długo wzbogaca się przez analogiczny, pokrewny znaczeniowo materiał w postaci obrazów, symboli, sag, mitów, itd. i w ten sposób wskazuje się wszystkie jego odcienie, możliwe znaczenia i różne aspekty – aż ich znaczenie wystąpi zupełnie jasno.

Don Fredericksen określa mianem kina symbolicznego filmy różnego typu, zarówno fabularne, jak i eksperymentalne czy animowane. Najważniejszymi wyróżnikami są przy tym: obecność symboli odpowiadających definicji Junga bądź możliwość zajęcia postawy symbolicznej<sup>11</sup>. W kinie fabularnym jednak symbol jest najczęściej podporządkowany myśleniu dyskursywnemu, a „cielesność” przekazu toruje drogę tajemnicy, natomiast w nurcie tzw. czystego filmu<sup>12</sup>, czyli w niektórych tendencjach kina eksperymentalnego i autorskiego myślenie obrazem jest podstawą. „Film czysty” – badający granice filmowości, wyrosły z symbolotycznej ekspresji plastyki, sztuki kinestetycznej, poezji i muzyki, gdzie cały proces twórczy jest oparty na bardzo intymnym kontakcie twórcy z dziełem – to rodzaj sztuki „organicznie” przystosowany do procesu symbolizacji. Film fabularny część tajemnicy procesu symbolizacji wiąże z pracą kamery (postrzegającej komplementarnie do ludzkiego postrzegania), „czysty film” – angażuje głównie wyobraźnię symboliczną twórczego podmiotu. Adekwatność symbolu w „czystym filmie” przejawia się też w owej szczególnej, silnej emocji towarzyszącej procesowi symbolizacji.

Zdradza to działanie archetypu *per se*<sup>13</sup>.

### Symbol – miasto

Miasto jako symbol z założenia jest miastem mitycznym, niepoznawalnym. Jest wyobrażeniem, którego nie można opisać w sposób jedynie prawdziwy; tworem świata pozamaterialnego zachowującym jednak swój materialny odpowiednik. Nie każde miasto istniejące realnie, w sferze materii, może stać się symbolem. Miasto-symbol ma swój boski wzorzec. Jak twierdzi Eliade, *wszystkie miasta babilońskie miały swe archetypy w konstelacjach: Sippar w Raku, Niniwa w Wielkiej Niedźwiedzicy, Assur w Arcturus itp.*<sup>14</sup> Podobnie Niebiańskie Jeruzalem, wszystkie indyjskie miasta królewskie. Również idealne miasto Platona ma niebiański archetyp. Ów pozaziemski wzorzec jest postrzegany jako „plan”, „forma” lub „dublet” istniejący na wyższym poziomie kosmicznym.

Człowiek buduje według archetypu. Nie jest to przymus, lecz odbicie natury psyche. Jak twierdzi Eliade, *od zarania symbol jawi się jako kreacja psyche. Staje się to jeszcze bardziej oczywiste, kiedy uprzytomnimy sobie, że symbol służy właśnie temu, by objawiać rzeczywistość całościową, niedostępną dla innych narzędzi poznania: na przykład jedność przeciwieństw, którą tak obficie i tak prosto wyrażają symbole, nie jest nigdzie w Kosmosie dana; nie jest też dostępna ani w bezpośrednim doświadczeniu, ani w wysiłku dyskursywnego myślenia. (...) Symbole, mity i rytuały – zarówno te przejmowane, jak i te odkrywane spontanicznie – mówią zawsze o sytuacji ostatecznej, to znaczy tej, którą człowiek odkrywa, uświadamiając sobie swe miejsce we wszechświecie*<sup>15</sup>. Z tego punktu



*Labirynt*, reż. Jan Lenica (1962)

widzenia budowanie miasta, czy to w planie materialnym, czy symbolicznym, jest aktem kreacji jednakowo ważnym; jest sposobem uporządkowania i poznania.

Miasto-symbol, zbudowane według boskiego wzorca, w sferze materii daje schronienie jego mieszkańcom, zapewnia bezpieczeństwo. Miasto-symbol rozpoznane w sferze duchowej jest pod boską opieką, chroni przed chaosem, zagubieniem, unicestwieniem, rozkładem i śmiercią. Jest też miastem magicznym. Takie miasto dąży do objawienia swej tajemnicy w jednej ze sfer procesu symbolizacji:

- w sferze kosmicznej kreuje się miasto w całej jego złożonej, tajemniczej cielesności; architekturę (materię) postrzega się w symbiozie z życiem jej mieszkańców oraz eterycznością atmosfery, ekspresją kolorystyki, ruchliwością;

- w sferze onirycznej miasto jawi się nam jako fantom niejasny, ale intensywny przez utrwaloną emocję; skonstruowany z obrazów przechowywanych w pamięci jednostkowej;

- w sferze poetyckiej miasto-symbol odwołuje się do języka obrazów, który wykracza poza sferę przeżyć jednostkowych, sięga do struktur duchowych matryc archetypów. Tutaj dochodzi do konfrontacji treści świadomych z treściami napływającymi z nieświadomości, w celu objawienia boskiego porządku.

Aby dobrze zrozumieć strukturę i funkcje obrazu symbolicznego w sferze poetyckiej, można go przyrównać do dialektyki sacrum: zwyczajny przedmiot staje się – paradoksalnie – hierofanią, zbiornikiem sacrum, jednocześnie uczestnicząc nadal w swym kosmicznym otoczeniu (święty kamień mimo swej świętości wciąż jest zwykłym kamieniem) <sup>16</sup>.

Zatem miasto-symbol w wymiarze poetyckim jest równocześnie miastem istniejącym w świecie rzeczywistym i konstrukcją w świecie duchowym, o odmiennych prawach i porządku. Uczestnicząc w procesie symbolizacji, podmiot sytuuje siebie w środku, gdyż tutaj sacrum objawia się najpełniej. Każdy zamieszany obszar posiada coś, co nazwać by można „środkiem” – miejscem świętym *par excellence*. *Stoimy wobec geografii sakralnej i mitologicznej, jedynej naprawdę rzeczywistej, a nie geografii świeckiej, „obiektywnej”, w pewnym sensie abstrakcyjnej i mało istotnej, będącej teoretyczną kombinacją jakiejś*

przestrzeni i jakiegoś świata, w którym się nie mieszka, więcej nawet – którego się nie zna. W geografii mitologicznej przestrzeń święta jest przestrzenią rzeczywistością *par excellence*<sup>17</sup>.

Ta przestrzeń uosabia miejsce, gdzie łączą się ze sobą różne poziomy kosmiczne, gdzie nawiązuje się bezpośrednia łączność z sacrum. Wszystkie miasta, świątynie czy pałace uważane za środki świata są tylko mnożonymi w nieskończoność replikami pierwotnego boskiego obrazu.

Dążenie do centrum jako „środką” świata, sfery sacrum i osobowego centrum psyche w wyobraźni symbolicznej jest wyrażone w tzw. symbolu jednoczącym. Taki symbol ma działanie magiczne. Zawiera prymitywne analogie przemawiające do nieświadomości w jej własnym języku. Jego celem jest połączenie jednorazowości świadomości chwili obecnej z przeszłością życia<sup>18</sup>. Symbol jednoczący jako powtórzenie boskiego porządku, jako wzorzec stworzenia – to fenomen odsyłający do archetypu *per se*. Ten symbol konstytuuje się w autonomicznym fakcie psychicznym, który Jung uznał za zjawisko spontaniczne. Dzieło sztuki w taki sposób powstałe pozostaje poza czasem i poza świadomością jednostki. Może też być stale aktualizowane zgodnie z duchem epoki, w której jest odczytywane.

### **Labirynt Jana Lenicy**

Autorski film *Labirynt* powstały metodą wycinanki Lenica zrealizował w 1962 roku. Niezwykle oddziaływanie tego obrazu odzwierciedla fakt, że w ciągu dwóch lat od jego premiery uzyskał aż sześć nagród festiwalowych<sup>19</sup>.

Po dziś dzień film budzi emocje i wciąż podejmowane są próby odczytania jego treści w coraz to innym kluczu znaczeń. Należy do klasycznych pozycji polskiej szkoły animacji lat sześćdziesiątych, do nurtu filozoficzno-refleksyjnego. Wątek fabularny jest bardzo prosty. Bohater filmu wyposażony w sztuczne skrzydła ląduje w mieście. Wędrując po nim, błądząc, klucząc, spotyka rozmaite, często hybrydyczne postacie, które obserwuje bądź przed którymi ucieka. Jest obserwowany, staje się przedmiotem eksperymentów. Uciekając, w czym pomaga mu kruk, próbuje znów wznieść się w powietrze na swych sztucznych skrzydłach. Staje się jednak celem ataków skrzydlatych stworów i w walce z nimi ginie.

Logika powiązań fabularnych jest w tym filmie niejasna. Anegdota stanowi zaledwie pretekst. Zasadniczy sens dzieła rodzi się dzięki logice obrazu, aktywnej wyobraźni symbolicznej, dla której badania adekwatna byłaby Jungowska metoda amplifikacji polegająca na poszerzeniu i wzbogaceniu symboliki dzieła w szerokim spektrum badań porównawczych nad symboliką różnych przekazów.

Pierwszą ważną tezą jest stwierdzenie, że dzieło Lenicy mieści się w nurcie „czystego filmu”. W interpretacji motywów symbolicznych można się zaledwie zbliżyć do symbolu jednoczącego, gdyż jak to już wcześniej relacjonowałam, treść symboli nie może być jednoznacznie wyjaśniona, zracjonalizowana i oddana za pomocą słów. Gdyby ukryte w symbolu znaczenie zostało całkowicie odsłonięte i gdyby utracił on swe implikacje, symbol stałby się znakiem, „martwym” symbolem. „Filmu czystego” nie można zatem interpretować dialektyką języka pojęciowego. Nie można też poprzestać na jednej próbie interpretacji. Jerzy Giżycki w rok po premierze napisał: *Labirynt jest z pewnością najbardziej*

gorzką i sarkastyczną groteską na temat współczesnej epoki w dorobku Lenicy<sup>20</sup>. Ignacy Witz interpretował film jako wizualną transpozycję świata Kafkowskich wyobrażeń<sup>21</sup>. Andrzej Kossakowski po blisko piętnastu latach od premiery filmu Lenicy stwierdzał: (...) *artysta sięga tu do ulubionej konfrontacji skrajności przeciwstawiając człowiekowi upiorny świat monstrów, bestii i mechanizmów. Wśród wyludnionych ulic i gmachów bohater „Labiryntu” ucieka przed niebezpieczeństwami, wobec których jest bezsilny, truchleje na widok niesamowitych mieszkańców miasta. Próbuje walki, chce w tym surrealistycznym świecie pozostać człowiekiem (...)*<sup>22</sup>. W 1991 roku Marcin Giżycki przedstawił *Labirynt* jako wizję miasta antyutopijnego, zamieszkanego przez hermetyczną społeczność, która jest zmuszona do konfrontacji z przybysem z zewnątrz, reprezentującym inną cywilizację<sup>23</sup>.

Różnorodność interpretacji dotycząca filmu wskazuje, że *Labirynt* wciąż zachowuje aktywny związek z wyobraźnią symboliczną. Relacja znaczonego do znaczonego w symbolice przekazu filmowego ma się tak jak symbol labiryntu do całej struktury filmu. Labirynt to jeden z najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych symboli kulturowych. Przejście przez labirynt było niejednokrotnie częścią składową rytuałów inicjacyjnych. Symbolizowało znajdowanie ukrytego centrum duchowego i wychodzenie z ciemności na światło. Jest też labirynt symbolem ludzkiego życia ze wszystkimi jego próbami, trudami i pułapkami. Niekiedy labirynt jest zbudowany jak „węzeł”, który trzeba rozsypać. Mistycznemu wtajemniczeniu w labirynt odpowiada inicjacja filozoficzna, metafizyczna, której intencją jest *rozdarcie zasłony niewiedzy, uwolnienie duszy z kajdan egzystencji*<sup>24</sup>. Często symbol labiryntu jest kojarzony z bardzo starym symbolem mandali. Inicjacja przez wejście do labiryntu utożsamia wprowadzenie neofity do mandali. Sama mandala chroni przed wszelkimi szkodliwymi siłami zewnętrznymi i jednocześnie pomaga w skoncentrowaniu się, w znalezieniu własnego „centrum”<sup>25</sup>.

Ta wielowartościowość, zdolność do funkcjonowania na wielu poziomach, różniących się między sobą, choć zarazem homologicznych, dotycząca labiryntu-mandali stanowi łączy z symboliką środka, która pojawiła się już w rozważaniach dotyczących miasta jako symbolu, mającego boski wzorzec. Jung uzasadniał pojawienie się symboliki mandali, symboliki centrum jednoczącego z psychiczną potrzebą przywrócenia równowagi psychicznej, dążeniem do pełni w procesie indywidualizacji. *Im bardziej problem jest przemijający i osobisty, tym bardziej zawiły, szczegółowy i silniej zarysowany jest „ubiór”, za którego pomocą archetyp się wyraża. Im bardziej bezosobiste i ogólne jest to, co ma on unaocznic, tym bardziej zatarty i prosty jest język jego obrazów. I tak jak proste, uniwersalne prawa, archetyp taki w swej skromnej prostocie i ubóstwie zawiera potencjalnie całą różnorodność i całe bogactwo życia i świata*<sup>26</sup>.

Lenica w *Labirynt* posługuje się prostym językiem symboli, czasami o bardzo starych, zatartych już znaczeniach. Język przenosi sygnalizuje sam tytuł. Nigdzie w filmie nie odnajdujemy symbolu ikonograficznego labiryntu. Zatem metafora labiryntu jest w tym przypadku Jungowskim „ubiorem” dla archetypu Jaźni<sup>27</sup>. Przyporządkowane mu są inne pojawiające się w filmie symbole, wśród których przeważają postacie hybrydyczne. Spośród całej symboliki wyróżnia się postać kruka<sup>28</sup>. Jemu jako jedynemu reżyser udziela głosu. Liczne postacie skrzydlate: ptaki, motyle, a zwłaszcza postać ptaka z ludzką głową (staroegipski symbol duszy), wskazują na bardzo silny związek z duchowością, transcenden-



*Labirynt, reż. Jan Lenica (1962)*

cją, wszystkim tym, co dotyczy sfery niematerialnej. Postać kruka pełni tu tę rolę, którą Jung wyróżnił, analizując fenomenologię ducha w baśniach: rolę tzw. pomocnego zwierzęcia. Zwierzęta pojawiają się w snach, wizjach, fantazjach – jak twierdzi Jung – wówczas, kiedy postać zwierzęcia wskazuje, że treści i funkcje, o które chodzi, znajdują się jeszcze w sferze pozaludzkiej, tzn. poza świadomością człowieka. *Zwierzę pod pewnymi względami przewyższa człowieka. Nie zabłąkało się ono jeszcze w labiryncie świadomości, a owej mocy, dzięki której żyje, nie przeciwstawiło jeszcze samowolnego „ego” i wole, która nim rządzi, spełnia niemal w doskonały sposób*<sup>29</sup>.

Kruk w filmie Lenicy jest aktualizacją baśniowego motywu pomocnego zwierzęcia. Zachowuje się jak człowiek, przemawia ludzkim głosem i okazuje mądrość i wiedzę, dzięki której uwalnia więzionego człowieka. Człowiek natomiast – jako symbol – pełni w filmie Lenicy kilka funkcji:

- ze sztucznymi skrzydłami i w kapeluszu – może uosabiać „personę”, czyli według Jungowskiej symboliki tę część „ja”, która jest zwrócona ku światu zewnętrznemu;

- bez skrzydeł, ale w kapeluszu – uosabia „ego” czyli według Junga złożony czynnik, do którego odnoszą się wszystkie treści świadomości, czyli inaczej centrum pola świadomości, podmiot wszelkich osobowych aktów świadomości;

- z głową w kształcie szkieletu zwierzęcia przedpotopowego i ogonem – to obraz nieświadomej, może nawet w jej części zbiorowej, psyche.

Hybrydyczne postacie zwierzęce (ptako-ludzie, krokodyl przemierzający się w postawie wyprostowanej, mors), a nawet prehistoryczny szkielet dinozaura nie zagrażają bezpośrednio człowiekowi („ego”). Bezpośrednim zagrożeniem jest hybrydyczna postać maszyny z ludzką głową (odpowiednik złożonej funkcji intelektualnej psyche), ingerująca bezpośrednio w człowieka („ego”). Cała sfera transcendencji, wszystko to, co jej dotyczy, koncentruje się w miejscu, które jest poza ludzkim doświadczeniem, w mitycznym mieście poza czasem, w centrum, tajemniczym i niewyobrażalnym. Miasto-symbol pełni równocześnie funkcje ochronne i inicjacyjne. W labiryncie miasta „ego” poznaje wyobrażone w hybrydycznych postaciach zwierzęcych instynkty. Obserwuje je, próbuje konfrontacji,

ale nie jest zagrożone. Dopiero decydując się opuścić miasto, stając się ponownie „personą”, naraża się na niebezpieczeństwo.

Symboliczne miasto Lenicy to miasto zarówno instynktów (hybrydycznych postaci zwierzęcych), duszy indywidualnej (symboliczny wizerunek krokodyla niosącego kobietę to archetypowy „ubiór animy”; animę skrywa też symboliczny obraz postaci kobiecej w oknie wabiącej hybrydycznego ptaka czy obraz kobiety stojącej na księżycu, która kojarzy się z licznymi wizerunkami – symbolami lunarnymi), ale i intelektu (sfery myśli obecnej dzięki zaktualizowanemu motywowi człowieka-maszyny, posągu Rodina *Myśliciel*, czy swoistego lejtmotywu kapelusza). Ta ostatnia sfera jest zagrożeniem dla „ego” (inwigilacją, badaniem – eksperymentowaniem, uwięzieniem w klatce myśli). Takiemu miastu przeciwstawia się na zasadzie antynomii wieczne, transcendentne miasto chroniące tajemnicę. Dostęp do niej mogą mieć wszyscy, którzy przejdą przez otwarte zapraszające drzwi<sup>30</sup>. Człowiek, wchodząc do wnętrza budynku, serca miasta, środka przestrzeni, środka swego wnętrza – odkrywa schody, nieodłączny atrybut symboliki środka, wskazujący na rozwój psychiczny i duchowy, na stopniowy przyrost mądrości i wiedzy. W filmie człowiek nie zdąży wejść po nich. Wędrówka „ego” w górę zostaje przerwana i „przeniesiona” w sferę intelektu. Tutaj człowiek zostaje poddany gruntownym badaniom. Symboliczne czynności, jak zakładanie metalowej klatki na głowę, niszczenie kapelusza, wlewanie płynu do głowy – obrazują konflikt sfery intelektualnej i duchowości. Najwięcej symboli dotyczących indywidualnej sfery znaczeń pojawia się w twórczości filmowej Lenicy w związku z tą właśnie problematyką. Powtarzają się motywy maszynierii ingerującej w człowieka w filmach: *Dom*, *Labirynt*, *Adam 2*, *Nowy Janko Muzykant*. Konflikt nie ma jednak charakteru realnego zagrożenia. Miasto-labirynt inicjuje i chroni proces poznania. „Ego”, wędrując, błądząc, powracając, napotyka otwarte drzwi i znajduje w nich schronienie. Ma też możliwość obserwowania z dystansu zachowań nieświadomych:

- twarzy śmiejącego się starca;
- ptaka szyjącego ludzką głowę;
- foki polującej na mniejsze, hybrydyczne stworzenie, wspinającej się na szczyt budynku i spadającej z niego;
- motyli fruujących wokół i ginących w maszynie imitującej otwarte drzwi itd.

Wszystkie te sytuacje mają archetypowe wzorce<sup>31</sup>, a w filmie są ukazane jako centra uwagi obserwujące „ego”.

Miasto-symbol w filmie Lenicy istnieje poza czasem. Czas natomiast to ważny atrybut „ego”, podobnie jak powtarzanie drogi, cofanie się, wędrowanie. Ikoniczny symbol czasu (stoper przekształcający się w księżyc) oraz wędrówki (człowiek w kapeluszu wielokrotnie przemierza ulice miasta) należą w filmie Lenicy do symboli o rozbudowanej funkcji redundancji<sup>32</sup>. Powtarzanie przez podwójny imperializm znaczącego i znaczonego czyni symbol „giętkim”. Wszystkie symbole dotyczące jednego tematu powtarzane – jak twierdzi Durand – rozjaśniają się wzajemnie i przydają sobie dodatkowej „mocy” symbolicznej. Te właśnie symbole budzą najwięcej emocji. Wydaje się to paradoksalne, zważywszy iż wyraziste, mocno zarysowane motywy symboliczne łatwiej komunikują treść. Redundancja dotyczy motywów chroniących archetyp *per se*. Symbole miasta-labiryntu, czasu i wędrówki pozostają ze sobą w relacji potencjalnego

systemu osiowego, czyli takiego systemu, który Jung przyrównywał do systemu osiowego kryształu. Pozostaje on poza sferą racjonalnego poznania, ale dzięki zakorzenieniu w nieświadomości zbiorowej ma większą moc oddziaływania.

Film Lenicy uruchamia proces symbolizacji. W przypadku każdego indywidualnego odbiorcy aktualizuje archetyp, wyostrowając takie ogniwa w systemie osiowym obrazów symbolicznych, jakie mają szansę trafić do świadomości. Nie jesteśmy w stanie zakreślić granic rezonującego w nas przekazu. Niejasność treści jest kompensowana ekspresją formy obrazu i powtarzalnością wątków symbolicznych. *Labirynt* należy do tego rzędu dzieł, które w tajemniczy, spontaniczny sposób potrafią nadać kształt obrazowi. Spełnia się tu jeden z najważniejszych postulatów teorii Junga dotyczący społecznego znaczenia sztuki, „wychowującej ducha epoki”. *Podobnie jak w jednostce jednostronność jej świadomej postawy korygowana jest przez nieświadome reakcje prowadzące do samoregulacji psychicznej, tak i sztuka stanowi proces samoregulacji duchowej w życiu narodów i epok*<sup>33</sup>.

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

<sup>1</sup> J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Wyd. Wodnika, Warszawa 1993, s. 133.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 40: *Ludzie twórczy i artyści mają niezwykle silny strukturalny związek, jakby „bezpośrednie połączenie” z nieświadomością.*

<sup>3</sup> C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, w: C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 377.

<sup>4</sup> Por. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 16.

<sup>5</sup> Tamże, s. 20-21.

<sup>6</sup> Tamże, s. 19 oraz 202-204.

<sup>7</sup> Gilbert Durand, porównując znak, alegorię i symbol, za zasadniczy fenomenem symbolu uznał epifaniczność. Por. G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. G. Rowiński, Warszawa 1986, s. 24-28.

<sup>8</sup> C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej...* dz. cyt., s. 376-377.

<sup>9</sup> D. Fredericksen, *Jung – znak – symbol – film*, cz. I, przeł. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 133-134.

<sup>10</sup> Por. J. Jacobi, *Metoda amplifikacji*, w: J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 119-121.

<sup>11</sup> Por. D. Fredericksen, dz. cyt., s. 129.

<sup>12</sup> Określenie „czysty film” dotyczy tych wszystkich tendencji w kinie, które za cel przyjmują badanie granic sztuki filmowej: jej języka, ekspresywności itd. Karol Irzykowski w *X Muzie*

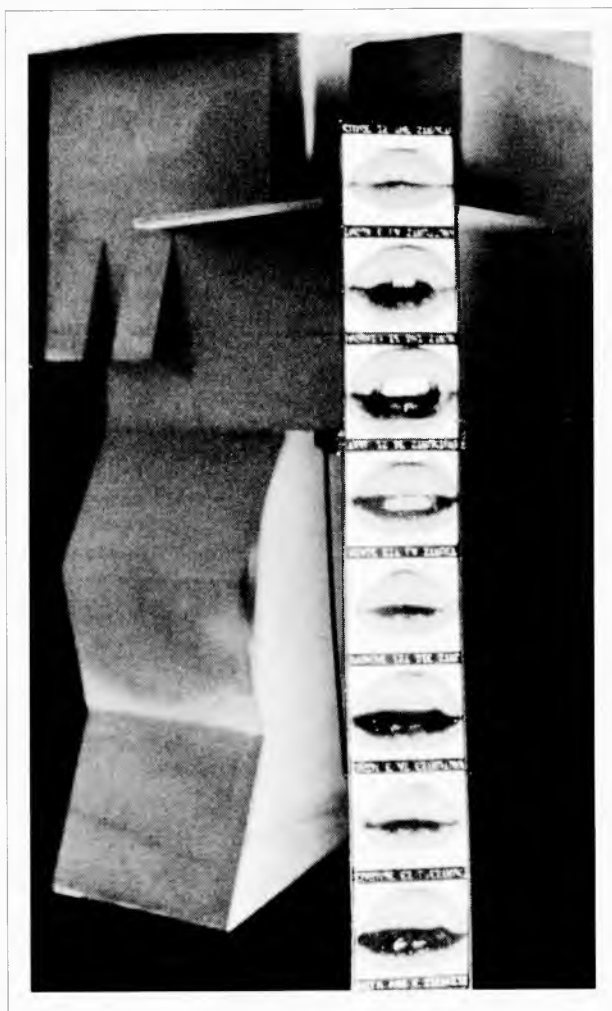
podkreślał, że tylko film rysunkowy w przyszłości stanie się wielką sztuką, gdyż tutaj znika rozdział między tym, co widzimy „oczy- ma duszy”, a tym, co jest rezultatem procesu twórczego. Między obrazem wewnętrznym a jego ekspresją zachodzi stosunek tożsamości. Film rysunkowy mieści się w rzędzie tzw. sztuk właściwych czyli tych, które zawierają więcej pierwiastka duchowego niż materialnego. Jest narzędziem idealizacji, odrealnienia, rozbratu z „surową rzeczywistością”. Najistotniejsze jest tutaj porównanie filmu rysunkowego i filmu czystego ruchu. Porównanie to prowadzi Irzykowskiego do stwierdzeń, które wskazują na przeczcucie przez niego zaistnienia filmu animowanego jako odrębnej sztuki. Por. K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 252-267.

<sup>13</sup> Archetyp *per se* Jung określił jako archetyp niedostrzegalny i tylko potencjalnie obecny w każdej strukturze psychicznej; jest on określony pod względem formy, a nie treści. Jego formę można porównywać z systemem osiowym kryształu. System osiowy określa tylko stereometryczną strukturę, ale nie konkretną formę indywidualnego kryształu; podobnie archetyp ma niezmienną istotę znaczeniową, która jego sposób przejawiania się określa tylko w zasadniczo, ale nigdy konkretnie. Oznacza to także, że archetyp jako potencjalny „system osiowy” preegzystuje i tkwi immanentnie w nieświadomej sferze psyche. Obraz nie „rodzi się” w chwili pojawienia się, lecz

- spoczywa już przedtem w ciemności, gdzie w swoim czasie został złożony. Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 65.
- <sup>27</sup> Jung określił jaźń jako *obraz archetypowy, który od przeciwstawienia prowadzi do połączenia obu częściowych systemów psychicznych – świadomości i nieświadomości – poprzez wspólny punkt środkowy*. Por.: C. G. Jung, *Jaźń*, w: *Archetypy i symbole*, dz. cyt., s. 102-118.
- <sup>28</sup> Krak jest symbolem o bardzo wielu często antynomicznych znaczeniach. Z jednej strony uosabia zło, chorobę, wojny i śmierć, samotność; z drugiej strony jako istota boska, solarna, kultowa jest symbolem nadziei, posłańcem bogów, zwierzęciem totemicznym. Por. C. G. Jung, *Fenomenologia ducha w baśniach*, w: *Archetypy i symbole*, dz. cyt., s. 438-439. Por. też: *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation S.A., Warszawa 1992, s. 74-75.
- <sup>29</sup> C. G. Jung, *Fenomenologia ducha w baśniach*, dz. cyt., s. 431-432.
- <sup>30</sup> Drzwi często symbolizują przejście z jednej sfery do innej; ze sfery świeckiej do sakralnej, ze sfery ziemskiej do pozaziemskiej.
- <sup>31</sup> Jung podkreślał, że archetypy są odbiciem instynktowych, to znaczy psychicznie koniecznych reakcji na określone sytuacje; dzięki wrodzonym predyspozycjom doprowadzają, omijając świadomość, do takiego sposobu postępowania, który wynika z konieczności psychicznych, chociaż patrzącemu z zewnątrz nie zawsze wydaje się on racjonalny; w gospodarce psychicznej spełniają one rolę rozstrzygającą, gdyż reprezentują lub uosabiają pewne instynktowe dane pierwotnej, ciemnej psyche, rzeczywiste, lecz niewidzialne korzenie świadomości. Patrz: J. Jacobi, dz. cyt., s. 62.
- <sup>32</sup> Gilbert Durand uważał, że przez moc powtarzania symbol nieokreślenie zapełnia swą fundamentalną nieadekwatność. Powtarzanie nie ma jednak charakteru tautologicznego, ale jest doskonalące dzięki gromadzeniu przybliżeń. Za każdym powtórzeniem coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka. Por. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, dz. cyt., s. 26.
- <sup>33</sup> C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej...* dz. cyt., s. 378.
- <sup>14</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 16-18.
- <sup>15</sup> Tenże, *Obrazy i symbole*, dz. cyt., s. 207 i 37.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 96.
- <sup>17</sup> Por. tamże, s. 44-45.
- <sup>18</sup> Jung twierdził, iż symbol jednoczący pojawia się tylko wtedy, gdy w toku rozwoju psychicznego wewnętrzna strona psychiki jest przeżywana jako równie rzeczywista, równie efektywna i psychologicznie prawdziwa jak świat rzeczywistości zewnętrznej. Por.: J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, dz. cyt., s. 182.
- <sup>19</sup> Film *Labirynt* otrzymał następujące nagrody: I Nagroda w kategorii filmów eksperymentalnych na IX MFF Krótkometrażowych w Oberhausen – RFN, 1963; Nagroda FIPRESCI na MFF Animowanych w Annecy – Francja, 1963; I Nagroda „Złoty Smok Wawelski” w kategorii filmu animowanego na III Ogólnopolskim FF Krótkometrażowych w Krakowie, 1963; Nagroda w kategorii filmów o sztuce na III Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu, 1963; Nagroda Specjalna za animację na MFF w Melbourne – Australia, 1964; Grand Prix w kategorii filmów animowanych na VI MFF w Buenos Aires – Argentyna, 1964.
- <sup>20</sup> J. Giżycki, *Ucieczka ze strasznorodu*, „Ekran”, 1963, nr 11.
- <sup>21</sup> I. Witz, *Szlachetność prawdziwego kina*, „Film”, 1963, nr 4.
- <sup>22</sup> A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945 – 1974*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 87.
- <sup>23</sup> M. Giżycki, *Labirynt i Chronopolis. Antyutopie Jana Lenicy i Piotra Kamlera*, „Kino”, 1991, nr 10, s. 15.
- <sup>24</sup> Por. M. Eliade, *Obrazy i symbole*, dz. cyt., s. 136.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 60.
- <sup>26</sup> J. Jacobi, *Psychologia C.G.Junga*, dz. cyt., s. 67.



# FILM I ARCHITEKTURA



*Tower of Babel, Diller i Scofidio*

# Film w architekturze (Tschumi, Koolhaas i Libeskind)

PAWEŁ SARAMOWICZ

*Architekt – praktyczny intelektualista, powinien pracować jak... duch pozostający raczej w opozycji, niż we współpracy.*

Edward W. Said<sup>1</sup>

Niewątpliwie taki „niepokorny” potencjał intelektualny ma szwajcarski architekt Bernard Tschumi. Jest on jednym z pierwszych, którzy w latach siedemdziesiątych wprowadzili do architektury „materiał” z innych dziedzin takich, jak sztuka filmowa, literatura czy dziennikarstwo. Zaowocowało to serią prowokacyjnych manifestów-projektów zatytułowanych *Manhattan Transcripts* (1976-1981), w których, mówiąc najogólniej, rozważał możliwości *kwestionowania jedności w architekturze*, kompilując treści zapożyczone z innych dyscyplin. Kontynuacją pracy teoretycznej tego okresu była realizacja *największego nieciągłego budynku na świecie*<sup>2</sup> – Parc de la Villette. Parc de la Villette został usytuowany w jednej z najbardziej zaniedbanych dzielnic Paryża, co się wiązało ze zmianą jakościową dotychczasowej tradycji tego miejsca. Na terenie, gdzie niegdyś rozwijał się przemysł mięsny, czego pozostałością była rozpoczęta, lecz nie ukończona inwestycja największego na świecie kombinatu mięsnego (Marché d’Intérêt National de la Villette), powstał jedyny w swoim rodzaju park. Park, w którym architektura stała się głównym elementem definiującym kształt otaczającej przestrzeni oraz formę wypoczynku paryżan i turystów licznie odwiedzających to miejsce.

Tschumi nie tylko świadomie korzystał z technik filmowych i teorii kina w bardzo szerokim ujęciu, lecz stworzył za ich pomocą cały aparat teoretyczny w celu przeprowadzenia dowodu, że *jest możliwe skonstruowanie złożonej organizacji architektonicznej bez zwracania się do tradycyjnych zasad kompozycji, hierarchii i porządku*<sup>3</sup>. La Villette to przede wszystkim próba reinterpretacji klasycznych dla architektury kwestii, takich jak przyczynowo-skutkowy stosunek formy i funkcji, oraz podważenie celowości idei ich syntezy.

Tschumi podaje w wątpliwość podstawowe założenia architektury Ruchu Nowoczesnego. Uważa on, że w dzisiejszym świecie, gdzie *stacje kolejowe stają się muzeami, a kościoły klubami nocnymi, powinniśmy pogodzić się ze zmiennością formy i funkcji, uratą tradycyjnych relacji przyczynowo-skutkowych uświęconych przez modernizm*<sup>4</sup>. Autor la Villette wątpi w celowość i użyteczność tych zasad. A współczesność, jak twierdzi, powołując się na takich teoretyków kultury, jak Baudrillard i Virilio<sup>5</sup>, jest *skażeniem wszystkich kategorii, ciągłym zastępo-*

waniem, pomieszaniem gatunków i co więcej w tym właśnie kierunku następuje rozwój kultury naszych czasów. Tschumi, akceptując taki stan rzeczy, upatruje w nim możliwości *ogólnego odmłodzenia architektury*. Nowa *posthumanistyczna* architektura winna systematycznie rozważać *nowe tematy* w ogólnym, szerokim, interdyscyplinarnym ujęciu, stawiać pytania, stale kwestionować dotychczasowe pozornie trwałe kwestie. Lecz takich badań, jak sugeruje, nie należy prowadzić *w sposób abstrakcyjny ex-nihilo*, ale pracując w obrębie dyscypliny architektury, mieć świadomość innych pól, takich jak film czy literatura, które mogą być użyte jako barometr współczesności.

### Narracja i wydarzenie

Ruch ciała ludzkiego w rzeczywistej, trójwymiarowej przestrzeni oraz odbiór swoistego rodzaju narracji form architektonicznych, przy świadomości wielu ograniczeń, można odnieść do odbioru filmu. Z jednej strony mamy do czynienia z realną przestrzenią (architektura), z drugiej zaś z jej reprezentacją wizualną (film). Jest jednak coś, co te dwa sposoby odbioru łączy – tym czymś okazuje się idea doświadczenia.

Studia fenomenologiczne pokazują, że architektura może się rozwijać jako zorganizowane mniej lub bardziej ciągłe serie dynamicznych percepcji zgrupowanych wokół szczególnych wydarzeń i epizodów. Innymi słowy architektura może zawierać doświadczenie jako rodzaj multisensorycznej <sup>6</sup> narracji. Stąd projekty związane z doświadczeniem, komunikacją lub krytyką architektury dosłownie oznaczają chęć uporania się z narracyjną naturą architektury.

