

SZTUKA NA WIELKIM EKSTRANIE

Materialy
Ogólnopolskiej Studencko-Doktoranckiej
Konferencji Naukowej

Lublin 17 kwietnia 2015

Redakcja

Magdalena Anna Długosz

Monika Suchodolska



SZTUKA NA WIELKIM EKRANIE

Materiały ogólnopolskiej studencko-doktoranckiej konferencji naukowej

E-naukowiec

Lublin 2015

Recenzja
Magdalena Grabias
Beata Lisowska
Agnieszka Kuczyńska
Ewa Rybałt

Projekt okładki
Andrzej Radomski
Monika Suchodolska

Korekta
Andżelika Kolebuk
Sylwia Rudzka

DTP
Marta Kostrzewa



Wydawca



www.e-naukowiec.eu



FUNDACJA
PIĄTE MEDIUM

ISBN 978-83-941018-4-8

SPIS TREŚCI

Magdalena Anna Długosz , Sztuka na wielkim ekranie.....	7
Marcin Kluczykowski , Wysokie aspiracje - Mike Leigh i biografie.....	11
Agnieszka Chwiałkowska , Camille Claudel - ikona feminizmu czy niezrozumiany geniusz? Konfrontacja biografii filmowej i źródeł literackich.....	20
Agnieszka Dulęba , “Idę ku moim narodzinom” (1981) Ryszarda Nakoniecznego jako źródło biograficzne i narracyjne o Jonaszu Sternie.....	30
Szymon Zygm , “Frankenstein” Jamesa Whale’a - bohater romantyczny w kostiumie niemieckiego ekspresjonizmu.....	40
Agnieszka Narewska , Terpsychora w oczach dziesiątej muzy, czyli o sztuce baletowej na wielkim ekranie.....	61

Sztuka na wielkim ekranie

Sztuki plastyczne obecne są w kinie niemalże od chwili jego powstania. Między tymi dwoma dziedzinami ekspresji wizualnej są ściśle i różnorodne związki, które trudno opisać w sposób wyczerpujący, ponieważ są obecne na wielu płaszczyznach, pełnią też rozmaite funkcje – począwszy od strictly artystycznych, po popularyzatorsko-edukacyjne czy rozrywkowe. Refleksję nad wybranymi kwestiami z tak szerokiego spektrum tematycznego mieli uczestnicy konferencji naukowej młodych badaczy pt. *Sztuka na wielkim ekranie* zorganizowanej 17 kwietnia 2015 r. przez Studenckie Koło Kultury Audiowizualnej, które funkcjonuje przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W ramach obrad uczestnicy reprezentujący uczelnie: lubelskie (UMCS i KUL) oraz krakowską (UJ), łódzką (UŁ), poznańską (UAM), warszawską (UW) i wrocławską (UWr) wygłosili referaty dotyczące zarówno obecności dzieł sztuki jako – bardziej lub mniej znaczących – rekwizytów na planie filmowym (Marta Elżbieta Machowska, *Co zrobić z dziełem sztuki w filmie? Krótki poradnik*; Katarzyna Ból, *Zaginione dzieła sztuki w ekranizacjach filmowych w oparciu o wybrane przykłady*), jak również prezentacje na temat eksperymentalnych produkcji artystycznych utrwalonych na taśmie filmowej (Emil Sowiński, „*Możecie robić filmy, jakie chcecie*”. *Eksperymentalne filmy o sztuce z Wytwórni Filmów Oświatowych*; Aneta Jałocha, *[Anty]sztuka – dadaizm i surrealizm filmowy*). Mówili także o wpływie dzieł słynnych malarzy na twórców wielkiego ekranu (Agnieszka Bielak, *Obrazy filmowe Wenera Herzoga w kontekście dzieł malarskich epoki romantyzmu*; Bolesław Racięski, *Siergiej Eisenstein i meksykańscy muraliści*; Zuzanna Lewandowska, *Malarskie inspiracje w kinie postmodernistycznym. Funkcjonowanie sztuki w filmach Petera Greenaway*), a także o aktualizowaniu dziedzictwa historycznego przez medium i zarazem o odświeżaniu języka filmu w konfrontacji z dokonaniem malarstwa (Kaja Szalkiewicz, „*Młyn i krzyż*”. *Transgresja kina i malarstwa. Wizja twórcy jako eksperyment formalny*). Podjęto również tematy, takie jak: obrazy dokumentalne i fabularyzowane biografie (Agnieszka Dulęba, „*Idę ku moim narodzinom*” *Ryszarda Nakoniecznego jako źródło biograficzne i narracyjne o Jonaszu Sternie*; Marta Grytczuk, *Gerhard Richter Painting – wizja procesu twórczego i sylwetki artysty-geniusza w dokumentalnym filmie o sztuce*; Agnieszka Chwiałkowska, *Camille Claudel – ikona feminizmu czy niezrozumiany geniusz?*; Aleksandra Dopko, *Nigdy nie malowałam snów. Malowałam swoją rzeczywistość... – kilka słów o rzeczywistości Fridy Kahlo*) czy wizje innych dziedzin sztuki w kinie, np. tańca (Małgorzata Osińska, *Król Słońce tańczy – losy Ludwika XIV na podstawie filmu Gérarda Corbiau*; Agnieszka Narewska, *Terpsychora w oczach dziesiątej muzy, czyli o sztuce baletowej na wielkim ekranie*),

literatury (Szymon Zygmunt, *Frankenstein Jamesa Whale'a – bohater romantyczny w kostiumie niemieckiego ekspresjonizmu*), operetki (Marcin Kluczykowski, *Wysokie aspiracje – Mike Leigh i biografie*) czy mody (Weronika Wołoch, *Wizjoner i geniusz mody – Yves Saint Laurent oczami Jalil Lespert*).

Wystąpienia młodych badaczy przygotowane były przy użyciu różnych metodologii, większość z nich charakteryzował też znaczny stopień specjalizacji tematu, co podniosło poziom złożoności interdyscyplinarnej dyskusji. Potencjał zagadnienia obecności sztuki „na wielkim ekranie”, który mógłby być punktem wyjścia do całej serii podobnych wydarzeń naukowych, okazał się w tym przypadku zbyt wysoki. Ów „eksperyment” akademicki, który ujawnić miał zainteresowanie młodego środowiska proponowaną tematyką, wykazał, że wbrew opiniom wielu osób, kształci się wciąż nie dość wielu humanistów, którzy mogliby fachowo i z różnych punktów widzenia zajmować się analizą wizualności. Jednym z tego skutków jest to, iż kultura, w swych rozmaitych przejawach, tak istotna dla symbolicznej identyfikacji grup społecznych na każdym poziomie – nie tylko narodu – uważana jest jednocześnie w coraz większym stopniu za „obrazkową” i „rozrywkową”. Czym zatem jest ta „obrazkowość” i czy naprawdę nie kryje się w niej nic więcej poza płytką rozrywką? Należy pamiętać, że przecież nie każdy rodzaj wizualności można sprowadzić do błahej konsumpcji obraz(k)ów, a nawet właśnie rozrywka, za jaką często uważa się film, czy nie może służyć szerszemu udostępnianiu oraz/lub reinterpretacji innych dziedzin sztuki? Nowe technologie, również wykorzystywane w kinie, dają twórcom coraz więcej możliwości. Doskonałym przykładem jest choćby ten, że obecnie sieci komercyjnych kin prezentują na wielkim ekranie reportaże z wystaw dzieł słynnych malarzy, organizowanych przez największe galerie i muzea świata. W ten „rozrywkowy” sposób popularyzuje się dziedzictwo europejskiej kultury, biografie artystów, takich jak choćby Rembrandt, Johannes Vermeer, Henri Matisse czy Edward Munch¹ oraz historię malarzskich arcydzieł, które nierzadko są uzupełniane wypowiedziami o charakterze objaśniającym (np. o technice i wartościach estetycznych). Kino może zabierać widza w wirtualną podróż, pokazując kolekcje, takich instytucji jak Muzea Watykańskie czy Ermitaż². To tylko jedna z wielu skrajnie niekiedy różnych stron tegoż zjawiska. Z drugiej są artyści sztuk wizualnych, malarze, twórcy wideo, instalacji czy performerzy funkcjonujący początkowo w środowisku galeryj-