Tak właśnie jest w wypadku Tschumiego, który w swojej twórczości przenosi uwagę z *samego obiektu na doświadczanie obiektu*, aby w ten sposób dokonać *rekonceptualizacji* projektu architektonicznego jako projektu doświadczeń architektonicznych. Konsekwencją takiego stanowiska jest stwierdzenie, że (...) *architektura jest tą dziedziną, która zawsze zajmowała się wydarzeniem mającym miejsce w przestrzeni w takim samym stopniu jak samą przestrzenią – nie ma architektury bez wydarzenia, bez akcji, bez dziania się, bez funkcji* <sup>7</sup>.

Termin „wydarzenie” w połączeniu z „ruchem” był inspirowany dyskursem sytuacjonistów pokolenia '68. Między innymi rozszerzyli oni pojęcie „wydarzenia”, odnosząc je nie tylko do samej akcji, ale również do „dziania się” wewnątrz, w nas, w umyśle odbiorcy. W takim szerokim ujęciu wszystkie hierarchiczne oraz przyczynowo-skutkowe relacje pomiędzy formą a funkcją przestają istnieć, a procedury odnoszące się do formy i funkcji w praktyce architektonicznej stają się tylko pobożnym życzeniem. *A jeśli już forma i funkcja wchodzić razem w interakcję, to chociażby po to, aby stworzyć rodzaj szoku* <sup>8</sup> – podkreśla autor.

### Szok

Po co ten efekt szoku? Odpowiedzi na to pytanie może udzielić współczesna teoria sztuki filmowej, a problem dotyczy odbiorcy, za którym kryje się postać *flâneura*. Przy założeniu, że architektura dzięki swoim możliwościom narracyjnym może w mniejszym lub większym stopniu kierować przeżyciem odbiorcy,

który jej doświadcza i w takiej analogii najogólniej przypomina film, należałoby się przyjrzeć odbiorcy zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku. Trzeba w tym miejscu przywołać Baudelaire'owskiego *flâneura* – centralną postać rozważań Waltera Benjamina, określaną w polskiej literaturze jako *wielkomięjski włóczęga-obszernik*, *niespieszny przechodzień*. Postać ta reprezentuje typ nowego odbiorcy traktującego dzieła sztuki na równi ze zjawiskami miasta, takimi jak rozświetlone neonami fasady domów, galerie gier komputerowych etc. *Jego żywiołem są handlowe pasaże i tarasy kawiarni, a filozofią manifestowanie przeciw podziałowi pracy ograniczającej indywidualność*<sup>9</sup>. Za tą modelową postacią dzisiejszego człowieka kryje się jednostka, która odbiera rzeczywistość nie dzięki koncentracji, lecz *mimowolnemu postrzeganiu w stanie rozproszenia*<sup>10</sup>.

Walter Benjamin w *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* dostrzega w percepcji filmu nowy, znamieny rys, który charakteryzuje odbiór sztuki w naszych czasach. Ten znamieny rys percepcji nazywa *odbiosem w stanie dystrakcji*, przeciwstawiając go kontemplacji, jakiej wymagały dzieła sztuki dawniej. Warto w tym miejscu przytoczyć myśl Anny Zeidler-Janiszewskiej na temat Benjaminowskiego rozróżnienia obioru filmu i architektury, która naświetla istotę problemu: *„Bładoleniu na tę samą starą nutę”, że prawdziwa sztuka wymaga skupienia i kontemplacji, podczas gdy film w istocie rozprasza uwagę, a przeto pozostaje jedynie narzędziem rozrywki, Benjamin przeciwstawia inną zupełnie perspektywę, której modelem staje się obcowanie z architekturą. Recepcja budowli odbywa się w dwojaki sposób: przez użytkowanie i przez postrzeganie. Lub raczej: taktycznie i optycznie (...). Recepcja taktyczna (...) nie posiada takiego przeciwieństwa, jakim w przypadku recepcji optycznej jest kontemplacja, jako że (...) dokonuje się nie tyle poprzez skupienie, co z racji nawyku, który w przypadku architektury, w znacznej mierze określa nawet recepcję optyczną. Również ona z natury rzeczy dokonuje się nie tyle poprzez koncentrację uwagi, co poprzez mimowolne postrzeganie*<sup>11</sup>.

Owo *mimowolne postrzeganie* wiąże się z przyzwyczajeniem. Przyzwyczajenie można nabyć w stanie rozproszonej uwagi i jak twierdzi Benjamin, *dopiero umiejętność sprostania pewnym zadaniom w stanie rozproszonej uwagi świadczy o tym, że człowiek przywykł do ich rozwiązywania. Film – sztuka wyzwalamąca właśnie recepcję w stanie rozproszonej uwagi, i to recepcję masową, ma szansę stać się w tym zakresie swoistym „poligonem ćwiczebnym” (...). Oddziaływanie nie w sposób ciągły, lecz poprzez szok wymaga bowiem „natychmiastowego podchwycenia przez wzmogłą przytomność umysłu”, co wcześniej już zakładali dadaiści, przekształcając wedle określenia Benjamina dzieło sztuki w pocisk. Pocisk – dodajmy – rozbijający bierność percepcji, zmuszający do montowania z okruszków świata nowych całości (...)*<sup>12</sup>.

Tschumi właśnie próbuje badać możliwość stworzenia takiej struktury architektonicznej, która nie będzie doświadczana *poprzez mimowolne postrzeganie* – jak wspomniany opis odbioru architektury Benjamina – lecz taką, która wytworzy u jej odbiorcy *wzmogłą przytomność umysłu* i tym samym sprostą dzisiejszym warunkom kulturowym, jak to ma miejsce w przypadku filmu. A kluczem do realizacji takiego założenia jest właśnie efekt szoku. Dlatego Tschumi wprowadza do badań nad architekturą termin „szok”.

Taki efekt szoku według Tschumiego nie może powstawać wskutek formalnego *manipulowania* w ramach *tradycyjnych struktur* budynku czy tworzenia *form leżących gdzieś pomiędzy abstrakcją a ozdobnikiem lub też cięć i przesunięć*<sup>13</sup> brył wyłącznie z powodów estetycznych, ponieważ jest to tylko pozbawiona sensu prowokacja. Powinien on głęboko wnikać w strukturę, być rezultatem świadomego zestawiania wydarzeń. A już samo zróżnicowanie definicji architektury o przestrzeń, akcję, ruch – czyni ją zdaniem Tschumiego tym wydarzeniem.

Praktyczna realizacja architektury, która może oddziaływać analogicznie do filmu, wcale nie wydaje się taka prosta. Z góry zakłada ona kwestionowanie idei jedności i syntezy na rzecz mnogości wydarzeń doświadczanych przez obserwatora w przestrzeni, tak jak ma to miejsce w utworze filmowym. Film w istocie jest składową kadrów, fraz montażowych, ujęć i sekwencji. Analogicznie architektura powinna zawierać określoną liczbę elementów, fragmentów nieciągłych, które następując po sobie, doświadczane przez odbiorcę w momencie przemieszczania się wewnątrz takiego „tworu”, wywołają efekt szoku podobny do filmowego, o którym pisał Benjamin.

I wreszcie architektura, o której mowa, powinna oddziaływać analogicznie do filmu, w którym *zastąpione mnogością przeżyć doświadczenie może (...) ulegać ponownemu powiązaniu w hipotetyczne już tylko i chwilowe „całości”*. Powinna korzystać z *montażu, który poddaje możliwość zbudowania quasi-całości, już nie danych a priori, jak w klasycznym dziele sztuki, lecz tworzonych w perspektywie recepcji kierowanej „wzmoczoną przytomnością” umysłu*<sup>14</sup>.

Należy zwrócić uwagę, że podstawą powyższych spostrzeżeń Benjamina była koncepcja filmu sformułowana przez rosyjską awangardę kina z Eisensteinem na czele. Głównym przedmiotem jej zainteresowań był film ujęty w aspekcie „obrazu” – jego plastyczności. Tschumi podobnie w dużej mierze opiera swoją koncepcję la Villette na „obrazie”, możliwościach jego montażu, lecz jest w pełni świadom, że architektura nie może istnieć tylko przez „obraz”, jak to ma miejsce w filmie. W tej kwestii architekt proponuje wyjść poza Benjaminską koncepcję ograniczoną głównie do obrazu: *Architektura – twierdzi – znajduje się w wyjątkowej sytuacji: jest jedyną dyscypliną, która z definicji łączy koncepcję i doświadczenie, obraz i obyczaj, obraz i strukturę. Filozofowie unieją pisać, matematycy mogą rozwijać wirtualne przestrzenie, ale architekci są jedynymi, którzy są więźniami tej sztuki-hybrydy, gdzie obraz prawie nie istnieje bez związanej z nim działalności*<sup>15</sup>.

W projekcie Parc de la Villette Tschumi bardziej niż w innym przypadku mógł postawić akcent na „obraz” i „akcję”, ponieważ nie było tu żadnych ograniczeń funkcjonalnych, a ustalenie programu parku – symbolu XX wieku należało do inwencji twórczej architekta. Dlatego zwrócił się on do rosyjskiej awangardy filmowej, bowiem ta oferowała mu wiele wartościowych podpowiedzi.

### Ciągłość i nieciągłość

Oto jak wyglądała praktyczna realizacja Parc de la Villette – „architektonicznego filmu”.

Tschumi stworzył trzy autonomiczne, komponowane w sposób niezależny, równoważne struktury: *strukturę punktów*, *strukturę linii* i *strukturę płaszczyzn* – w myśl zasady, że architektura powstaje przez punkt, linię i płaszczyznę.

Pierwsza z nich i najważniejsza – system punktów, została zbudowana na wzór budowy sekwencji filmowej przez użycie montażu rytmicznego tzw. *folies* (szaleństw), charakterystycznych czerwonych form ułożonych na planie regularnej siatki, z których każda ma inny kształt. W logicznej kompozycji sekwencji *folies* Tschumi skorzystał z zasad montażu rytmicznego i dialektycznego, opracowanych przez Eisensteina. Montaż, pisał filmowiec, *nie jest prostym zestawianiem elementów; łączenie jest tylko jednym z możliwych przypadków, montaż jest konfliktem, jest zderzeniem. Konflikt nie odbywa się jedynie pomiędzy kolejnymi ujęciami czy nawet kadrami, ale również wewnątrz samego kadru, jest nieustannym napięciem między tym, co obecne i tym, co nieobecne w kadrze, pomiędzy przedmiotem a przestrzenią, w której się znajduje (...) pomiędzy wydarzeniem a czasem, w którym zaszło*<sup>16</sup>. W przypadku *folies* zderzenie i konflikt powstają w wyniku przeciwstawiania różniących się od siebie brył i form w ich kolejnych rytmicznych transformacjach. W myśl zasady Eisensteina, że elementy nieciągle, jakimi niewątpliwie są te czerwone obiekty, przez połączenie za pomocą rytmu i ich następowanie po sobie, mogą być postrzegane jako całość. Inaczej mówiąc „elementy nieciągle”, odpowiednio zestawione, są doświadczane jako ciągi. Można tu również zaobserwować analogie przypominające filmowy suspens – znany z filmów Hitchcocka – moment wyczekania pomiędzy jedną eksplozją formy w kolejną jej transformację, uzyskany przez oddalenie jednej formy od drugiej przy odczytywanej ciągłości.

Jak wspomiano wcześniej, podstawą koncepcji montażu Eisensteina były hieroglify pisma japońskiego. *Hieroglify* – pisał reżyser – *to umowne zarysy przedmiotów obrazujące wyrażane przez nie pojęcia – to znaczy obrazy pojęć*<sup>17</sup>. Zestawienie dwóch prostych hieroglifów odpowiadających przedmiotom lub faktom daje zupełnie inną, nową jakość – pojęcie. Obserwację tę przeniósł do filmu, gdzie montażowe zestawienie kadrów daje *pojęciowe kadry i ciągi* i co ważniejsze, przynajmniej dwa elementy materialne zestawione odpowiednio ze sobą dają niematerialny efekt w postaci pojęcia innego rzędu – psychologicznego, emocjonalnego, intelektualnego. W la Villette rzecz się ma podobnie, *folies*, pełne wewnętrznych konfliktów formy (przypominające kształtem scenografię do filmu *Aelita* lub projekty konstruktywistów rosyjskich) są właśnie rodzajem takich przestrzennych hieroglifów. Pozbawione funkcji w tradycyjnym ujęciu, ale tworzące akcję, stanowią elementy materialne, które na skutek swojego sąsiedztwa, czytane jeden po drugim, tworzą pełne napięcie wydarzenia w przestrzeni, których widz-obszernik może wprowadzić doświadczać na swój sposób, lecz kierowany jest wewnętrzną logiką budowy całości układu. Drugą równoważną i niezależną strukturą zaprojektowaną przez Tschumiego jest kompozycja linii, na którą składają się pasaże oraz wysoka zieleni. Są one komponowane swobodnie i asymetrycznie jak elementy z obrazów Kandinsky'ego. Przy czym układ ten jest całkowicie niezależny od struktury punktów (*folies*). Podobna niezależność kompozycyjna charakteryzuje trzecią strukturę – systemem płaszczyzn. Składa się ona z elementów płaszczyzn zieleni oraz wody.

## Nalożenie

Tschumi miał więc do dyspozycji trzy niezależne struktury, świadomie i logicznie skomponowane. Punkty – przy użyciu idei montażu Eisensteina, linie i płaszczyzny przy zastosowaniu otwartej i swobodnej kompozycji. Każda z nich została stworzona z różnych składowych za pomocą innych procedur kompozycyjnych. Aby uniknąć zbytniej kontroli przyszłych przeżyć obserwatora zarzucanej często filmom Eisensteina (André Bazin) i w myśl stwierdzenia Rajchmana, że wydarzenie nie jest prostą, logiczną sekwencją słów lub akcji, lecz raczej *momentem erozji, upadku, kwestionowania lub problematyzacji samych założeń miejsca, gdzie fizyczne miejsce dramatu powinno dawać szansę i możliwość innego różnego miejsca* (wpływy sytuacjonistów), Tschumi rozbił jedność i logikę tych autonomicznych i niezależnych struktur-sekwencji, nakładając je na siebie.

Nalożenie kompozycji punktów, linii i płaszczyzn dało możliwość doświadczania wielości kombinacji miejsc i związanych z nimi wydarzeń (Rajchman). Tschumi zakwestionował również ideę syntezy i jedności w architekturze, bowiem takie *złożenie trzech wyraźnych struktur nie może stać się nigdy wyraźną megastrukturą, ale czymś niezdecydowanym, czymś przeciwnym totalności*<sup>18</sup>. Niezależność trzech nalożonych struktur spowodowała, że park w całości nie jest strukturą, którą dałoby się odczytać jako jednolitą. *Parc de la Villette jest anty-kontekstualny. Nie ma żadnej relacji ze swoim otoczeniem. Jego plan odwraca samą ideę granic, od których zależy kontekst*<sup>19</sup> – podkreśla Tschumi.

Trzy autonomiczne i nalożone na siebie systemy parku i nieskończone kombinacje *folies* są drogą do wielości doznań i wydarzeń w przestrzeni wskutek szoku, jaki wywołują, co w jakimś stopniu zbliża doświadczanie takiej architektury do koncepcji Benjaminowskiego odbioru filmu. Ponadto *każdy obserwator zaprojektuje swoją własną interpretację, której rezultatem będzie sprawozdanie, które znowu będzie interpretowane itd. W konsekwencji nie ma żadnej absolutnej prawdy dla takiego projektu architektonicznego*<sup>20</sup>.

Innymi słowy Parc de la Villette ze względu na kompozycję i wieloznaczność odbioru może być postrzegany analogicznie do utworu filmowego.

## Architektura jak film

Ciekawy jest fakt, że przeszło 50 lat wcześniej Eisenstein czerpał idee z kompozycji katedry gotyckiej do stworzenia swojej koncepcji „montażu patetycznego” użytego w *Pancerniku Potiomkinie*, filmie, który określał jako *budowlę pełną piękna i majestatu*. Eisenstein zwrócił uwagę na bardzo istotną kwestię nie tylko dla sztuki filmowej, mianowicie na możliwość istnienia pewnego uniwersalnego wzoru odnoszącego się do wszystkich dziedzin aktywności ludzkiej. Analityk traktował sztukę jako jedność, jako proces nadawania, kształtowania bądź powstawania formy. Skrupulatnie badał różne dyscypliny sztuki (architektura, język, muzyka, poezja, malarstwo, teatr). Dziś wobec traktowania architektury jako sztuki dynamicznej mającej dialektyczne analogie z filmem, przez architektów takich jak Tschumi, którzy funkcję zastępują akcją, a formę – przestrzenią, podkreślających czynnik czasu i doświadczenia, obserwacje filmowca i analityka stały się pomocne do prowadzenia badań w takim właśnie ujęciu.



Folies, *zderzenie i konflikt* powstaje w wyniku przeciwstawienia sobie kolejnych transformacji



Rem Koolhaas, model Très Grande Bibliothèque



Daniel Libeskind, Muzeum Żydowskie w Berlinie



Eisenstein pisał: *W dynamicznym ujęciu dzieło sztuki jest (...) procesem powstawania obrazów w uczuciach i umyśle widza. Jest to właściwość rzeczywistego żywego dzieła sztuki i tym ono różni się od martwego, w którym widzowi przekazywane są wizualne wyniki pewnego minionego procesu twórczego, zamiast tego, aby wciągnąć go do procesu bieżącego*<sup>21</sup>. Opierając się na podobnych zasadach, Tschumi stworzył wizję la Villette. Skonstruował strukturę architektoniczną, ale nie jako układ skończony czy zamknięty, lecz bardziej jako instrument, który wytwarza architekturę w znaczeniu wydarzenia, akcji i ruchu. Nie jest to tradycyjnie ujęty zespół budynków, ale rodzaj algorytmu wywołującego na bieżąco mnogość doświadczeń u odbiorcy-zwiedzającego. *Dotrzeć do czystości spojrzenia nie jest trudne, jest niemożliwe* – twierdził Benjamin.

Właśnie dlatego współczesne projekty architektoniczne, jak la Villette, nie próbują szukać gotowych recept i wzorców do zrozumienia architektury jako tego „narracyjnego tworu” związanego z doświadczeniem. Są one bardziej badaniem, poszukiwaniem słabych punktów, zadawaniem trudnych pytań, głosem w dyskusji, niż próbą powierzchownego udoskonalania zasad istniejących w architekturze.

Właśnie dlatego Parc de la Villette jest architekturą otwartą w odbiorze, architekturą „stawania się”, która nie jest zamkniętą myślą, skończonym projektem na desce architekta, ale jest jak film, który zaczyna żyć w wieloznaczności odbioru, kiedy pojawi się pierwszy widz. *Architektura jest polem, gdzie największe odkrycia będą miały miejsce w następnym stuleciu* – mawiał Bernard Tschumi.

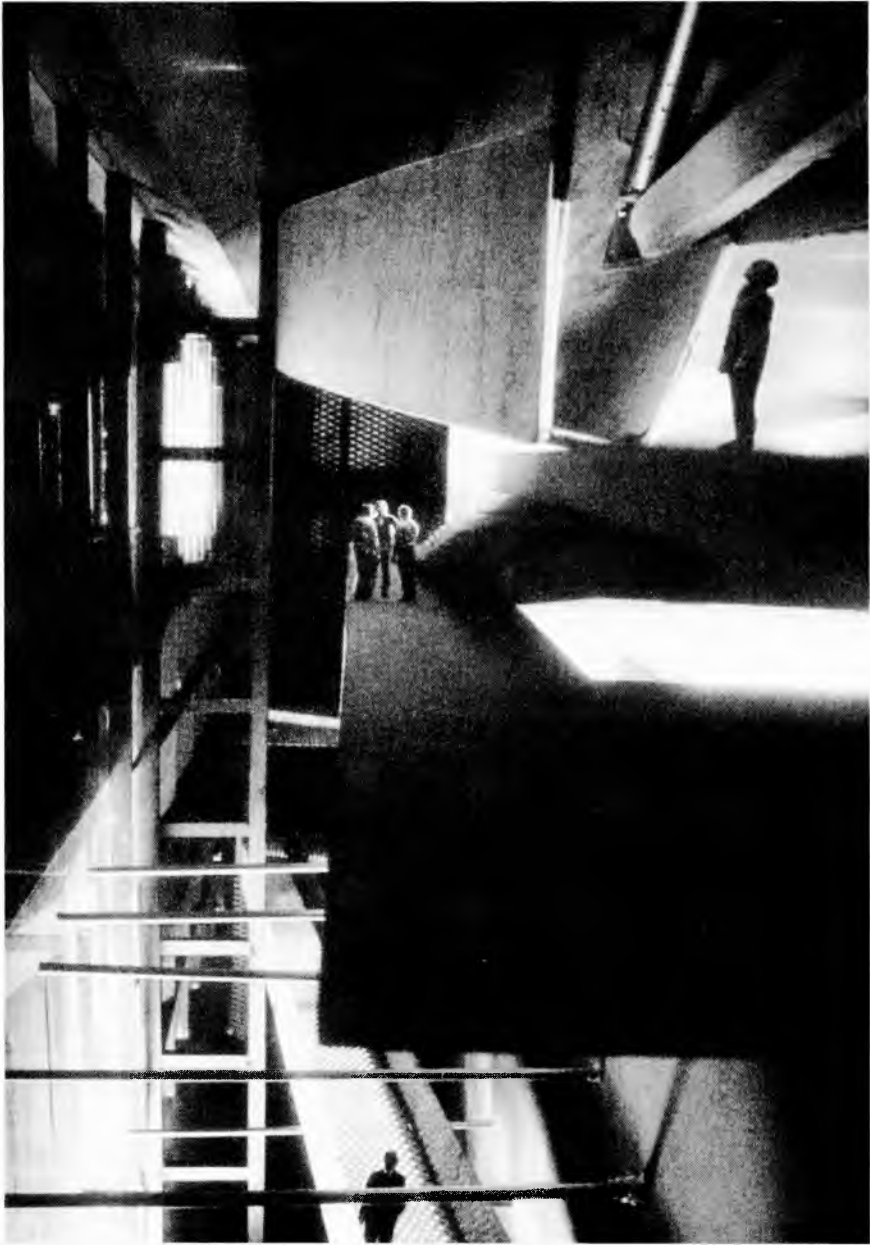
Jeśli za Eisensteinem zaproponować równanie: teza + antyteza = synteza, to na poziomie architektury Parc de la Villette zamierzonym przez architekta wynikiem takiego działania jest antysynteza.

### Rem Koolhaas – Jean-Luc Godard architektury

Holenderski architekt Rem Koolhaas zyskał uznanie w latach siedemdziesiątych serią prowokacyjnych projektów-manifestów, osiągając punkt szczytowy książką zatytułowaną *Delirious New York*.

W latach osiemdziesiątych zyskał miano *najbardziej wpływowego wśród żyjących architektów*<sup>22</sup>, którego prace inspirują wielu młodych twórców na całym świecie. Niewątpliwy talent Koolhaasa przejawia się w takich projektach, jak Teatr Tańca w Hadze, Rotterdam Kunsthalle, Centrum Konferencyjne w Lille, Très Grande Bibliothèque w Paryżu, The Two Libraries Jessieu w Paryżu, Center for Art and Media w Karlsruhe i wielu innych. Rem Koolhaas to postać szczególnie interesująca przy okazji omawiania związku architektury i filmu, ponieważ obok Bernarda Tschumi chyba żaden z architektów nie realizuje tak świadomie kontaktu ze sztuką filmową, a ponadto jego projekty zwyczajowo już przyjęło się nazywać *architektonicznymi scenariuszami*<sup>23</sup>.

Koolhaas, syn poety, twórca filmowy, scenarzysta, jako architekt reprezentuje interesujący przykład łączenia materii architektonicznej z filmową. Swoją profesję uprawia, patrząc na nią okiem scenarzysty i reżysera. Mówi o sobie, że jako architekt wciąż nie przestaje być scenarzystą: *... jest zadziwiająco mała różnica pomiędzy jedną działalnością a drugą (architektura i film) (...) myślę, że sztuką*



Rem Koolhaas, Center for Art and Media w Karlsruhe

*scenarzysty jest tworzenie sekwencji epizodów, które budują suspens i łańcuch wydarzeń (...) najważniejszą częścią mojej pracy jest montaż, przestrzenny montaż*<sup>24</sup>.

Praca architektoniczna Rema Koolhaasa zaczyna się tam, gdzie spotyka się on z życiem miasta, uczestniczy w nim, zagłębia się w jego sens, ulega jego impulsom i to tak intensywnie, że chęć przekazania własnych obserwacji i przemyśleń staje się głęboką potrzebą. W tej potrzebie Koolhaas niczym nie różni się od twórców filmowych, ponieważ – pomimo odmiennych środków – jego sposób artykulacji jest podobny.

Kiedy mówi się o Koolhaasie-scenarzyście, ma się myśli przede wszystkim wnikliwość, z jaką okiem humanisty poszukuje tematów w najgłębszych pokładach współczesnej kultury, aby później odzwierciedlać to w swoich projektach-scenariuszach. Natomiast gdy weźmie się pod uwagę jego projekty, można ulec wrażeniu, że są one zbiorem długich sekwencji z życia miasta mistrzowsko zmontowanych z materii architektonicznej.

### Sergiusz Eisenstein kontra André Bazin

Gdy porusza się dziś kwestie wpływu sztuki filmowej na twórczość architektów takich jak Koolhaas czy Tschumi, to na pierwszy plan wysuwa się problematyka postrzegania architektury jako spektaklu czy przedstawienia. Potencjał narracyjny filmu sugeruje silne paralele z powieścią, bowiem zarówno film, jak i powieść opowiadają historie przestrzenne z perspektywy narratora. Podobnie architektura może również mieć swój potencjał narracji – tworzyć spektakl. W artykule *Montaż i architektura* Sergiusz Eisenstein wyróżnił *dwie ścieżki przestrzennego oka: kinową*, w której widz, siedząc w fotelu kinowym, śledzi wzrokiem i umysłem wyobrażoną linię pośród obiektów na ekranie, oraz *architektoniczną*, gdzie odbiorca porusza się przez serię starannie dobranych form i zjawisk, które obserwuje zgodnie ze swoim zmysłem wizualnym. W tym przeniesieniu od pozornego do realnego ruchu architektura była według Eisensteina poprzedniczką filmu. *Trudno wyobrazić sobie sekwencję montażową bardziej subtelnie skomponowaną dla całości architektonicznej niż ta, którą nasze nogi tworzą w czasie chodzenia między budynkami Akropolu*<sup>25</sup> – pisał rosyjski filmowiec, odnosząc się do analizy kompozycji przestrzennej *Akropolu* Augusta Choisy'ego, użytej przez Le Corbusiera w *Vers une architecture* w 1923 roku. Dla Eisensteina kompozycja ta była *doskonałym przykładem jednego z najstarszych filmów*<sup>26</sup>. Ponadto rosyjski teoretyk widział w starannych perspektywach Choisy'ego rodzaj efektu kręcenia filmu, gdzie każde kolejne ujęcie stwarza nowe wrażenia i według niego taka właśnie architektura ucieleśniała zasady montażu. Dla Eisensteina montaż był czwartym wymiarem filmu. Montaż intelektualny powinien być zasadą dla wszystkich dziedzin sztuki – pisał – gdzie kolizja i konflikt były koncepcjami kluczowymi. Poszczególne obrazy stoją w dialektycznej relacji ze sobą i prowadzą właśnie przez kolizję i konflikt do syntezy. Analogiczną metodą montażu posłużył się Bernard Tschumi do budowy struktury architektonicznej *folies* w Parc de la Villette.

Kwestie montażu filmowego inaczej widział André Bazin w *Qu'est-ce que le cinéma?* Nie dotyczyły one tylko samego montażu, ale dotyczyły fundamen-

talnej istoty doświadczenia filmu. Właśnie obserwacje Bazina są bliskie twórczości architektonicznej Rema Koolhaasa.

Bazin krytykował Eisensteina za to, że w swojej koncepcji montażu nie pozostawia miejsca na wieloznaczność. W filmach twórca *Pancernika* sceny podzielone były na kawałki, które następnie reżyser składał według z góry ustalonych zasad, udając, że odzwierciedlają one naturę i strukturę samej rzeczywistości. Bazin podkreślał, że było to raczej dodawanie do postrzeganej rzeczywistości rzeczy, których tam tak naprawdę nie ma. Jego zdaniem film powinien odzwierciedlać rzeczywistość. W związku z tym postulował, aby wyeliminować z filmu zbyt dużą liczbę obrazów i ograniczyć montaż do niezbędnego minimum. Według niego powinno się operować raczej „blokami rzeczywistości”, co jest możliwe do uzyskania przy użyciu montażu wewnątrzkatkowego i dużej głębi ostrości, która zachowuje jedność czasową i przestrzenną obrazu. Zdaniem Bazina umożliwia to w sposób oszczędny, prosty i subtelny wpływanie na intelektualny stosunek widza do obrazu, ponieważ odpowiada normalnemu postrzeganiu rzeczywistości<sup>27</sup>. Ponadto taka inscenizacja z wykorzystaniem głębi ostrości wymaga od widza aktywnej postawy, bowiem to on musi dokonywać określonych wyborów, a zatem tylko od niego zależy w pewnej mierze sens obrazu.

Tak jak idee Eisensteina różniły się od opinii głoszonych przez André Bazina, tak w przypadku architektury Koolhaasa i Tschumiego te dwa stanowiska są wyraźnie widoczne. Elementem łączącym obu architektów jest film, a szczególnie sama idea narracji obrazem i możliwości użycia montażu w architekturze; dzieli ich sposób realizacji tych koncepcji. Tschumi, co można zaobserwować w projekcie Parc de la Villette, działa ekstrawertycznie, na zasadzie szoku i konfliktu form, którymi atakuje odbiorcę, podczas gdy Koolhaas prowadzi z „widzem” dialog, pokazuje świat przestrzeni architektonicznych z całą ich wieloznacznością i „do wewnątrz”. W wypadku Koolhaasa taki dialog jest bliski koncepcji odbiorcy Bertolda Brechta, w której widz jest stroną aktywnie uczestniczącą. Podstawowym celem Brechta było nie tylko zaspokojenie oczekiwań publiczności, ale czynne przekształcanie jej. Podobnie Rem Koolhaas kształtuje odbiorcę swojej architektury. Jego projekty oddają rzeczywistość z całą wieloznacznością, a wybór możliwego zrozumienia sensu jest pozostawiony odbiorcy, dlatego Roemer van Toorn w *Architecture Against Architecture* porównuje Rema Koolhaasa do Jean-Luc Godarda<sup>28</sup>.

### Architektura jako dyskurs

*Nie ma konieczności stwarzania świata, ale  
możliwości świata.*

Jean-Luc Godard

Rem Koolhaas zainspirowany kulturą kina uprawia zawód architekta jak reżyser filmowy. Przyjęło się mówić, że on *pisze scenariusze architektoniczne*. Jego budynki nie tylko znakomicie funkcjonują, ale również przedstawiają i kondensują wiele narracji, które charakteryzują życie współczesnej metropolii. Koolhaasa interesuje przede wszystkim kultura miejska, ponieważ – jak twierdzi – ma

ona otwarty charakter – proponuje bogactwo nieograniczonych możliwości i nie składa się – jak architektura – ze ścisłych ograniczeń. Koolhaas eksperymentuje, tworząc projekty, w których różne wymiary kultury miejskiej są połączone w spójną, atrakcyjną formę. W jego pracach można odnaleźć nagromadzenie różnorodnych przestrzeni, funkcji, programów, pustek, struktur, dróg dostępu, publicznych i prywatnych obszarów. Jak w labiryncie rozdzielone elementy nakładają się na siebie i kolidują ze sobą nawzajem. Wszystkie składowe są zmontowane na wzór montażu filmowego. Koolhaas, jak twórca filmowy, gromadzi nowe obrazy z codziennej współczesnej kultury i na nowo je montuje w swoich projektach. Osiąga w ten sposób głębię obrazu Bazina, która przenika znaczenie rzeczy i w ten sposób otwiera drogę do znaczeń głębszych. Nie jest to postrzeganie świata takim, jaki on jest, ale przenikanie, wchodzenie do wewnątrz. W projekcie Biblioteki Narodowej w Paryżu wiele pomieszczeń i funkcji oraz wewnętrznych przestrzeni jest zawieszonych w jednym ogromnym, półprzezroczystym sześcianie pełnym książek, między którymi przestrzenie publiczne unoszą się jak rodzaj *organów ludzkiego ciała*. (...) W tym bloku – pisze Koolhaas – *główne przestrzenie publiczne zdefiniowane są jako nieobecność budowli, wyrzeźbione z materiału informacji. Unoszące się w pamięci, są podobne do embrionów, każdy ze swym technologicznym łożyskiem*<sup>29</sup>. W takim ujęciu tradycyjne kody architektury zostają rozsadzone. Jest tylko seria pól, przecinających się wzorów i ruchów. Budynek *przypomina miasto książek, pomiędzy którymi przechadza się Baudelaire'owski flâneur*<sup>30</sup>.

Koolhaas w poszukiwaniu takich publicznych przestrzeni często manewruje pomiędzy nieokreślonością a specyficznością. Podobnie jak reżyser filmowy gromadzi materiał – obrazy, które układa w sekwencje przypominające budowę filmu. Celem takiego działania jest przedstawienie alternatywnego świata istniejącego poza codzienną rzeczywistością, co jest znane chociażby z twórczości Jean-Luc Godarda. Ta alternatywna rzeczywistość, pomimo że zbudowana z realnej przestrzeni, jest wyzwaniem dla widza-uczestnika, aby spojrzeć na świat inaczej.

Rem Koolhaas w realizacji swoich koncepcji architektonicznych często używa wizualnej pop kultury jako cytatu. Przykładowo w projekcie Center for Art and Media w Karlsruhe umieszcza zamiast tradycyjnej elewacji natrętną reklamę rodem z filmu *Blade Runner*. Wykorzystuje element, który znamy, ale którego znaczenia nie jesteśmy w pełni świadomi. Stwarza to wrażenie, że jego projekty są pełne ironicznego realizmu – pokazują nam, gdzie jesteśmy i czym jesteśmy jako społeczeństwo. Dzieje się tak dlatego, że widzialność takiego cytatu zaczyna się wówczas, gdy zostaje on wyjęty z własnego kontekstu, z ulicy, przez co nabiera nowych znaczeń. Podobnie jak w filmach Quentina Tarantino rzeczywistość z jej „brudnym realizmem” odpowiada życiowym potrzebom i *zamiast odwracać się plecami do kultury masowej, trzeba w nią wejść*<sup>31</sup> – podkreśla Koolhaas.

Zdaniem Koolhaasa większość obecnych architektów nie eksperymentuje z nowymi możliwościami. Przyjmują tylko stan obecny przez rozpoznanie lub zanegowanie. *Architekci jednakże powinni eksperymentować. Muszą podejmować ryzyko otwarcia dróg rzeczywistości urbanistycznej w kierunku innych rzeczywistości* – twierdzi Koolhaas.

## Muzeum Żydowskie w Berlinie

Daniel Libeskind, architekt i historyk polskiego pochodzenia, zwrócił na siebie uwagę w latach osiemdziesiątych jako postać poszukująca nowego języka w architekturze, który mógłby odnowić jej znaczenie, zbliżając się do różnych źródeł, takich jak matematyka, historia, literatura, filozofia, muzyka, film, a nawet astrologia. Dlatego jego projekty poruszają wiele aspektów zaczerpniętych z innych dyscyplin. W 1989 roku Daniel Libeskind został laureatem międzynarodowego konkursu na projekt Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Wydaje się, że obiekt warto przeanalizować pod kątem jego związków ze sztuką filmową. Po pierwsze dlatego, że Libeskind za pomocą form architektonicznych chciał opowiedzieć określoną historię i w tym celu stworzył dla budynku coś na kształt scenariusza. Powód drugi dotyczy estetyki obiektu, która przywodzi na myśl scenografie filmowe ekspresjonizmu niemieckiego, a w szczególności filmu *Gabinet doktora Caligari*.

Zamierzeniem projektu według Libeskinda było pokazanie, jak historia Berlina jest nierozdzielna z historią jego żydowskich mieszkańców – dwie historie, które były tragicznie splecione<sup>32</sup>. Projekt poruszał trzy fundamentalne aspekty: niemożność przedstawienia historii Berlina bez włączenia jego żydowskich mieszkańców, potrzebę znalezienia projektu architektonicznego, który fizycznie połączyłby fakt nieobecności żydowskiego życia w mieście po Holocauście i na poziomie urbanistycznym, potrzebę rzucenia światła na relacje między miejscem i pamięcią w raz podzielonym mieście<sup>33</sup>.

Do Muzeum Żydowskiego wchodzi się wprost z przeciętnej berlińskiej ulicy przez stary barokowy budynek, skąd zwiedzający są kierowani od razu w dół na podziemny poziom. Tam się zaczyna właściwe opowiadanie. Wejściowy barokowy obiekt odgrywa tu istotną rolę – jest to rodzaj *bramy czasu*, która rozgranicza dwie odmienne sytuacje – publiczną naturę ulicy od intymnego świata dramatu, który ma początek w podziemiach. W chwili przejścia następuje przeniesienie w czasie, z teraźniejszości w przeszłość. Zabieg ten przypomina filmowe strategie wydłużania i skracania czasu przy użyciu montażu, znane chociażby z twórczości Eisensteina – scena schodów w *Pancerniku Potiomkinie*, w której rozszerzony czas powoduje wydłużenie doświadczenia przez widza. Libeskind zastosował zabieg skrócenia czasu, analogiczny do filmowego montażu – szybkie przejście z jednej rzeczywistości w drugą, gdzie czas istnieje w innym wymiarze, a przestrzeń architektoniczna ma dostarczać nowych znaczeń.

Po zejściu na podziemny poziom zwiedzający stają przed wyborem dalszej trasy. Znajduje się tu skrzyżowanie trzech starannie wyreżyserowanych dróg-narracji: Pierwsza, najkrótsza, prowadzi do *cul-de-sac*, która formuje kąt ostry z wieżą Holocaustu. W tej strukturze złożone będą ostatnie podpisy wszystkich Żydów, którzy po deportacji z Berlina zostali później zamordowani. Druga droga prowadzi wewnętrznym podziemnym korytarzem na zewnątrz do tzw. kamiennego ogrodu. Miejsce to jest skomponowane z pochylonych betonowych prostopadłościennych filarów, które – jak pisze Libeskind, symbolizują wygnanie i emigrację Żydów. Trzecia i zarazem najdłuższa droga prowadzi przez wszystkie poziomy Muzeum i kończy się znów w barokowym budynku wejściowym.

Wzdłuż tej wyjątkowo złożonej przestrzennie trasy będą wystawione wszystkie ocalałe artefakty społeczności żydowskiej.

Daniel Libeskind, tworząc dramaturgię, wykorzystuje w swoim projekcie chronologiczny układ przyczynowo-skutkowy znany z powieści lub filmu. Występuje tu takie operowanie przestrzenią, które ma logiczny początek, rozwinięcie i symboliczny finał. Architekt stosuje uporządkowanie czasowe wydarzeń przestrzennych. Opowieść rozwija się w logiczny sposób: najpierw wydarzenia A, potem B itd. aż do rozwiązania akcji. Sekwencje przestrzenne tworzone przez amfilady czy miejsca związane ze sobą wspólną osią są znane w historii architektury. Często wykorzystywane w świątyniach egipskich czy średniowiecznych katedrach dobrze ilustrują rodzaj zrytualizowanego ruchu w kierunku zakończenia.

W Muzeum Żydowskim Libeskind z powodzeniem stosuje cięcie analogiczne do filmowego. W cięciu zestawia się jedno wydarzenie, które przechodzi bezpośrednio do następnego. Taki ruch może powstawać przy użyciu bezpośredniego cięcia, jak w teorii montażu Eisensteina, lub na zasadzie wykorzystania stałej ciągłości pomiędzy jednym wydarzeniem a drugim, w którym mamy do czynienia z nieprzerwanym widokiem akcji.

Libeskind wykorzystuje tę drugą możliwość. Kompozycja następujących po sobie galerii Muzeum Żydowskiego jest ciągła i linearna. Architekt stosuje tu ciekawy zabieg formalny – elementy rozgraniczające i tworzące przejścia pomiędzy galeriami to wąskie przesmyki, szczeliny powstałe w wyniku wprowadzenia do wnętrza budynku pustej negatywowej przestrzeni. Ta wydrążona, niedostępna struktura – *przeźrzeń nieobecności*, jak ją nazywa Libeskind, przecina wydłuż i od góry do dołu wszystkie kondygnacje naziemne. Powstała w ten sposób pustka (a właściwie jej fragmenty) pojawia się nieoczekiwanie w budynku, towarzyszy zwiedzającym, pozostając w ich świadomości. Taki powtarzający się temat przywodzi na myśl filmowy *flashback*. Z każdym razem gdy pojawi się taki element, odwołuje się on do pamięci – przypomina już coś, co było wcześniej lub jest zapowiedzią czegoś, co ma dopiero nastąpić. W przypadku Muzeum Żydowskiego pusta przestrzeń według Libeskinda ma za każdym razem podkreślać *nieobecność narodu żydowskiego w Berlinie*.

Krzywe ściany, pochyłe posadzki, szczeliny, pustki, nieforemne otwory okienne, interesująca gra światła i cienia, wszystkie te elementy kojarzą się wprost z kompozycjami scenografii filmowej ekspresjonizmu niemieckiego (*Gabinet doktora Caligari*). Muzeum Żydowskie ma też zabarwienie dramaturgiczne analogiczne do *Gabinetu doktora Caligari*. W obu przypadkach, zarówno w filmie, jak i w architekturze, autorzy skupili się na badaniu ciemnej strony ludzkiego doświadczenia i w podobny sposób, używając ekspresyjnych form przestrzeni, próbowali przekazać tę dramatyczną ideę.

Istnieje również analogia treściowa pomiędzy budynkiem muzeum a filmem. *Caligari* był interpretowany przez Kracauera w *Od Caligari do Hitlera* jako krytyka władzy, co ma przecież pośredni związek z wątkiem treściowym Muzeum Żydowskiego.

Od samego momentu wejścia do budynku Libeskinda odczuwalny jest dramat rozgrywający się w atmosferze wyobcowania i niepokoju. Pokonując kolejne przestrzenie, nastrój ten tylko narasta aż do finału. Możliwe, że zwiedzający

berlińskie Muzeum Żydowskie, wychodząc z budynku, doznają podobnych przeżyć do tych, których doświadczali pierwsi widzowie w 1919 roku po skończonym seansie *Gabinetu dr. Caligari*.

### Współczesna Wieża Babel

*Kino jest sztuką naszych czasów, estetyka jest estetyką kina, znikania, prędkości...*<sup>34</sup>

Projekt Tower of Babel to 20-metrowa wieża, która zostanie zainstalowana na północno-wschodnim rogu Ósmej Alei i 42. Ulicy. Wieża składa się ze stosu ciekłokrystalicznych ekranów przedstawiających wielkie mówiące usta. Każde z nich recytuje sekwencje przysłów w ważniejszych językach świata. Ten swoisty konglomerat głosów u góry będzie słyszalny jako nierozróżnialna, zlewająca się płama dźwięków, z wyjątkiem głosu najbliższego ulicy. Po każdym wypowiedzianym przysłowiu obraz ust zostanie przesunięty o jeden ekran w dół, aby kolejny głos mógł być słyszalny przez przechodniów. Projekt ten jest propozycją współczesnej wieży Babel, gdzie obraz i słowo są podstawowym nośnikiem idei odnoszącej się przede wszystkim do kulturowej różnorodności w monokulturowym świecie. Tower of Babel jest inspirowana estetyką wizualną kina – estetyką przedmiotów nieobecnych i nieuchwytnych, o której pisał Paul Virilio.

Jest to ostatni przykład związków filmu ze współczesną twórczością architektoniczną, ostatni i zarazem skrajny, ponieważ architektura w materialnym wymiarze przestaje istnieć zastąpiona przekazem medialnym.

Zarówno w przypadku biblijnej wieży Babel, jak i projektu Tower of Babel zespołu Diller & Scofidio treść i wymowa jest podobna, z tym że pierwszą zbudowano z kamienia, a współczesna powstanie z ciekłokrystalicznych ekranów.

PAWEŁ SARAMOWICZ

<sup>1</sup> E. W. Said, *Representations of the Intellectual*, The 1993 Reith Lectures, Londyn, Vintage, 1994 cyt. wg Roemer van Toorn, *Architecture Against Architecture*, Internet: <http://www.aec.at/theory/a51.html>.

<sup>2</sup> B. Tschumi, *Parc de la Villette, Paris, Deconstruction in architecture, Architectural Design*, St. Martins Press, Londyn 1988, s. 33.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> B. Tschumi, *The Architecture of the Event*, w: *Architecture For The Future*, Terrail, Paris 1996, s. 35.

<sup>5</sup> J. Baudrillard (ur. 1929) do roku 1986 profesor socjologii Uniwersytetu Paris-Nanterre, największy autorytet filozofii epoki symulacji elektronicznej.

P. Virilio (ur. 1932), z wykształcenia architekt -urbanista (kieruje paryską Ecole speciale de l'architecture), z fascynacji szybkością twórca *dromologii* (od gr. dromos – ulica,

prędkość jazdy, bieg, wyścig) – nauki o szybkości, zespalającej w swego rodzaju „fikcji teoretycznej” (jak sam powiada) historię techniki, strategię wojenną, urbanistykę, estetykę, fizykę i metafizykę.

<sup>6</sup> Multisensoryczne – odczuwalne na wielu poziomach odbioru.

<sup>7</sup> B. Tschumi, *The Architecture of the Event*, dz. cyt., s. 35.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> R. Róžański, *Zabójca w drodze*, „Kultura współczesna”, 1994, s. 106-121 cyt. wg Benjamin, *Baudrillard i my, Kino według Alicji*, Kraków 1995, s. 83.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, w: *Estetyka i film*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 1972, s. 171-172.

<sup>11</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Prędkość – Film – Media – Śmierć. Od futurystycznych fantazji*



- do estetyki znikania. *Prędkość i przyjemność*, w: *Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. Andrzej Gwoździ, Kielce 1994, s. 55-56.
- <sup>12</sup> W. Benjamin, dz. cyt.
- <sup>13</sup> B. Tschumi, *The Architecture of the Event*, dz. cyt., s. 36.
- <sup>14</sup> A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. 56.
- <sup>15</sup> B. Tschumi, *The Architecture of the Event*, dz. cyt. s. 38.
- <sup>16</sup> S. Eisenstein *Za Kadrom*, 1929, cyt. wg A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, tom 6, s. 131.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 132.
- <sup>18</sup> B. Tschumi, *Parc de La Villette, Paris*, dz. cyt., s. 38-39.
- <sup>19</sup> Tamże.
- <sup>20</sup> Tamże.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 59.
- <sup>22</sup> P. Buchanan, *Millennium po modernizmie*, „Architektura murator”, nr 39, 1997. s. 13.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> M. Toy, „Architectural Design”, nr 112, 1995.
- <sup>25</sup> S. Eisenstein, *Montaż i architektura*, cyt. wg A. Vidler: *The explosion of spaces...* s. 23.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Patrz A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, tom 4, s. 64.
- <sup>28</sup> Patrz R. van Toorn, *Architecture Against Architecture*, Internet, <http://www.aec.at/theory/a51.html>.
- <sup>29</sup> Tamże.
- <sup>30</sup> *Architecture For The Future*, dz. cyt., s. 101.
- <sup>31</sup> R. van Toorn, dz. cyt.
- <sup>32</sup> D. Libeskind, *Letter from Berlin*, w: *Architecture For The Future*, dz. cyt., s. 31-32.
- <sup>33</sup> Tamże.
- <sup>34</sup> K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*. „Kultura współczesna”, 1993, nr 1, s. 111, cyt. wg M. Przyłipiak, *Czas estetyki?* dz. cyt., s. 46.



Pieter Bruegel, *Wieża Babel*

# Przejście przez miasto

PIOTR DUMAŁA

Dziewczyna ubrana była w zblakłą niegdyś bordową sukienkę. Jej dłonie bawiły się żółtym wachlarzem. Przeszła przez ulicę na tę stronę, gdzie chodnik był szerszy i kroczyła samym środkiem, w cieniu markiz zawieszonych nad wystawami sklepów. Po przeciwległej stronie szyldy i napisy rozpalone w słońcu wychodziły poza swoje normalne zdolności reklamowe. W cieniu sukienka dziewczyny była koloru niegdyś bordo, a włosy granatowoczarne i spięte w mały kok nisko na szyi. Wprawdzie kroki stawiała szybko, ale w każdym jej ruchu można było dostrzec rozleniwienie. Sukienka, chociaż luźna, na zgięciach opinała się ściśle. Miała dziewiętnaście, może dwadzieścia lat i te nieznacznie zdradzane skłonności do tycia dodawały jej urody. Przyglądała się wystawom. Przed damskim fryzjerem zatrzymała się, weszła nawet do środka. Spojrzała na wiszące nad lustrami bukiety papierowych kwiatów. O tej bezludnej jeszcze porze fryzjer wyszedł na zaplecze, a u drzwi nie było dzwonka. Nikt jej nie zauważył. Patrząc w lustro, musnęła dłonią włosy i wyszła szybko. Rząd daszków skończył się, minęła świeżo tynkowaną kamienicę, jeszcze w rusztowaniach, wdychając powietrze o zapachu wapna, desek i smoły. Domy były teraz wyższe, kolorowe witryny ciągnęły się nieprzerwanie, a niskie drzewa pełne były ciemnozielonych liści. Być może pomyślała, że jest w nich jeszcze wspomnienie deszczu, gdy zatrzymała się i zmrużonymi oczami zapatrzyła się w gęstwinę nad głową. Minęła kilka stolików pod baldachimami przypartych do ściany narożnego domu i zapraszających bez większego przekonania do wnętrza kawiarni o nazwie Sen, co brzmiało niby jakieś inne niedokończone słowo. Zatrzymała się w progu, osuwając oczy z głębokim cieniem. Pozwoliła wyłonić się z mroku starym afiszom teatralnym, programom kabaretu, reklamom alkoholi i tkwiącym pomiędzy nimi żółtym abażurom zgaszonych kinkietów. Zajęła stolik przy oknie, zamówiła lody. Na blacie położyła wachlarz.

Było cicho, choć przez chwilę, zapewne dzięki tej ciszy, wydawało się, że za ścianą jakieś osoby kłócą się, krzycząc gardłowo, dźwięki te były jednak ledwie słyszalne. Dziewczyna spoglądała poprzez szczelinę w żaluzji na słoneczną ulicę, nasłuchując od niechcienia pomimo uczucia, że dzieje się być może coś warte uwagi.

Za oknem, naprzeciwko wejścia zatrzymało się dwóch starszych panów. Jeden z nich trzymał na smyczy młodego psa o długich nogach, wąskim pysku i jasnobrązowej sierści. Mężczyźni rozmawiali widocznie o psie, mówiąc czynili szerokie gesty, nie spuszczaali z psa wzroku, a co jakiś czas pochyłali się, by zajrzeć mu w oczy albo potarموsić za uszy.

Kelnerka przyniosła pucharek z lodami i dziewczyna odwróciła się, by zapłacić. Barman, który siedział na jakimś niskim taborecie, bo spoza lady wystawała

mu tylko głowa, patrzył przed siebie sennym, ale uważnym wzrokiem. Rzadkie włosy zaczesane miał do tyłu. Co i raz wysuwał koniec języka i przesuwiał nim prędko od jednego do drugiego kącika ust.

Tamci dwaj na ulicy nie przestawali zajmować się psem, co więcej, zamiast tarmosić przyjaźnie, bili go teraz po brzuchu i zadzie otwartymi, co prawda, dłońmi, na tyle jednak mocno, że po każdym razie tracił równowagę i musiał robić parę kroków w bok. Wreszcie właściciel odpiął smycz od obroży i kopniakiem zmusił psa, żeby odbiegł. Nie było w tym na pozór nic przerażającego i nie zmuszało nawet do głębszej uwagi, ale kiedy przyjrzała się baczniej psu, dostrzegła cieknącą mu z pyska strugę śliny, którą wyrzucał krztusząc się, a w końcu przewrócił się wyciągając tylko do góry szyję tak, jakby chciał, żeby głowa pomimo upadku pozostawała na dawnej wysokości.

Mężczyzna ze smyczą widząc to całą swą złość przełał na przyjaciela. Ten poddawał się jej z wyrazem najgłębszej pokory i winy.

Pies tymczasem zdechł, leżał płasko na chodniku. Dopiero teraz stało się widoczne, jak niezwykle był chudy, nie dość tego, tylne łapy miał poharatane aż do krwi i dziewczyna domyśliła się, że w którymś z momentów jej nieuwagi albo wtedy, gdy odbiegł, wymykając się z okiennego pola widzenia, musiał stoczyć walkę z innym psem, znacznie od niego silniejszym.

Pan ze smyczą przestał się już wytrząsać nad domniemanym winowajcą i stał parę kroków od niego, potrząsając rzemieniem, w końcu odwrócił się w stronę psa, nie wiedząc wyraźnie, co zrobić. Ktoś z przechodniów ofiarował mu gazetę. Pan rozłożył ją, a potem zwinął na powrót i wsunął do kieszeni płaszcza. Jego przyjaciel już odszedł, a on stał tak jeszcze długo, wyglądając bardzo żałośnie.

\* \* \*

Słow przybył do miasta wcześniej rano. Całą noc spędził w drodze, ale nie mógł pozwolić sobie na najkrótszy choćby odpoczynek. Pościg deptał mu do tej pory po piętach, zresztą także w tym mieście mogli być agenci i wystarczyło, by zostali powiadomieni o ewentualności jego przyjazdu tutaj.

Ruszył wąską uliczką wiodącą stromo ku górze. Okna stojących ciasno przy sobie kamienic były już w większości pootwierane, żeby wpuścić do mieszkań trochę porannego światła i powietrza. W niektórych wietrzyły się przełożone przez parapet poduszki, czasami pojawiały się i szybko znikwały szmatki, którymi gospodynie dokonywały pierwszych porannych porządków i wówczas udawało mu się dojrzeć na moment w głębi zacienionych pokoi postacie nieznanymi, młodych najczęściej kobiet. W dół zjechało nie pedałuując kilku rowerzystów. Słow zatrzymał się na chwilę dla złapania głębszego oddechu. Stojąc odwrócił się i patrzył w cień bramy po przeciwległej stronie, bo słońce ze szczytu ulicy zupełnie go oślepiało. Z podwórka wybiegł kilkunastoletni chłopiec i Słow nie miał wątpliwości, że zdąży prosto do niego. Chłopak zatrzymał się przed krawężnikiem i stamtąd zawołał:

– Czy może pan przyjść tutaj?

Słow nic nie odpowiedział.

– Mój ojciec chce, żeby pan do nas przyszedł. Mieszkamy na parterze.

Słow nadal milczał. Nie przewidywał podstępu, sprawa pościgu stała się dla niego w tej chwili niemalże obojętna. Nie odpowiedział z czystego lenistwa albo prędkiej z braku zdecydowania. Wolał od razu przejść na drugą stronę. Chłopiec już bez słowa poprowadził go przez podwórkę. Słow zauważył po drodze stojącą w kącie olbrzymią skrzynię na śmieci.

Ojciec chłopca był jeszcze młodym mężczyzną, chudym i dość wysokim. Oczekiwał Słowa w progu mieszkania i w odpowiedniej chwili ustąpił na bok, prosząc go do środka. Pokój sprawiał wrażenie niezwykle ciasnego pomieszczenia, jedyne okno wychodziło na podwórze, a oprócz drzwi wejściowych były po drugiej stronie jeszcze jedne, wiodące zapewne do kuchni. Ilość nagromadzonych tu mebli pozwalała przypuszczać, że nie ma więcej pokoi.

– Powiem krótko – rzekł mężczyzna – wiem dosyć wiele o pańskiej sytuacji, ale niech się pan nie obawia. Są to wyłącznie rzeczy, które ułatwią nam porozumienie.

Słow nie miał nic do powiedzenia i czekał.

– Pościg będzie w mieście lada chwila, może nawet już jest. W każdym razie to kwestia paru minut. Gdyby pan teraz wrócił na ulicę, schwytaliby pana natychmiast. Nie chce pan zostać złapany?

– Nie chcę – potwierdził Słow.

– Ma pan szczęście – ciągnął tamten – że nasz szeryf jest po pańskiej stronie. Ja zupełnie nie wiem, za co pana ścigają, ale jestem oczywiście zdecydowany panu pomóc. Szeryf ma zamiar skontaktować pana z Brenem. Ale do tego musi się pan przedostać do centrum miasta. Oczywiście normalnie byłoby to niemożliwe, trzeba pana przeprowadzić niepostrzeżenie. Kilka osób, w tym ja, podjęły się tego.

– Kim jest Bren? – spytał Słow właściwie z ciekawości, gdyż zupełnie nie był w stanie wczuć się w sytuację, jaką mu nieznamy przedstawił.

– Bren był, co prawda, kiedyś bandytą, jednym z szefów naszej miejskiej przestępczości, ale obecnie ma już ponad sześćdziesiąt lat i z dawnych czasów pozostały mu jedynie pewne wartościowe znajomości. Jego możliwości są wielkie, a pozycja w mieście zasługuje na zaufanie.

– Bardzo się cieszę – powiedział Słow.

– Może jest pan głodny? – spytał ojciec chłopca. – Mamy jeszcze trochę czasu. Mogę wysłać syna do sklepu.

– Prawdę mówiąc, wolałbym się przespać.

– Niech więc pan śpi, ale nie dłużej niż pół godziny. Potem obudzę pana.

– Obudzę się sam, dziękuję – odrzekł Słow uprzejmie i nie czekając wskazania miejsca położył się na stojącej przy oknie wersalce. Był tak zmęczony, że prawie natychmiast zasnął.

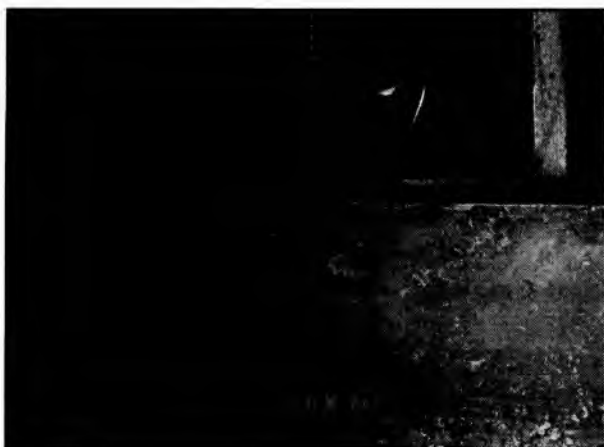
Zbudziło go lekkie ściśnięcie za ramię.

– No i co? – uśmiechnął się gospodarz. – Pół godziny minęło.

Po krótkiej drzemce Słow czuł się fatalnie. W głowie majaczyły mu resztki bezsensownych i niemożliwych do spamiętania snów. Poza tym był głodny, lecz o jedzeniu teraz nie mogło być mowy.

– Oczywiście gdybym nie chciał, nie muszę iść z panem? – spytał.

– Nie rozumiem – zdziwił się tamten. – To przecież pańska jedyna szansa. Już to panu raz mówiłem.



Kadry z filmu animowanego Piotra Dumay *Zbrodnia i kara*



Słow nie odpowiedział, wstał i poprawił na sobie pogniecioną koszulę. Gospodarz otworzył drugie drzwi. Weszli do wąskiego korytarzyka.

– Myślałem, że to drzwi do kuchni – powiedział Słow.

– Niewiele się pan pomylił, kuchnia jest tam.

Słow odwrócił się i zobaczył na drugim końcu korytarza jeszcze jedne drzwi.

Skręcili w prawo na wiodące do góry schodki. Na półpiętrze było szeroko otwarte okno, przez które wpadało ostre słoneczne światło. Słow wyjrzał przechodząc, ale byli zbyt nisko, by zobaczyć coś więcej niż mury podwórka bliźniaczo podobnego zresztą do tego, w którym mieszkał ojciec z chłopcem.

Po osiągnięciu pierwszego piętra przeszli parę kroków galeryjką okrążającą klatkę schodową. Galeryjka otwierała ciemny i jak się zdawało po odgłosie kroków długi korytarz. Mężczyzna zapalił żarówkę. Szaro tynkowane ściany poznaczone były gęsto dziecięcymi napisami i rysunkami. Na końcu świeciła się jeszcze jedna żarówka.

– Teraz musi pan uważać – odwrócił się przewodnik – będziemy przechodzić przez tyły hotelu. Mogli zatrzymać się w nim agenci. Najlepiej niech pan idzie parę metrów za mną i stawia stopy na kantach pięt, wtedy nie będzie słycać kroków. Proszę także uważać na skrzypiące deski w podłodze.

– Czy za którąś z tych ścian są pokoje hotelowe? – spytał Słow.

– Nie, dopiero po przejściu korytarza, kiedy zjedziemy w dół, będziemy się znajdować w magazynach hotelu. Za ścianą są mieszkania prywatne, ale często się zdarza, że ich właściciele wynajmują pokoje gościom, gdy w hotelu brakuje miejsc.

Magazyny hotelowe wyładowane były stosami skrzyń i paczek, niekiedy pokrywanych folią lub brezentem. Betonowe ściany, sufit i potężne filary dawały pojęcie o ilości pięter nad nimi.

Wzdłuż jednej ze ścian ustawiono kilka żelaznych szpitalnych łóżek na kółkach i Słow przypomniał sobie o nieprzyjemnej drzemce w mieszkaniu swojego przewodnika. Łóżka jednak, ogołocone z pościeli i materacy, również nie zachęcały do snu.

Nie napotykać nikogo, doszli do końca ostatniej sali.

– Słuchaj – odwrócił się nagle mężczyzna – myślę, że nie będziesz się bał iść dalej sam?

Słow nie odpowiedział, przyglądając się spękanej ścianie, którą podparto w tym miejscu drewnianym stemplem.

– Ja muszę już wracać. Zaraz, dalej przejmie cię następny przewodnik.

– Dziękuję – rzekł Słow.

Tamten pożegnał go machnięciem ręki i zawrócił.

Ledwie tylko kroki odchodzącego umilkły i Słow poczuł się zupełnie sam, zdjął go nagle strach, strach w rodzaju lęku dziecka, które znalazło się samo w zamkniętym pomieszczeniu i wszystkie swoje zmysły zmusza do czuwania, boi się przesunąć głośno krzesło, na którym siedzi. Czy drzwi, które należało teraz otworzyć, nie zaskrzypią przypadkiem zbyt głośno? Od momentu odejścia przewodnika nie oderwał nawet nogi od ziemi, nie poruszył ręką. Patrząc na piętrzące się do sufitu skrzynie, odniósł wrażenie, że na szczycie siedzi nieruchomo owinięta chustą kobieta, lecz nie, było to złudzenie – kilka mniejszych paczek okrytych brezentem. W końcu jednak to dziwne, pomyślał, dlaczego nie ma tutaj nikogo?

W słabym szarym świetle nie rzucał się w oczy żaden kolor. Ściany, podłoga, sufit, tak samo jak wszystkie zgromadzone tu rupiecie, były w różnych odcieniach szarości. Słow zwrócił na to teraz szczególną uwagę.

Obejrzał się, tuż za nim były drzwi również pociągnięte szarą farbą. Ostrożnie ujął klamkę i wszedł do następnego korytarza. Wszedł, ale zatrzymał się krok dalej. Nieznajomy nie powiedział mu przecież, czy ma iść właśnie tędy. Wprawdzie rozstali się pod tymi drzwiami, ale faktycznie żadnych wskazówek nie otrzymał. Zawrócił i rozejrzał się po magazynie. Innych drzwi nie znalazł, miejsce to zresztą ciągle jeszcze napawało go lękiem, bez namysłu więc ruszył korytarzem. Jakkolwiek daleki był od zdenerwowania, to jednak machinalnie przyspieszył kroku.

Korytarz kończył się zejściem w dół do piwnic. Światło wpadało tu małymi okienkami spod samego sufitu. Słowowi wydało się, że na dworze dzień jest nadal słoneczny, nie był jednak w stanie osiągnąć głową żadnego z otworów, by wyjrzeć.

Minął kilka par drzwi zbitych z desek i pozamykanych na skoble i kłódki. Pod nogami chrzęścił miał węglowy.

Na ulicy ktoś usiłował bezskutecznie zapalić silnik samochodu. Słow zatrzymał się i nasłuchiwał przez chwilę, sam nie wiedząc po co.

Przejście piwnicami ciągnęło się dosyć długo. Tam gdzie nie dochodziło światło dzienne, paliły się słabe żarówki. Korytarz zakręcał dwukrotnie pod kątem prostym, na szczęście nigdzie nie rozwidłał się ani nie krzyżował z żadnym innym i Słow mógł iść naprzód szybko i bez wahania. Lada chwila spodziewał się spotkania z drugim przewodnikiem.

Niewysokie betonowe schodki prowadziły do drzwi wyjściowych. Słow wyszedł i znalazł się w małej sieni. Po lewej stronie wspinały się stromo w górę schody z żelazną poręczą, na wprost przed sobą miał drzwi z wymalowanym numerem. Było tu jasno i wyglądało na to, że wreszcie znalazł się w domu mieszkalnym.

Raptem otwarły się drzwi i wyszedł naprzeciw niego mały mężczyzna w granatowej marynarce, o jasnych włosach i cerze rudzielca.

– Pan nazywa się Słow? – spytał. – Niech pan idzie za mną.

Poprowadził go ciasnym przedpokojem do mieszkania. Poprzez koronkowe firanki wpadało słońce, kładąc się jasnymi plamami na ścianach. Za stołem siedziała rodzina złożona z czterech lub pięciu osób. Słow ledwie miał czas spojrzeć, gdyż przeszli nie zatrzymując się do następnego pokoju, jak się zdawało – dziecięcego, a stamtąd do łazienki.

Mężczyzna odwrócił się.

– Jesteśmy właściwie na miejscu. Zaraz wejdzie pan na podwórze. W lewym rogu jest ubikacja. Tam czeka na pana Bren. Pozna go pan po niebieskiej koszuli.

– Bren czeka w ubikacji? – spytał Słow nieco zaskoczony.

– Tak. To miejsce było najbezpieczniejsze. Niech się pan nie dziwi i ufa szeryfowi. On jest ostoją słuszności i dobra w naszym mieście.

Otworzył małe drzwiczki obok wanny i Słow wyszedł na dwór. Podwórko było kwadratowe, okolonę z dwóch stron parterowymi barakami porośniętymi winem, na środku stał trzepak, a przy nim rosło niewielkie drzewo. Plac nagrzewał się w słońcu. Niebo było bezchmurne. Słow stał przez chwilę bez ruchu.

Drzwiczki, którymi wyszedł, zamknęły się za nim natychmiast. Nie poczuwał się do związku z nikim i świadomość tego sprawiała mu przyjemność. Wolnym krokiem przeciął podwórko. Baraki mieściły chyba warsztaty stolarskie, bo dochodził stamtąd dźwięk piły i zapach piłowanego drewna. Żadnego ze stolarzy nie udało mu się dostrzec.

Pchnął zaopatrzone w sprężynę drzwi. Szalet, jak mógł się spodziewać, był dosyć niechlujny, z żółto malowanymi ścianami i kafłową posadzką ze ściekiem pośrodku.

Bren stał w rogu, krępy, w ciemnoniebieskiej koszuli zapiętej ciasno pod szyję.

– Jest pan punktualny – stwierdził aprobowująco. – To dobrze, czekanie w tym miejscu nie należy do przyjemności.

– Czy pościg rzeczywiście jest w mieście? – zapytał Słow.

– Ma pan co do tego wątpliwości? – zdziwił się Bren. – Obstawili wszystkie dworce i szukają pana, snują się po ulicach, wypytyują. Ale tutaj nic panu na razie nie grozi – wyciągnął z tylnej kieszeni spodni płaską butelkę. – Napije się pan?

Słow uznał, że nie powinien odmówić.

– Szeryf to naprawdę wyjątkowy człowiek – rzekł były gangster – dowiedział się o pańskich kłopotach i zorganizował dla pana bezpieczne przejście tutaj. Sam opłacił przewodników – zamilkł na chwilę. – Jest pan małomówny. Ale to nie moja sprawa.

Słow uśmiechnął się, nie lubił, kiedy ktoś poruszał ten temat.

– Przejdźmy do rzeczy – podjął Bren, gdy nagle otwarto się drzwi.

Słow w natychmiastowym odruchu rzucił się na wchodzącego mężczyznę i kopnął go w brzuch.

Uderzony skulił się i oparł ciężko o ścianę.

– Myślałem, że to ktoś z grupy ścigających – powiedział Słow, mimowolnie się usprawiedliwiając.

Bren milczał, wydawało się, że rozpatruje w myślach nieoczekiwane powstającą sytuację.

– To Paliczek, właściciel baru – rzekł wreszcie – jego lokal jest przez ścianę.

Barman miał dziwnie zaczerwienione oczy, a twarz nabrzmiała, jakby koszem siły woli starał się znieść skutki kopnięcia.

– Wydam was – rzekł nagle głosem, w którym brzmiała niespodziewana pewność siebie.

– Tak? – lekceważąco odparł Bren, choć mogło się wydawać, że w głębi duszy spodziewał się i obawiał tego właśnie postanowienia.

– Oczywiście, że was wydam – zapewnił właściciel baru – tym razem nie ujdzie wam to bezkarnie.

Słow przysłuchiwał się milcząc, ale teraz wtrącił.

– Przepraszam pana, to była pomyłka, a właściwie kopnąłem na wszelki wypadek. Myślałem, że to ktoś z ludzi, którzy mnie gonią. Rozumie pan chyba?

– Mówiąc w liczbie mnogiej, nie miałem na myśli pana – rzekł ostro barman.

– Ale skoro się pan już odezwał, to muszę panu powiedzieć, iż grubo się pan myli, sądząc, że całe miasto stoi po pańskiej stronie. A, jak widać, jest pan o tym przekonany.

Słow poczuł się dotknięty.



– Nie mam powodu, żeby sądzić inaczej – odpowiedział, żałując jednocześnie swej niedawnej skruchy.

Ale barman już go nie słuchał, a przynajmniej nie miał zamiaru odpowiadać.

– Agentów kręci się wystarczająco wielu – mówił do Brena – tylko wyjść na ulicę i powiedzieć jednemu z nich.

Bren na pozór spokojnie obracał w dłoniach butelkę.

– Nie pozwolę na to.

Ton jego głosu nie był jednak przekonywający. Co więcej, Słow spostrzegł, że Bren obracając butelkę stara się ukryć zdenerwowanie, może nawet po prostu drżenie rąk.

W tym momencie wszedł jeszcze jeden nieznamy. Był niski, łysawy i nieco zgarbiony. Na kamizelce w widocznym miejscu przypiętą miał gwiazdę. Słow pomyślał, że teraz barman ustąpi, ale ten prawie nie spojrzął na szeryfa.

– Będę tu za chwilę z policją! – ruszył do wyjścia.

– Niech pan nie idzie! – krzyknął szeryf.

– Powiedziałem już, wydam was. Nie możecie mi nic zrobić.

Szeryf złapał go za rękę, odciągając od drzwi. Zaczęli się szamotać. Wtedy Bren odstawił w kąt pustą butelkę, a sam wymknął się na podwórze i uciekł.