1 Cykl prezentowany w sieci Multikino w 2015 r. pt. *Wystawy na ekranie* obejmował filmy: „*Dziewczyna z perłą*” i *inne skarby haskiego Mauritshuisu*, *Rembrandt* (z National Gallery w Londynie i Rijksmuseum w Amsterdamzie), *Henri Matisse. Wycinanki* (z Tate Modern w Londynie i MoMa w Nowym Yorku), *Vincent van Gogh. Nowy sposób widzenia* (z Van Gogh Museum w Amsterdamzie) oraz *Impresjoniści i człowiek, który ich stworzył* (z Musée du Luxembourg, Musée d'Orsay w Paryżu, National Gallery w Londynie i Philadelphia Museum of Art). W poprzednim sezonie w serii wyświetlanej również na całym świecie prezentowano m.in. sylwetki twórcze Leonarda da Vinci i Edwarda Muncha.

2 Multikino prezentowało także multimedialną produkcję w 2D lub 3D o Muzeach Watykańskich oraz *Ermitaż odkryty. 250 lat gromadzenia zbiorów*, reportaż Margy Kinmonth zrealizowany z okazji jubileuszu muzeum.

nym, którzy sięgają coraz śmielej po medium profesjonalnego filmu. Krytycy sztuki obserwują nawet na rodzimym gruncie nowy fenomen, nazywając go „zwrotem kinematograficznym w polskiej sztuce współczesnej”. Mimo że kryteria jego wyodrębnienia mogą budzić wątpliwości³, to wielorakie związki pomiędzy sztuką a kinem stały się w ostatnich latach bezspornie przedmiotem dyskusji – jej częścią jest nie tylko mocno już ugruntowany międzynarodowy konkurs *Filmów o sztuce* w ramach T-mobile Nowe Horyzonty, ale też polemiki, które wzbudziły autorskie filmy fabularne, na przykład *Walser* Zbigniewa Libery (2015), głośne dzieła Anki i Wilhelma Sasnalów (*Z daleka widok jest piękny*, 2011 i *Huba*, 2014) czy artystyczne biografie, jak *Książę* (2014) Karola Radziszewskiego o Jerzym Grotowskim i film-wystawa *Performer* (2015) Macieja Sobieszczańskiego i Łukasza Rondudy z rolą Oskara Dawickiego. Warto też zwrócić uwagę na sale kinowe, które coraz częściej stają się częścią przybytków sztuki: wyświetla się tam typowe galeryjne wideo przeznaczone na mały ekran, organizuje przeglądy artystyczne, ale też rozmaite przeglądy kinowe, quasi-festiwalowe, adresowane do znacznie szerszej publiczności. Sale te (choćby działająca przy Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie czy przy lubelskiej galerii Labirynt) pełnią niekiedy funkcję zbliżoną do tej, którą pełniły kina studyjne i projekcje urządzone w ramach Dyskusyjnych Klubów Filmowych. Podobnie przestrzenie konferencyjno-wykładowe goszczą ostatnio projekty tematyczne, na przykład zajęcia poświęcone *Malarstwu w filmach Andrzeja Wajdy* w ramach Akademii Polskiego Filmu Kina Muz przy Muzeum Narodowym w Warszawie.

Na styku sztuk plastycznych i kina sytuuje się coraz więcej zjawisk kultury, nie jest to jednak zagadnienie nowe⁴. Świadczy o tym m.in. twórczość najbardziej znanych współczesnych reżyserów-malarzy, takich jak Peter Greenaway, Lech Majewski czy Julian Schnabel, a nawet pojawiające się niekiedy mniej lub bardziej udane pod względem recepcji przez widzów eksperymenty gatunkowe (np. western *Summer Love*, 2006, Piotra Uklańskiego czy „erotyczny dramat” *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, 2015, Sam Taylor-Johnson). Filmy dokumentalne, wciąż marginalizowane w zestawieniu z piśmiennictwem, stanowią dodatkowe źródła do badań biograficznych, zaś fabularyzowane opowieści o życiu i dziele znanych twórców są wdzięcznym materiałem dla analiz krytycznych, a nawet spojrzeń problemowych, które są

3 Zob. *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, pod red. J. Majmurka, Ł. Rondudy, Warszawa 2015. Za przełomowy dla opisywanego zjawiska autorzy pojęcia uznają rok 2011 i gest świadomej interwencji instytucjonalnej, kiedy to Polski Instytut Sztuki Filmowej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i tzw. Szkoła Wajdy ustanowiły specjalnie dla artystów sztuk wizualnych przyznaną rokrocznie Nagrodę Filmową (nasuwa się tu nieodparcie przewrotne skojarzenie z Nagrodą Rzymską, Prix de Rome, przyznaną najlepszym akademikom we Francji począwszy od XVII w. aż do 1968 r.). Dzięki tej inicjatywie kolejni laureaci: Zbigniew Libera, Anna Molska, Agnieszka Polska i Katarzyna Kozyra, otrzymali możliwość profesjonalnego kształcenia i pomoc w realizacji kinowego projektu. Nie ogłoszono jeszcze laureata za rok 2015.

4 Zwraca na to uwagę również Jakub Marmurek (*Między galerią a multipleksem*, [w:] *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, op. cit., s. 26–49), podsumowując jednak całą przytoczoną przez siebie bogatą historię tych relacji i ich aktualną obecność jako przypadki indywidualne i ledwie kontekst dla szerszego zjawiska rysującego się w Polsce.

przydatne w odniesieniu do literackich ujęć biografii osób związanych ze sztuką. Ich życie często splata się ściśle ze sferą artystycznej kreacji, stąd trudno nam poddać jakiegokolwiek fakty obiektywnej analizie, a nawet wyekstrahować rzeczywiste zdarzenia z płynnej tkanki i barwnej wizji twórczej egzystencji artystów, muz, mecenasów i kolekcjonerów.

W tym miejscu chciałabym podziękować zaproszonym do wygłoszenia wykładów wprowadzających i reprezentującym Instytut Kulturoznawstwa UMCS dr Ewie Rybałt, której wystąpienie na temat filmu Juliusza Machulskiego *Vinci* (2004) otwierało obrady oraz dr Agnieszce Kuczyńskiej za jej refleksje dotyczące twórczości Lecha Majewskiego zainspirowane filmem artysty *Pokój saren* (1997) i cyklu krótkich form *Krew poety* (2006). Serdecznie dziękuję również recenzentkom niniejszej publikacji.