Szeryf i barman prowadzili dziwną walkę, bez jednego ciosu, bez najmniejszego okrzyku, ciągnąc się jedynie za ubrania. Szeryf był bliski placzu, uczeplony ramienia Paliczka z całych sił zapierał się nogami o śliską posadzkę, starał się go zatrzymać, nie mając jednak oparcia, dawał się ciągnąć aż do drzwi, tam usiłował zaczepić nogą za framugę. Słow miał przez chwilę zamiar zająć barmana od tyłu i uderzyć go pięścią w plecy, ale rozmyślił się. Wreszcie barman uwolnił ramię i wypadł na dwór. Szeryf bez namysłu pobiegł za nim.

Tym razem Słow pozostał naprawdę sam. Przed oczami miał żółtą wilgotną ścianę, farba miejscami odpadała, zwłaszcza wyżej, pod samym stropem. Światło, teraz to zauważył, dochodziło z góry przez dużą dziurę w suficie.

Wyszedł na ciągle jeszcze słoneczny plac podwórza. Barmana ani szeryfa nie było nigdzie widać. Tylko w stolarni nadal huczały piły.

Póki czas, należało uciec z tego miejsca.

Ogarnął go cień bramy. Wahał się przez chwilę, potem skręcił szybko na chodnik, nikt go nie zatrzymywał, starał się nie przyspieszać kroku. Idąc stopniowo nabierał pewności siebie. Ciepło słońca i wiosenny zapach wiatru przynosiły spokój. Słow był już tylko jednym ze zwykłych przechodniów. Zawsze tego pragnął. Wiedział, że pościg zmienił kierunek. Niebezpieczeństwo minęło.

\* \* \*

Dziewczyna wzięła swój wachlarzyk i wstała od stolika. W szklanym pucharze pozostało jeszcze trochę lodów, ale nie jeść do końca było jej zwyczajem. Opuściła kawiarnię przy dźwiękach jakiejś wesołej francuskiej piosenki.

Południe już chyba minęło, ruch na ulicy był o wiele większy niż przed niecałą godziną. Zwalniając nieco kroku, przyjrzała się wystawie jubilera z piękną srebrną kolią leżącą pośrodku.

Potem skręciła i mając teraz słońce za plecami kroczyła wolno, prawie zamyślona. Mijające ją samochody pędziły w kierunku ronda. Wtedy właśnie po

przeciwnej stronie ulicy dojrzała grupę czterech mężczyzn. Jeden z nich, łysawy, najstarszy chyba z całej czwórki zarzucony miał na szyję arkan. Wolny koniec liny trzymał ktoś uderzająco podobny do barmana z kawiarni, a może nawet on sam, bo kiedy wychodziła, miejsce za bufetem było rzeczywiście puste. Prowadzony co jakiś czas zapierał się nogami, ale niezbyt mocno, zresztą dwaj pozostali natychmiast ujmowali go pod ramiona i tempo ich marszu praktycznie pozostawało niezakłócone.

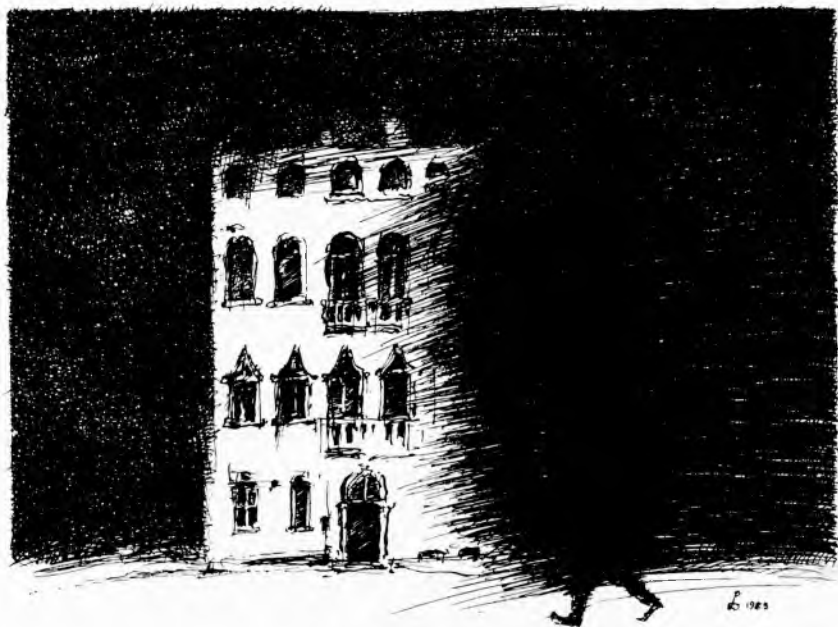
W którymś momencie barman przystanął i odwrócił się do starego, manipulował chwilę przy jego kamizelce, mogło się wydawać, że odpiął coś od niej i chował do kieszeni. Po tym wiezien wyraźnie załamał się i kiedy ruszyli, zaniechał już wszelkiego oporu.

Widać było, że niektórzy przechodnie są przeciwni takiemu traktowaniu człowieka, lecz ograniczali się do słów i to niezbyt ostrych, wymienianych między sobą. Małego chłopca, który zdobył się na odwagę i z nienawiścią splunął idącym pod nogi, barman odegnał końcem liny.

Dziewczyna przeszła przez skrzyżowanie i zatrzymała się na przystanku autobusowym.

Właśnie nadjechał autobus i zasłonił tamta scenę. Kiedy odjechał, dziewczyna spojrzała poprzez skrzyżowanie. Z daleka, u stóp wspaniałego wieżowca tkwiącego jeszcze w rusztowaniach, widać było trzech ludzi prowadzących na pętli byłego szeryfa. Szli wolno i rozglądali się, szukając dogodnego miejsca, aby go powiesić.

PIOTR DUMAŁA



Rys. Piotr Dumala

## OKIEM I UCHEM

# Ukąsił mnie wąż feminizmu, czyli upominam się o Germaine Dulac

MARCIN GIZYCKI

Moje pierwsze spotkanie z feminizmem wcielonym w życie dokonało się dwanaście lat temu, kiedy stremowany koniecznością przemawiania do studentów w obcym języku debiutowałem jako wykładowca w USA. Zrobiłem właśnie kartkówkę. Pytanie brzmiało: Czy znasz jakiegokolwiek artystę europejskiego? Czy potrafisz wymienić jakieś jego dzieło? Jedna ze studentek energicznie zaprotestowała: A dlaczego nie jej dzieło? Zrobiło mi się wstyd. Ot tej pory mówię już zawsze w podobnych okolicznościach: „his or her work”.

Później nauczyłem się (choćby było to raczej oduczenie się) jeszcze kilku rzeczy. Na przykład nieprzepuszczania koleżanek i studentek przez drzwi przedem. Zacząłem też baczyć, by przy rozdzielaniu studentom specjalnych zadań wśród obdzielonych znaleźli się chłopcy i dziewczęta w proporcjach mniej więcej zbliżonych do udziału obu płci w całej grupie. Chroni mnie to przed zarzutem seksizmu z jednej strony, a czynienia awansów ze względu na płeć z drugiej.

Komuś się to wyda śmieszne? A czyż nie jest śmieszne, gdy w poważnej krajowej instytucji kultury odbywa się publiczna dyskusja o kondycji sztuki współczesnej z udziałem sześciu mężczyzn i ani jednej kobiety? Jeszcze zabawniej jest, gdy w telewizji o międzynarodowej konferencji kobiet dyskutuje trzech dziennikarzy. W wyłącznie męskim gronie o ileż wygodniej jest snuć dowcipy o „babskich” problemach. Szczególnie wesoło się robi, gdy musimy z żoną załatwić coś w polskich urzędach. Nosimy różne nazwiska. Przerasta to możliwości pojmowania przeciętnego polskiego urzędnika lub członka komisji wyborczej. Pytaniom, komentarzom i robieniu min zwykle nie ma końca. W takich sytuacjach, parafrazując Pana Głowę z filmu Lenicy, kąsa mnie wąż feminizmu.

Niedawno znów mnie ukąsił. I to przy lekturze „feministycznego” numeru „Kwartalnika Filmowego”! Najpierw zasyczał tylko, gdy wgłębiłem się w tekst autorki, o której redakcja napisała, że „interesuje się kwestią feminizmu w filmie”. Sprawa byłaby zresztą błaha, gdyby nie ta etykieta. Otóż z punktu

widzenia feministek amerykańskich Małgorzata Radkiewicz popełniła w swoim interesującym skądinąd artykule o Sally Potter<sup>1</sup> grzech podobny do tego, z którego wypowiadałem się na początku niniejszego felietonu: używa formy męskiej tam, gdzie powinna być żeńska. Chodzi o polskie tłumaczenie tytułu filmu *The Gold Diggers: Kopacze złota*.

Zanim jednak przejdę do trafności czy nietrafności użytego tutaj rodzaju męskiego – uwaga ogólniejsza: *gold digger* przyjęło się na ogół tłumaczyć jako „poszukiwacz złota”. Taką wersję podaje między innymi *Wielki słownik angielsko-polski* Stanisławskiego<sup>2</sup>. „Kopacz” jest oczywiście formalnie poprawny i spotykany, ale jakby mniej zgrabny (niemniej, kiedy Ryszard Kapuściński pisze w *Hebanie*, że *kopacze złota... szukali skarbu*, a dalej *nie widać, żeby się ci poszukiwacze do czegoś dokopywali*, to rozumiemy, dlaczego tak czyni<sup>3</sup>). Forma „kopaczka”, a tym bardziej „kopaczki” wydaje się jednak już całkiem nie do przyjęcia, co może tłumaczyć niechęć Radkiewicz do sfeminizowania tytułowych *diggers*. A powinno być właśnie *Poszukiwaczki złota* i to z dwóch powodów.

Pierwszy wyjaśnia sama autorka szczegółowo opowiadając treść filmu. Bohaterkami są dwie kobiety. I to one są owymi tytułowymi poszukiwaczkami złota, choć w znaczeniu metaforycznym, a nie „kopacze” pojawiający się w scenach retrospektywnych. Tu warto też dodać, że pojęcie „gold digger” ma w języku angielskim jeszcze jedno znaczenie, odnoszące się już wyłącznie do kobiety, które słownik Stanisławskiego definiuje, jako *awanturница spekulująca na bogactwach*<sup>4</sup>. Drugi powód jest taki, że były też inne znaczące filmy o tym samym tytule, w polskiej literaturze znane właśnie jako *Poszukiwaczki złota*<sup>5</sup>, których Sally Potter – nie tylko reżyserka, ale również choreografka, tancerka, kompozytorka i pieśniarka – nie mogła nie znać. Były to trzy popularne musicale hollywoodzkie z lat trzydziestych: *Gold Diggers of 1933*, *Gold Diggers of 1935* i *Gold Diggers of 1937*. Najważniejszy z nich to ten pierwszy z serii. Ktoś nawet wyraził opinię, że gdyby ze wszystkich musicali wytwórni Warner Bros. z tej dekady z jakichś powodów przyszło nam poznać tylko jeden, to powinien to być właśnie ten<sup>6</sup>. Jest to opowieść o trzech aktorkach wodewilowych starających się w męskim świecie show-biznesu zdobyć pieniądze na nowe przedstawienie. Trudno uwierzyć, żeby Potter, nadając swojemu dziełu identyczny tytuł, nie robiła ironicznej aluzji do dalekiego skądinąd od feminizmu filmu Mervyna LeRoya.

Tak zasyczał mój feministyczny wąż, zanim ukąsił mnie na dobre. A stało to się po przestudiowaniu całego numeru, kiedy to stwierdziłem, że nie ma w nim ani słowa o reżyserce, która stała się ofiarą najpaskudniejszej męskiej intrygi w dziejach kina. Mowa o Germaine Dulac. Jest jeszcze jeden pretekst, żeby ją przypomnieć. Pojawiła się właśnie we Francji znakomita książka ukazująca ową znową przeciwko Dulac w świetle nowych dokumentów i źródeł<sup>7</sup>.

Wszystko zaczęło się od premiery filmu *Muszelka i pastor* w Studio des Ursulines 9 lutego 1928 roku. Wedle legendy wkrótce po rozpoczęciu projekcji w ciemności rozległ się dialog:

- Kto zrobił ten film?
- Pani Germaine Dulac.
- Kim jest pani Dulac?
- Pani Dulac jest krową.

Ową wymianę zdań mieli prowadzić jakoby poeta Robert Desnos i autor scenariusza filmu Antonin Artaud. Na sali zrobił się tumult. Projekcję przerwano. W ruch poszły pięści.

Zdarzenie to, cytowane bezkrytycznie w dziesiątkach książek i artykułów, zaciążyło na późniejszej recepcji filmu <sup>8</sup>. Utarła się bowiem rzadko kwestionowana opinia, że Dulac zmasakrowała piękny surrealistyczny scenariusz Artauda. Zaowocowało to między innymi wykluczeniem reżyserki z opublikowanego w 1966 roku *Dictionnaire du cinéma* <sup>9</sup>. Nie było to przeoczenie, lecz świadoma, uzasadniona na piśmie decyzja (chyba wyłącznie męskiego) zespołu redakcyjnego: *Biorąc pod uwagę, że [Dulac] była zawsze dobrze reprezentowana, a jej filmy, aczkolwiek mają wartość historyczną, są okropnie złe, zdecydowaliśmy się z niej zrezygnować*. Dalej redaktorzy słownika przytaczają oczywiście cytowany dialog i jeszcze raz podpisują się pod obiegową opinią o zniszczeniu przez reżyserkę znakomitego scenariusza.

Nie chcę tu się wdawać w rozważania, czy rzeczywiście wszystkie filmy Dulac były okropnie złe. Jej dorobek zasługuje na osobne rzetelne omówienie. Nie ulega jednak chyba wątpliwości, że nawet gdyby jedynym godnym uwagi filmem reżyserki była *Uśmiechnięta pani Beudet* – pierwszy artystycznie satysfakcjonujący manifest filmowego feminizmu – to i tak Dulac powinna się znaleźć w każdym słowniku reżyserów i każdej książce o dziejach kina. Ale pozostajmy przy sprawie *Muszelki i pastora*.

Wyrok na film został wydany, zanim jego przeciwnicy mieli okazję go obejrzeć. To pierwsza, ale nie ostatnia osobliwość całej historii. Surrealiści rozpoczęli kontestację zaraz po zgaśnięciu świateł i doprowadzili do przerwania projekcji tuż po napisach czołowych. Warto dodać, że podobny los szykowali też *Psu andaluzyjskiemu*. Na szczęście dla Buñuela i Dalego nauczony wcześniejszym doświadczeniem Armand Tallier, kierownik kina Studio des Ursulines, urządził zawczasu André Bretonowi prywatny pokaz. Lider grupy wpadł w zachwyt i do zerwania premiery nie doszło <sup>10</sup>. Tak narodziło się arcydzieło filmowego surrealizmu. Czy podobny los spotkałby *Muszelkę*, gdyby Breton zobaczył ją wcześniej? Trudno powiedzieć. Faktem jest, że decyzja o proteście została zaplanowana z wyprzedzeniem i bez znajomości inkryminowanego dzieła oraz, że projekcja trwała zbyt krótko, by ktokolwiek z obecnych mógł wyrobić sobie opinię na jego temat. Atakowanie wszystkiego, co aspirowało do surrealizmu, a nie miało oficjalnego przyzwolenia Bretona, było zresztą stałą praktyką grupy.

Nie wszyscy kontestatorzy wiedzieli nawet, dlaczego mieli protestować. Georges Sadul, wówczas początkujący surrealista, myślał, że celem był Antonin Artaud, wcześniej z hukiem wykluczony z grupy. Przyszły autor pomnikowej historii kina nie nadązał jednak za wydarzeniami. Breton zdołał się już bowiem pogodzić z wyklętym poetą. Sadoul w wiele lat później przyznał się do błędu <sup>11</sup>, a z czasem zmienił nawet negatywną opinię o *Muszelce i pastorze*. Inni sądzili, że idą wesprzeć Artauda przeciwko Dulac. Chodziło oczywiście o rzekome zniszczenie przez reżyserkę jego idei. Wystarczy jednak zerknąć nawet nieżyczliwym okiem na znany od początku tekst scenariusza, by przekonać się o bezzasadności tego zarzutu <sup>12</sup>. Film jest wyjątkowo wierny literze tekstu. W tym świetle traci też na znaczeniu inne często powtarzane oskarżenie o nadużywanie tricków. U Artauda jest ich nawet więcej, nie wszystkie można było w latach dwudziestych zrealizować z przyczyn technicznych.

Nie znaczy to, że nie było konfliktu między scenarzystą i reżyserką, ale spór ten miał znacznie bardziej skomplikowaną naturę i elegancki przebieg, niż chcieliby to wiedzieć wrogowie Dulac. Jego sedno zdaje się leżeć w fakcie, że Artaud spodziewał się, iż będzie mógł w większym stopniu kontrolować realizację filmu. Według początkowych uzgodnień miał on być odtwórcą głównej roli. Tak się jednak złożyło, że w tym samym czasie otrzymał też propozycję nie do odrzucenia, zagrania w *Męczeństwie Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera. Obie produkcje nieszczęśliwie się zbiegły. Dulac lojalnie czekała, jak długo tylko mogła, a nawet pertraktowała z Dreyerem o zwolnienie na kilka dni swojego scenarzysty. Kiedy jednak stało się oczywiste, że Artaud w przewidzianym terminie u niej nie zagra, postanowiła kontynuować realizację po swoim i już bez jego udziału. Od tej pory konsekwentnie trzymała Artauda na dystans, nie tylko nie zapraszając go na plan, ale nawet nie dając mu szansy zobaczenia sfilmowanego materiału przed montażem.

Można Dulac zrozumieć. Artaud miał porywczy charakter, a ona z kolei, w końcu doświadczona realizatorka i dużo od niego starsza, czuła się dostatecznie pewna swoich artystycznych racji, by nie tracić energii na nieuniknione kłótnie ze scenarzystą. Przy całym szacunku dla otrzymanego tekstu, miała prawo uważać, że gotowy film jest jednak własnością reżysera. Artaud sądził inaczej. Niemniej zachowana korespondencja, jaką prowadzili podczas realizacji, jest utrzymana w jak najbardziej poprawnym tonie. On sugeruje rozwiązania pewnych scen, ona sugestie przyjmuje lub przedstawia własne pomysły. Na jeden z nich Artaud godzi się z entuzjazmem: sfilmowanie sceny w sali balowej z niskiego punktu widzenia.

Istotniejsza kontrowersja zrodziła się tylko wokół napisów czołowych. Dulac obstawała przy formule: *Sen Antonina Artaud, reżyseria Germaine Dulac*. Artaud natomiast jeszcze we wstępie do opublikowanego scenariusza zastrzegł się, że jego film nie jest snem i chciał, żeby było to wyraźnie zaznaczone w napisach. Ostatecznie w czołówce słowo „sen” zostało zastąpione przez neutralny „scenariusz”. Niemniej wielu późniejszych krytyków wciąż upierało się, że reżyserka popełniła grzech kardynałny, nazywając film snem, co oczywiście osłabiałoby poetycką wymowę dzieła, gdyby było prawdą. W istocie, jeśli ktoś tu zgrzeszył, to akurat nie Dulac, tylko zaprzyjaźnieni z Artaudem producenci filmu, państwo Allendy<sup>13</sup>, którzy określeniem „sen” szafowali w materiałach prasowych. Artaud nie protestował. Do chwili premiery nie było więc oznak otwartego konfliktu.

Czemu więc Artaud miałby nazwać Dulac krową 9 lutego 1928 roku w Studio des Ursulines? Okazuje się, że wcale nie ma pewności, że taki epitet w ogóle został w tym czasie i miejscu wypowiedziany. Jedyne współczesny zdarzeniu drukowany przekaz na ten temat pochodzi z satyrycznego pisemka „Le Charivari”<sup>14</sup>. Krótka notka w niepoważnym periodyku wystarczyła, by ukuć legendę. Jednakże na podstawie innych źródeł można sobie wyrobić odmienny obraz całego zajścia. Najbardziej przekonujący wydaje się głos Alexandry Pecker, przyjaciółki Artauda, która podczas nieszczęsnej premiery siedziała obok niego. Według tej relacji Artaud, wiedząc o planach surrealistów, szedł na pokaz z postanowieniem nieangażowania się w ewentualne awantury. Tylko raz, zdaniem Pecker, zerwał się z fotela i krzyknął: *Dosyc! Dosyc!* Miało się to odnosić do kontestujących, a nie do filmu. Z drugiej strony Artaud nie wydawał się specjalnie zmartwiony zajściem<sup>15</sup>.

Poeta żywił oczywiście żal do Dulac o całkowite odizolowanie go od realizacji *Muszelki*. Yvonne Allendy, najwyraźniej pod wpływem Artauda, napisała po wydarzeniach w Studio des Ursulines artykuł oskarżający reżyserkę o uporczywe odsuwanie scenarzysty od produkcji i zawłaszczenie sobie jego tekstu, z którego jakoby niewiele zrozumiała<sup>16</sup>. Artykuł jednak nie został upubliczniony i pozostał w szufladzie. W końcu producentce nie zależało na drugim skandalu. Sam Artaud ani nie wycofał swojego nazwiska z napisów czołowych, ani nigdy się publicznie filmu nie wyparł. Przeciwnie, gdzie tylko można było, przypisywał sobie zasługę jego powstania, pomniejszając bądź w ogóle ignorując udział Dulac. W liście do Jeana Paulhana z 1932 roku pisał wręcz, że takie filmy, jak *Złoty wiek* Buñuela i *Dalego* czy *Krew poety* Cocteau wywodzą się z *Muszelki i pastora*, tyle że brak w nich ducha oryginału<sup>17</sup>.

Dulac ze swojej strony również broniła się przed nadmierną uzurpacją Artauda. W liście do Roberta Arona, redaktora „La Nouvelle Revue Française”, protestowała przeciwko nieumieszczeniu jej nazwiska na papierowej opasce okalającej numer, w którym ukazał się scenariusz *Muszelki i pastora*: *Nie ma potrzeby wyjaśniać panu, że nie atakuję zamieszczonego tekstu, ani pana Antonina Artaud, który wyraźnie zaznaczył, że chodzi o scenariusz, ale dołączoną opaskę pomijając mnie jako „autorkę filmu”*<sup>18</sup>.

Był to więc w gruncie rzeczy spór o to, kto jest właściwym autorem dzieła filmowego. W latach dwudziestych nie było to jeszcze takie oczywiste. I jeśli dziś jesteśmy gotowi przyznać rację reżyserowi, to jest w tym także jakaś zasługa Germaine Dulac. A *Muszelka* czeka wciąż na przyznanie jej należnego miejsca wśród najpiękniejszych wizyjnych filmów w dziejach kina. Obok między innymi filmów Sally Potter.

MARCIN GIŻYCKI

<sup>1</sup> M. Radkiewicz, *W rytmie tanga*, „Kwartalnik Filmowy”, 1999, nr 25 (wiosna), s. 168-186.

<sup>2</sup> J. Stanisławski, *Wielki słownik angielsko-polski*, Warszawa 1996, s. 354.

<sup>3</sup> R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1998, s. 279.

<sup>4</sup> J. Stanisławski, dz. cyt., s. 354.

<sup>5</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. IV: 1934-1939, Warszawa 1969, s. 84.

<sup>6</sup> Zob. hasło *Gold Diggers of 1933*, w: *Microsoft Cinemania 97*, CD ROM.

<sup>7</sup> A. i O. Virmaux, *Artaud/Dulac. La coquille et le clergyman. Essai d'élucidation d'une querelle mythique*, Paris 1999.

<sup>8</sup> Szczególną zastugę ma tu Ado Kyrou dzięki swojej bałamutnej, ale opiniotwórczej książce *Le Surréalisme au cinéma*, Paris 1963.

<sup>9</sup> R. Bellour i J.-J. Brochier (red.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris 1966, cyt. za: A. i O. Virmaux, dz. cyt., s. 13.

<sup>10</sup> G. Sadoul, *Souvenirs d'un témoin*, „Études cinématographiques”, 1965, nr 38-39 (numer specjalny *Surréalisme et cinéma*), cyt. za: A. i O. Virmaux, dz. cyt., s. 20. Pokaz notabene miał się odbyć w Studio 28, ale jak

widać wśród animatorów ruchu klubów filmowych we Francji w latach dwudziestych panował duch solidarności.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Scenariusz został opublikowany jeszcze przed premierą filmu w „La Nouvelle Revue Française” (1 XI 1927).

<sup>13</sup> Yvonne i Rene Allendy wspierali założony przez Artauda „Teatr im. Alfreda Jarry”. Nie dysponując środkami potrebnymi do realizacji *Muszelki i pastora*, znaleźli bogatych sponsorów, a Yvonne osobiście zajęła się organizacją produkcji filmu.

<sup>14</sup> „Le Carivari”, 18 II 1928.

<sup>15</sup> Wywiad z Alexandrą Pecker, w: A. i O. Virmaux, dz. cyt., s. 23. Wcześniej ta sama rozmowa, jednakże bez ujawnienia nazwiska interlokutorki, ukazała się w tychże, *Antonin Artaud*, Paris 1986.

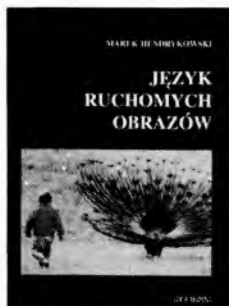
<sup>16</sup> A. i O. Virmaux, *Artaud/Dulac...* dz. cyt., s. 48.

<sup>17</sup> A. Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris 1978, s. 259, cyt. za: A. i O. Virmaux, dz. cyt., s. 49.

<sup>18</sup> A. i O. Virmaux, dz. cyt., s. 53.

# KSIĄŻKI O FILMIE

## Język ruchomych obrazów



WOJCIECH CHYŁA

Autor książki ustawia się na strategicznej pozycji obrońcy języka filmu w dobie jego chaotycznych ekstrapolacji w nowe (po telewizji) elektroniczne media powstałe w wyniku zachodzącej na naszych oczach konwergencji telekomunikacji, informatyki i audiowizualności. Stwierdza więc, że jest potrzebna *kolejna w dziejach myśli filmowej rewizja całokształtu dotychczasowych jej osiągnięć, (...) byśmy mogli zabrać z sobą w dalszą drogę jedynie to, co niezbędne (.../ przydatny ekwipaż pojęciowy /.../ praktyczną umiejętność postępowania w nowych sytuacjach)* (s. 132). Z tej właśnie potrzeby wyrasta książka Marka Hendrykowskiego: co zabrać z sobą, a co odrzucić, idąc w dalszą drogę, *t r a s o w a n ą* przez artystów albo myślicieli, ale przez technologię, przez jej ślepy żywioł propagujący erozję i atrofię znaczenia. Tak więc, według autora, katastroficzne dla filmu i filmoznawstwa spekulacje o nadchodzącym jutrze, obwieszczające koniec filmu i jego osiągnięć językowych należy zastąpić pracą u podstaw wokół tego, co cenne do przeniesienia w nowe elektroniczne media audiowizualne.

Tym najcenniejszym ziarnem jest dla Hendrykowskiego zunifikowana teoria języka ruchomych obrazów, oczyszczona z defetystycznych stwierdzeń jej heroicznego okresu, w rodzaju: *język bez lingwistycznego systemu, język bez dyskretnych jednostek, komunikacja bez języka, wypowiedź czy też tekst bez znaków*. Marek Hendrykowski formułuje zarzut przeciwko tym opiniom: *...po kilku pierwszych nieudanych przymiarkach języka filmu do języka naturalnego refleksję językoznawczą równie arbitralnie, co niefortunnie uznano za zbędną, próbując ją zastąpić refleksją „komunikacyjną”, jakby jedno w ogóle mogło istnieć bez drugiego* (s. 13). Autor odrzuca więc dorobek Christiana Metz'a znany w postaci *tekstualnego systemu* wytwarzanego przez czytelnika bądź przez tzw. *pracę tekstu* w procesie czytania, albowiem pomysł ten stawiał na głowie relację system – tekst, sytuując ten pierwszy jako wtórny (rezultat „pracy” drugiego). Dla polskiego badacza języka filmu system jest pierwszy, istnieje przed tekstem, a nie odwrotnie. *Konieczny jest udział niewidzialnego regulatora (systemowego klucza), dzięki któremu to, na co natrafiamy w przekazie, staje się czytelne* (s. 15).



Innymi słowy to dzięki istnieniu systemu językowego można w nim produkować teksty, a nie dzięki istnieniu tekstów można produkować czy inaczej imputować (w domniemaniu zawarte w nich) systemy tekstualne.

Wtórny system językowy (system tzw. języka poetyckiego) bez pierwotnego systemu (bez podstawy w postaci istnienia języka „pocotznego”, „praktycznego”), przez Metza określane jako system tekstualny konkretnego tekstu, w opinii Marka Hendrykowskiego domaga się więc swego pierwotnego systemu językowego, jako że – jak pisze polski autor – *zjawisko komunikowania („langage”) nie może zachodzić bez pośrednictwa języka („langue”)*. Kontakt z rzeczywistością jest w mediach audiowizualnych językowo zapośredniczony językiem ruchomych obrazów: *Percypując jakiegokolwiek widowisko ekranowe (film, przekaz telewizyjny, film holograficzny, grę komputerową, elektroniczną rzeczywistość wirtualną itp.), nie mamy nigdy do czynienia z bezpośrednim – to jest nie opartym na mediacji żadnego systemu językowego – kontaktem z samą rzeczywistością* (s. 17). Co innymi słowy oznacza: zapośredniczenie, nawet jeśli jest techniczne, musi być językowe – musi mieć charakter języka ruchomych obrazów. Opinia ta odrzuca komunikację bez języka, nawet jeśli tym językiem miałby być nie język ruchomych obrazów, a język werbalny, jako stały punkt odniesienia wszelkiej komunikacji audiowizualnej (np. wzrokowo-słuchowej łączności z nieobecnym). Odrzuca się unikowe ustawienie problemu języka filmu (główną zdobycz tzw. „semiologii drugiej” filmu) jako *metodologiczną prowizorkę, niegodną teoretycznego uwiecznienia w dobie, gdy nowe media oczekują od filmoznawstwa dyscypliny naukowej, która może zaoferować zaplecze intelektualne pomocne czy wręcz niezbędne w badaniach nad światem ruchomych obrazów ery technotronicznej* (s. 132). Jak powiada autor: *„język filmu” i „język telewizji”, a także „język mediów elektronicznych” okazują się częścią bardziej ogólnego systemu języka ruchomych obrazów, z którego dziedziczą i w którym partycypują* (s. 91).

Stanowisko Marka Hendrykowskiego jest jednoznaczne: nie ma procesów komunikowania bez pośrednictwa i bez użycia systemów językowych, niezbędnych do uruchomienia owych procesów komunikowania, nie może więc też być refleksji komunikacyjnej nad filmem bez refleksji językoznawczej. Ta ostatnia, ujęta w *zwięzłość i lapidarność wyrażenia* jej przez Hendrykowskiego, wypełnia w jego refleksji luki pozostawione przez „semiologię pierwszą”, która ośmiela się szukać jednostek dyskretnych (nieciągłych) w ciągłych lub analogicznych przedstawieniach, nie potrafi jednak skutecznie udowodnić, iż je znalazła. Marek Hendrykowski ich nie szuka, lecz je znajduje, nie udowadnia, ale twierdzi, iż je znalazł, odbiera więc „semiologii drugiej” rację bytu. Znalazł to, czego istnienie trudno było „semiologii pierwszej” udowodnić. Znaleziskami tymi są więc kolejno: teza o istnieniu języka filmu (w znaczeniu „langue”), teza o funkcjonowaniu w nim elementów dyskretnych, teza o panującej w nim podwójnej artykulacji. *Wizualne (...) i audialne znaki występujące w komunikacie różnicują się, a sposobem ich różnicowania się jest (...) hierarchiczny układ ich funkcjonowania w obrębie danego przekazu* (s. 19).

\* Dla jasności wyводу „semiotyka pierwszą” nazywam tę, która szukała odróżnialnych jednostek systemowego języka filmu („langue”), zaś „semiotyka drugą” nazywam tę, która szukała tekstualnego języka filmu („langage”), odrzuciwszy możliwość istnienia w filmie systemowego języka.

Hierarchicznie zbudowany język ruchomych obrazów dzieli się na cztery poziomy: *kinematyczny, morfologiczny, figuralny i składniowy*. *Wiązkom czasoprzestrzennych relacji* na poziomie kinematycznym języka ruchomych obrazów odpowiadają w komunikacji kinematograficznym *kinemy; seriom i zbiorom punktów układających się w plamy, płaszczyzny, linie*, w komunikacji kinematograficznym odpowiadają *mikroobrazy*; natomiast *dające się semantycznie wydzielać i identyfikować* przedstawienia figuralne to obrazy w komunikacji kinematograficznym, zaś *struktury komunikowane stanowiące rezultat semantycznej syntezы serii współtworzących je kinemów, mikroobrazów i obrazów* w komunikacji kinematograficznym stanowią *makroobrazy*. Współzależności semantyczne między wyróżnionymi elementami są zatem, jak wskazuje definicja makroobrazów, poziome i pionowe. *W konstrukcji ruchomych obrazów uczestniczą (...) nie tylko elementy mające znaczenie w rozumieniu referencyjnym, lecz również takie, które jedynie tworzą cząstki wyższego rzędu, same nie posiadając własnego znaczenia. Kinemy charakteryzuje brak autonomii w stosunku do figury, która jest w komunikacji kinematograficznym elementem drugiego stopnia, tworzącym obraz. Obraz kinematograficzny rozpatrywany na najniższym poziomie artykulacji jest niczym innym jak kompozycją ruchomych punktów optycznych i akustycznych* (s. 66). *Trzeba (...) zasadniczo zmienić sposób refleksji nad językiem filmu: z dotychczasowego myślenia o nim w kategoriach „substancji” na myślenie w kategoriach „funkcji”*. Funkcjonalne użycie jakichkolwiek elementów to innymi słowy ich znaczące użycie, przekonuje autor wierny Tynianowowi i jego koncepcji języka poetyckiego. Wybór i kombinacja elementów to właśnie nadanie im znaczeniowej funkcji.

*Zawiłe koncepcje teoretyczne, usiłujące dowieść absolutnej wyjątkowości języka filmu na tle wszystkich innych systemów językowych, separatastyczny rodzaj i kierunek myślenia o języku ruchomych obrazów należy ostatecznie odrzucić* (s. 25). Czyniąc to, autor przechodzi do przeglądu głównych tematów filmoznawczych, by dać wyraz swoim osobistym preferencjom.

W sumie otrzymujemy książkę w formie podręcznika języka ruchomych obrazów w dobie ich technologicznej ekspansji, obdarzoną osobistymi wypowiedziami w takim stopniu, iż trudno rozstrzygnąć, czy wzmacnia to, czy osłabia jej pedagogiczno-dydaktyczny zamysł, eksponuje ona bowiem niewątpliwy subiektywizm zajmowanych przez autora stanowisk.

WOJCIECH CHYŁA

# Teoria filmu w dziesięciu tomach

ANDRZEJ ZALEWSKI



Istnieje pogląd, według którego współczesna teoria filmu ma być dziełem Anonima. Teorie uchodzące dziś za klasyczne miały być swego rodzaju zindywidualizowanymi, monadycznymi „światami”, mającymi swych kreatorów i obdarzonymi nader wyrazistym obliczem.

Porządek ich omawiania w różnych podręcznikach i kompendiach akademickich był wyznaczony nazwiskami twórców oraz ich ściśle osobistymi poglądami na sztukę filmową. Fakt istnienia „międzyświatowych” powiązań, a nawet zbieżności (zbieżności między Münsterbergiem i Arnheimem, Bazinem i Kracauerem itp.) nie przeczył temu; był on tym, czym na przykład handel i współpraca gospodarcza, a także niekiedy konflikty między suwerennymi organizmami państwowymi, które wprzód musiały się same ukonstytuować, nim w ogóle stosunki takie były w stanie nawiązać.

Ta wizja klasycznych teorii, ukazująca je na podobieństwo panteonu zaludnionego przez niezależne bóstwa i twory ich racjonalnej wyobraźni filmoznawczej, należy już do przeszłości. Dzisiaj inicjatywa, jeśli się tak wolno wyrazić, należy do odpersonalizowanych haseł pojęciowych dysponujących własną logiką i narzucających myśli własną dynamikę rozrostu znaczeń. To one wyzwalały i zarazem porządkują energię myślową, skupiając ją wokół problemów idących w poprzek niegdysiejszych szkół, nurtów i kierunków. Tradycyjny autor-badacz nie znika oczywiście z kretelem, ale brak mu już jednak cech wizjonera. Każdy interesujący się choć trochę współczesną teorią filmu potrafiłby wymienić przynajmniej dziesiątkę uczonych „mających nazwiska” na poziomie światowym, lecz pełnią oni raczej funkcję depozytariuszy powierzonego kapitału, odpowiedzialnych za jego pomnażanie ekspertów i rzemieślników refleksji na usługach bezosobowej korporacji sensu. Co więcej, podobny wizerunek przeobraża także nasze spojrzenie na wcześniejsze „autorskie” teorie filmowe, zmuszając do wpasowywania ich problematyki w bieżącą siatkę pojęć i czyniąc z nich w ten sposób swego rodzaju przyczółki współczesności.

Powyższa perspektywa, jak wiadomo pochodząca od Dudleya Andrew, a naszkicowana w jego książce o współczesnych teoriach filmowych, zdaje się, patronuje pomysłodawcom i twórcom *Słownika pojęć filmowych*. Podwaliny pod to zasłużone wydawnictwo, zarówno w sensie koncepcji, jak i autorstwa dwóch pierwszych tomów, położyła Alicja Helman, od kilkudziesięciu lat czołowy polski badacz w zakresie wiedzy o filmie; całość zaś procesu wydawniczego, obej-

mująca dziesięć tomów, zamknęła się w latach 1991-1998. Jeśli się zważy kruchość i ulotność mnogich inicjatyw w bieżącej dekadzie, z których większość osiąga stadium finalne przed zaistnieniem, to przedsięwzięcie wydawnicze, któremu udało się zapewnić ciągłość realizacji przez lat osiem, już z tego choćby powodu zasługuje na baczną uwagę. Wyobrażam sobie, jak dużego uporu i samozaparca musiało wymagać przepychanie kolejnych tomów przez biurokratyczne ucho igielne uczelnianych instytucji, a przecież, oczywiście, nie jest to główny tytuł do chwały *Słownika*. Mimo skojarzeń z wydawnictwami pokroju *Słownika terminów filmowych* lub różnymi filmowymi encyklopediami i leksykonami, *Słownik pojęć* należy do zupełnie innej rodziny. Jest to, w pełnym tego słowa znaczeniu, wykład teorii filmu, przede wszystkim teorii współczesnych, skomponowany jednak nie według kryterium systematycznego, bo takie, jako się rzekło, traci dziś moc obowiązywania, lecz według hasel pojęciowych tworzących mikrokosmos obecnej wiedzy o filmie. W większości tomów opracowanie hasel należy do różnych autorów; wyjątkiem są tu dwa pierwsze tomy napisane przez Alicję Helman, oraz tom dziewiąty, w całości autorstwa Tadeusza Miczki. Mimo tych różnic materiał *Słownika* został potraktowany nader jednorodnie, zgodnie ze standardami przyjętymi od początku przez animatorkę całości. W wyniku tego kolejne tomy, rozpięte przecież w czasie, zyskały zwarty myślowo kształt, umożliwiający sprawną lekturę.

Jednolita redakcja *Słownika* nie oznacza, bo i oznaczać nie może, jednolitego charakteru omawianych hasel. Materia współczesnego filmoznawstwa nie cechuje się bowiem jednakową konsystencją na całym obszarze. W jednym miejscu charakteryzują ją zbrylenia i zbitki znaczeń trudne do rozsupłania, w innym jej powierzchnia jest bardziej rozrzedzona; raz dają o sobie znać tłuste akordy pojęć sklejonnych wewnątrz jednego lub kilku stanowisk, innym razem zaledwie pojedyncze nuty sensu, na tyle osobliwe, że nie dające się włączyć w żaden szerszy kompleks. Treść hasel słownikowych oddaje ów powikłany stan wiedzy o filmie. Mamy tu zatem hasła o bardzo szerokim zakresie („znak”, „forma”, „fabuła”, „obraz”), ale i bardzo wąskim („suture”), mamy hasła zdecydowanie należące do obszaru współczesności (taka jest większość), lecz są i takie, których rola jest przede wszystkim historyczna („fotogenia”). Są pojęcia zrodzone na szczeblu teoretycznej refleksji nad dziełem sztuki, a filmem w szczególności („diegeza”, „identyfikacja”, „aparata”), a są także pojęcia ateoretyczne, opisujące po prostu cechy, niekiedy specyficzne, przekazu filmowego („rytm”, „czas”, „przestrzeń”, „montaż”). Zaznaczają swą obecność hasła o wydźwięku uniwersalnym, nie zawłaszczone przez żadną szczegółową teorię filmu („narracja”, „diegeza”), w odróżnieniu od tych bardziej partykularnych, kojarzących się już z określoną koncepcją („sen”, „wrażenie realności”). Spośród teorii sygnowanych poszczególnymi hasłami obecne są zarówno te o strukturze stacji węzłowych rozbiegających się w wielu kierunkach (psychoanaliza wraz z licznymi odnogami), jak i te mające jednego autora i stosunkowo niewielkie pole oddziaływania (termin „warstwa” omówiony w *Słowniku* wiąże się głównie z koncepcją Ingardena i jej rozwinięciami, nie tak znowu licznymi, autorstwa uczniów polskiego filozofa).

Podobny układ na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie chaotycznego. Później dopiero przychodzi zrozumienie, że taka w gruncie rzeczy jest współczesna teoria filmu; przyjmuje ona kształt przestrzeni pojęciowej, którą *Słownik* od-

zwierciedla na podobieństwo mapy. Łączy między poszczególnymi elementami tej przestrzeni są budowane nie „na przestrzał”, najkrótszymi z możliwych dróg, lecz przez zawiłe trasy objazdowe, zagarniające składniki pojęciowo obce i obrastające siecią skojarzeń pośrednich. Z tego punktu widzenia zaletą wydawnictwa jest nawet to, co początkowo wydaje się jego niedostatkiem; fakt, że często hasła tematycznie bliskie zostały ulokowane w odległych tomach. Ze względu na merytoryczne powinowactwa lepiej by więc może było, gdyby „podmiot” stanowił odskocznię zarówno dla „suture”, jak i dla „autora”, pomieszczonych wtedy w jednym tomie; gdyby, dla przykładu, „identyfikacja” sąsiadowała z „wrażeniem rzeczywistości”, a „rytm” z „obrazem” itp. Jednak ten nie zawsze krystaliczny porządek logiczny oddaje tylko rzeczywiste życie dyscypliny, gdzie pewne treści odbijają się echem w miejscach bardzo nieraz oddalonych i w kontekstach względem swego źródła nieoczekiwanych.

Trzeba też przyznać Alicji Helman, redaktorowi wszystkich tomów *Słownika*, że zadbała o wyjątkowo staranny zestaw autorów. Opracowanie haseł było powierzane zazwyczaj osobom wcześniej i niezależnie od *Słownika* pracującym nad danym tematem i dokumentującym to stosowną listą publikacji. Dzięki temu kolejne opracowania mogą się odznaczać rzetelnością i wysokim poziomem merytorycznej kompetencji. Dla przykładu, żeby wymienić tu tylko kilka spośród wielu udanych mariaży autorów i haseł: „wrażeniem rzeczywistości” zajęła się Łucja Demby, „narracją” i „fabułą” – Mirosław Przyłipiak, o „piśmie” napisał Krzysztof Loska, „autora” wziął na warsztat Marek Hendrykowski, zaś „fotogenicję” historyk filmu, Alina Madej. Nie sposób, oczywiście, przecenić merytorycznego wkładu samej Alicji Helman, autorki wielu haseł uwikłanych w lewicoworadykalny nurt myśli filmowej, takich jak „aparatus”, „ideologia”, „instytucja”, i propagatorki wiedzy o tym nurcie, gdy jeszcze mało kto u nas o nim słyszał. Opracowanie każdego hasła wieńczy obszerna bibliografia uwzględniająca, co także ma duże znaczenie, nową (w stosunku do daty edycji poszczególnych tomów) obcojęzyczną o nim literaturę.

Walory merytoryczne *Słownika* są tak ewidentne, że nie powinno zaszkodzić mu kilka uwag w tonacji mniej entuzjastycznej, zwłaszcza że płyną one po części ze świadomości subiektywnych preferencji piszącego. Zatem, jakkolwiek zdaje sobie sprawę, że nie ma żadnej ścisłej granicy oddzielającej pojęcia specyficznie filmowe od niefilmowych, to jednak wydaje mi się, że w doborze niektórych haseł przyjęto kryteria zbyt liberalne. „Dyskurs”, dla przykładu, jest tak skrajnie wieloznacznym terminem, tak rozproszonym na obszarze całej humanistyki i tak dalece pozbawionym swoiście filmowej wykładni, że można było z niego spokojnie zrezygnować. W ocenie przynależności danego hasła do szeroko zakrojonego filmoznawstwa nie wystarczy zresztą kierować się samym brzmieniem słowa; niekiedy potrzebne są wskazówki dodatkowe. „Narrację” zatem odnoszącą się do wszelkich sztuk opowiadających cechowałaby na pozór taka sama zamaszystość, gdyby nie to, że na terenie nauki o filmie rozgorzał swego czasu spór o istnienie lub nieistnienie narratora filmowego. Dzięki temu pod piórem filmoznawcy „narracja” zyskuje zabarwienie szczególne, przecierające jej drogę do wydawnictwa takiego jak *Słownik*. Podobna sytuacja jest chyba z „diegezą”, która, mimo antycznego rodowodu, znalazła sobie w filmoznawstwie własną niszę. Nie sądzę jednak, by taką samą osobliwość udało się wykryć w związku

z „czasem”, bądź „przestrzenią”. Są to fenomeny transdyscyplinarne, na terenie filmu pobudzające badania tak samo rutynowe, jak na terenie każdej innej dyscypliny mającej z nimi do czynienia, i o ile redaktorom *Słownika* nie przyświecała idea monografii teorii filmowych czasu i przestrzeni (a chyba nie przyświecała), można było rzeczzone hasła pominąć. Zamiast tego w którymś z tomów chętnie ujrzałbym opisy kilku pojęć, których mi zabrakło, np. „akt mowy”, „schemat poznawczy”, „aktywność widza” (lub „rozumienia”, w każdym razie jakiś termin *explicite* nawiązujący do teorii kognitywnej, skądinąd bardzo skąpo reprezentowanej na kartach *Słownika*).

Powyższe uwagi mają jednak w gruncie rzeczy charakter drugoplanowy. Dobór haseł, poza nielicznymi przypadkami ewidentnymi, jest raczej sprawą gustów osób zainteresowanych i różnice zdań oraz punktów widzenia są w tej kwestii nieuchronne. Nieco istotniejszy wydaje mi się tryb eksplikacji poszczególnych pojęć. Siłą rzeczy pojęcia centralne dla danej dyscypliny gromadzą wokół siebie obfitość wypowiedzi różnych badaczy posługujących się rozmaitymi technikami myślenia i pisania. Autorzy słownikowych opracowań sumiennie te różne głosy przy każdym hasle rejestrują, budując poświęcony mu wykład najczęściej według modelu enumeracyjnego. Schemat kształtowania wypowiedzi wygląda wtedy mniej więcej tak: „Autor A, używając danego pojęcia, mówił to i to, autor B przy tej samej okazji mówił coś innego, zaś autor C jeszcze coś innego”. Problem w tym, że autorzy A, B i C, najczęściej nie komunikując się ze sobą, należąc dodatkowo do różnych pokoleń i różnych nacji odgradzonych barierą językową, nie mogli się zatroszczyć o nadrzędny metaporządek, który uczyniłby ich wypowiedzi spójnymi. Do wielkich usypisk naszych idei każdy z przechodniów nauki dorzuca garść własnych pomysłów, a to, że odchodząc, nie wykazuje zbytnej dbałości o układ i harmonię całego stosu, jest sytuacją względnie zrozumiałą. Jednakże zadanie autora hasła słownikowego jest nieco inne: kierując się wyłącznie ku myśli cudzej, może sobie pozwolić na dystans umożliwiający systematyzację znalezionych wątków. Jeśli coś w *Słowniku* budzi moje wątpliwości, to właśnie fakt, że opisy pod hasłami kreślą bardziej faktograficzną historię ich użycie w rozlicznych kontekstach (nader sumienną, co już miałem raz okazję zauważyć) niż wewnętrzną logikę powiązań między nimi. Tymczasem sama relacja z owych użycie, bez towarzyszących zabiegów systematyzacyjnych, daje w niektórych wypadkach obraz daleko posuniętej dyspersji znaczeniowej; dotyczy to zwłaszcza terminów tak wieloznacznych, jak „obraz”, czy „przedstawianie”, choć nie tylko. Próba uszeregowania rozbieżnych znaczeń w pewne typy, dyskretna i bynajmniej nie kłócąca się z Wittgensteinowską zasadą „podobieństw rodzinnych”, przyniosłaby w efekcie bardzo wiele, a myślę, że można by jej dokonać nawet kosztem pominięcia w części opisowej niektórych nazbyt „ekscentrycznych” lub po prostu drugoplanowych autorów. Znalazłoby się dla nich i tak miejsce wśród skrupulatnie sporządzanych adresów bibliograficznych w partiach końcowych, zatem, wbrew pozorom, operacja powyższa nie musiała by się wiązać z przyrostem objętości tomów *Słownika*.

Ostatnia uwaga nie jest w stanie przyćmić zalet recenzowanego wydawnictwa i zresztą nie w tym celu została napisana. Miała jedynie służyć przedłożeniu alternatywnego wariantu kompozycyjnego, którego możliwość w przypadku tak obszernej i wielotomowej edycji jest sprawą normalną. Pożytki płynące ze *Słow-*

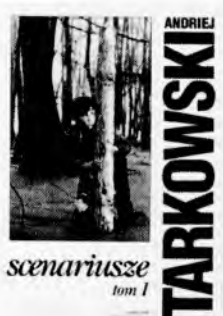
*nika* są zresztą już teraz zbyt liczne, by można je było kwestionować, a będą one, jak przypuszczam, rosły z biegiem czasu. Specjalistom *Słownik* oferuje możliwość myślowego objęcia zakresu wiedzy na temat wybranego hasła i uzupełnienia luk pamięci. Młodzieży akademickiej daje zaś wytyczne do pogłębiania znajomości przedmiotu i cenne wskazówki bibliograficzne. Odsyłanie do *Słownika* studentów zainteresowanych jakimś tematem jest w każdym razie już od dość dawna stałą praktyką niżej podpisanego. Miejmy zatem nadzieję, że 10 tabletek *Słownika pojęć filmowych* stanie się u nas wkrótce wyjściowym lekarstwem na rozliczne niedomogi wiedzy filmoznawczej. Zaslugują na pełnienie takiej roli.

ANDRZEJ ZALEWSKI

*Słownik pojęć filmowych* pod redakcją Alicji Helman, t. 1-10, Wrocław – Kraków – Katowice 1991-1998.

# Źródła twórczości Andrieja Tarkowskiego\*

HENRYK PAPROCKI



Opublikowanie dzienników Andrieja Tarkowskiego i jego scenariuszy jest bez wątpienia dużym wydarzeniem kulturalnym w Polsce, ułatwiającym recepcję dzieła autora *Solaris*. Dzienniki zaczynają się w 1970 roku, gdy Tarkowski miał 32 lata. Co czytał wcześniej? Jakie lektury wywarły na Niego wpływ? Jaki jest klucz do odczytania jego filmów?

Myślę, że można zaryzykować próbę odpowiedzi na te pytania. Odwołuję się tu do świadectwa ks. Aleksandra Mienia, szkolnego przyjaciela Andrieja Tarkowskiego. Co prawda sam ks. Mień napisał o Tarkowskim bardzo niewiele: *...myślałem o tym, jaką ogromną drogę musiał przejść twórca tych głęboko filozoficznych dzieł.*

*Myślałem o naszym nieprzytulnym, wojennym i powojennym dzieciństwie, wspominałem niskie, obdrapane domki Zamoskworiecza, ponurą szkołę męską nr 554, nawet z zewnątrz przypominającą koszary. Tarkowski był w naszej szkole przewodniczącym kółka teatralnego i wyróżniał się jako postać bardzo wyrazista i niestereotypowa. Nauczyciele wyrzucali mu, że będąc uczniem chodzi w kapeluszu: wtedy nazywano takie coś bufonadą. Mało kto w tamtych czasach domyślał się, co się kryje za tym epatowaniem (...)*<sup>1</sup>.

Miałem jednak możliwość zapytania ks. Mienia o jego znajomość z Tarkowskim i o lektury z okresu licealnego i późniejszego. Ks. Mień zwrócił uwagę przede wszystkim na twórczość ks. Pawła Florenskiego<sup>2</sup>, którą inspirował się Tarkowski, zwłaszcza na prace *Mnimosti w geometrii* (Moskwa 1922), *Stół i utwierdziennyje istiny* (Moskwa 1912) i *U wodorazdzielow mysli* (wydanie pośmiertne). Według Florenskiego rzeczywistość jest wielopłaszczyznowa. Czło-

\* Teksty ks. Henryka Paprockiego i Andrzeja Wajdy zostały wygłoszone 14 kwietnia 1999 roku w Instytucie Sztuki PAN podczas promocyjnego spotkania z okazji wydania, staraniem Pracowni Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej, pierwszego pełnego wydania *Dzienników i Scenariuszy Andrieja Tarkowskiego*.



wiekowi jedynie wydaje się, że żyje w jednorodnej przestrzeni (inaczej „zonie”, „strefie”). Tymczasem wokół człowieka przecinają się różne przestrzenie. Czymże jest „strefa” w *Stalkerze*, jeśli nie przejściem z jednej przestrzeni w inną? *Ależ strefa nie ma nic wspólnego z wyższą cywilizacją! Po prostu odkryto jeszcze jedno parszywie nudne prawo, którego dotąd nie znaliśmy. (...) Wiem, że jest to droga czystych dusz. Wiem, że nie należy tam niczego rzucić. Wiem, że tędy przejść nie możemy (...) Strefa się nie myli. Nigdy. Spójrzcie, jak łagodnie się z wami obeszła. Pozwoliła przejść przez wodospad. (...) Tu, w strefie, jest moja wolność, w Strefie jest moje szczęście*<sup>3</sup>.

Podobny motyw, bez wątpienia, znajdujemy także w filmie *Solaris*. Ocean *Solaris* jest zoną, strefą całkowicie różną od ludzkiej, ale człowiek może nawiązać kontakt z tą płaszczyzną: *Ocean to mózg... Cała planeta jest nim pokryta. (...) Planeta Solaris – jest obdarzona życiem, tyle że posiada tylko jednego mieszkańca i tym mieszkańcem jest ocean*<sup>4</sup>.

Strefa *Solaris* różni się od strefy ziemi: *Kris, wdepnąłeś w obszar działania sił, nad którymi nie jesteśmy w stanie zapanować, w proces kołowy, gdzie Harey to cząstka, faza powtarzającego się rytmu. (...) Fantom nie pojawia się zawsze, lecz tylko w momencie przebudzenia – widocznie ocean wyciąga z nas receptę produkcyjną podczas snu. Sądzi, że najważniejszy nasz stan to sen. Dlatego trzeba jedynie spróbować przekazać mu naszą jawę – myśl z czuwaniem. (...) Jestem człowiekiem. A tutaj nie ma ludzi, nie ma warunków odpowiednich dla ludzi. Żeby tutaj żyć, trzeba albo zniszczyć własne myśli, albo ich materialne odzwierciedlenie, to znaczy, tych wszystkich... gości...*

*Pierwsze nie leży w naszej mocy, a drugie – zbyt jest podobne do morderstwa*<sup>5</sup>.

Dlatego bohater dochodzi do wniosku, że: *Straciliśmy poczucie kosmosu... Wydaje się to być paradoksem, ale starożytni Grecy mieli je w większym niż my stopniu*<sup>6</sup>.

Według Pawła Florenskiego różne płaszczyzny pozostają w stosunku do siebie w ścisłym związku. Są właściwie wielopłaszczyznową jednością. U Tarkowskiego idea ta znajduje odbicie. *Zrobiło się jaśniej i można było zobaczyć, że „Ziemia” – to zaledwie maleńka, nędzna wysepka na bezmiernych przestworzach oceanu Solaris*<sup>7</sup>. Gdzie i kiedy dla człowieka dokonuje się kontakt między różnymi płaszczyznami? Według bohaterów *Solaris*: *Wiesz, jeśli tak się leży w nocy i myśli, to można myśłami zejść daleko i w bardzo dziwnym kierunku*<sup>8</sup>. Jest to bardzo bliskie intuicjom Florenskiego, który postrzegał możliwość komunikowania się między różnymi płaszczyznami i człowiekiem w czasie snu: *Poza granicą świata... czas biegnie w odwrotnym kierunku, gdyż skutek poprzedza przyczynę*<sup>9</sup>.

Oznacza to, że poza granicą świata jest rzeczywistość będąca odwrotnością naszej rzeczywistości. Ta idea, w powiązaniu z marzeniem sennym, została rozwinięta przez Florenskiego w pracy *Ikonostas*. Chociaż sam tekst został oficjalnie opublikowany w 1972 roku, na długo wcześniej krążył w odpisach. Florenski w szczególny sposób interpretuje marzenia senne: *W nas samych życie w świecie widzialnym przeplata się z życiem w świecie niewidzialnym. Zdarzają się więc chwile – niechaj będą one zredukowane do najmniejszej drobiny czasu – gdy owe światy przylegają do siebie i ów styk może stać się dla nas przedmiotem kontemplacji (...) sen to pierwszy i podstawowy stopień życia w świecie niewidzialnym, przywykliśmy go bowiem traktować jako coś naturalnego (...) wiadomo, że na progu snu i czuwania, przy przechodzeniu z jednego stanu w drugi, na granicy między tymi przylegającymi do siebie światami, duszę naszą nawiedzają marzenia senne (...) każdemu wiadomo, że w krótkim okresie czasu, jeśli pomiaru dokonywać z zewnątrz, można przeżyć we*

*śnie godziny, miesiące, nawet lata, a w niektórych szczególnych okolicznościach, nawet wieki i tysiąclecia. Nie ulega więc wątpliwości, że człowiek śpiący, odcinając się od zewnętrznego świata widzialnego i przechodząc świadomością w inny system, zyskuje również nową miarę czasu, w związku z czym jego czas, w porównaniu z czasem, który porzucił, płynie z nieprawdopodobną wręcz prędkością (...) a przy tym czas istotnie może być rozgałęziony i mieć kierunek od przyszłości do przeszłości, od skutków do przyczyn, będąc równocześnie teleologicznym*<sup>10</sup>.

Według Florenskiego w marzeniu sennym, jak i w życiu realnym, istotną rolę odgrywa symbol: *Zasadą symbolizmu nie jest samowola, ale ukryta natura... i język naszej istoty: język symboli – a jest to właśnie język słów i język słów jest też symboliczny, chociaż jest językiem – język symboli został nam dany w samym momencie stworzenia nas... zasadą symboliki jest rzeczywistość (...) wyobraźmy sobie krzywe zwierciadła, kształtujące pokój o trzech ścianach, olbrzymi kalejdoskop, w którym zamiast szybek i różnych drobnych elementów znajdujemy się my sami. Wtedy widzimy siebie samych po tysiąc razy i nieskończenie odbitych w tych zwierciadłach. Jednakże wszystkie te odbite obrazy to jesteśmy my sami, oglądani z różnych stron, w tym także z tych stron, z których nigdy siebie nie widzieliśmy i nie zobaczymy. Ale to jesteśmy my. Wszystkie te obrazy związane są jednakowo z jedną osobą i odbijają tylko ją. (...) Odbicia ciała są symbolem duszy, tej jedynej rzeczywistości, bez której nie ma ani ciała – ciało zginie przecież i straci wszelki kształt – ani obrazów ciała – obrazy ciała także zginą wraz z utratą przez ciało formy*<sup>11</sup>.

Gdzie jednak w pełni mogą realizować się symbole? Biorąc pod uwagę wcześniejsze rozważania o marzeniach sennych, odpowiedź może być tylko jedna, gdyż wśród podświadomych procesów naszej psychiki takim stanem, dostępnym każdemu, jest przede wszystkim sen: *Efekty twórczości można i należy rozpatrywać jako wcielenie wizji sennych (...) jako przedstawienie halucynacji (...) liryka, dramat, epos, czyż nie są to sny na jawie, przedstawione w najdelikatniejszej materii [w sensie filozoficznym] słowa? A następnie, właśnie przez słowo zapisane na papierze. Potem zaś materializacja tych słów następuje w sposób nieporównywalnie pełniejszy na scenie teatralnej. Jednakże autentyczna scena, praobraz sceny, nie występuje w teatrze, a w głębi twórczego ducha*<sup>12</sup>.

Każda płaszczyzna ma swój własny czas. Niekiedy więc może nastąpić pewne pomieszanie płaszczyzn. Różne wydarzenia z wielu płaszczyzn mogą się rozgrywać jednocześnie w tej samej czasoprzestrzeni. To zaś sprowadza Tarkowskiego do refleksji nad jedną z tych płaszczyzn, jaką jest ludzkość. Znowu musimy się odwołać do myśli rosyjskiej, która bardzo często postrzega rzeczywistość jako tragiczną. Tarkowski poszukuje źródeł tego tragizmu: *Widzisz, synku, zblądziliśmy. Ludzie – wszyscy ludzie – ludzkość cała idzie jakąś błędną, straszliwie niebezpieczną drogą. A zaczęło się to już dawno, bardzo dawno, kiedy ludzie żyli jeszcze w jaskiniach, a może i jeszcze wcześniej. Pierwszą rzeczą, której człowiek doświadczył, jak tylko poczuł się człowiekiem, był strach. Człowiek żył w ciągłym strachu, bał się wszystkiego – zwierząt, burzy, ciemności. Ale zamiast żyć w harmonii z przyrodą, dzielić z nią swój los, zaprzyjaźnić się z nią, człowiek zaczął się przed nią bronić. Strach to zły doradca. Przemoc zapanowała w stosunkach między ludźmi. Choć obcowanie z drugim człowiekiem nie tylko może, ale powinno było dawać największą radość. Człowiek gnębi drugiego człowieka, męczy siebie i najbliższych, gdy tymczasem nie ma nic piękniejszego niż bliski*

kontakt człowieka z człowiekiem. (...) Każde osiągnięcie nauki natychmiast zmieniamy w zło. Co zaś się tyczy komfortu, to ktoś mądry powiedział, że grzech – to nieoprzestawanie na tym, co niezbędne. Jeśli tak, to cała nasza cywilizacja od początku do końca budowana jest – na grzechu. Doszliśmy do straszliwej dysharmonii, to jest braku zgodności między rozwojem materialnym i duchowym<sup>13</sup>.

Takie odczucie świata było charakterystyczne dla przełomu XIX i XX wieku w Rosji. Katastrofizm myśli rosyjskiej bierze się właśnie z poczucia bezsilności wobec praw rządzących światem i wobec śmierci: *Za każdym razem, kiedy nadchodzi naturalny kres jakiegoś okresu historycznego, ci, którzy nie rozumieją mechanizmów rozwoju historii, zaczynają krzyczeć o końcu naukowego, filozoficznego i religijnego myślenia, po którym nastąpi niemal koniec cywilizacji i moralności, a ponieważ każdy z tych panów jest nieuleczalnie chory na zwykły życiowy egoizm i nie wyobraża sobie życia bez swojej moralności i swojej cywilizacji, więc wszyscy oni niezmiennie co jakiś czas, u schyłku tego lub innego stulecia, przepowiadają także koniec świata*<sup>14</sup>.

*Cóż jednak możemy wiedzieć o śmierci, skoro nie wiemy nic o życiu*<sup>15</sup>.

*Nie ma żadnej śmierci. Jest, to prawda, strach przed śmiercią, bardzo obmierzły strach, który nieraz zniewala ludzi i zmusza do tego, by robili rzeczy, jakich ludziom robić się nie godzi... A wyobraź sobie, jak by się wszystko zmieniło, gdybyśmy przestali bać się śmierci, co? A raczej strachu przed śmiercią?*<sup>16</sup>

Jak wszyscy myśliciele rosyjscy przełomu wieku, Tarkowski odwołuje się do konieczności uznania istnienia Boga: *W potęgze nie mających końca praw lub praw rządzących nieskończonością istniejących poza naszym zasięgiem, nie może nie być Boga. Dla człowieka, który nie jest w stanie pojąć istoty nieskończoności, nieznanie i niepoznawalne oznacza Boga. W sensie moralnym Bóg jest miłością*<sup>17</sup>. *Ludzkość poczęła troszczyć się o swoje ciało (...). Ludzkość nie pomyślała jednak, jak troszczyć się o duszę. Kościół (nie religia) osiągnąć tego nie zdołał. W trakcie rozwoju cywilizacji duchowa strona człowieka wciąż coraz bardziej oddalała się od strony zwierzęcej, materialnej. Obecnie w ciemnościach nieogarnionej przestrzeni wiążemy tylko światełka oddalającego się pociągu – to na zawsze, bez nadziei na powrót oddala się duchowość naszego istnienia. (...) Ludzkość zrobiła wszystko, aby unicestwić samą siebie*<sup>18</sup>.

*Po wojnie nastąpił głęboki upadek kultury. Na całym świecie. Równocześnie z poziomem duchowości. (...) Społeczeństwo pozbawione kultury dziczeje*<sup>19</sup>. *Kiedy człowiek podświadomie szuka Boga, a świadomie Go odrzuca, wówczas właśnie zaczyna się tragedia*<sup>20</sup>.

W takiej sytuacji można jedynie powiedzieć: *Nie potrafię ci pomóc... Nie widzę drogi do twego zbawienia i nawet nie wiem, gdzie jej szukać*<sup>21</sup>. Postawa sceptyczna stawia bowiem pytanie: *Cóż to jest prawda?* i natychmiast odpowiada: *Nie ma żadnej prawdy! Cała rzecz w tym, w jakim stopniu potrafimy przetworzyć zdobyte informacje*<sup>22</sup>. Postawa afirmująca doświadczenie religijne będzie oscylować ku stwierdzeniu: *Tylko za pośrednictwem Boga człowiek może poznać przyrodę. Poznanie za pośrednictwem nauki prowadzi do cierpień i nie-nawiści*<sup>23</sup>. Nigdy jednak nie będzie to idylla wobec nieuniknioność grzechu: *Bowiem bez istnienia grzechu Sąd Ostateczny byłby niepotrzebny*<sup>24</sup>. Z drugiej jednak strony dopiero na Sądzie Ostatecznym zostanie osiągnięta harmonia: *Płyną mokre i ciężkie włosy czarownicy w codziennym babskim sarafanie. W uroczystości wyciągniętej ręce trzyma statek. Ten gest ma głębokie znaczenie, gdyż*

oznacza dusze tych, którzy śmierć ponieśli w wodach. (...) Uroczyście i boleściwie przesuwać się twarze sprawiedliwych kobiet (...). Piękne, ładne i nieładne twarze kobiet, które wprowadzone są przez Andrieja, cudownym kaprysem uwolnionej wyobraźni, do grona Sprawiedliwych Niewiast<sup>25</sup>.

W wielu filmach Tarkowskiego bohater odbywa nieustanną wędrówkę, jest człowiekiem w drodze, człowiekiem, „niezakorzenionym”. Często pozostaje w bezpośrednim związku z wodą, metaforą wyrażającą bieg życia, ludzką wędrówkę. Koncepcja wędrówki ma korzenie w Biblii, gdyż Abraham, usłyszawszy słowa: *Wyjdź z ziemi swojej, od rodziny swojej, i z domu ojca swego do ziemi, którą ci wskażę* (Rdz 12,1), rozpoczął wędrówkę. Historia biblijna jest historią wędrówki, od Abrahama do apostołów, jest historią „braku zakorzenienia” w rzeczywistości empirycznej tego świata. Cechą charakterystyczną chrześcijanina jest być w drodze do królestwa Bożego. Tę głęboko biblijną ideę Tarkowski mógł zapożyczyć z twórczości Lwa Szestowa<sup>26</sup>. Wędrówka biblijna różni się jednak od wędrówki greckich bohaterów. Odyseusz wyrusza z Itaki i do Itaki musi powrócić. Abraham wyrusza z Ur chaldejskiego, aby nigdy już tam nie wrócić, podobnie jak bohater *Solaris*.

– *Musisz odpocząć, Kris... Musisz wrócić na ziemię.*

– *Nie, zostanę*<sup>27</sup>.

Nastąpiła zmiana płaszczyzny („przestrzeni”, „strefy”, „zony”). Nie jest ważne, czy dokonano się to na jawie, czy też we śnie. Filozofia całe wieki twierdziła, że *bytem jest to, co istnieje lub istnieć może*. Sen istnieje. Dlatego też stwierdzenie, że *świat jest bezgranicznie nudny i nie ma ani telepatii, ani widziadeł, ani latających talerzy*<sup>28</sup>, nie odpowiada prawdzie. Świat jest niezwykle skomplikowany. Filmy Andrieja Tarkowskiego właśnie o tym mówią.

KS. HENRYK PAPROCKI

<sup>1</sup> A. Mień, *Kontakt*, „Kwartalnik Filmowy”, 1995, z. 9-10 (69-70), s. 199.

<sup>2</sup> Poza tym, między innymi, wspominał o ks. Sergiuszu Bułgakowie, Lwie Szestowie, Nikołaju Bierdiajewie, Włodzimierzu Sołowio-wie, Nikołaju Łoskim i oczywiście o wielkiej literaturze rosyjskiej i światowej.

<sup>3</sup> *Stalker*, w: *Scenariusze*, Warszawa 1998, tom II, s. 67, 79, 84, 96.

<sup>4</sup> *Solaris*, w: *Scenariusze*, dz. cyt., tom I, s. 250, 252.

<sup>5</sup> Tamże, s. 279, 280, 285.

<sup>6</sup> Tamże, s. 282.

<sup>7</sup> Tamże, s. 291.

<sup>8</sup> Tamże, s. 280.

<sup>9</sup> P. Florenski, *Nmimosti w geometrii*, Moskwa 1922, s. 52.

<sup>10</sup> P. Florenski, *Ikonoostas*, w: *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 96-97.

<sup>11</sup> P. Florenski, U wododzielców myśli. Cztery konkretnej metafizyki, „Simwol” 14, 1992, z. 28, s. 173, 174, 175.

<sup>12</sup> Tamże, s. 175.

<sup>13</sup> *Ofiarowanie*, w: *Scenariusze*, dz. cyt., tom II, s. 149-150, 152.

<sup>14</sup> *Cudowny powiew*, w: *Scenariusze*, dz. cyt., tom II, s. 227.

<sup>15</sup> *Dzienniki*, Warszawa 1998, s. 207.

<sup>16</sup> *Ofiarowanie*, dz. cyt., tom II, s. 145.

<sup>17</sup> *Dzienniki*, dz. cyt., s. 16.

<sup>18</sup> Tamże, s. 21.

<sup>19</sup> Tamże, s. 28.