Tom zbierający materiały z konferencji mieści ledwie kilka z ponad dwudziestu wystąpień studentów i doktorantów odnotowanych w jej programie. Nie jest to wybór reprezentatywny, choć w pewnym sensie przekrojowy, bo zawiera teksty: o obrazach biograficznych (Marcin Kluczykowski, Agnieszka Chwiałkowska), o dokumencie (Agnieszka Dulęba), o wpływie konkretnego stylu artystycznego na medium filmu (Szymon Zygmunt) i o wizji całej dziedziny sztuki – baletu – na wielkim ekranie (Agnieszka Narewska). Publikowane artykuły pięciorga młodych badaczy stanowią o zaangażowaniu i zdradzają duży potencjał poszukiwań w niełatwej materii kulturoznawczej, dlatego warto zapoznać się z przykładami ujęcia różnych zagadnień wchodzących w jej spektrum.

Magdalena Anna Długosz

Wysokie aspiracje – Mike Leigh i biografie

Mike Leigh nie jest twórcą biografii. W jego filmografii znalazły się zaledwie dwa tytuły, które można połączyć z tym gatunkiem, odbiegają one jednak od kina biograficznego głównego nurtu, gdzie najistotniejszą pozostaje prezentacja przełomowych wydarzeń dla życia jednostki. Już zresztą standardowy film Leigha można opisać jako zaprzeczenie szeroko rozumianego filmu biograficznego, o czym świadczą wyczuwalne wpływy: Johna Griersona, Roya Andersona, Johna Cassavetesa czy przede wszystkim Ozu Yasujiro.

Twórczość Leigha trudno przyporządkować do konkretnego nurtu. Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że działał on pod wpływem brytyjskich „młodych gniewnych”, choć jego zainteresowanie ludźmi z niższych warstw społecznych mogłoby to potwierdzać. Nie można go również uznać za twórcę realizmu społecznego spod znaku Kena Loacha. Jednocześnie jest to artysta bardzo spójny, u którego w każdym filmie daje się rozpoznać kontynuację obranej linii twórczej – intymność inscenizacji, zaznaczenie istotnej roli przyjaciół i rodziny w portretowaniu codzienności głównych bohaterów czy chociażby skupienie się na zachowaniach i reakcjach postaci za cenę minimalizacji wydarzeń i zwrotów fabularnych. Sięgając po biografie postaci trudnych do przyporządkowania do epoki, w jakiej przyszło im żyć, Leigh po raz kolejny pozostaje w zgodzie z własną drogą artystyczną, komentując tym samym jej osobność.

Świat na opak

W *Topsy-Turvy* (1999) reżyser opowiada historię kompozytora – sir Arthura Sullivana i librecisty – sir Williama Schwencka Gilberta, których z dzisiejszej perspektywy można uznać za „prawdziwe gwiazdy” i jednych z czołowych twórców kultury popularnej epoki wiktoriańskiej. Operetki ich autorstwa były rekordy popularności i określiły kanon tego gatunku.

Obok aspiracji biograficznych jest to więc opowieść o epoce wiktoriańskiej i wpisanych w nią paradoksach. Uznaje się, że właśnie w tym czasie uformowały się podstawy brytyjskiej kultury mieszczańskiej, gdyż był to także okres kształtowania się silnego rozwarstwienia tamtejszego społeczeństwa – zamożnej klasy średniej i biedującej klasy robotniczej. Szczególną wagę przykładano wówczas do promocji rygorów obyczajowych i – według krytyków – spo-

łecznej obłudy, konserwatyzmu i zachowawczości. Epoka wiktoriańska uchodzi także za złoty czas dla rozkwitu kultury masowej, popularnej powieści, brukowców i niezbyt wyszukanych teatrów rewiowych, co okazuje się intrygującym zjawiskiem szczególnie w kontekście coraz bardziej postępującego wówczas konserwatyzmu.

Pretekstem do zarysowania głównego konfliktu *Topsy-Turvy* są wątpliwości rodzące się w głowie Sullivana. Kompozytor puszy się i miota pomiędzy kontynuacją łatwej twórczości a zaspokojeniem ambitniejszych oczekiwań względem samego siebie. Sullivan pragnie napisać operę heroiczną, symfonię, a nie „drobiazgi”, które tworzył przez dwadzieścia lat dla Gilberta w Savoy Theatre. Kompozytor twierdzi, że wykorzystał wszystkie możliwości rytmiczne i teraz już tylko powtarza się, by tekst Gilberta był słyszalny. Z kolei librecista uważa, że to on zawsze podporządkowywał tekst muzyce Sullivana. Głównym konfliktem filmu pozostaje więc niemożność pogodzenia priorytetów członków lubianego przez publiczność duetu.

Gilbert – nazywany „królem świata na opak” – przedstawia tekst nowej operetki o miksturze zmieniającej pijącego w osobę, o której ten sobie pomyśli. Jest to kolejna wariacja na temat motywu, który librecista bez przerwy powtarza w swoich utworach. Leigh w wielu momentach *Topsy-Turvy* sugeruje, jak bardzo wąskie i powtarzalne uniwersum symboliczne można w nich odnaleźć. Zarazem motyw mikstury staje się komentarzem na temat sytuacji samego duetu: obserwujemy artystów po przemianie, gdy bogaci i spełnieni – jako zamożna klasa średnia – mogą sobie pozwolić na wątpliwości natury artystycznej.

Gilbert reprezentuje sztukę łatwą i jarmarczną, zarazem jednak zachowując stereotypowy charakter umęczonych artystów sztuki poważnej – udręczonych podczas swej pracy twórczej, niejedzących, wyżywających się na bliskich. W *Topsy-Turvy* Leigh przypisuje sztuce łatwej moc metafory i komentarza. Występy kabaretowe i operetkowe stają się wielokrotnie kontynuacjami tego, co w poprzedzających je scenach „prywatnych” zostało przerwane. Leigh oddaje więc swoim bohaterom sprawiedliwość, próbując wykorzystać proste chwytły ich fabuł do rozszerzenia komentarza o nich samych i o świecie, w którym żyli. Tytułowy „świat na opak” zyskuje więc wartość drugiego rzędu. Znaczenie prostych narracji zostaje pomnożone w zależności od usytuowania ich w określonym kontekście.

Topsy-Turvy to także opowieść o teatrze. Postaci w wielu scenach przedstawiają swój krytyczny stosunek do swojego zawodu oraz jego odbiorców. Tak dzieje się m.in. z solistami Savoy Theatre. Jeden z nich – Richard Temple – stwierdza, że „człowiek wypluwa sobie płuca, starając się wywołać jakąś reakcję u trzech biskupów, dwóch starszych panów i nietrzeźwego straganiarza”. Z kolei Leonora Braham mówi: „To piekielna harówka. Nie znoszę tego. Ostatnią rzeczą, jakiej pragnie dziewczyna jest śpiewać wieczorem dla angielskiej socjety”. Krytyka jest więc kierowana przede wszystkim w stronę klasy średniej – widowni operetek

Gilberta i Sullivana – której sami artyści nie traktują jako wystarczająco godnej uczestnictwa w odbiorze dzieł ich talentów.

Nieprzypadkowa w tym kontekście jest aranżacja scen wyznań. Monologi artystów rozgrywają się w trakcie lub po skończeniu charakteryzacji, wypowiedane są w stosunku do ich własnych odbić w lustrach, zatem już jako postaci, choć nie na scenie, krytykują klasę średnią, czego nie mogą zrobić w trakcie występów. Gdy już uznają swoje tożsamości za umowne, łatwiej przychodzi im krytyka socjety mieszczańskiej, której sami są przecież reprezentantami.