<sup>20</sup> *Cudowny powiew*, w: *Scenariusze*, dz. cyt., tom II, s. 227.

<sup>21</sup> Tamże, s. 228.

<sup>22</sup> *Ofiarowanie*, dz. cyt., tom II, s. 159.

<sup>23</sup> *Cudowny powiew*, dz. cyt., tom II, s. 198.

<sup>24</sup> Tamże, s. 207.

<sup>25</sup> *Andriej Rublow*, w: *Scenariusze*, dz. cyt., tom I, s. 230-231.

<sup>26</sup> Por. L. Szestow, *Apoteoza nieoczywistości*, tłum. N. Krasov, S. Szechter, Londyn 1983.

<sup>27</sup> *Solaris*, dz. cyt., tom I, s. 290-291.

<sup>28</sup> *Stalker*, dz. cyt., s. 67.

# Inny niż inni...

ANDRZEJ WAJDA

W lekturze *Dzienników* najbardziej zafrapowało mnie pytanie skierowane kiedyś do Tarkowskiego; *dlaczego pan robił filmy inne niż inni? Proszę dać prawdziwą odpowiedź*. Spróbuję dać prawdziwą odpowiedź za Andrieja Tarkowskiego, którego nie ma pomiędzy nami. Sam zastanawiałem się jak to jest, że w tym bardzo trudnym, okrutnym systemie, jaki panował, on potrafił zrobić filmy takie, jakich nie potrafili zrobić inni. Co było tego przyczyną? Najprościej odpowiedzieć na to pytanie, że musiał robić takie filmy, ale pewnie musieli i inni. Dlaczego w takim razie jemu udało się je zrobić? Można na to pytanie odpowiedzieć – dlatego, że on bardziej niż reszta chciał zrobić te filmy, i to by się chyba najbardziej zbliżało do prawdy.

Andrieja Tarkowskiego poznałem, kiedy jeszcze chodził do WGIK-u (Wszczęziązkowy Państwowy Instytut Kinematograficzny), nie miał dwudziestu lat, ja byłem już reżyserem *Kanału* i *Popiołu i diamentu*. Zjawili się razem z Andriejem Koncewalskim u mnie w hotelu, w Moskwie, żeby opowiedzieć, że piszą scenariusz *Rublowa*. Zadałem im pytanie: Jak piszecie scenariusz *Rublowa*, skoro tak niewiele wiemy o Rublowie? Właśnie dlatego, odpowiedzieli obaj, i to mnie zaciękawilo.

Tarkowski bardzo chciał być asystentem przy moim następnym filmie, ale hierarchia kinematografii sowieckiej była wyższa niż polskiej i ten wspaniały młody człowiek nie mógł być moim asystentem i ja wiedziałem o tym, że to niestety nigdy się nie uda. Od tego momentu spotykałem się z nim wielokrotnie. Widziałem kolejno najpierw radość i nadzieję, że zrealizuje swoje plany, potem gorycz, kiedy te plany realizowały się tylko połowicznie, w końcu rozpacz, kiedy czekał możliwość zrobienia następnego filmu. Ale dlaczego te plany wogóle mógł zrealizować? Dlaczego już jako student zamierzał film przeciwko całej tradycji historycznego kina radzieckiego? Bo *Rublow* był także filmem tak osobistym, że to zdumiewające, jak ten młody człowiek musiał być ukształtowany umysłowo charakterologicznie, kiedy razem z Koncewalskim, pisali scenariusz tego filmu jeszcze w szkole. Myślę, że ukształtował go w ogromnym stopniu dom, pewnie jego ojciec poeta i matka, która potem zagrała tak piękną rolę w jego filmie *Zwierciadło*. Myślę, że to odwoływanie się do domu, do inteligentkiej przeszłości dawało mu oparcie. Oparcie Andriej Tarkowski miał też w wielkiej rosyjskiej literaturze. Czuł się spadkobiercą tych wielkich pisarzy. O czym pisali wielcy pisarze rosyjscy? Pisali o sobie, stąd miał tę odwagę, żeby zrobić film, w którym występuje jego matka. Przecież pamiętam dokładnie ten moment zdumienia, że Tarkowski opowiada o sobie, a jego matka zagra w filmie. Takiego zwyczaju w sowieckiej kinematografii zwłaszcza, że była tak upolityczniona nie

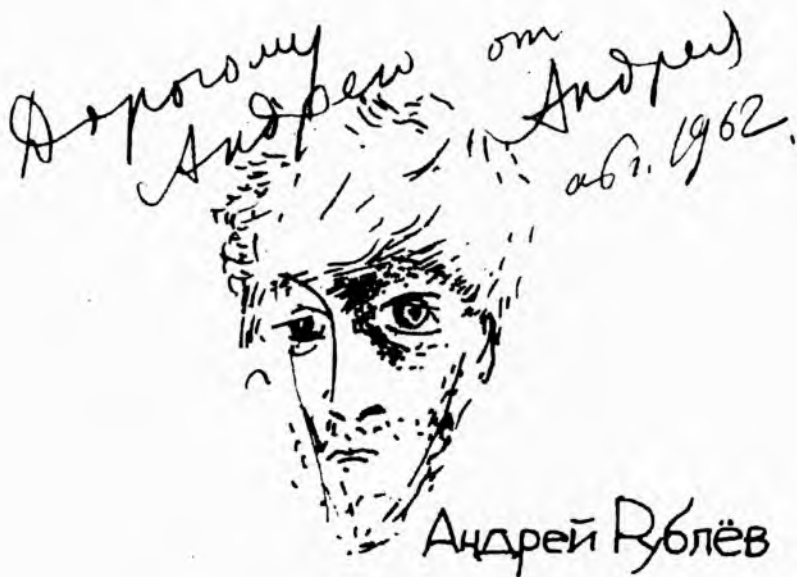
było aby reżyser nie tylko opowiadał o sobie, ale jeszcze snuł osobistą i rodzinną opowieść. To jest coś wspaniałego.

Niestety, nie udało mi się widzieć Tarkowskiego przed śmiercią. Kilka razy rozmawiałem z nim w Paryżu przez telefon. Odnosiłem wrażenie, że on tego nie chce. Był już bardzo zmieniony, bardzo chory i chciał w moich oczach pozostać tym chłopcem, którego wtedy po raz pierwszy widziałem w Moskwie, w hotelu, pięknego i pełnego nadziei. Myślę, że bardzo na jego zdrowiu, na tym wszystkim, co się wydarzyło, zaważył film *Stalker*. Uważam ten film za największe jego osiągnięcie, za film najpiękniejszy, za film najbardziej rodzimy, za film, którego też nikt inny nie mógłby zrobić poza nim.

Tarkowski zawsze zachowywał się jak człowiek szczęśliwy, tak długo, jak to było w jego życiu możliwe. Zawsze pełen był projektów, pełen życia. Żałuję, że tak wspaniała indywidualność, taka potrzeba tworzenia, jaką miał Tarkowski jest tak bardzo ograniczona, a wolność w jego życiu trwała tak krótko. Ale myślę, że każdy z nas jest zaprojektowany na jakiś określony czas. Andriej Tarkowski wykorzystał ten czas maksymalnie i te filmy, które nam zostawił i to, co jeszcze zdążył napisać, wypełniło jego życie. *Dzienniki* i *Scenariusze* dają nam portret człowieka, ponieważ to, czego nie dokonał też należy do jego biografii i jego czasów, i jest świadectwem jego zmagania z okrutnym systemem politycznym ZSRR. Obdarował nas wspaniałymi filmami, i te filmy pozostaną. Jestem bardzo szczęśliwy, że ukazały się książki, które pozwolą nam zapoznać się z Tarkowskim takim, jakiego nie znamy.

Jestem też szczególnie wdzięczny losowi, że pozwolił mi spotkać w życiu tego niezwykłego artystę.

ANDRZEJ WAJDA



Rysunek Andrieja Tarkowskiego dla Andrzeja Wajdy

# Noty o autorach

**Andrzej Biety** (właśc. Boris Bugajew, 1880-1934) – poeta symbolista, uprawiał lirykę filozoficzną, autor powieści o tematyce społecznej *Petersburg* (1913-1914), poematów pisanych prozą rytmiczną (*Moskwa*, 1926-1932) oraz prac historycznoliterackich (*Simwolizm*, 1910, *Mastierstwo Gogola*, 1934) i z teorii wersyfikacji (*Ritma kak dialektika*, 1928).

**Maria Helena Costa** – wykłada w Sussex University.

**Jurij Cywjan** – historyk sztuki i filmu, absolwent anglistyki uniwersytetu w Rydze. Pracownik naukowy Instytutu Folkloru, Literatury i Sztuki Łotewskiej Akademii Nauk, współpracownik szkoły tartuskiej. Wykładał w Stanach Zjednoczonych. Autor licznych publikacji z dziedziny sztuki.

**Piotr Dumala** – twórca filmów animowanych, m.in. *Łagodna* (1985), *Ściany* (1987), *Franz Kafka* (1989-1991), *Zbrodnia i kara*. Wielokrotnie nagradzany na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmowych. Uczy animacji w PWSFTiTV w Łodzi.

**Marcin Giżycki** – krytyk i historyk sztuki, autor książek z dziedziny historii filmu i zjawisk współczesnej kultury artystycznej. Wykładowca w Rhode Island School of Design w Stanach Zjednoczonych. Autor książek m.in. *Postmodernizm – kultura wyczerpania* (1988), *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (1989), *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (1996).

**Konrad Klejsa** – student kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego.

**Patricia Kruth** – wykładała angielski i filmoznawstwo w Darwin College w Cambridge (1993-1997). Autorka książki *The Poetics of New York in the Films of Martin Scorsese and Woody Allen*.

**Magdalena Łapińska** – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, pedagog, ukończyła Szkołę Nauk Humanistycznych.

**Paweł Łopatka** – anglista, tłumacz. Stałe współpracuje z magazynem „Didaskalia” (teksty o kulturze masowej). Publikował w miesięczniku „Teatr”, „Kino”, „NaGłos”. Współpracował z Radiem Kraków (recenzje filmowe).

**Peter Martyn** – doktor nauk humanistycznych, adiunkt zatrudniony w Instytucie Sztuki PAN, zajmując się kwestiami związanymi z historią, antropologią i tożsamością miast. Autor wydanej w 1999 roku książki pt. *Przedwojenny układ zabudowy Śródmieścia Warszawy w świetle rezultatów spisu nieruchomości i mieszkań z roku 1919*.

**Ewa Mazierska** – filmoznawca, krytyk filmowy, wykładana w Wydziale Historii Sztuki University of Central Lancashire w Preston (Wlk. Brytania). Autorka książek: *Peter Greenaway (1991)*, *Jim Jarmush (1992)*, *Człowiek wobec kultury – James Ivory i jego filmy (1999)*, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wonga Kar-Waia (1999)*. Publikowała m.in. na łamach „Kina”, „Filmu”, „Iluzjonu”, „Easy Rider”, „Lewą Noga”.

**François Penz** – architekt, wykłada w Wydziale Architektury University of Cambridge. Opublikował *Computers in Architecture* (Longman, 1992).

**Magdalena Saja** – absolwentka filmoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego.

**Paweł Saramowicz** – architekt, współpracownik Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej; stypendysta programu Famus Phare uniwersytetów włoskich i hiszpańskich. Nagrodzony stypendium twórczym prezydenta miasta Krakowa; czterokrotnie wyróżniony na konkursach Stowarzyszenia Architektów Polskich. Zdobywca nagrody na V Międzynarodowym Biennale Architektury Kraków 93. Wystawy m.in. w Londynie i Nowym Jorku.

**Joanna Spalińska-Mazur** – absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1998 roku obroniła pracę doktorską pt. *Casus Aleksandra Sroczynskiego w polskim autorskim filmie animowanym lat 80*.

**Agnieszka Taborska** – tłumaczka (m.in. H. Soupeau *Ostatnie noce paryskie*, 1999). Wykłada w Rhode Island School of Design w Stanach Zjednoczonych. Przygotowuje książkę o surrealistycznej wizji Paryża w filmie i literaturze.

**Agnieszka Wasieczko** – absolwentka wydziału Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

**Elżbieta Wiącek** – doktorantka na wydziale filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

**Andrzej Zalewski** – pracownik naukowy Uniwersytetu Łódzkiego, autor książki *Strategiczna dezorientacja. Perypetie Rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym* (1998).

## Dokumentacja

Opracowała BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

### FESTIWALE

#### BERLIN 48. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY BERLIN (11 – 22 II)

„Srebrny Niedźwiedź” za wybitny wkład w sztukę filmową: Alain Resnais za film *On Comait La Chanson / Same Old Song*. Grand Prix – „Złoty Niedźwiedź”: *Dworzec nadziei*, (*Central do Brazil / Central Station*), reż. Walter Salles (Brazylia-Francja); Specjalna Nagroda Jury – „Srebrny Niedźwiedź”: *Fakty i akty*, (*Wag the Dog*), reż. Barry Levinson (USA); „Srebrny Niedźwiedź” za reżyserię: Neil Jordan za film *Chłopak rzeźnika*, (*The Butcher Boy*); „Srebrny Niedźwiedź” dla najlepszej aktorki: Fernanda Montenegro za rolę w filmie *Dworzec nadziei*; „Srebrny Niedźwiedź” dla najlepszego aktora: Samuel L. Jackson za rolę w filmie *Jackie Brown*, reż. Quentin Tarantino; Nagroda FIPRESCI dla filmu konkursowego: *Sada*, reż. Nobuhiko Obayashi; Nagroda FIPRESCI Forum Młodego Kina: *Shivrei Tmunot Yerushalaim (Fragments Jerusalem)*, reż. Ron Havilio; Nagroda FIPRESCI Panorama: *Sue*, reż. Amos Kollek; Nagroda Jury Ekumenicznego dla filmu konkursowego: *Dworzec nadziei*; „Błękitny Aniol” – Wielka Nagroda Europejskiej Akademii Filmowej i Telewizyjnej: Jeroen Krabbe za *Bagaż życia / Left Luggage*; Nagroda Alfreda Bauera: *Yue Kuai Le, yue duo luo (Hold You Tight)*, reż. Stanley Kwan; Nagroda Wolfganga Staudte: *Xiao Wu*, reż. Jia Zhang Ke; Nagroda Caligari: *Kasaba*, reż. Nuri Bilge Ceylan; Pokojowa Nagroda Filmowa: *W tej stronie (In jenem Land)*, reż. Lidija Bobrowa; „Teddy” – nagroda dla najlepszego filmu gejowskiego i lesbij-

skiego: – film fabularny: *Yue Kuai le, yue duo luo (Hold You Tight)*, reż. Stanley Kwan; – film dokumentalny: *The Brandon Teena Story*, reż. Susan Muska, Greta Olafsdottir; – film krótkometrażowy: *Peppermills*, reż. Isabel Hegner; „Złoty Niedźwiedź” za film krótkometrażowy: *I move so I am*, reż. Gerrit van Dijk; „Srebrny Niedźwiedź” za film krótkometrażowy: *Cinema Alcazar*, reż. Florence Jaugey; Nagroda Jury Ekumenicznego dla filmu krótkometrażowego: *Cinema Alcazar*, reż. Florence Jaugey; Nagroda Jury Ekumenicznego – Panorama: *Sue*, reż. Amos Kollek; Nagroda Jury Ekumenicznego – Forum: *Wang Hsiang (Heimwehkranken Augen)*, reż. Hsu Hsiao-Ming; „Srebrny Niedźwiedź” za wybitne osiągnięcie: Matt Damon za scenariusz i rolę w filmie *Buntownik z wyboru (Good Will Hunting)*, reż. Gus Van Sant (USA, 1997). Wyróżnienia Specjalne Jury: Isabella Rossellini za rolę Mrs. Kalman filmie *Bagaż życia (Left Luggage)* i Eamonn Owens za rolę Francie Brady’ego w filmie *Chłopak rzeźnika* oraz **Sławomir Idziak za zdjęcia do filmu *I want you*, reż. Michael Winterbottom**. „Szkłany Niedźwiedź” – nagroda jury dziecięcego: *Where the Elephant Sits*, reż. Mark Lowenthal.

#### SAN SEBASTIAN 46. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY SAN SEBASTIAN (17 – 26 IX)

Jury: Jeremy Thomas – przewodniczący (Wlk. Brytania), Valeria Golino (Włochy), Patricia Reyes Spindola (Meksyk), Manuel Rivas (Hiszpania), Valeria Sarmiento (Chile), Julian Schnabel (USA), **Jerzy Skolimowski (Polska)**.

„Złota Muszla” – *El viento se llevó lo que*, reż. Alejandro Agresti (Argentyna-Holandia-Hiszpania-Francja). Nagroda Jury: *Don*, reż. Abolfazl Jalili (Iran). Nagroda za najlepsze zdjęcia: Rodrigo Prieto za *Un embrujo*, reż. Carlos Carrera (Meksyk); „Srebrna Muszla” dla najlepszego aktora: sir Ian McKellen za rolę Jamesa Whale’a w filmie *Gods and Monsters*, reż. Bill Condon (USA); „Srebrna Muszla” dla najlepszej aktorki: Jeanne Balibar za rolę w filmie *Fin août, debut septembre*, reż. Olivier Assayas (Francja); „Srebrna Muszla” dla najlepszego reżysera: Fernando León de Aranoa za film *Barrio* (Hiszpania); Nagroda Specjalna Jury (ex aequo) – *Gods and Monsters* i *A la place du coeur*, reż. Robert Guédiguian (Francja); „New Directors Prize”: *Mizu No Naka No Hachigatsu*, reż. Yoichiro Takahashi, prod. Koji Yoshikawa (Japonia); wyróżnienie „New Directors Prize”: *Plus-Minus Null*, reż. Eoin Moore (Niemcy); Nagroda Publiczności: *Dworzec nadziei (Central do Brazil / Central Station)*, reż. Walter Salles (Brazylia-Francja); Nagroda Młodych: *Dworzec nadziei*; Nagroda FIPRESCI: *After Life*, reż. Hirokazu Koreeda (Japonia); Wyróżnienie FIPRESCI: *Barrio*, reż. Fernando Leon de Aranoa (Hiszpania); Wielka Nagroda OCIC: *A la place du coeur*, reż. Robert Guédiguian (Francja); Nagroda Specjalna OCIC: *La Ciudad*, reż. David Riker (USA); Nagroda Koła Scenarzystów za najlepszy scenariusz: *Barrio*; „Alma Awards” (Literary Authors of Audiovisual Media) za najlepszy scenariusz: Fernando Leon de Aranoa za *Barrio* (Hiszpania); Wyróżnienie Honorowe „Alma Awards”: Robert Guédiguian i Jean-Louis Mifesi za *A la place du coeur* (Francja); „Solidarity Award/Elkartasun Saria”: *Don*, reż. Abolfazl Jalili (Iran); „Do-



nostia Award" za wkład w sztukę filmową: Jeanne Moreau, John Malkovich i Anthony Hopkins.

### KARLOVE VARY 33. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY KARLOVE VARY (3 – 11 VII)

Jury sekcji filmu fabularnego: Gila Almagor (przewodnicząca, Izrael), Jerzy Skolimowski, Jerzy Stuhr (Polska), Vera Belmont (Francja), Iraklij Kvirikadze (Gruzja), Jiří Menzel (Czechy), Gianni Rondolino (Włochy), Maria Zvereva (Rosja). Nagroda Główna – „Kryształowy Globus”: *Le coeur au poing (Streethart)* reż. Charles Binamé (Kanada); Nagroda za najlepszą reżyserię: *Le coeur au poing*; Nagroda za rolę kobiecą: Julia Stiles (*Wicked / Bestie*), reż. Michael Steinberg (USA). Nagroda za rolę męską: **Olaf Lubaszenko** (*Zabić Sekala / Je třeba zabít Sekala / Sekal Has to Die*), reż. Vladimír Michálek, prod. Czechy-Polska-Słowacja-Francja, 1998); Nagroda Specjalna Jury: *Den polnolunija (Full Moon)*, reż. Karen Szachnazarow (Rosja); Nagroda specjalna za debiut: *The Governess*, reż. Sandra Goldbacher (Wlk. Brytania); Jury ekumeniczne: Kate Ruyton (przewodnicząca, Wlk. Brytania), Jana Hyklová (Czechy), Vera Ivanova (Rosja), Jan Jandourk (Czechy), Bo Torp Pedersen (Dania); Nagroda Główna Jury Ekumenicznego: *Odlotowy sekstet (Comedian Harmonists)*, reż. Joseph Vilsmaier (Niemcy-Austria); wyróżnienie specjalne jury ekumenicznego: **Zabić Sekala**. Nagroda specjalna za wkład w rozwój światowego kina: Michael Douglas, František Vlácil, Saul Zaentz. Nagroda za całokształt twórczości: Lauren Bacall, Rod Steiger. Jury FIPRESCI: Nenad Dukić (Jugosławia, przewodniczący), Jan Foll (Czechy), Sergio di Giorgi (Włochy), Kalinka Stoynovska (Bułgaria), Dennis West (USA). Nagroda FIPRESCI: *Tic Tac*, reż. Daniel Alfredson (Szwecja); Specjalne wyróżnienie FIPRESCI: *Den polnolunija*, reż. Karen Szachnazarow (Rosja). Jury FICC: Klas Anjou (Szwecja), Jaromír Blažejovský (Czechy), Marino Canzoneri (Włochy), Marti Porter y Heurre (Hiszpania), Kerstin Stutterheim (Niemcy). Nagroda „Don Kichota”: *Tic Tac*, reż. Daniel Alfredson (Szwecja); Specjalne wyróżnienie FICC: *The Sugar Factory*, reż. Robert Carter (Australia) i *Killer*, reż. Darezhan

Omirbaev (Kazachstan-Francja); Nagroda Publiczności ufundowana przez Kodak Vision: *The Governess*. Jury sekcji filmu dokumentalnego: Viola Stephan (przewodnicząca, Niemcy), Tamás Almási (Węgry), George Gund III (USA), Zuzana Meisnerová-Wismar (Szwajcaria-Czechy), Jan Špáta (Czechy); nagroda za najlepszy film dokumentalny (ex aequo): *Moment of Impact*, reż. Julia Loktev (USA) i *Slaaké století (The Sweet Century)*, reż. Helena Trestikova (Czechy); specjalne wyróżnienie: *Kisangani Tagebuch (Kisangani Diary)*, reż. Hubert Sauper (Francja-Austria) i *Golosa (Voices)*, reż. Andrej Osipov (Rosja).

### CANNES 51. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY CANNES (13 – 25 V)

„Złota Palma”: *Wieczność i jeden dzień (Mia Eoniotta Ke Mia Mera / Eternity and a Day)*, reż. Theo Angelopoulos (Grecja); Grand Prix: *Życie jest piękne (La vita e bella)*, reż. Roberto Benigni (Włochy); Nagroda dla najlepszej aktorki: Elodie Bouchez i Natacha Regnier za rolę w filmie *Wyśnione życie aniołów (La Vie rêvée des anges)*, reż. Erick Zonca (Francja); Nagroda dla najlepszego aktora: Peter Mullan za rolę w filmie *My Name Is Joe*, reż. Ken Loach (Wlk. Brytania); nagroda za reżyserię: John Boorman z Wielkiej Brytanii (*General / The General*); Nagroda za najlepszy scenariusz: Hal Hartley z USA (*Henry Fool*, reż. Hal Hartley); „Złota Kamera” za debiut: Marc Levin z USA (*Slam*); Wielka Nagroda komisji technicznej: Vittorio Storaro (*Tango*), reż. Carlos Saura); Nagroda Jury: *La classe de neige*, reż. Claude Miller (Francja) i *Festen*, reż. Thomas Vinterberg (Dania); Nagroda Specjalna Jury za wkład artystyczny: *Idol / Velvet Goldmine*, reż. Todd Haynes; nagroda krytyki międzynarodowej FIPRESCI: *The Hole*, reż. Tsai Ming-Liang (Tajwan); „Złota Palma” za film krótkometrażowy: *L'Interview*, reż. Francois Xavier Giannoli; Nagroda Jury za film krótkometrażowy: *Horseshoe*, reż. David Lodge (Wlk. Brytania) i *Gasman*, reż. Lynne Ramsay (Wlk. Brytania); Nagroda Ekumeniczna: *Wieczność i jeden dzień*. Nagroda fundacji „Cinefondation” za film krótkometrażowy nakreślony przez studenta: **I nagroda – Jakub**, reż. Adam Guziński (Polska), II nagroda – *The Sheep Thief*, reż. Asif Kapadia (Wlk. Bryta-

nia), III nagroda – *Mangwane*, reż. Manu Kurewa (Zimbabwe); nagroda „Pewne spojrzenie – fundacja” przyznawana filmom z selekcji oficjalnej nie uczestniczącym w konkursie: *Tueur a gages*, reż. Darezhan Omirbaev (Kazachstan); Nagroda Mercedes przyznawana przez akredytowanych na festiwalu dziennikarzy: *Seul contre tous*, reż. Gaspar Noe (Francja). Nagroda telewizyjki Canal Plus: *Pour un infante di-fuuto*, reż. Tinieblas Gonzalez (Hiszpania); Nagrody kolejarzy: „Wielka Złota Sztyna” za film długometrażowy – *De poolse bruid*, reż. Karim Traidia (Holandia), „Mała Złota Sztyna” za film krótkometrażowy – *Down, Across*, reż. Erlend Overby (Norwegia).

### LOCARNO 51. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMOWY

Grand Prix festiwalu „Złoty Lampart” i Grand Prix miasta Locarno: *Zhao Xiansheng (Mr Zhao)*, reż. Lü Yue, producent Yang Hong-Guang (Chiny); „Srebrny Lampart” II nagroda: *Raghs-E-Khak (Dance of Dust)*, reż. Abolfazl Jalili, producent M. M. Dadgo (Iran) i *Beshkempir*, reż. Akta Abdikalikov, producenci: Irizai Alibaev, Cedimir Kolar (Kirgistan-Francja); „Brązowy Lampart” nagroda specjalna: aktorka Rossy De Palma za rolę w filmie *Hors Jeu*, reż. Karim Dridi (Francja) oraz aktory Mehmet Kirtulus, Aleksandar Jovanovic, Adam Bousdaukos za rolę w filmie *Kurz und Schmerzlos*, reż. Fatih Akin (Niemcy); Nagroda Specjalna Jury: *Vrennia Tantsora / Time of the Dancer*, reż. Vadim Abdrashitov, producent Siergiej Bajew (Rosja); Nagroda Publiczności „CinePrix Swisscom Locarno”: *My Name is Joe*, reż. Ken Loach (Wlk. Brytania); Nagroda Publiczności „Prix du Succès du Public”: *Życie jest piękne (La vita e bella)*, reż. Roberto Benigni (Włochy); Nagroda honorowa za wybitne osiągnięcia: Jo Dante; Nagroda Jury Ekumenicznego: *Titanic Town*, reż. Roger Michell (Wlk. Brytania-Irlandia); Wyróżnienie Specjalne Jury Ekumenicznego: *Beshkempir*. Nagroda FIPRESCI: *L'arbre de les cirères*, reż. Marc Recha (Hiszpania); wyróżnienie specjalne FIPRESCI: *Sib*, reż. Samira Makhmalbaf (Iran). Nagroda Jury C.I.C.A.E.: *Raghs-E-Khak*; wyróżnienie specjalne C.I.C.A.E.: *Sombre*, reż. Philippe Grandrieux

(Francja). Nagrody Jury Młodych: I nagroda „UBS” – *Tulennielijä*, reż. Pirjo Honkasalo (Finlandia); II nagroda „UBS” Nowe kino – *F. Est un safaud*, reż. Marcel Gisler (Szwajcaria-Francja); III nagroda „UBS” Młode kino – *Le monde a l'envers*, reż. Rolando Colla (Szwajcaria-Francja-Włochy); nagrody specjalne jury młodych – „Srodowisko i zdrowie: jakość życia”: *Raghs-E-Khak*, i Nagroda „Euro 26”: 23, reż. Hans-Christian Schmid (Niemcy). „Don Kichot” nagroda FICC: *Beshkempir*; wyróżnienia specjalne FICC: 23, i *Tulennielijä*. Konkurs wideo – „Prix Sony special video”: *Cinéma, de notre temps: mosso mosso* (Jean Rouch *comme si...*), reż. Jean-Andre Fieschi (Francja). Nagrody Jury „Lamparty Jutra”: – kategoria „Nowe talenty szwajcarskie”: *Prix SSR: A nedjad*, reż. Frederic Choffat; *Prix Eastman Kodak: Pastry, pain and politics*, reż. Stina Werenfels; *Prix Action Light: Hell For Leather*, reż. Dominik Scherrer; wyróżnienie specjalne: *Contrecoup*, reż. Pascal Magnin; – kategoria „Filmy brytyjskie”: *Prix SSR: Gasman*, reż. Lynne Ramsay; *Prix Eastman Kodak: The Sin Eater*, reż. Terence Gross; wyróżnienie specjalne: *One Sunday Morning*, reż. Manu Kurewa; – kategoria „Włochy”: I nagroda „Levi's giovani che si raccontano”: *Block and Tackle*, reż. Andrea Serafini; II nagroda „Levi's giovani che si raccontano”: *Gymnopédie*, reż. Alessandro Borrelli; III nagroda „Levi's giovani che si raccontano”: *Martelli*, reż. Roberto Naccari. Wyróżnienie specjalne w kategorii „Filmy włoskie”: *Incantesimo Napoletano*, reż. Paolo Genovese i Luca Miniero. *Prix New York Film Academy: L'heure de l'étoile*, reż. Pilar Anguita Mackay. *Prix Aaton: The Sheep Thief*, reż. Asif Kapadia. Nagroda za podpisy w filmie lub wideo: *Electric Frank*, reż. John Dower. Nagrody Jury Młodych „Lamparty Jutra”: – kategoria „Filmy brytyjskie”: *Doom and Gloom*, reż. John McKay; – kategoria „Nowe talenty szwajcarskie”: *Pastry, pain and politics*, reż. Stina Werenfels.

**ANNECY**  
**22. MIEDZYNARODOWY**  
**FESTIWAL FILMÓW**  
**ANIMOWANYCH**  
**ANNECY (26 – 31 V)**

Grand Prix za najlepszy fabularny film pełnometrażowy: *I Married a*

*Strange Person*, reż. Bill Plympton (USA); Grand Prix za najlepszy krótki film: *Nachtvlinders (Papillons de nuit / Nocturnal Butterflies)*, reż. Raoul Servais (Belgia); Grand Prix za najlepszy animowany program telewizyjny: *Die Hard*, reż. Konstantin Bronzit (Rosja); Grand Prix TV special: *L'enfant au gretot (Charlie's Christmas)*, reż. Jacques Girerd (Francja); nagroda Specjalna Jury: *L'Homme aux bras ballants (The Man with Pendulous Arms)*, reż. Laurent Gorgiard (Francja); Nagroda za najlepszy debiut: *Sientje*, reż. Christa Moesker (Holandia); Specjalne Wyróżnienie: *Tagasi Euroopasse (Back to Europe)*, reż. Riho Unt (Estonia); Specjalne Wyróżnienie za dźwięk: *Heavy Stock: The Sound of the Railway*, reż. Michael Salkeld (Wlk. Brytania); Nagroda Specjalna za najlepszą serię telewizyjną (odcinki od 12 min.): *Kipper*, reż. Mike Stuart (Wlk. Brytania) i *Les Zinzins de L'Espace (Space Goofs)*, reż. Thomas Szabo (Francja); Nagroda Specjalna za najlepszą serię telewizyjną (odcinki od 13 do 26 min.): *The Angry Beavers: Part A: Bummer of Love, Part B: Food of the Clods*, reż. Mitchell Schauer (USA); nagroda za film oświatowy: *The Horror From Hell*, reż. Greg Lawson (Holandia); Nagroda za film reklamowy: *Ich wär so gern so blöd wie du (I Would Like To Be As Silly As You)*, reż. Jürgen Hass (Niemcy); nagroda za najlepszą animowaną sekwencję: *Papa Ga Tonda Asa/Flying Daddy*, reż. Keita Kurosaka (Japonia); nagroda za najlepszy film dyplomowy: *Frontière*, reż. Christian Fischer i Maud Gravereaux (Niemcy); specjalne wyróżnienie: *Le Bzz Bang*, reż. Peter Jenning (Francja); nagroda dla najlepszej szkoły: *Sup Info Com*; nagroda publiczności: *Geri's Game*, reż. Jan Pinkava (USA); nagroda Jury Dziecięcego: *Stage Fright*, reż. Steve Box (Wlk. Brytania); Nagroda FIPRESCI: *Nachtvlinders (Papillons de nuit / Nocturnal Butterflies)*, reż. Raoul Servais (Belgia); specjalne wyróżnienie FIPRESCI: *Sientje*, reż. Christa Moesker (Holandia).

**WENECJA**  
**55. MIEDZYNARODOWY**  
**FESTIWAL FILMOWY**  
**WENECJA (3 – 13 IX)**

Jury: Ettore Scola (przewodniczący, Włochy), Hector Babenco (Brazylia), Sharunas Bartas (Litwa), Kat-

hryn Bigelow (USA), Reinhardt Hauff (Niemcy), Daniele Heyman (Francja), Ismail Merchant (Indie), Tilda Swinton (Wlk. Brytania).

„Złoty Lew św. Marka” za wkład w rozwój kinematografii i za całokształt twórczości: Sophia Loren, Andrzej Wajda i Warren Beatty; „Złoty Lew” za najlepszy film: *Cosè ridevano*, reż. Gianni Amelio (Włochy); Nagroda specjalna jury: *Terminus Paradis*, reż. Lucian Pintilie; „Srebrny Lew” dla najlepszego reżysera: Emir Kusturica za film *Czarny kot, biały kot (Black Cat, White Cat / Chat noir; chat blanc)*; Puchar Volpi za najlepszą męską rolę pierwszoplanową: Sean Penn (*Hurlyburly*, reż. Anthony Drazan, prod. USA); Puchar Volpi za najlepszą żeńską rolę pierwszoplanową: Catherine Deneuve (*Place Vendôme*, reż. Nicole Garcia, prod. Francja); nagroda za najlepszy scenariusz oryginalny: Eric Rohmer (*Conte d'automne*); nagroda za zdjęcia: Luca Bigazzi (*L'albero delle pere* reż. Francesca Archibugi, prod. Włochy); nagroda za muzykę oryginalną: Gerardo Gardini (*La Nube*, reż. Fernando E. Solanas). Złoty Medal Przewodniczącego Senatu: *Silence*, reż. Mohsen Makhmalbaf. Nagroda im. Marcello Mastroianniego dla wyróżniającego się młodego aktora: Niccolò Senni (*L'albero delle pere*).

**MANNHEIM-HEIDELBERG**  
**47. MIEDZYNARODOWY**  
**FESTIWAL FILMOWY**  
**MANNHEIM-HEIDELBERG**  
**(9 – 17 X)**

Jury: Krystyna Janda (Polska), Francine Brucher (Francja), Thorfinnur Omarsson (Islandia), Chidanada DasGupta (Indie), Peter Lilienthal (Niemcy).

Nagroda za najlepszy film fabularny: *Max et Bobo*, reż. Frederic Fonteyne (Belgia, 1997); nagroda za najlepszy film dokumentalny: *Titinaki-Jidai*, reż. Yoshihisa Shigeno (Japonia, 1998). Nagroda za najlepszy film krótkometrażowy: *Troje*, reż. Igor Berschadski (Rosja, 1998). Specjalna Nagroda Rainera Wernera Fassbindera za film o unikatowej strukturze narracji: *Confessions of a Sexist Pig*, reż. Sandy Tung (USA, 1997); Nagroda Specjalna Jury: *S Dniom Roždienia*, reż. Larisa Sadilowa (Rosja, 1998); Specjalne wyróżnienie jury: *Let's get lost*, reż. Jonas Elmer (Dania, 1997), *TGV*, reż. Moussa Toure (Francja-Senegal, 1997). Nagroda

FIPRESCI: *Titinaki-Jidai*, reż. Yoshihisa Shigeno. Nagroda Jury Ekumenicznego: *Brother Tied*, reż. Derek M. Cianfrance (USA, 1998); Nagroda Publiczności: *TGV i Vive la mariée et la liberation du Kurdistan*, reż. Hiner Saleem (Francja, 1998); Rekomendacja właścicieli kin: *Vive la mariée et la liberation du Kurdistan*; *Max et Bobo*; *TGV*; *Let's get lost*; *Fast Food*, reż. Stewart Sugg (Wlk. Brytania, 1998).