Mnóstwo jest w *Topsy-Turvy* scen, w których przedstawiona zostaje społeczna pozycja artystów. Widoczne jest to choćby wtedy, gdy Gilbert i Sullivan rozmawiają o kolejnym wspólnym projekcie, jedząc cukierki, kupione przez Sullivana podczas wycieczki po Zachodniej i Środkowej Europie. Leigh podkreśla także ich mieszczańskie zwyczaje – gdy w mieszkaniu Gilberta i jego żony pojawia się niezapowiedziany ojciec, małżeństwo jest wyraźnie zaskoczone i niezadowolone, gdyż wizyta psuje ich misternie ułożony plan dnia. Gdy z kolei kilku solistów próbuje zawalczyć u dyrektora Savoy Theatre o wzrost wynagrodzeń, pomiędzy scenami ich rozmów Leigh wprowadza przebitki, w których widzimy, jak w restauracji żywią się ostrzygami. Podczas rozmów z dyrektorem okazuje się, że zjedli ich za dużo, a w konsekwencji nie są w stanie przeprowadzić swoich targów do końca, ani wystąpić w wieczornym przedstawieniu. Warto również przywołać scenę, w której Gilbert wychodzi na spacer wokół teatru w trakcie premiery operetki *Mikado*. Tam też wpada na niego żebraczka prosząca o jałmużnę. Gilbert wyrzywa się z jej objęć i ucieka, obrzucając ją wyzwiskami. Artysta zachowuje się, jakby został napadnięty przez kogoś, kto mu zagraża. Leigh wprowadza postać nędzarki w momencie przełomowym dla Gilberta, jakby była personifikacją obaw związanych z możliwą klęską kolejnej produkcji oraz związaną z tym utratą pozycji w zamożnej klasie średniej.

Status społeczny artystów wybrzmiewa również w przepychu inscenizacji, który zostaje ukazany podczas występów. W trakcie ich trwania Leigh prezentuje nie tylko bujną scenografię i kostiumy, ale również całą maszynę produkcyjno-techniczną. Widać to szczególnie wyraźnie dzięki dynamicznemu montażowi i częstej zmianie planów, łączącym tym samym kulisy, scenę i widownię w całość.

Biografia Gilberta i Sullivana pozornie odbiega od współczesnych fabuł, które stanowią większość filmografii Leigha. Zarazem reżyser sam jest artystą teatru, w którym z powodzeniem i z dużo większą regularnością niż w kinie realizuje cenione spektakle na podstawie własnych tekstów. *Topsy-Turvy* to film o całej maszynie teatralnej, uzależnionej od czasów sytuacji i motywacji twórców – od konfliktów na linii librecista–kompozytor, przez aktorskie bolączki, kostiumy, charakteryzacje, publiczność, problemy obsadowe po seksualne przygody. Sam Leigh przyznał, że gdy dorastał w latach 40. i 50. minionego wieku, ludzie wychowani w epoce

wiktoriańskiej wciąż żyli i byli często jego nauczycielami, a Charles Dickens, Lewis Carroll czy Gilbert i Sullivan pozostawali istotnymi postaciami ówczesnej popkultury¹. W kontekście tej wypowiedzi i teatralnego warsztatu, *Topsy-Turvy* jest więc odpowiedzią na długą praktykę oraz autobiograficzny sentyment.

Ramy teatralne zostają przez Leigha przeniesione na bohaterów i ich codzienność. Zyskują moc komentarza, stają się dla postaci filmowych narzędziem dystansującym, a dla samego reżysera – możliwością stworzenia odniesień do własnej przeszłości i okazją do namysłu nad złożonym problemem wartościowania kultury popularnej i jej wpływu na codzienność oraz do eksperymentowania na nim. Wartą przywołania jest Goffmanowska rama teatru codzienności, gdyż zostaje nią objęta cała przedstawiona historia. Kanadyjsko-amerykański reprezentant interakcjonizmu symbolicznego zakwestionował istnienie trwałej tożsamości jednostki. Stwierdził, że w różnych sytuacjach przejawiają się różne tożsamości aktora społecznego, co zyskuje potwierdzenie nie tylko w kontekście relacji, jakie Leigh umieścił w *Topsy-Turvy*, ale także w całej filmografii. Goffman pisał w swoim dziele, tłumacząc zasadność przełożenia teatralnego słownictwa na opis życia społecznego:

To, co widzimy w teatrze, jest dość świadomie zorganizowaną iluzją, o której wiadomo, że nią jest, inaczej niż w życiu codziennym. [...] Postać, którą aktor przedstawia w teatrze, nie jest w pewnym sensie prawdziwa, a jej istnienie nie ma tych realnych konsekwencji, jakie ma istnienie całkowicie wymyślonej postaci, odgrywanej przez mistyfikatora. Jednak skuteczne przedstawienie którejkolwiek z tych fałszywych figur wymaga posłużenia się prawdziwymi technikami, tymi samymi technikami, dzięki którym w życiu codziennym ludzie radzą sobie z rzeczywistymi sytuacjami społecznymi. Ludzie uczestniczący w bezpośredniej interakcji na teatralnej scenie muszą sprostać tym samym wymogom, z jakimi mają do czynienia w rzeczywistym życiu, czynią to jednak w okolicznościach umożliwiających im znalezienie odpowiedniej terminologii na określenie wspólnych dla nas wszystkich zadań wynikających z interakcji².

Obraz świata przedstawionego, w którym można zauważyć wpływy Goffmana, oddala od biografizmu. Jego istota – a więc dążenie do przedstawienia rzeczywistych wydarzeń – jest tu, mimo rozmachu realizacyjnego i pietyzmu w oddaniu realiów epoki, podana w wątpliwość. Jak zdaje się twierdzić Leigh, stosunek człowieka wobec rzeczywistości i samego siebie jest ciągłym wchodzeniem w role, autokreacją i samostwarzaniem. Wiedzą o tym zresztą, jak to zazwyczaj w kinie autora *Sekretów i kłamstw* bywa, najbliżsi głównych bohaterów. Pod koniec

1 Zob. M. Billington, *Mike Leigh on Topsy-Turvy: "I wouldn't direct a Gilbert and Sullivan opera"*, <http://www.theguardian.com/film/1999/nov/11/mikeleigh.guardianinterviewsatbfisouthbank1> [dostęp online: 18.06.2015].

2 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 279.

Topsy-Turvy żona Gilbera zwierza mu się: „Czy to nie byłoby wspaniale, gdyby całkowicie zwyczajni ludzie klaskali sobie nawzajem na zakończenie dnia? Świetnie, Kitty! Świetnie!”. Opowieść – jakakolwiek, nie tylko biograficzna – jest więc siłą rzeczy opisem procesu wpasowywania się w gotowe normy, scenariusze i rzetelną relacją z udawania.

Pana Turnera imiona własne

William Turner pod koniec życia mógł doświadczyć początków epoki wiktoriańskiej, jednak wówczas prowadził już ułożone od wielu lat sielskie życie u boku pani Booth. Artysta jest dziś znany przede wszystkim ze swoich romantycznych pejzaży i uchodzi za prekursora impresjonizmu. Zostawił po sobie przeszło 20 tys. prac – w tym kilkanaście tysięcy szkiców oraz kilkaset olejnych płócien.

Inaczej niż w przypadku Sullivana i Gilberta – Turnera w filmie *Pan Turner* (2014) rzadko obserwujemy oddającego się przyjemnościom wynikającym z jego statusu społecznego. Większa część scen z udziałem bohatera dotyczy pracy twórczej nad kolejnymi dziełami. I nawet jeśli widzimy go w podróży, to i tam – szkicuje. Dzieje się tak już w pierwszej scenie filmu, gdzie zajmuje go holenderski pejzaż. Jest to znamieny kontekst w stosunku do podróży Gilberta i Sullivana. Malarz ze swoich wypraw przywozi kolejne obrazy, twórcy operetek – cukierki.

Turner wynajmuje pokój u swej przyszłej towarzyszki w miasteczku Margate, w którym słońce pojawia się najwcześniej w całej Anglii. Tam też od świtu pracuje i poznaje ludzi, których codzienność związana jest z trudną pracą zarobkową na morzu. Opowiadają mu o wykorzystywaniu i okrucieństwach, jakich zaznali od innych osób. Życie biedniejszych warstw stanowi dla Turnera inspirację, podczas gdy artystyczna egzaltacja budzi litość i irytację. Całkowicie odwrotnie działo się z głównymi bohaterami *Topsy-Turvy*.

Malarz posługuje się wieloma przydomkami – każdy z bohaterów filmu zwraca się do niego inaczej. W trakcie seansu można więc usłyszeć o panu Billym, panu Mallardzie, panu Booth (gdy wraz z panią Booth przeprowadza się na londyńskie przedmieścia), panu Turnerze. Na koniec, gdy tuż przed śmiercią chce namalować topielicę, pani Booth krzyczy do niego karcąco: „Wracaj do łóżka, Josephie Mallardzie Williamie Turnerze”. Jest więc za każdym razem kimś innym, pozostaje niepochwycony, jakby Leigh był świadomy, że nie obejmie całości jednostki, o której opowiada. Jedynie na koniec, gdy widz obserwuje Turnera już nie w pełni świadomego, reżyser odważa się, jakby mimochodem, użyć większości jego imion w krótkim zawołaniu, które i tak do niego nie dotrze.

Leigh niemal w każdej scenie podkreśla, jak istotna dla Turnera jest obecność natury: artysta wielokrotnie został skadowany w taki sposób, jakby była w zasięgu jego ręki. Za przykład może posłużyć ujęcie, w którym zachodzące słońce jest wielkości korpusu stojącego na jego tle Turnera. W innych scenach z kolei malarz zajmuje tak niewiele przestrzeni kadrowej, że wydaje się tylko małą jej częścią – kamieniem czy raukiem. Koresponduje to również z jego poświęceniami – gdy każe się przymocować do masztu statku, aby w pełni doświadczyć sztormu³. Pojawiają się również w filmie ujęcia krajobrazu, które po odpowiednim zmontowaniu, okazują się kontynuacją ruchu malowania na płótnie, jakby to sam malarz stwarzał naturę, a nie na odwrót.

Osoby znajdujące się w przestrzeni kadru ustawiane są w niej bardzo często w taki sposób, jakby znalazły się w gotowych do przerysowania za pomocą kalki obrazach. Akcentuje to nierzadko sposób filmowania – w pierwszym lub w drugim planie postaci umieszczone są w ramach – w otwartych drzwiach, za oknami, w futrynach, framugach⁴. Richard Shusterman pisał, że sztuka to ujmowanie „czegoś w ramy, umiejscawianie w danym kontekście”, dodając, że „rama nie jest po prostu barierą izolującą to, co obejmuje. Obramowywanie pozwala skupić się wyraźniej na danym przedmiocie, uczuciu, działaniu, a co za tym idzie – wyostreć, podkreśli, ożywia”⁵. Ramy w filmie *Pan Turner* są więc zarazem dosłownym przeniesieniem stosunku artysty-malarza do rzeczywistości – swoistą relacją z jego percepcji – jak i nawiązaniem do rygorów obyczajowych i zachowawczości, o których pisałem wcześniej w kontekście wyznaczników epoki wiktoriańskiej.

Turner został przedstawiony w filmie jako postać gruboskórna, bez jakichkolwiek uwzniośleń. Istotną częścią szkicu jego biografii jest złożona relacja z gospożą, którą wykorzystuje seksualnie, podczas gdy ona obdarza go niewysłowioną miłością. Leigh akcentuje także jego skomplikowane relacje rodzinne – nieutrzymywanie kontaktów z córkami, konflikt z byłą żoną – co odsyła do niemal wszystkich filmów twórcy *Nagich*. Tworząc te sceny, reżyser koncentruje się jednak przede wszystkim na reakcjach postaci na obecność innych, ograniczając relacje z ich przeszłości do minimum.

Malarz unika rozmów dotyczących swej twórczości. Podczas gdy kolekcjoner dzieł chce rozmawiać z zaproszonymi do siebie artystami o motywach marynistycznych, Turner pyta go o nawyki żywieniowe⁶. Gdy jedna z klientek zadaje mu pytanie: „Panie Turner, zastanawiam

3 Sam Turner wielokrotnie opowiadał o tych przygodach, choć wielu twierdzi, że były one zmyślone.

4 Istotna jest tu również silna obecność światła dziennego w mieszkaniach i filmowanie nieskończonej liczby okien w budynkach.

5 R. Shusterman, *Sztuka jako dramatyzacja*, tłum. W. Małecki, „Sztuka i Filozofia” 2007, nr 30, s. 38.

6 Jest to ciekawe w kontekście roli jedzenia we wszystkich filmach Leigha. To właśnie przez żywność reżyser wielokrotnie charakteryzuje postaci, o których opowiada. Więcej o tym [w:] E. Ostrowska-Chmura, *Mike Leigh. Sceny z życia rodzinnego*, op. cit.

się, czy istnieje jakaś różnica w malowaniu przez pana wschodu i zachodu słońca”, on odpowiada wówczas: „Owszem, proszę pani, istnieje. Na jednym słońce wschodzi, a na drugim zachodzi”. Choć Turner maluje obrazy na zamówienie bogatych, otacza się raczej osobami z niższego mieszczaństwa lub biedoty. Pieniądze są jednak i tutaj drażliwym, choć jakże istotnym, tematem – gdy zamożny mężczyzna chce ofiarować Turnerowi 100 tys. funtów za jego całą kolekcję, artysta odmawia, gdyż zapisał je w spadku narodowi angielskiemu. Chciał, aby jego prace były oglądane w jednym miejscu bezpłatnie.

Widz otrzymuje obraz człowieka, który nie potrafi dostosować się do ram codzienności i – mimo że stara się to zmienić – ciągle ponosi porażki. Leigh bez wartościowania szkicuje zarazem konsekwencje wynikające z relacji między Turnerem a osobami, które zaakceptowały normy i konwenanse. Skutkiem tego jest „podwójne życie” Turnera, jakie prowadził w swym domu rodzinnym i u boku pani Booth, oraz ciągła ucieczka w stronę natury. Biografia malarza jest więc relacją z permanentnej ucieczki opisywanego i, jak w *Topsy-Turvy*, okazuje się, że opowieść o czyimś życiu wiąże się z ustosunkowaniem opowiadającego do autokreacji podmiotu, o którym próbuje się ułożyć historię. Leigh skupia się więc na szkicowaniu wizerunków swych bohaterów, nie zagłębiając się w komentarz, co do wydarzeń i przemian w ich życiorysach.