## LIPSK

### 41. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DOKUMENTALNYCH I ANIMOWANYCH LIPSK (27 X – 1 XI)

Kategoria długometrażowych filmów dokumentalnych:

„Złoty Gołąb” – *Chlebn den*, reż. Sergej Dvornosevoj (Rosja); „Srebrny Gołąb” – *Chile, la memoria obstinada*, reż. Patricia Guzman (Chile) i *Das Meisterspiel*, reż. Lutz Dammbeck (Niemcy).

Kategoria dokumentalnych filmów krótkometrażowych: „Złoty Gołąb” – *Żeby nie bolato*, reż. Marcel Łoziński (Polska); „Srebrny Gołąb” – *Adieu monde ou l'histoire de Pierre et Claire*, reż. Sandra Kogut (Francja).

Honorowe wyróżnienia jury: *Fe Grande*, reż. Claudia Iglesias Venegas i *Pawel i Ljalja (Pavel and Lyalya)*, reż. Victor Kossakovsky; Nagroda Sparkasse Leipzig – *Pörandaalune*, reż. Mati Kütt. Nagroda stacji tv MDR – *Val viegli but...?* reż. Antra Cilinska; Nagroda ministra ds. ochrony środowiska – *Bauernkrieg*, reż. Erich Lanhjahr. Nagroda Jury Ekumenicznego: *Bauernkrieg*. Nagroda FIPRESCI – *Hiver*, reż. Michele Gard; honorowe wyróżnienie FIPRESCI – *Val viegli but...?* „Don Kichot” Nagroda FICC (Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych) – *Żeby nie bolato*, reż. Marcel Łoziński (Polska); honorowe wyróżnienie FICC – *Chile, la memoria obstinada*. „Finding” Nagroda Jury IVFK (Film Communication Interest Group) – *Pawel i Ljalja*, reż. Victor Kossakovsky; Nagroda Jury The Trade Union IG Medien – *Pareven furnighi*, reż. Daniele Segre; Nagroda Jury Młodych – *Yatsati lechapes ahave techef achuv*, reż. Dan Katzir (Izrael).

Kategoria filmów animowanych: „Mephisto” – nagroda publiczności: I miejsce – *Höhlenangst (Fear of caves)*, reż. Benjamin Quabeck. II miejsce – *Fies und gemein (Awful and*

*Ugly)*, reż. Jörg Reddemann, III miejsce – *Noah*, reż. Olaf Ulbricht, Karl-Heinz Müssig.

### AMSTERDAM MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FILMÓW DOKUMENTALNYCH AMSTERDAM (3 XII)

Nagroda VPRO Joris Ivens za najlepszy film: *Fotoamator*, reż. Dariusz Jabłoński (Polska, 1998); Nagroda Specjalna Jury: *Pawel i Ljalja (Pavel and Lyalya)*, reż. Victor Kossakovsky (Rosja, 1998); „Srebrny Wilk” – nagroda za najlepszy dokumentalny film wideo: *Hephzibah*, reż. Curtis Levy (Australia, 1998); Nagroda FIPRESCI: *Les amoureux de dieu / Howling for God*, reż. Dan Alexe (Belgia, 1998); specjalne wyróżnienie FIPRESCI: *Raszkazi o żywotnich (Tales of Animals)*, reż. Olga Krylova (Rosja, 1997); Nagroda Publiczności: *Twoe vaders (Two Dads)*, reż. Ko van Reenen (Holandia, 1998).

## NAGRODY

### EUROPEJSKIE NAGRODY FILMOWE

(European Film Award's 98)

Statuetki Felixów wręczono po raz 11. (Londyn, 6 XII 1998).

Nagrody Akademii

- najlepszy europejski film – *Życie jest piękne (La vita e bella / Life is Beautiful)*, reż. Roberto Benigni (Włochy);
- najlepszy aktor – Roberto Benigni za rolę w filmie *Życie jest piękne*.
- najlepsza aktorka – Elodie Bouchez i Natacha Regnier (*Wyśnione życie aniołów / La vie rêvée des anges*), reż. Eric Zonca, prod. Francja);
- najlepszy scenarzysta – Peter Howitt (*Przypadkowa dziewczyna / Sliding Doors*, reż. Peter Howitt, prod. Wielka Brytania);
- najlepszy operator – Adrian Biddle (*Chłopak rzeźnika / The Butcher Boy*, reż. Neil Jordan, prod. Irlandia);
- najlepszy film krótkometrażowy (animowany) – *Un Jour*, reż. Marie Paccou (Francja);
- odkrycie roku 1998 – reżyser Thomas Vinterberg za film *Festen* (Dania) i reżyser Eric Zonca za film *Wyśnione życie aniołów*;
- nagroda za wybitne osiągnięcia artystyczne – Jeremy Irons.

Nagrody Publiczności

• najlepszy reżyser – Roland Emmerich za film prod. USA *Godzilla*;

- najlepsza aktorka – Kate Winslet (*Titanic*, reż. James Cameron, USA);
  - najlepszy aktor – Antonio Banderas (*Maska Zorro / The Mask of Zorro*, reż. Martin Campbell, USA).
- Nagroda za europejski wkład do światowego kina w 1998 roku: Stellan Skarsgård za rolę w filmach *Buntownik z wyboru (Good Will Hunting)*, reż. Gus Van Sant i *Amistad*, reż. Steven Spielberg. Nagroda przyznawana przez czasopisma filmowe dla najlepszego filmu nieeuropejskiego – *The Truman Show*, reż. Peter Weir, prod. USA. Nagroda FIPRESCI – *Bure Baruta*, reż. Goran Paskaljevic (Serbia); Nagroda przyznawana przez Pro Arte za najlepszy europejski film dokumentalny: *Tableau Avec Chutes*, reż. Claudio Papienza (Belgia).

### ZŁOTE GLOBY za rok 1998

56. edycja nagród Hollywoodzkiego Stowarzyszenia Prasy Zagranicznej (Hollywood Foreign Press Association) – 25 I 1999.

- najlepszy dramat filmowy: *Szeregowiec Ryan (Saving Private Ryan)*, reż., prod. Steven Spielberg; DreamWorks & Paramount Pictures;
- najlepsza pierwszoplanowa kobieca rola dramatyczna: Cate Blanchett (*Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur);
- najlepsza pierwszoplanowa męska rola dramatyczna: Jim Carrey (*The Truman Show*, reż. Peter Weir);
- najlepsza komedia lub musical: *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, producenci: David Parfitt, Donna Gigliotti, Harvey Weinstein, Edward Zwick, Marc Norman; Miramax Films-Universal-Bedford Falls Company;
- najlepsza kobieca rola w musicalu lub komedii: Gwyneth Paltrow (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsza męska rola w musicalu lub komedii: Michael Caine (Ray Say w *Little Voice*, reż. Mark Herman);
- najlepsza drugoplanowa rola kobieca: Lynn Redgrave (Hanna w *Gods and Monsters*, reż. Bill Condon);
- najlepsza drugoplanowa rola męska: Ed Harris (Christof w *The Truman Show*, reż. Peter Weir);
- najlepszy reżyser: Steven Spielberg (*Szeregowiec Ryan*);
- najlepszy scenarzysta: Marc Norman i Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsza oryginalna ścieżka dźwiękowa: Burkhard Dallwitz. Muzyka dodatkowa – Philip Glass (*The Truman Show*);

- najlepsza oryginalna piosenka: *The Prayer* – muzyka i słowa David Foster i Carole Bayer Sager *Magiczny miecz. Legenda Camelotu (Quest for Camelot: The Magic Sword)*, reż. Frederick Du Chau;
- najlepszy film zagraniczny: *Dworzec nadziei (Central do Brazil / Central Station)*, reż. Walter Salles (Brazylia-Francja);
- Nagroda im. Cecila B. De Mille za dorobek artystyczny: Jack Nicholson;
- najlepsza tv seria dramatyczna: *The Practice* (producent David E. Kelley; 20th Century Fox TV; ABC);
- najlepsza rola kobieca w serii dramatycznej tv: Keri Russell (*Felicity*);
- najlepsza rola męska w serii dramatycznym tv: Dylan McDermott (*The Practice*);
- najlepsza tv seria, musical lub komedia: *Ally McBeal* (Fox, producent David E. Kelley; 20th Century Fox TV; FOX);
- najlepsza rola kobieca w tv serii, musicalu lub komedii: Jenna Elfman (*Dharma and Greg*);
- najlepsza rola męska w tv serii, musicalu lub komedii: Michael J. Fox (*Spin City*);
- najlepsza miniseria lub film tv: *From the Earth to the Moon*, prod. Tom Hanks (HBO-Clavius Base-Imagine Entertainment);
- najlepsza rola kobieca w miniserii lub filmie tv: Angelina Jolie (*Gia*, reż. Michael Cristofer, f. tv);
- najlepsza rola męska w miniserii lub filmie tv: Stanley Tucci (*Winchell*);
- najlepsza drugoplanowa rola kobieca w serii, miniserii lub filmie tv: Faye Dunaway (*Gia*, reż. Michael Cristofer, f. tv) i Camryn Manheim (*The Practice*);
- najlepsza drugoplanowa rola męska w serialu, mini serii lub filmie tv: Don Cheadle (*The Rat Pack*) i Gregory Peck (*Moby Dick*);

**OSCARY za rok 1998  
– NAGRODY  
AMERYKANSKIEJ  
AKADEMII FILMOWEJ**

Nagrody 71. edycji wręczono w nocy z 21 na 22 III 1999.

- Honorowy Oscar za cały dorobek artystyczny: reżyser Elia Kazan.
- Nagroda im. Irvinga Thalberga za cały dorobek artystyczny: Norman Jewison.
- najlepszy film: *Zakochany, Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, producenci: David Parfitt, Donna Gigliotti, Harvey Weinstein, Edward Zwick, Marc Norman;

- najlepszy reżyser: Steven Spielberg (*Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*);
- najlepszy film obcojęzyczny: *Życie jest piękne*, reż. Roberto Benigni, prod. Włochy);
- najlepsza aktorka w roli głównej: Gwyneth Paltrow (Viola w filmie *Zakochany Szekspir*);
- najlepszy aktor w roli głównej: Roberto Benigni (Guido w filmie *Życie jest piękne / La vita e bella / Life is Beautiful*);
- najlepsza aktorka w roli drugoplanowej: Judi Dench (królowa Elżbieta I w filmie *Zakochany Szekspir*);
- najlepszy aktor w roli drugoplanowej: James Coburn (Glen w *Affliction*, reż. Paul Schrader);
- najlepszy scenariusz oryginalny: Marc Norman i Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir*);
- najlepszy scenariusz będący adaptacją: Bill Condon (*Gods and Monsters*, reż. Bill Condon);
- **najlepsze zdjęcia (Cinematography) – Janusz Kamiński (Szeregowiec Ryan, reż. Steven Spielberg)**;
- najlepszy montaż: Michael Kahn (*Szeregowiec Ryan*);
- najlepsze efekty specjalne: Joel Hynce, Nicholas Brooks, Stuart Robertson, Kevin Mack (*Między piekłem a niebem / What Dreams May Come*, reż. Vincent Ward);
- najlepsza oryginalna muzyka w komedii lub musicalu: Stephen Warbeck (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsza muzyka w dramacie: Nicola Piovani (*Życie jest piękne*);
- najlepsza piosenka oryginalna: *When You Believe* – muz. i słowa: Stephen Schwartz (*Książę Egiptu / The Prince of Egypt*, reż. Brenda Chapman);
- najlepszy dźwięk: Gary Rydstrom, Gary Summers, Andy Nelson i Ronald Judkins (*Szeregowiec Ryan*);
- najlepszy montaż efektów dźwiękowych: Gary Rydstrom i Richard Hymns (*Szeregowiec Ryan*);
- najlepsza scenografia: Martin Childs (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsze dekoracje: Jill Quartier (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsze kostiumy: Sandy Powell (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsza charakterystyka: Jenny Shircore (*Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur);
- najlepszy krótkometrażowy film animowany: *Bunny*, reż. Chris Wedge;
- najlepszy krótkometrażowy film fabularny: *Election Night (Valgaften)*, reż. Kim Magnusson i Anders Thomas Jensen;

- najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny: *The Personal: Improvisations on Romance in the Golden Years*, reż. Keiko Ibi;
- najlepszy pełnometrażowy film dokumentalny: *The Last Days*, reż. James Moll i Ken Lipper;

**Nagrody naukowo-techniczne (Scientific and Technical Academy Awards)**

Nagrody wręczono 27 II 1999 roku Oscar za pomysł, projekt i wykonanie komputera Awid do montażu filmu: Bill Miller – prezes firmy Awid, Bill Warner – założyciel firmy Awid.

**Academy Plaques Scientific and Engineering Awards**

Plakietki za osiągnięcia w różnych dyscyplinach nauki i techniki związanej z przemysłem filmowym otrzymali:

- dr Thomas G. Stockham, Jr. i Robert B. Ingebretsen;
- James A. Moorer;
- Stephen J. Kay z K-Tec Corporation;
- Gary Tregaskis, Dominique Boisvert, Philippe Panzini and Andre LeBlanc;
- Robert Predovich, John Scott, Ken Husain, Cameron Shearer;
- Roy Ference, Steve Schmidt, Richard J. Federico, Rocky Yarid, Mike McCrackan;
- Colin Mossman, Hans Leisinger, George John Rowland;
- ARRI USA, Inc., za pomysł i Arnold & Richter Cine Technik (dyrektor Walter Trauning) za wykonanie ARRI 435 Camera System;
- Arnold & Richter Cine Technik i Carl Zeiss Company;
- Derek C. Lightbody z OpTex;
- Mark Roberts, Ronan Carroll, Asaff Rawner, Paul Bartlett, Simon Wakley;
- Michael Sorensen, Richard Alexander z Sorensen Designs International i Donald Trumbull;
- Ronald E. Uhlig, Thomas F. Powers i Fred M. Fuss z Eastman Kodak Company;
- Iain Neil, Takuo Miyagishima i Panavision Incorporated;

**19 „Złote Maliny”  
za najgorsze dokonania  
filmowe w roku 1998**

19th Annual Golden Raspberry Awards for Worst Achievements in Film 20 III 1999 roku – tradycyjnie jeden dzień przed wręczeniem Oscarów – rozdano Razzie Awards przyznawane przez Golden Raspberry Award Foundation.

- najgorszy film: *Burn Hollywood Burn!*, reż. Alan Smithee (Hollywood Pictures), produkcja Ben Myron;
- najgorszy reżyser: Gus Van Sant (*Psychol / Psycho*);
- najgorszy aktor: Bruce Willis (rola Harry'ego S. Stampera w filmie *Armageddon*, reż. Michael Bay; rola Arthura „Art” Jeffriesa w filmie *Kod Mercurius / Mercury Rising*, reż. Harold Becker; rola generała Williama Devereaux w filmie *Stan oblężenia / The Siege*, reż. Edward Zwick);
- najgorsza aktorka: zespół „The Spice Girls” (*Space World*, reż. Bob Spiers);
- najgorszy duet aktorski: Leonardo DiCaprio w podwójnej roli (*Człowiek w żelaznej masce / The Man in the Iron Mask*, reż. Randall Wallace);
- najgorsza aktorka drugoplanowa: Maria Pitillo (*Godzilla*, reż. Roland Emmerich);
- najgorszy aktor drugoplanowy: Joe Eszterhas (*Burn Hollywood Burn!*) i Jerry Springer (*Ringmaster*, reż. Neil Abramson);
- najgorszy remake, sequel: *Rewolwer i melonik (The Avengers)*, reż. Jeremiah Chechik, *Godzilla*, reż. Roland Emmerich, *Psychol (Psycho)*, reż. Gus Van Sant;
- najgorszy scenariusz: Joe Eszterhas (*Burn Hollywood Burn!*);
- najgorsza nowa gwiazda: Joe Eszterhas (*Burn Hollywood Burn!*) i Jerry Springer (*Ringmaster*, reż. Neil Abramson);
- najgorsza piosenka: *I Wanna Be Mike Ovitz!* (*Burn Hollywood Burn!*), autor: Joe Eszterhas i Gary G. Wiz.

## ZŁOTE SATELITY za rok 1998

Golden Satellite Awards  
Nagrody wręczono w 1999 roku.

- Nagroda Specjalna dla najlepszego zespołu aktorskiego: *Cienka czerwona linia (The Thin Red Line)*, reż. Terrence Malick (1998);
- „Złoty Satełita”: za wybitny wkład w przemysł rozrywkowy: Alan J. Pakula;
- najlepszy reżyser: Terrence Malick (*Cienka czerwona linia*);
- najlepszy film dramatyczny: *Cienka czerwona linia*; prod. Robert Michael Geisler, Grant Hill, John Roberdeau;
- najlepsza komedia: *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden, prod.: Donna Giagliotti, Marc Norman, David Parfitt, Harvey Weinstein, Edward Zwick (1998);
- najlepszy scenariusz oryginalny: Gary Ross (*Miasteczko Pleasantville / Pleasantville*, reż. Gary Ross 1998);

- najlepszy scenariusz adaptowany: Bill Condon (*Gods and Monsters*, reż. Bill Condon, 1998);
- najlepsza aktorka w roli dramatycznej: Cate Blanchett (*Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur, 1998);
- najlepszy aktor w roli dramatycznej: Edward Norton (Derek w *American History X*, reż. Tony Kaye, 1998);
- najlepsza aktorka w komedii lub musicalu: Christina Ricci za rolę De-dee Truitt w *The Opposite of Sex*, reż. Don Roos (1998);
- najlepszy aktor w komedii lub musicalu: Ian Bannen (*Waking Ned Devine*, reż. Kirk Jones, 1998);
- najlepsza aktorka w drugoplanowej roli dramatycznej: Kimberly Elise (*Beloved*, reż. Jonathan Demme, 1998);
- najlepszy aktor w drugoplanowej roli dramatycznej: Donald Sutherland (*Without Limits*, reż. Robert Towne, 1998);
- najlepsza aktorka w drugoplanowej roli komediowej: Joan Allen (*Miasteczko Pleasantville*);
- najlepszy aktor w drugoplanowej roli komediowej: Bill Murray (*Rushmore*, reż. Wes Anderson, 1998);
- najlepsze efekty specjalne: Ellen Somers (*Między piekłem a niebem / What Dreams May Come*, reż. Vincent Ward, 1998)
- najlepsza ścieżka dźwiękowa: Hans Zimmer (*Cienka czerwona linia*);
- najlepsza scenografia: Dennis Gassner (*The Truman Show*, reż. Peter Weir, 1998);
- najlepsze kostiumy: Alexandra Byrne (*Elizabeth*);
- wybitny nowy talent: Eamonn Owens (*Chłopak rzeźnika / The Butcher Boy*), reż. Neil Jordan, prod. Irlandia 1997);
- najlepszy montaż: Michael Kahn (*Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg, 1998);
- najlepsze zdjęcia: John Toll (*Cienka czerwona linia*);
- najlepsza piosenka: *I Don't Want To Miss A Thing*, Diane Warren (*Armageddon*, reż. Michael Bay; 1998);
- najlepszy film obcojęzyczny: *Dworec nadziei (Central do Brazil / Central Station)*, reż. Walter Salles (Brazylia-Francja, 1998);
- najlepszy film animowany: *Dawno temu w trawie (A Bug's Life)*, reż. John Lasseter; 1998), prod. Darla K. Anderson, Kevin Reher;
- najlepszy film dokumentalny: *Ayn Rand: A Sense of Life*, real. Michael Paxton (1997);

## CEZARY za rok 1998

- Nagrody Francuskiej Akademii Sztuki Filmowej  
Wręczenie nagród 24. edycji odbyło się 6 III 1999 roku w paryskim Théâtre des Champs Elysées. Ceremonię prowadziła Isabelle Huppert.
- najlepszy film roku 1998: *Wysnione życie aniołów (La Vie rêvée des anges)*, reż. Eric Zonca;
  - najlepszy film zagraniczny: *Życie jest piękne (La vita e bella)*, reż. Roberto Benigni (Włochy);
  - najlepszy reżyser: Patrice Chéreau (*Ci, którzy mnie kochają, wsiądą do pociągu / Ceux qui m'aiment prendront le train*);
  - najlepszy scenariusz: Francis Veber (*Kolacja dla palantów / Le dîner de cons*, reż. Francis Veber);
  - najlepsza aktorka: Élodie Bouchez (*Wysnione życie aniołów*);
  - najlepszy aktor: Jacques Villeret (*Kolacja dla palantów*);
  - najlepsza aktorka w roli drugoplanowej: Dominique Blanc (*Ci, którzy mnie kochają, wsiądą do pociągu*);
  - najlepszy aktor w roli drugoplanowej: Daniel Prevost (*Kolacja dla palantów*);
  - najbardziej obiecująca aktorka: Natacha Regnier (*Wysnione życie aniołów*);
  - najbardziej obiecujący aktor: Bruno Putzulu (*Petits désordres amoureux*);
  - najlepsze zdjęcia: Eric Gautier (*Ci, którzy mnie kochają wsiądą do pociągu*);
  - najlepsza muzyka: Tony Gatlif (*Gadjo dilo*, reż. Tony Gatlif);
  - najlepsza scenografia: Jacques Rouxel (*Lautrec*, reż. Roger Planchon);
  - najlepsze kostiumy: Pierre-Jean Larroque (*Lautrec*);
  - najlepszy dźwięk: Tulli, Vincent, Amardi, Vincent (*Taxi*, reż. Gerard Pires);
  - najlepszy montaż: Véronique Lange (*Taxi*);
  - najlepszy debiut reżyserski: *Dieu seul me voit*, reż. Bruno Podalydes;
  - najlepszy film krótkometrażowy: *L'Interview*, reż. Xavier Giannoli.
  - Nagrody specjalne: Pedro Almodóvar, Johnny Depp, Jean Rochefort.

## BAFTA – NAGRODY BRITYJSKIEJ AKADEMII SZTUKI FILMOWEJ I TELEWIZYJNEJ

51st British Academy Film and Television Arts

**Nagrody filmowe**

British Academy Film Awards

Wręczenie nagród za rok 1998 odbyło się 11 IV 1999 roku w Londynie

- najlepszy film: *Zakochany Szekspir* (*Shakespeare in Love*), reż. John Madden. Producenci: David Parfitt, Donna Gigliotti, Harvey Weinstein, Edward Zwick, Marc Norman;
- najlepszy oryginalny scenariusz: Andrew Niccol (*The Truman Show*, reż. Peter Weir);
- najlepszy scenariusz adaptowany: Elaine May (*Barwy kampanii / Primary Colors*, reż. Mike Nichols);
- najlepsza pierwszoplanowa rola kobieca: Cate Blanchett (*Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur);
- najlepsza pierwszoplanowa rola męska: Roberto Benigni (*Zycie jest piękne / La vita e bella*, reż. Roberto Benigni, prod. Włochy);
- najlepsza drugoplanowa rola kobieca: Judi Dench (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsza drugoplanowa rola męska: Geoffrey Rush (*Zakochany Szekspir*);
- najlepszy film nieanglojęzyczny: *Dworzec nadziei* (*Central do Brazil / Central Station*), reż. Walter Salles (Brazylia-Francja), producenci: Arthur Cohn, Martine De Clermont-Tonnerre. Walter Salles;
- najlepsze zdjęcia: Remi Adefarasin (*Elizabeth*);
- najlepszy dźwięk: Gary Rydstrom, Ronald Judkins, Gary Summers, Andy Nelson, Richard Hymns (*Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*, reż., prod. Steven Spielberg);
- najlepsze efekty wizualne: Stefan Fangmeier, Roger Guyett, Neil Corbould (*Szeregowiec Ryan*);
- najlepsze kostiumy: Sandy Powell (*Idol / Velvet Goldmine*, reż. Todd Haynes, prod. Wlk. Brytania – USA);
- najlepsza charakteryzacja: Jenny Shircore (*Elizabeth*);
- najlepsza scenografia: Dennis Gassner (*The Truman Show*);
- najlepszy montaż: David Gamble (*Zakochany Szekspir*);
- najlepszy krótkometrażowy film animowany: *The Canterbury Tales*, real. Aida Zyblikova, Renat Zinnurov, Ashley Potter, Dave Antrobus, Claire Jennings, Mic Graves, Joanna Quinn, Les Mills;
- najlepszy film krótkometrażowy: *Home*, reż. Hannah Lewis, Morag McKinnon, Colin McLaren;
- Nagroda Davida Leana za najlepszą reżyserię: Peter Weir (*The Truman Show*);

- Nagroda Anthony Asquitha za najlepszą muzykę: David Hirschfelder (*Elizabeth*);
- Nagroda Carla Foremana za obiecujący debiut w kinie brytyjskim: Richard Kwietniowski;
- Nagroda Akademii za całokształt twórczości: Elizabeth Taylor;
- Nagroda Michaela Balcona za wybitny wkład w rozwój brytyjskiego kina: Michael Kuhn;
- Nagroda Alexandra Kordy dla najlepszego brytyjskiego filmu roku 1998: *Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur, producenci – Alison Owen, Eric Fellner, Tim Bevan, Shekhar Kapur;
- Nagroda Publiczności: *Poachunki* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*), reż. Guy Ritchie.

**Nagrody telewizyjne  
British Academy Television Awards**

Nagrody wręczono 18 V 1999. Ceremonię prowadził Bob Monkhouse.

- najlepsza aktorka: Daniela Nardini (*This Life*);
- najlepszy aktor: Simon Russell Beale (*A Dance To The Music Of Time*);
- za najlepszy program rozrywkowy: Paul Whitehouse (*The Fast Show*);
- za najlepszy program komediowy: Steve Coogan (*I'm Alan Partridge*);
- najlepszy film dramatyczny: *No Child of Mine*, reż. Peter Kosminsky, Guy Hibbert;
- najlepsza seria dramatyczna: *Jonathan Creek*, real. Susan Belbin, David Renwick, Sandy Johnson, Marcus Mortimer;
- najlepszy serial dramatyczny: *Holding On*, real.: David Snodin, Adrian Shergold, Tony Marchant;
- najlepsza seria dokumentalna: *The Nazis – A Warning From History*, real. Laurence Rees;
- najlepszy program lub seria rozrywkowa: *The Fast Show*; real.: Charlie Higson, Paul Whitehouse, Mark Mylod;
- najlepszy program lub seria komediowa: *I'm Alan Partridge*, real. Armando Iannucci, Dominic Brigstocke, Peter Baynham, Steve Coogan;
- Nagroda Huw Wheldon za najlepszy program lub serię artystyczną: *Gilbert & George* (*The South Bank Show*), real. Gerald Fox;
- najlepsza realizacja materiału z wydarzenia sportowego na żywo: Martin Turner za *Rugby Union* (SKY);
- najlepszy materiał dziennikarski w kategorii aktualne wiadomości i wydarzenia: Mike Robinson za *Valentina's Story* (Panorama);

- Nagroda Flaherty'ego za dokument: Belinda Giles za *The Grave* (True Stories);
- najlepsza charakteryzacja: Jean Speak (*Tom Jones*);
- najlepsze zdjęcia dokumentalne: Doug Allan, Martin Saunders za *Polar Bear* (Wildlife Special);
- najlepsze zdjęcia i światło: Richard Greatrex (*The Woman in White*);
- najlepsze kostiumy: Rosalind Ebbutt (*Tom Jones*);
- najlepsze projekty graficzne: Michael Afford, Ceri Kashita (*Election97*);
- najlepszy dźwięk dokumentalny: John Rodda, Paul Roberts (*Airport*);
- najlepszy dźwięk w programie rozrywkowym: Richard Manton, Paul Hamblin, Graham Headicar, Andy Kennedy (*The Lakes*);
- najlepszy montaż programu dokumentalnego: Alan Lygo, James Hay (*The Nazis – A Warning From History*);
- najlepszy montaż programu rozrywkowego: Roy Sharman (*The Lakes*);
- najlepsza scenografia: Alice Nornington (*The Woman in White*);
- najlepsza muzyka oryginalna: Jim Parker (*Tom Jones*);
- nagroda czytelników „Radio Times”: program *A Touch of Frost*;
- Nagroda Alana Clarke'a za wyjątkowy wkład w rozwój tv: Ted Childs Obe;
- Nagroda Dennisa Pottera: Kay Mellor;
- Nagroda Richarda Dumbleby za wkład w rozwój dokumentalistyki tv: David Dumbleby;
- Nagroda specjalna The International Television Programme Friends: Roger Cook;
- Nagroda koleżeńska: Bill Cotton.

**EMMY '98**

Nagrody 50. edycji dla najlepszych filmów, seriali i programów telewizyjnych za okres od 1 VI 1997 do 31 V 1998;

- najlepszy serial dramatyczny: *The Practice* (Kancelaria adwokacka) (ABC);
- najlepszy serial komediowy: *Frasier* (NBC);
- najlepszy film telewizyjny: *Don King: Only In America* (HBO);
- najlepszy miniserial lub film tv: *From the Earth to the Moon* (HBO);
- najlepsza aktorka w serialu dramatycznym: Christine Lahti w *Szpital Dobrej Nadziei* (*Chicago Hope*) (CBS);
- najlepszy aktor w serialu dramatycznym: Andre Braugher za rolę *Wydział zabójstw* (*Homicide: Life on the Street*) (NBC);

- najlepsza aktorka w serialu komediowym: Helen Hunt w *Szaleje za tobą* (*Mad About You*) (NBC);
- najlepszy aktor w serialu komediowym: Kelsey Grammer – *Frasier* (NBC);
- najlepsza aktorka w miniseriale lub filmie tv: Ellen Barkin – *Before Women Had Wings* (ABC);
- najlepszy aktor w miniseriale lub filmie tv: Gary Sinise – *George Wallace* (TNT);
- najlepsza aktorka drugoplanowa w serialu dramatycznym: Camryn Manheim – *The Practice* (*Kancelaria adwokacka*) (ABC);
- najlepszy aktor drugoplanowy w serialu dramatycznym: Gordon Clapp – *NY PD Blue* (*Nowojorscy gliniarze*) (ABC);
- najlepsza aktorka drugoplanowa w serialu komediowym: Lisa Kudrow *Przyjaciele / Friends* (NBC);
- najlepszy aktor drugoplanowy w serialu komediowym: David Hyde Pierce – *Frasier* (NBC)
- najlepsza aktorka drugoplanowa w miniseriale lub filmie tv: Mare Winningham – *George Wallace* (TNT);
- najlepszy aktor drugoplanowy w miniseriale lub filmie tv: George C. Scott – *12 Angry Men* (Showtime);
- najlepszy gościnnie występ w serialu komediowym: Mel Brooks – *Szaleje za tobą* (*Mad About You*) (NBC) i Emma Thompson – *Ellen* (ABC);
- najlepszy gościnnie występ w serialu dramatycznym: John Larroquette – *Kancelaria adwokacka* (ABC) i Cloris Leachman – *Promised Land* (CBS);
- najlepszy występ w programie rozrywkowym: Billy Crystal – 70. ceremonia wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej (ABC);
- najlepsza seria animowana: *The Simpsons/Trash of the Titans* (Fox);
- najlepszy program rozrywkowy: *Late Show With David Letterman* (CBS);
- najlepszy specjalny program rozrywkowy: The 1997 Tony Awards (CBS);
- najlepsza reżyseria serialu komediowego: Todd Holland – *The Larry Sanders Show* (*Flip*) (HBO);
- najlepsza reżyseria serialu dramatycznego: Mark Tinker – *Brooklyn South* (*Pilot*) (CBS) i Paris Barclay – *Nowojorscy gliniarze*, odc. *Lost Israel*, część 2 (ABC);
- najlepsza reżyseria programu rozrywkowego: Louis J. Horvitz – 70. ceremonia wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej (ABC);

- najlepsza reżyseria miniseriale lub filmu tv: John Frankenheimer – *George Wallace* (TNT);
- najlepszy scenarzysta serialu komediowego: Peter Tolan, Garry Shandling – *The Larry Sanders Show* (*Flip*) (HBO);
- najlepszy scenarzysta serialu dramatycznego: Nicholas Wootton, David Milch, Bill Clark – *Nowojorscy gliniarze* odc. *Lost Israel*, część 2 (ABC);
- najlepszy scenarzysta miniseriale lub filmu tv: Kario Salem – *Don King: Only In America* (HBO);
- najlepszy program muzyczny: *Yo-Yo Ma Inspired By Bach* (PBS);
- najlepszy program dla dzieci: *Muppets Tonight – The Jim Henson Co.* (Disney Channel) i *Nick News Special Edition – What Are You Staring At?* – *Lucky Duck*;
- najlepsze zdjęcia w serialu: Constantine Makris – *Law & Order* (*Stalker*) (NBC);
- najlepsze zdjęcia w miniseriale lub filmie tv: Eric Van Haren Noman – *What the Deaf Man Heard* (CBS);
- najlepsza muzyka w serialu: Christophe Beck – *Buffy the Vampire Slayer* odc. *Becoming*, część 1 (WB);
- najlepsza muzyka w miniseriale lub filmie tv: Bruce Broughton – *Glory & Honor* (TNT);
- najlepsza scenografia w serialu: Graeme Murray, Greg Loewen, Shirley Inget, – *Z archiwum X* (*The File X*) („The Post-Modern Prometheus”) (Fox);
- najlepsza scenografia w miniseriale lub filmie tv: Roger Hall, John King, Mike Boone, Karen Brookes – *Merlin* (Część 1) (NBC);
- najlepsze kostiumy w serialu: Dan Moore – *The Magnificent Seven* („Working Girls”) (CBS);
- najlepsze kostiumy w miniseriale lub filmie tv: Ann Hollowood – *Merlin* (Część 1) (NBC).

**Nagrody Stowarzyszenia Krytyków Filmowych Telewizji, Radia i Internetu (BFCA) za rok 1998**

- Wręczenie nagród w 1 1999 roku.
- najlepsza reżyseria: *Szeregowiec Ryan* (*Saving Private Ryan*), reż. Steven Spielberg;
  - najlepsze zdjęcia: Janusz Kamiński (*Szeregowiec Ryan*, reż. Steven Spielberg);
  - najlepsza aktorka: Cate Blanchett za rolę w filmie *Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur.
  - najlepszy aktor: Ian McKellen za rolę Jamesa Whale'a w filmie *Gods and Monsters*, reż. Bill Condon;

- najlepsza aktorka w roli drugoplanowej: Joan Allen za rolę Betty Parker w *Miasteczko Pleasantville* (*Pleasantville*), reż. Gary Ross i Kathy Bates za rolę Libby Holden w filmie *Barwy kampanii* (*Primary Colors*), reż. Mike Nichols;
- najlepszy aktor w roli drugoplanowej: Billy Bob Thornton za rolę Jacoba w filmie *Prosty plan* (*A Simple Plan*), reż. Sam Raimi;
- za najlepszy oryginalny scenariusz: Marc Norman, Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir / Shakespeare in Love*, reż. John Madden);
- za scenariusz adaptowany: Scott B. Smith (*Prosty plan*);
- najlepszy film zagraniczny: *Życie jest piękne* (*La vita e bella*), reż. Roberto Benigni (Włochy);
- najlepszy film animowany: *Dawno temu w trawie* (*A Bug's Life*), reż. John Lasseter oraz *Książę Egiptu* (*The Prince of Egypt*), reż. Brenda Chapman.