W swoich filmach Leigh decyduje się na specyficzną interpretację biografizmu, który nie rodzi się w faktach, a w samych emocjach. To, czym zajmują się postaci dookreślają w filmach ich wizerunki. W *Panu Turnerze* jest to położenie artysty wobec pejzażu, w *Topsy-Turvy* – częste wyznania i zachowania postaci wobec ich publiczności. Przy całym rozmachu produkcyjnym, są to, jak i inne obrazy Leigha, dzieła bardzo intymne, w których zainscenizowano mnóstwo momentów ciepła i bliskości pomiędzy ich bohaterami, co przywodzi na myśl poprzednie obrazy reżysera: *Życie jest słodkie* (1990), *Sekrety i kłamstwa* (1996), *Verę Drake* (2004), *Happy-go-lucky* (2008) czy chociażby *Kolejny rok* (2010).

Omówione powyżej filmy akcentują funkcje postaci, wśród których artyści żyją, ukazwane jako konstytuujące ich bytowanie. W obu przypadkach są to przede wszystkim najbliższe kobiety. Istotna jest również rola miejsca – w *Topsy-Turvy* jest to zamknięty budynek (właściwie żadne z ujęć filmu nie zostało sfilmowane na zewnątrz). W *Panu Turnerze* miejsce życia przenosi się na zewnątrz, gdzie „słońce jest Bogiem”.

Biografia, szczególnie w przypadku *Pana Turnera*, nie jest rozumiana jako zmieszczenie w dwuipółgodzinnym filmie jak największej liczby faktów z życia osoby opisywanej. To raczej próba dostosowania kilku istotnych wydarzeń z życia tej jednostki do kina Leigha – spokojnego, polegającego na demonstrowaniu, a nie opowiadaniu, w którym ważniejsze jest wszystko

wokół wydarzenia – wygląd bohaterów, ich reakcje, emocje – niż to, co się wydarza. Reżyser wychodzi z założenia, że niemożliwy jest, nawet przy zaakcentowaniu biograficznych szczegółów, opis rzeczywiście żyjącej jednostki. Są to więc filmy biograficzne, będące w pewien sposób obce dla standardowej biografii.

Bibliografia

- Billington M., *Mike Leigh on Topsy-Turvy: "I wouldn't direct a Gilbert and Sullivan opera"*, <http://www.theguardian.com/film/1999/nov/11/mikeleigh.guardianinterviews.atbfisouthbank1>, [dostęp online: 18.06.2015]
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 1981.
- Jasińska-Wojtkowska M., *Zagadnienia biografii literackiej*, Warszawa 1970.
- Macnab G., *Mike Leigh on Mr Turner, high art and huge audiences*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/mike-leigh-on-mr-turner-high-art-and-huge-audiences-9794586.html>, [dostęp online: 18.06.2015].
- Ostrowska-Chmura E., *Mike Leigh. Sceny z życia rodzinnego*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 2, pod red. A. Helman i A. Pitrusa, Kraków 2005.
- Płażewski J., *Leigh i Loach: dwie twarze brytyjskiego realizmu*, „Kino” 2004, nr 3.
- Shusterman R., *Sztuka jako dramatyzacja*, tłum. W. Małecki, „Sztuka i Filozofia” 2007, nr 30.
- William Turner: 1775-1851*, Poznań 2006.

Streszczenie

Twórczość Mike'a Leigha jest w Polsce stosunkowo dobrze znana. Dystrybucyjnego szczęścia nie miały u nas jednak dwie zrealizowane przez niego biografie, jedne z jego szczytowych osiągnięć – *Topsy-Turvy* z 1999 r. oraz *Mr. Turner* z 2014 r. Twórca *Sekretów i kłamstw* opowiada w tych obrazach o autorach operetek okresu wiktoriańskiej Anglii – sir Arthurze Sullivanie, sir Williamie Schwencku Gilbertcie – oraz romantycznym pejzażyście – Williamie Turnerze. Ukazuje ich z jednej strony jako „gwiazdy” własnych epok, z drugiej jednak jako postaci wcale nieodległe od, pochodzących zarówno z klasy średniej, jak i robotniczej, bohaterów jego „współczesnych” filmów.

Tekst jest próbą analizy sposobów przedstawienia artystów przez Leigha w kontekście czasów, w których żyli i prekursorstwa ich twórczości w dziedzinach przez nich reprezentowanych. W wypadku Turnera jest to malarstwo, u Sullivana i Gilberta – kultura popularna. Poszukując w obu filmach miejsc wspólnych, autor zauważa, że prócz tego, iż opowiadają one o artystach z niemal tych samych czasów, są też odległe od przykładów typowych filmowych biografii. Mimo że obrazy te wydają się osobne w filmografii Leigha, okazują się jej stylistyczną i tematyczną kontynuacją.

Camille Claudel – ikona feminizmu czy niezrozumiany geniusz? Konfrontacja biografii filmowej i źródeł literackich

„Rewolta przeciw naturze! Kobieta geniusz!” – tak w 1895 r. Octave Mirbeau pisał o Camille Claudel, ukochanej córce Louis-Prospéra, siostrze poety i dyplomaty Paula Claudela, uczennicy i muzie Auguste’a Rodina. Jak uważa profesor historii sztuki Anne Higonnet, do około 1982 r. życie i dzieło Camille było praktycznie zapomniane, publiczne istnienie przywróciła jej dopiero francuska reżyserka i aktorka teatralna, Anne Delbée¹. Jej biograficzno-fabularyzowana powieść zatytułowana *Kobieta* ukształtowała obraz artystki bardzo zdolnej, ale i skrzywdzonej i stłamszonej przez wielkiego rzeźbiarza, co doprowadziło ją do choroby psychicznej. Taki wizerunek Camille niejednokrotnie podkreślają feministki, opisujące pozycję kobiety w XIX w. W ciągu następnych lat pojawiły się niezależne od siebie biografie: *L’interdite: Camille Claudel 1864–1943* autorstwa Anne Riviere oraz *Camille Claudel* napisana przez cioteczną wnuczkę artystki, Reine-Marie Paris². Od chwili pojawienia się pierwszej publikacji autorstwa Paris na rynku wydawniczym systematycznie ukazują się kolejne pozycje naukowe i popularnonaukowe, które opisują twórczą drogę Camille, podsumowujące kolekcje dzieł stworzonych przez nią czy stanowiące zbiór recenzji na temat jej twórczości. Dzieło i tragiczne życie rzeźbiarki stało się również inspiracją do powstania wielu utworów muzycznych i sztuk teatralnych, napisanych w różnych językach.

W 1988 r. francuski reżyser i operator Bruno Nuytten, podjął się niezwykle trudnego zadania i wykreował biograficzny film³, opowiadający o Camille, do którego za scenariusz posłużyła książka Paris. Inicjatorką i producentką ekranizacji była, grająca główną rolę, Isabelle Adjani, zaś odtwórcą roli Rodina był Gérard Depardieu. Camille wzniesiona do panteonu francuskich gwiazd, stała się znów żyjącą siostrą Paula, kochanką Rodina, ale także skrzywdzoną kobietą, ikoną feminizmu, która całe życie musiała walczyć o swoje racje. Jej triumfalny powrót podkreśliła także wystawa zorganizowana w 1951 r. w Villa des Brillants

1 A. Delbée, *Kobieta: Camille Claudel*, Wrocław, 1991.

2 A. Higonnet, *A Woman Turned to Stone*, [w:] *The Women’s Review of Books*, t. 5, Philadelphia 1988, s. 6–7.

3 Film Nuyttena pt. *Camille Claudel* otrzymał statuetki Cezara w czterech kategoriach: za najlepszy film dla reżysera, za najlepsze kostiumy dla Dominique Borg, za doskonałe zdjęcia dla Pierre’a Lhomme’a. Czwarta statuetka powędrowała do Isabelle Adjani jako najlepszej aktorki.

przez Paula⁴. Niezwykle ważne uzupełnienie do wspomnianej powyżej literatury stanowią pozycje biograficzne oficjalnie wydane przez Musée Rodin, jak np. *Rodin* Monique Laurent⁵. Do kształtowanego przez lata obrazu Camille nowe spojrzenie wniósł w 2013 r. Bruno Daumont filmem *Camille Claudel. 1915*. Francuski reżyser wykreował obraz stanowiący uzupełnienie istniejącej dotychczas opowieści o artystce. Większość bogatej literatury oraz ekranizacje filmowe stanowią subiektywną wizję autorów na temat rzeźbiarki.

Ekranizację Nuyttena rozpoczyna scena poszukiwań Camille w środku nocy. Artystka, trudniąc się zajęciem „niemęskim”, wydobywa glinę po to, by móc później ukryć się w pracowni, oddając się „wyżerającej wszystko pasji” – jak napisze po latach Paul – którą według niego „despotycznie narzucała rodzinie, sąsiadom i służbie”⁶. Bezgraniczne oddanie sztuce staje się jednym z głównych wątków filmu, który opowiada historię całego tragicznego życia artystki. Camille zostaje ukazana jako zdolna i ambitna kobieta, która wkracza na drogę marzeń, rozpoczynając naukę u słynnego Rodina w artystycznej stolicy świata. W czasach, kiedy drzwi Akademii⁷ wciąż były zamknięte dla kobiet, a panny z „dobrych domów” zajmowały się wyłącznie nauką gry na fortepianie, jej udało się osiągnąć swój cel. To dla niej rodzina przeprowadziła się do Paryża, aby mogła rozpocząć pracę w studiu na Rue de l’Université⁸. Spotkanie ponad czterdziestoletniego Auguste’a oraz dwudziestoletniej Camille było korzystne dla obojgu. Początkowa relacja mistrz–uczennica, dzięki wspólnej pracy, podobnym źródłom inspiracji i artystycznej spójności niektórych dzieł, uległa zmianie, łącząc dwa oddzielne organizmy, które utworzyły artystyczną symbiozę⁹. Sztuka, wszechobecna w książce Paris oraz filmie Nuyttena, nieustannie miesza się z miłością i nienawiścią. Camille jako artystka niezależna od swego mistrza i pełna indywidualnych pomysłów, szybko przestaje pracować w charakterze pomocnika, skupiając się na własnych realizacjach. Studiuje nowe typy kompozycji,

4 Kolejne retrospektywne ekspozycje miały miejsce w *Musée Rodin* w latach: 1984, 2005 i 2008. Zaprezentowano na nich około 80 dzieł rzeźbiarki. Liczbę dzieł pozostałych po Camille określa się dziś na ok. 90 posągów, szkiców i rysunków.

5 M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991.

6 P. Claudel, „*Ma soeur Camille*” za: Y. Lacasse, *Before the encounter. Claudel: the Early Works*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, [katalog wystawy:], Musée national des beaux-arts du Québec, 26. May–11. September 2005, Detroit Institutue of Arts, 2. October 2005–5. February 2006, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 3. March–15. June 2006, Paris 2005, s. 20.

7 Zdobyć wykształcenia artystycznego przez kobiety było w tamtych czasach utrudnione. Karkowska Akademia Sztuk Pięknych przyjęła pierwsze studentki w 1920 r., zaś Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych przyjmowała zarówno kobiety jak i mężczyzn od 1904 r. We Francji kobiety mogły uczęszczać do szkół zawodowych, gdzie uczono je rysunku od 1803 r., jednakże możliwość pobierania nauki miały jedynie te z niższych warstw społecznych. Więcej o edukacji pisze E. Bobrowska-Jakubowska w: *Emancypantki? Artystki Polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2012, nr 1–2 (16–17).

8 A. Le Normand-Romain, *Rodin in 1882: On the Road to Success*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, op. cit., s. 57.

9 A. Chwiałkowska, *Auguste Rodin i Camille Claudel – mistrz i uczennica czy artystyczna symbioza?*, <http://www.kul.pl/files/1085/public/ARTykuly/2013/1.pdf> [dostęp online: 10.04.2015].

z czasem eksperymentuje także z materiałem. Paris jasno określiła, że niedopuszczalna jest dla niej myśl, aby Camille mogła kopiować dzieła nauczyciela czy inspirować się nimi¹⁰. Oparta na prywatnych opiniach książka nie podejmuje odpowiedzi na wiele istotnych pytań, jak również nie rozwija ważnych wątków, które także zostają pominięte w filmie. Subiektywna ocena zdarzeń kształtuje obraz kinowy i wpływa na wizerunek rzeźbiarzy, funkcjonujący od tego czasu w opinii publicznej. Zlekceważonych zostaje wiele istotnych faktów, takich jak choćby walka Rodina z krytyką, a szczególnie Paulem Leroi, który wyrażał dość niepochlebne opinie na temat umiejętności Camille na łamach „L'Art”. To dzięki interwencji Augusta opublikował on kilka węglowych rysunków jego dwudziestodwuletniej protegowanej oraz uhonorował ją krótką notą biograficzną¹¹. Pominięty zostaje również wątek ucieczki Camille do swej przyjaciółki Jessie Lipscomb w Peterborough. Wyjazd ten spowodowany był wspomnianą powyżej nieprzychylnością krytyki, za co artystka winą obarczyła Rodina¹². Camille sama podjęła walkę z krytykami, co przyniosło jednak odwrotny skutek. Fakt ten jest niezwykle istotny, gdyż to już wtedy zaczyna się ujawniać jej prawdziwy stan emocjonalny; podkreśla to korespondencja między Jessie a Augustem z tego okresu. Mlle Claudel stała się władcza, nie licząc się z otoczeniem bezustannie demonstrowała swoje zmienne nastroje¹³. Swego miejsca w filmowym obrazie nie znajduje również prywatny „Kontrakt” spisany 12 października 1886 r. między Camille i Augustem. Ten ważny dokument został odnaleziony w posiadłości Rodina dopiero w 1989 r., czyli rok po premierze filmu, co sprawia, że niemożliwe było zawarcie pochodzącej z niego wiedzy w ekranizacji. W „Kontrakcie” Rodin zobowiązuje się, że od tego momentu Mlle będzie jego jedyną uczennicą¹⁴, i że po wystawie w maju wspólnie wyjadą do Włoch, gdzie Camille zostanie jego żoną¹⁵. Istnienie „Kontraktu” zostało wypchnięte ze świadomości Paris, która nawet po latach badań w wywiadzie udzielonym w 2004 r. powiedziała, że artystka nigdy nie otrzymała obietnicy małżeństwa od swego kochanka, co było przyczyną jej szaleństwa¹⁶. Ze względu na dużą liczbę recenzji i artykułów swobodnie pojawiających się w internecie można stwierdzić, że ukształtowana przed laty przez pierwszą publikację na temat Claudel, wroga postawa wobec Rodina nadal jest niezwykle popularna¹⁷. Wspomniany

10 A. Higonnet, *A Woman Turned to Stone*, op. cit., s. 6–7.

11 M.V. Nantet, *Camille Claudel, „A woman of genius”?*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, op. cit., s. 326.