**People's Choice Awards za rok 1998**

- Nagrody amerykańskiej publiczności dla ulubionych artystów rozdano po raz 25. w styczniu 1999 roku
- gwiazda telewizyjna wszech czasów: Bill Cosby;
  - gwiazda kinowa wszech czasów: Harrison Ford;
  - gwiazda muzyczna wszech czasów: Elton John;
  - najlepszy film: *Titanic*, reż. James Cameron;
  - najlepszy film dramatyczny: *Titanic*, reż. James Cameron;
  - najlepsza komedia: *Sposób na blondynkę / There's Something About Mary*, reż. Peter Farrelly, Bobby Farrelly;
  - najlepszy aktor: Tom Hanks;
  - najlepsza aktorka: Sandra Bullock;
  - najlepszy aktor telewizyjny: Tim Allen;
  - najlepsza aktorka telewizyjna: Helen Hunt;
  - najlepszy serial telewizyjny: *Ostry dyżur* (*ER*);
  - najlepsza komedia telewizyjna: *Frasier*, *Seinfeld*.

**Nagrody krytyków z Los Angeles**

- Nagrody wręczono w grudniu 1998 roku:
- najlepsze filmy: *Szeregowiec Ryan* (*Saving Private Ryan*), reż. Steven Spielberg; *Chłopak rzeźnika* (*The Butcher Boy*), reż. Neil Jordan, prod. Irlandia;
  - najlepszy reżyserzy: Steven Spielberg (*Szeregowiec Ryan*) i John Boorman (*General / General*);

- najlepsza aktorki: Ally Sheedy (za rolę Lucy Berliner w *High Art*, reż. Lisa Cholodenko) i Fernanda Montenegro (*Dworzec nadziei / Central do Brazil / Central Station*) reż. Walter Salles, Brazylia-Francja);
- najlepszy aktor: Sir Ian McKellen (James Whale w *Gods and Monsters*, reż. Bill Condon) i Nick Nolte (za rolę Wade'a Whitehouse'a w *Affliction*, reż. Paul Schrader);
- najlepsza aktorka drugoplanowa: Joan Allen (Betty Parker w *Miasteczku Pleasantville / Pleasantville*, reż. Gary Ross); Kathy Bates (Libby Holden w filmie *Barwy kampanii / Primary Colors*, reż. Mike Nichols);
- najlepszy aktor drugoplanowy: Billy Bob Thornton (Jacob w filmie *Prosty plan / A Simple Plan* reż. Sam Raimi) i Bill Murray (Herman Blume w *Rushmore*, reż. Wes Anderson) i *Dziki żądz / Wild Things*, reż. John McNaughton);
- najlepszy scenariusz: Warren Beatty i Jeremy Pisker (*Bulworth*); Marc Norman i Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir / Shakespeare in Love*, reż. John Madden);
- najlepsze zdjęcia: Janusz Kamiński (*Szeregowiec Ryan*); Seamus Deasy (*General*, reż. John Boorman);
- najlepsza muzyka: Elliot Gendenthal (*Chłopak rzeźnika*) i Carter Burwell (*Gods and Monsters*);
- najlepsza scenografia: Jeannine Oppewall (*Miasteczku Pleasantville*), Dennis Gassner (*Truman Show*, reż. Peter Weir);
- najlepszy film dokumentalny: *The Farm*, reż. Jonathan Stack, Liz Garbus i Wilbert Rideau;
- najlepszy film zagraniczny: *Festen*, reż. Thomas Vinterberg (Dania); *Dworzec nadziei*, reż. Walter Salles (Brazylia-Francja);
- najlepszy film animowany: *Dawno temu w trawie (A Bug's Life)*, reż. John Lasseter; *J.R.A.N.S.I.T.*, reż. Piet Kroon (krótkometrażowy).

#### Nagrody krytyków z Nowego Jorku

Nagrody wręczono 15 XII 1998:

- najlepszy film: *Szeregowiec Ryan (Saving Private Ryan)*, reż. Steven Spielberg;
- najlepszy reżyser: Terrence Malick (*Cienka czerwona linia / The Thin Red Line*);
- najlepszy aktor: Nick Nolte (za rolę Wade'a Whitehouse'a w *Affliction*, reż. Paul Schrader);
- najlepsza aktorka: Cameron Diaz (*Sposób na blondynkę / There's Something About Mary*, reż. Peter Farrelly, Bobby Farrelly);

- najlepszy aktor drugoplanowy: Bill Murray (Herman Blume *Rushmore*, reż. Wes Anderson);
- najlepsza aktorka drugoplanowa: Lisa Kudrow (*The Opposite of Sex*, reż. Don Roos);
- najlepszy scenariusz: Marc Nomani i Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir / Shakespeare in Love*, reż. John Madden);
- najlepszy film zagraniczny: *Festen*, reż. Thomas Vinterberg (Dania);
- najlepszy debiut film: *Miłość i śmierć na Long Island (Love and Death on Long Island)*, reż. Richard Kwietniowski.

#### Nagrody Krytyków Filmowych z Bostonu za rok 1998

- najlepszy film: *Co z oczu to z serca (Out of Sight)*, reż. Steven Soderbergh;
- najlepszy reżyser: John Boorman (*General / General*);
- najlepsze zdjęcia: Janusz Kamiński (*Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg);
- najlepsza aktorka: Samantha Morton (*Naga dusza / Under the Skin*, reż. Carine Adler);
- najlepszy aktor: Brendan Gleeson za rolę Bunny'ego Kelly w *I Went Down*, reż. Paddy Breathnach i za rolę Martina Cahilla w *General*;
- najlepszy scenariusz: Scott Frank (*Co z oczu, to z serca*);
- najlepszy debiut: Carine Adler (*Naga dusza*);
- najlepsza aktorka w roli drugoplanowej: Joan Allen (Betty Parker w *Miasteczku Pleasantville / Pleasantville*, reż. Gary Ross);
- najlepszy aktor w roli drugoplanowej: Billy Bob Thornton (Jacob w filmie *Prosty plan / A Simple Plan*, reż. Sam Raimi) oraz William H. Macy (za rolę George'a Parkera w filmie *Miasteczku Pleasantville*, reż. Gary Ross, Milona Arbogasta w filmie *Psychol*, reż. Gus Van Sant i Jamesa Gordona w filmie *Adwokat / A Civil Action*, reż. Steven Zaillian).

#### Nagrody Amerykańskiego Stowarzyszenia Krytyków Filmowych za rok 1998

Nagrody rozdano w Nowym Jorku 21 1999 roku.

- najlepszy film: *Co z oczu to z serca / Out of Sight*, reż. Steven Soderbergh;
- najlepszy reżyser Steven Soderbergh (*Co z oczu to z serca*);
- najlepszy scenariusz: Scott Frank za adaptację powieści Elmore'a Leonarda (*Co z oczu to z serca*);

- najlepszy aktor: Nicka Nolte (za rolę Wade'a Whitehouse'a w *Affliction*, reż. Paul Schrader) i Ally Sheedy (*High Art*);
- najlepszy aktor drugoplanowy: Bill Murray za rolę Hermana Blume'a w *Rushmore*, reż. Wes Anderson i Judi Dench za rolę królowej Elżbiety I w filmie *Zakochany Szekspir (Shakespeare in Love)*, reż. John Madden);
- najlepsza praca operatorska: John Toll – autor zdjęć do filmu *Cienka czerwona linia (The Thin Red Line)*, reż. Terrence Malick;
- najlepszy film nieanglojęzyczny: *Smak wiśni (Ta'm e guilass / Taste of Cherry)*, reż. Abbas Kiarostami (Iran, 1997);
- Nagroda specjalna: odrestaurowana wersja filmu Orsona Wellesa *Touch of Evil*
- wyróżnienie za film: *Affliction*, reż. Paul Schrader;
- wyróżnienie za reżyserię: Terrence Malick (*Cienka czerwona linia*); Steven Spielberg (*Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*);
- wyróżnienie za scenariusz: Marc Norman i Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir*);
- wyróżnienie dla aktora: sir Ian McKellen (James Whale w *Gods and Monsters* reż. Bill Condon);
- wyróżnienie dla aktorki: Cate Blanchett (*Elizabeth* reż. Shekhar Kapur);
- wyróżnienie dla aktora w roli drugoplanowej: Donald Sutherland (Bill Bowerman w *Without Limits*, reż. Robert Towne);
- wyróżnienie dla aktorki w roli drugoplanowej: Patricia Clarkson (za rolę Grety w *High Art*, reż. Lisa Cholodenko);
- wyróżnienie za pracę operatorską: Janusz Kamiński za zdjęcia do *Szeregowca Ryana*, reż. Steven Spielberg;
- wyróżnienie dla filmu nieanglojęzycznego: *Hana Bi*, reż. Takeshi Kitano (Japonia).

#### Nagrody Gildii Amerykańskich Scenarzystów

The Writers Guild of America Awards Nagrody 51. edycji wręczono w nocy z 21 na 22 II 1999 w Beverly Hills.

- Nagroda za najlepszy oryginalny scenariusz filmowy: Marc Norman i Tom Stoppard (*Zakochany Szekspir / Shakespeare in Love*, reż. John Madden);
- nagroda za najlepszą adaptację obcego utworu: Scott Frank za adaptację powieści Elmore'a Leonarda (*Co z oczu to z serca / Out of Sight*, reż. Steven Soderbergh);



- nagroda za scenariusz tv serialu komediowego: zespół autorów serialu *Dennis Miller Live*;
- nagroda za scenariusz tv serialu dramatycznego: Bill Cain (*Nothing Sacred*).

Pośmiertną nagrodę przyznano Paulowi Jarrisco za to, że w latach 50. odmówił współpracy z Komisją Badania Działalności Antyamerykańskiej, poszukującą w Hollywood sympatyków komunizmu. Jarrico został wówczas wpisany na czarną listę i stracił posadę scenarzysty, która przynosiła mu dwa tysiące dolarów tygodniowo.

### Nagrody Amerykańskiego Stowarzyszenia Reżyserów

Wręczenie nagrody odbyło się 6 III 1999 roku.

- Najlepszy Reżyser Roku 1998: Steven Spielberg (*Szeregowiec Ryan*);
- najlepszy reżyser filmu tv lub miniserialu: Michael Cristofer (*Gia*, f.tv.);
- najlepszy reżyser serialu dramatycznego: Paris Barclay (*Nowojorscy gliniarze*);
- najlepszy reżyser serialu komediowego: Thomas Schlamme (*Sports Nights*);
- Nagroda za całokształt twórczości: Arthur Hiller.

### Nagrody Amerykańskiego Stowarzyszenia Aktorów

Wręczenie nagród V edycji za rok 1998 odbyło się 7 III 1999 roku.

- najlepszy zespół aktorski: zespół filmu *Zakochany Szekspir* (*Shakespeare in Love*), reż. John Madden (Ben Affleck, Simon Callow, Jim Carter, Martin Clunes, Judi Dench, Rupert Everett, Joseph Fiennes, Colin Firth, Gwyneth Paltrow, Geoffrey Rush, Antony Sher, Imelda Staunton, Tom Wilkinson i Mark Williams);
- najlepsza pierwszoplanowa rola żeńska: Gwyneth Paltrow (*Zakochany Szekspir*);
- najlepsza pierwszoplanowa rola męska: Roberto Benigni (*Życie jest piękne / La vita e balla*, reż. Roberto Benigni, prod. Włochy);
- najlepsza drugoplanowa rola żeńska: Kathy Bates (Libby Holder w filmie *Barwy kampanii / Primary Colors*, reż. Mike Nichols);

- najlepsza drugoplanowa rola męska: Robert Duvall (Jerome Facher w *A Civil Action*, reż. Steven Zaillian);
- najlepsza pierwszoplanowa rola męska w filmie tv: Christopher Reeve (Jason Kemp w *Okno na podwórze / Rear Window*, reż. Jeff Bleckner);
- najlepsza pierwszoplanowa rola żeńska w filmie tv: Angelina Jolie (*Gia*, reż. Michael Cristofer, f. tv.);
- najlepsza rola męska w tv serialu dramatycznym: Sam Waterston (*Law and Order*, reż. Jace Alexander, Gwen Arner, seria tv, real. od 1990 roku)
- najlepsza rola żeńska w serialu dramatycznym: Julianna Margulies (*Ostry dyżur / ER*);
- najlepsza rola męska w serialu komediowym: Michael J. Fox (*Spin City*);
- najlepsza rola żeńska w serialu komediowym: Tracey Ullman (*Tracy bierze na tapetę / Tracey Takes On...*);
- najlepszy zespół aktorski w tv serialu dramatycznym: *Ostry dyżur* (George Clooney, Anthony Edwards, Laura Innes, Alex Kingston, Eriq La Salle, Julianna Margulies, Kellie Martin, Gloria Reuben, Noah Wyle);
- najlepszy zespół aktorski w tv serialu komediowym: *Ally McBeal* (Calista Flockhart, Jane Krakowski, Gil Bellows, Lisa Nicole Carson, Portia DeRossi, Greg Germann, Lucy Liu, Peter MacNicol, Wonda Shepard i Courtney Thorne-Smith);
- nagroda za dorobek aktorski: Kirk Douglas.

### Nagroda Amerykańskiego Stowarzyszenia Operatorów

W kategorii filmowej nagrodę otrzymał John Toll za zdjęcia do filmu *Cienka czerwona linia / The Thin Red Line*, reż. Terrence Malick;

W kategorii telewizyjnej nagrodę otrzymał Robbie Greenberg za zdjęcia do miniserialu *Winchell* i Bill Roe za odcinek serii *Z archiwum X (The File X)* pod tytułem *Drive*.

### Nagrody Kina Niezależnego

- Independent Spirit Awards:
- najlepsza aktorka: Ally Sheedy (za rolę Lucy Berliner w *High Art*, reż. Lisa Cholodenko);

- najlepszy aktor: sir Ian McKellen (James Whale w *Gods and Monsters*, reż. Bill Condon);
- najlepsza aktorka drugoplanowa: Lynn Redgrave (Hanna w *Gods and Monsters*);
- najlepszy aktor drugoplanowy: Bill Murray (Herman Blume w *Rushmore*, reż. Wes Anderson);
- najlepszy debiut: *The Opposite of Sex*, reż. Don Roos;
- najlepszy scenariusz: *The Opposite of Sex*;
- najlepszy debiut scenariuszowy: Darren Aronofsky (*Pi*);
- najlepsze zdjęcia: Maryse Alberti (*Idol / Velvet Goldmine*, reż. Todd Haynes);
- najlepszy film zagraniczny: *Festen*, reż. Thomas Vinterberg (Dania).

### Nagrody Grammy za muzykę filmową

Nagrody wręczono po raz 40:

- najlepsza muzyka instrumentalna napisana specjalnie dla filmu kinowego lub telewizyjnego: John Williams (*Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg);
- najlepsza piosenka napisana specjalnie dla filmu kinowego lub telewizyjnego *My Heart Will Go On* – James Horner, Will Jennings (*Titanic*, reż. James Cameron);
- nagranie roku: *My Heart Will Go On*.
- piosenka roku: *My Heart Will Go On*;
- najlepsze wykonanie piosenki przez kobietę: Celine Dion za piosenkę *My Heart Will Go On*;
- wykonanie piosenki rockowej przez kobietę: Alanis Morissette za piosenkę *Uninvited* (*Miasto aniołów / City of Angels*, reż. Brad Silberling);
- piosenka rockowa roku: *Uninvited*;
- najlepszy album country, blues lub gospel: ścieżka dźwiękowa z filmu *Apostol (The Apostle)*, reż. Robert Duvall.

Opracowała:  
BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

# Summary

EDITORIAL . . . . . 4

## FILM MYTHOLOGIES

**Peter Martyn** URBANITY AND URBAN PLANNING, MYTH VERSUS REALITY . . 6

This essay, comprising a series of observations regarding terminology applied to the city, its history, identity, attempts at planning and the urban question in the current context of „Global Village”, has arisen from two lectures, the first being delivered in English, at the School of World Art Studies and Museology at the University of East Anglia (Norwich), under the title *Urbanity: Myth or Reality?*, the second, for a Polish-speaking audience, at the Institute of Art (Warsaw), under the above title. Direct reference is made, above all, to the integrated and multidisciplinary analytical work of L. Mumford (*The City in History*). The underlying premise may be summed up as being that „urbanity”, if and when it might ever have existed in the history of mankind, could only have arisen when the city functioned as an independent – rather than dependent – variable. After relating Mumford’s own doubts concerning the city’s future to the present state of affairs, some four decades later, a brief examination is made of the meaning attached to the words *urbanity* and *city* in a number of European languages. Much attention is drawn to the essentially inhuman aspects of urban agglomeration, these being almost, if not equally as old as the city itself. „Babylon” has a purely metaphorical meaning here; it refers more specifically to Imperial Rome, Victorian London, Haussmannite Paris, New York and the more recent, appalling urban explosion in the developing world, rather than to the original city-imperial capital of that name. Mumford’s satirical simile of the asterisk is drawn upon to deride the conceited urban planning of the Baroque despots and their successors. This planning and centralising of rarity is felt to have been further enforced in the 20<sup>th</sup> century by what Castells defines as *the technocracy* and *managerial classes*, who helped by the unparalleled destruction caused by the Second World War, took into their hands to create a new urban world based on a blind faith in mass society and the technological revolution. The implication of what of what has been happening in and to the city for some time seem to leave little room for anything but the most superficial forms of optimism, although consolation might be drawn from a certain semantic juxtaposition: human-urban, human-urban.

**Yuri Tsivyan** AS FOR THE ORIGIN OF SOME MOTIVES OF ANDREI BIELY’S  
*PETERSBURG* . . . . . 26

Tsivyan writes about cinema’s influence on literature of the early 20th century. He states that a film trick was most frequently motivated by the plot which, however, lacked life and psychological motivation, and that was so attractive in Biely’s cinematograph. Working on the novel *Petersburg*, he consciously sought to achieve a compositional and logical unending. To Biely filmmaking was the way to sidestep the traditional literary motivations. Absence of realistic motivations paved the way for loading alien motivations into the film text. In Tsivyan’s opinion, this is what a self-evolution of sense during inter-semiotic translation – the process Biely called *myth-creating in cinematograph* – consisted in. Searching for the origin of the motives of the novel *Petersburg*, Tsivyan cites two articles of its author *The City* (1967) and *Theatre and Modern Drama* from *A Book on New Theatre* (1908). Biely’s sentence: *Truly, there is myth-creating in cinematograph: man would sneeze and burst* – comes from the latter. Tsivyan sees a relation between the image of a bursting film hero and the motif of an exploding man in Biely’s novel. He says that it was Cecil Hepworth’s film *That Fatal Sneeze* that made Biely search for myth-creating in cinematograph and later had an influence on the evolution of the novel’s leitmotif. He notes that the

theme of explosion and bomb dropping reveals common features with a frequent use of the themes in the cinematograph of the early 20th century, which paved the way for demonstration of a specific set of tricks. Tsivyan reconstructs the trick effect on which the series of British films on sneezing was based on. He stresses, however, that *Petersburg*'s dependence on *That Fatal Sneeze* does not boil down just to eschatological interpretation of a film trick as also the film plot had an impact on the fictional groundwork of the novel. He states that the then popular images of outer space had an influence on some episodes in *Petersburg*.

**Andrei Biely THE CITY . . . . . 35**

*The City* (1907) is a film-inspired impressionistic article of Andrei Biely, a symbolist, a poet, a novelist, an author of works on history, literature, a theory of versification and acute statements on cinema. Employing the universal categories of symbolism (city, reality) in *The City*, Biely (1880-1934) describes C. Hepworth's film *That Fatal Sneeze* (1907) and R.W. Paul's *The Motorist* (1906), whose plots are interpreted as symptomatic for the evolution of the mythology of the city.

**CITY IN FILM**

**Ewa Mazierska A JANUS-FACED FILM CITY . . . . . 38**

In Mazierska's opinion the city in films is not a fact but an abstract, a picture. The city was a permanent subject matter in the European cinema of the 1920s. It has never again played such an inspiring part. An interesting image of the city was created in the film noir that evolved in the American cinema of the 1940s. Mazierska compares modernist cities with post-modernist ones, industrial with post-industrial landscapes. Las Vegas, the city where artificiality and immoderation reign, and where everything is designed to provide pleasure and entertainment, is the most expansive model of the post-modernist city. The images of film cities conform to film conventions from realism (cinema verite, Ken Loach, Jacques Tati) through symbolism and metaphor (Venice in films) to fantasy and science fiction. Pictures of the city are also subject to a peculiar axiology. A city appears as dynamic and joyful space in Soviet formalist films (Vertov). Polish school films have cultivated a myth of heroic martyr-cities. New York is a friendly and domesticated city to Woody Allen. We more often deal with pictures of urban dystopia (antonym of utopia) and with the city as infernal space (typical to post-modernist films).

**Agnieszka Wasieczko ON SET DESIGN IN FRITZ LANG'S METROPOLIS . . . . . 54**

Wasieczko analyzes Lang's *Metropolis* from the point of view of relations of set design with the aesthetic experiments and solutions of art avantgarde of the early century. Wasieczko argues that such an analysis of *Metropolis* helps better understand style of the 1920s, that integrates surrealist-expressionist visions with the technological achievements of the avantgarde, though she adds that the sophisticated spatial concepts expose banality of the story told in the film.

**Agnieszka Taborska PARIS OR IN PURSUIT OF MYSTERY. FILM FANTASIES OF SURREALISTS . . . . . 77**

Taborska tells about Paris, the source of cognition and literary material for such artists as Retif de la Bretonne, Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Zola and Apollinaire. She especially analyzes an inspirational role of Paris for surrealists whose favourite game was to fantasize on its reconstruction; the game that ridiculed buildings symbolizing State and Church authority. Paris was their Muse, a lover, a chosen city; the city of aimless walks and creative time wasting at cafes, of accidental encounters and strange night rituals; the city of chosen places full of everyday poetry (parks, cafes, flea markets, cinemas, blind alleys, shopping arcades, second-rate theatres and small hotels). For the taboo-breaking and reality-transforming surrealists the cinema was the symbol of modernity and new aesthetics and the medium through which they could realize their fantasies on how to change Paris. Taborska presents

views of some of the surrealists on the cinema, the art of filmmaking, their favourite books and films (*Fantomas* and *Vampires*). She analyzes the image of Paris in the films of directors linked to surrealists (René Clair's early films *Paris qui dort*, *Entr'acte* and *Voyage imaginaire*.). She tells about Philippe Soupault, one of major surrealist artists, and screenplays full of non-film descriptions written by surrealists (Desnos), which played an important part in the shaping of new sensibility and ways of perception.

**Maria Helena Costa** THE NOIR CINEMATIC CITY OF LOS ANGELES . . . . . 93

Los Angeles has been the primary locus of the *myth of noir* brought forward by literature and film; a myth that has associated this city with a very distinctive imagery. This paper introduces the matter of *noir* Los Angeles addressing the issue of the connection between place and genre. Then, a description of the specific characteristic of film noir and how the urban imagery – the city – works within its paradigm is offered, with the aim of situate Los Angeles within the framework of noir's construction of the nocturnal urban imagery. Author provides an understanding of how and why Los Angeles became to form the central feature of the 1940s and 1950 American film noir and why it became so intrinsically connected to this genre. In the end, some final remarks will be given.

**François Penz** ARCHITECTURE IN JACQUES TATI'S FILMS . . . . . 108

French filmmaker Jacques Tati, an interesting chronicler and critic of the post-war architecture, makes humorous observations on the influence of architecture on culture and man. Penz argues that Tati's films form successive chapters of an unfinished story. With each of his successive productions Tati developed and polished up subject matters connected with the 20th century cult of modernism. Tati's works are characterized by distrust into technical inventions, especially into modern architecture (*Jour de fête* (1949), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), *Mon Oncle* (1958) and *Playtime* (1967)). *Les Vacances de Monsieur Hulot* established Tati's position as a significant filmmaker and earned him international publicity. Although Tati is not rated among New Wave directors, yet many, including Truffaut and Godard, considered him an innovative film maker. Chiefly due to lack of narrative structure in his films, he was compared with Robbe-Grillet or Godard. Penz writes about ties between Tati's and Godard's artistic activities.

**Patricia Kruth** THE COLOUR OF NEW YORK: PLACES AND SPACE IN FILMS BY MARTIN SCORSESE AND WOODY ALLEN . . . . . 117

Kruth presents films of the two directors for whom New York is the centre of the represented reality, the film hero. To Woody Allen, New York is a friendly city in which his heroes never stop feeling secure and at home despite any psychic and emotional perturbations. But New York is a different city in Scorsese's films. His depressed heroes move in a hostile, dark and unfriendly space. Kruth analyses such elements as a relationship between internal to external space, light, sound and heroes by indicating differences in their films. Such motifs as night, bridges, skyscrapers, blind alleys have also different connotations. The city of Scorsese is entirely different from that of Allen.

**Konrad Klejsa** CASES OF LOST IDENTITIES: ON LOUIS MALLE'S *ATLANTIC CITY* . . . . . 129

Klejsa makes analysis of Malle's film by confronting its elements of American with European, to be precise French, cultural identity. The typical attributes of the gangster film include a conventional intrigue with elements of surprise, and unpredictability. Klejsa argues that an unusual character of this film is determined by a clash of these aspects. Klejsa tries to define its style, the way the characters are built (also via selection of actors playing the main parts, associated with specific emploi). The events portrayed in the film concentrate around the city with a strictly organized space, a hierarchical albeit pathological social

structure, decadent but nostalgic aura. The city in question is an unstable place at a crisis point, torn between future and the past. And so are its inhabitants.

**Magdalena Łapińska** CITY: A DESTRUCTIVE LABYRINTH. SPACE IN DAVID FINCHER'S *SEVEN* AND RIDLEY SCOTT'S *BLADE RUNNER* . . . . . 146

Analyzing the two films, Łapińska reflects on a thematic connection of Fincher's *Seven* and Scott's *Blade Runner* with a medieval morality play, the motif of death dance in a city, shown as an infinite labyrinth of fear. Only fear and terror may break contemporary man's sleep and indifference to evil.

**Paweł Łopatka** ISLANDS . . . . . 159

This is a poetic essay on Berlin, the hero-city in Wim Wenders's film *The Sheltering Sky* and Tom Tykwer's *Run Lola Run*. In Łopatka's view, the films are not only connected by the place of film action events but first of all by the type of metaphor; the city that remains a visual equivalent of human soul. Łopatka sees in the films fascination with passage of time co-existing with man; the time that only seems to be going by – spreading out in the secret arms full of unexpected sensual and spiritual experiences.

**Elżbieta Wiącek** THE POST-MODERN CITY . . . . . 166

America as a promised land is the motif that appeared in films in the first decades of the cinema but at the same time it has been deconstructed since the very beginning. Wiącek's article is devoted to an analysis of the way the motif is deconstructed in Jim Jarmusch's artistic works. She claims that Jarmusch shows how urban development and industry have destroyed the myth of an idyllic simple life lived in harmony with nature (the myth once popular in America). In Jarmusch's films the city appears as the kingdom of chaos and ugliness. Wiącek analyzes the consequences of a structural trick in his films. The trick consists in giving up a characteristic opposition between province and metropolis.

**POLISH FILM CITY**

**Magdalena Saja** SPATIAL GAMES . . . . . 180

This article is about the image of the city in Krzysztof Kieślowski's films. Saja analyzes such spatial configurations as streetcars, subways, a railway station, streets and cafes. Paradoxically, Kieślowski's heroes are city dwellers who live lonely and isolated lives. They avoid contact with other people even in crowded and busy spaces. *Decalogue* is the quintessence of this approach. The film is set in a big quarter of concrete blocks of flats, which becomes the metaphor of alienation, the locus of hellish attributes.

**Ewa Mazierska** A CITY LIKE OTHERS? WARSAW IN JULIUSZ MACHULSKI'S *GIRL GUIDE* AND *KILER* . . . . . 189

The post-modernist city portrayed in films is most frequently an American town of future. Mazierska wonders whether elements of post-modernism may appear in the film pictures of European cities. Warsaw in Machulski's films is a model post-modernist city: the ostentatiously subjective but at the same time individualized and sunk in the depths of cultural globalization. Street graffiti and such phenomenon as a multitude of multilingual traditions are the dominant picture in *Girl Guide*. The dominance of appearance or illusion over reality is the subject matter of *Kiler*. Warsaw with its Palace of Culture and Art is portrayed as a *visual phenomenon* and not a real space.

**Joanna Spalińska-Mazur** THE SYMBOL-CITY IN JAN LENICA'S ANIMATED FILM *LABYRINTH* . . . . . 203

Spalińska-Mazur refers to a notion of symbol of Jung, Eliade and Durand. She deals with the symbol-city in cosmic, oneiric and poetic sense. This argument becomes the basis for

analysis of Alfred Lenica's animated film *Labyrinth*. The title labyrinth becomes – in line with her interpretation – both the symbol of the city and mandala whereas the unrealistic hybrid characters, including man at the front, populating its space also gain a symbolic value of rich connotations. In this space the artist places a central conflict for its artistic work. This is a conflict between intellectual and spiritual spheres.

## FILM AND ARCHITECTURE

### **Paweł Saramowicz** FILM IN ARCHITECTURE . . . . . 214

Saramowicz analyzes ties between architecture and film, presents cinematic influences on today's architectural concepts. Eisenstein once drew from the composition of the Gothic cathedral to form the concept of „montage of attraction” employed in *The Battleship Potemkin*. Referring among others to Bernard Tschumi's artistic work, Saramowicz shows how architects draw inspiration from the cinema. He stresses that many architects such as Tschumi design today; they replace function with action and form with space to emphasize the element of time and experience. Such an approach is close to Eisenstein's idea of a work of art, which is created in an ongoing process and is not the result of a past creative process. Saramowicz analyzes structure, e.g. Park de la Villette, and other contemporary architectural designs.

### **Piotr Dumala** PASSING THROUGH THE CITY . . . . . 230

Animated film maker Piotr Dumala's literary miniature is a proposal of the script of the film whose hero and at the same time scenery is the city.

## WITH AN EYE AND EAR

### **Marcin Giżycki** I WAS BITTEN BY THE SNAKE OF FEMINISM OR I PLEAD FOR GERMANINE DULAC . . . . . 239

Giżycki, who says his views are feminist, refers to the subject matter of the previous edition of „Kwartalnik Filmowy” which dealt with feminist cinema. Firstly, in his view Małgorzata Radkiewicz who wrote about Sally Porter, mistranslated the title of her film *The Gold Diggers* when she used masculine gender in *Kopacze złota* whereas feminine gender is the only solution. Secondly, *the meanest masculine intrigue in the history of cinema* was not included in the quarterly. Germaine Dulac, the author of the film *La coquille et le clergyman*, was groundlessly accused of incompetence and ruining the script by Antoine Artaud. The untrue anecdote about Dulac distributed in tabloids was the cause of the removal of her name from *Dictionnaire du cinéma* in 1963.

## REVIEWS

### Marek Hendrykowski's book *The Language of Motion Pictures* . . . . . 244

**Wojciech Chyła** writes about in his review is an attempt to formulate the film language modelled on a linguistic system. Defining this specific film language is especially necessary in the age of the chaotic development of new electronic audiovisual media.

### The Ten-Volume *Dictionary of Film Terms* edited by Alicja Helman . . . . . 247

is – as **Andrzej Zalewski** claims – a presentation of trends in the area of world's film sciences in all its variety and chronological changeability. The dictionary entries have been prepared by Poland's most prominent film experts. The dictionary is an invaluable aid in study of the humanities.

### **Andrzej Wajda** and **Henryk Paprocki** report on their impressions after reading Tarnowski's *Dzienniki i Scenariusze (Diaries and Screenplays)*. . . . . 252

### NOTES ON AUTHORS . . . . . 259

### FILM IN WORLD '98 . . . . . 260

### SUMMARY . . . . . 270

### SOMMAIRE . . . . . 275

## SOMMAIRE

<b>EDITORIAL</b> .....	4
<b>LA MYTHOLOGIE URBAINE</b>	
«L'URBANITE» ET «L'URBANISME». LE MYTH CONTRE LA REALITE par <b>Peter Martyn</b> .....	6
SUR L'ORIGINE DES CERTAINS MOTIFS DU <i>PETERSBURG</i> D'ANDRIEI BIELY par <b>Yuri Cywian</b> .....	26
LA VILLE par <b>Andriei Biely</b> .....	35
<b>LES VILLES CINEMATOGRAPHIQUES</b>	
LES DEUX VISAGES DE LA VILLE CINEMATOGRAPHIQUE par <b>Ewa Mazierska</b> .....	38
SUR LA SCENOGRAPHIE DANS <i>METROPOLIS</i> DE FRITZ LANG par <b>Agnieszka Wasieczko</b> .....	54
PARIS OU A LA RECHERCHE DU MYSTERE. LES FANTASMES CINEMATOGRAPHIQUES DES SURREALISTES par <b>Agnieszka Taborska</b> .....	77
LE CINEMA NOIR DE LOS ANGELES par <b>Maria Helena Costa</b> .....	93
L'ARCHITECTURE DANS LES FILMS DE JACQUES TATI par <b>François Penz</b> .....	108
LA COULEUR DE NEW YORK – LES LIEUX ET LES ESPACES DANS LES FILMS DE MARTIN SCORSESE ET DE WOODY ALLEN par <b>Patricia Kruth</b> .....	117
LES CAS DES IDENTITES PERDUES. SUR <i>L'ATLANTIC CITY</i> DE LOUIS MALLE par <b>Konrad Klejsa</b> .....	129
LA VILLE – LE LABYRINTHE DESTRUCTIF – L'ESPACE DANS <i>LE SEPT</i> DE DAVID FINCHER ET <i>BLADE RUNNER</i> DE RIDLEY SCOTT par <b>Magdalena Łapińska</b> .....	146
LES ILES par <b>Paweł Łopatka</b> .....	159
LA VILLE POSTMODERNE par <b>Elżbieta Wiącek</b> .....	166
<b>LA VILLE CINEMATOGRAPHIQUE POLONAISE</b>	
LES JEUX D'ESPACE par <b>Magdalena Saja</b> .....	180
LA VILLE COMME LES AUTRES – LA VARSOVIE DANS <i>LE GIRL-GUIDE</i> ET <i>KILER</i> DE JULIUSZ MACHULSKI, LA VILLE POSTMODERNE par <b>Ewa Mazierska</b> .....	189
LA VILLE-SYMBOL DANS LE FILM ANIME <i>LE LABYRINTHE</i> DE JAN LENICA par <b>Joanna Spalińska-Mazur</b> ...	203
<b>LE CINEMA ET L'ARCHITECTURE</b>	
LE FILM DANS L'ARCHITECTURE par <b>Paweł Saramowicz</b> .....	214
LE PASSAGE PAR LA VILLE par <b>Piotr Dumala</b> .....	230
<b>D'OEIL ET D'OREILLE</b>	
LE SERPENT DU FEMINISME M'A MORDU par <b>Marcin Giżycki</b> .....	239
<b>LES LIVRES SUR LE CINEMA</b>	
Marek Hendrykowski <i>LA LANGUE DES IMAGES ANIMES</i> par <b>Wojciech Chyła</b> .....	244
LE DICTIONNAIRE DES NOTIONS FILMIQUE par <b>Andrzej Zalewski</b> .....	247
Andriei Tarkowski <i>LES SCENARIOS ET LE JOURNAL</i> par <b>Henryk Paprocki</b> et par <b>Andrzej Wajda</b> .....	252
LES NOTES SUR LES AUTEURS	259
LE CINEMA DANS LE MONDE '98	260
SOMMAIRE .....	275



Andrzej Wajda  
uhonorowany został nagrodą Oscara za całokształt twórczości  
Serdecznie gratulujemy  
Redakcja „Kwartalnika Filmowego”