12 J.A., Schmoll-Eisenwerth, *Rodin and Camille Claudel*, Nowy Jork 1994, s. 24.

13 Ibid., s. 25.

14 Ibid., s. 35.

15 List A. Rodina do C. Claudel, 12.10.1886 r., Archiwum Muzeum Rodina, Paryż.

16 E. Godineau, *Reine-Marie Paris: „Camille Claudel, orgueilleuse, pensait pouvoir s'en sortir seule. Interviews”*, <http://www.journaldesfemmes.com/itvw/0401rmparis.shtml> [dostęp online: 10.04.2015].

17 Owe recenzje i artykuły są na ogół opiniami osób spoza środowiska historyków sztuki, którzy poruszeni tragicznym losem rzeźbiarki demonizują jej nauczyciela.

powyżej dokument był dla Camille nadzieją na zmianę niewdzięcznej roli kochanki. Fakt jego powstania pokazuje także, jak bardzo pragnęła miłości i poczucia bezpieczeństwa. Kiedy sześć lat po spisaniu dokumentu Rodin wciąż był związany z Rose, rzeźbiarka, nie uznając dłużej kompromisu, odeszła. W dalszej części ekranizacji Nuytten, akcentując definitywne rozstanie pary, wspomina aborcję, która odciska znaczące piętno na psychice artystki. O tym tragicznym wydarzeniu pisze Paul w liście do Marie Romain-Rolland¹⁸. Wątek ten zostaje również podjęty przez Brunona Dumonta.

Camille przeniosła się do studia na Rue 11 Avenue de la Bourdonnais, gdzie zaczęła żyć w świadomej izolacji. Jej społeczne separacja trwała 10 lat. Wycofując się z życia towarzyskiego, częściowo z własnej woli, została pozbawiona czasu i zamówień, których potrzebowała, by dowieść, że jest jednym z najbardziej utalentowanych portrecistów swych czasów¹⁹. Niestety, na jej nieunikniony upadek wpłynęła również obsesyjna chęć udowodnienia tego, że jest równa Rodinowi, a także rosnący brak zaufania do innych oraz przejawy paranoi, co dobitnie przedstawił na ekranie Nuytten. W tym okresie powstały cztery rysunki, których autorstwo przypisano Camille. Seria grafologicznych i psychiatrycznych badań²⁰ ujawnia, że – jak pisze Jacques Vilain – „studia behawioralne zapowiadają dwoistą i bardzo złożoną osobowość, zdolną z jednej strony do czułości, z drugiej do ekstremalnej brutalności i wulgarności. [...] Warto też zaznaczyć, że matczyzna czułość jest przesadnie odegrana. To jest profil psychologiczny kogoś, kto nie dogaduje się z własną matką, a jednocześnie nie chce się od niej odsunąć”²¹.

Zamknięcie Camille przed światem najmocniej dotknęło jej największego sprzymierzeńca – ojca, który w liście do Paula pisał: „Chciałbym, żeby Camille przyszła i zobaczyła się z nami od czasu do czasu. Twoja matka nie będzie o tym wiedziała, ale zastanawiam się czy to może być sposób na uspokojenie, nawet wyleczenie tej rozwścieczonej, szalonej kobiety”²². Niestety relacje w rodzinie Claudelów nie były zbyt dobre, co zostaje podkreślone w biografii filmowej oraz źródłach. Według Paula Claudelowie byli „bardzo nietypową i zamkniętą w sobie rodziną, żyjącą głównie pośród siebie, z czymś w rodzaju ostrej, kłótlivej dumy”²³. Najtrudniej kształtowała się relacja pomiędzy Camille a jej matką, która niejednokrotnie występowała

18 „Powinnaś wiedzieć, że osoba bardzo mi bliska popełniła to samo przestępstwo, co Ty i pokutuje za nie od 26 lat w szpitalu psychiatrycznym. Zabicie dziecka, zabicie nieśmiertelnej duszy jest przerażające, okropne.” Cytat za: B. Gaudichon, *The Stays at l'Islette*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, op. cit., s. 140.

19 R. Masson, *Camille Claudel the Portraitist*, w: *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, op. cit., s. 133.

20 Badania zostały przeprowadzone przez Rosine Lapresle-Taverę, która potwierdziła, że osoba wykonująca „jadowite karykatury” „ujawnia skomplikowany umysł oraz niepodważalną czułość wobec mężczyzny”.

21 J. Vilain, *Camille Claudel: Vitriolic Caricatures*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, op. cit., s. 198–201.

22 L. Oullet, *Camille's Exile, Rodin's Glory...*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, op. cit., s. 289–290.

23 Y. Lacasse, *Before the encounter. Claudel: the Early Works*, op. cit., s. 20.

przeciwko zamięłowaniu córki do rzeźby, nie próbowała zrozumieć jej sztuki, obwiniała ją za przymusową przeprowadzkę rodziny do Paryża czy plotki na temat jej romansu z Rodinem. Niezwykle ważne miejsce w życiu artystki zajmował jej brat Paul, do którego w listach zawsze zwracała się: „Me petit Paul”. Relacje między Paulem i Camille od dzieciństwa były niezwykle silne i wywarły decydujący wpływ na ich życia. W latach młodości Camille zawsze mogła liczyć na zainteresowanie i próbę zrozumienia ze strony brata. Paul w kreacji Nuyttena jawi się jako rozmiłowany w poezji młody dyplomata oraz dramaturg. Przywiązanie artystki do niego nigdy nie osłabło, on zaś stając się coraz sławniejszy, nie potrzebował podupadłej psychicznie na zdrowiu siostry²⁴.

2 grudnia 1913 r. zmarł umiłowany ojciec artystki, co prawdopodobnie przyspieszyło decyzję Paula o wystosowaniu certyfikatu medycznego potwierdzającego, że mająca 47 lat Camille Claudel jest obłąkana. Matka podpisała autoryzację gotową do wykonania bez jakiegokolwiek próby zgłębienia stanu emocjonalnego córki. W ostatnich wersach napisów do filmu czytamy, że 10 marca 1913 r. Camille została przymusowo zabrana do szpitala psychiatrycznego w Ville-Évrard, skąd w 1914 ze względu na wybuch wojny, przeniesiono ją do Montdevergues, gdzie spędziła ostatnie 30 lat życia²⁵. Rodin nie miał żadnego wpływu na decyzję o umieszczeniu Camille w szpitalu, nie wiadomo czy podjął jakiegokolwiek próby kontaktu z nią. Mimo że ich stosunki uległy ochłodzeniu, a ona otwarcie mówiła, że nie chce mieć z nim nic wspólnego, wspierał ją finansowo do grudnia 1906 r., co potwierdzają dokumenty przechowywane w Villa des Brillants²⁶.

W tym momencie kończy się opowieść Nuyttena o uczniu Rodina, a rozpoczyna wizja kolejnego twórcy o Claudel. Francuski reżyser Dumont przenosi widza w czas wiosny 1915 r. do Montdevergues, niedaleko Awinionu, gdzie wieje mistral, wzmagający ludzkie szaleństwo. Już na początku filmu dowiadujemy się, że dzieło „inspirowane jest pracami i listami Paula i Camille oraz dokumentacją medyczną”, co jest widoczne podczas monologów, w których cytowane są fragmenty korespondencji artystki. To dzięki nim, rzeźbiarka utrzymywała poczucie kontaktu ze światem, a my dowiadujemy się, jak naprawdę wyglądało jej życie w izolacji (co doskonale odzwierciedla Dumont). Główną rolę odgrywa tutaj będąca w wieku podobnym do rzeźbiarki, Juliette Binoche, której towarzyszy Jean-Luc Vincent, wcielający się w rolę Paula. Dumont podejmuje konfrontację z istniejącym już obrazem na temat Camille, prezentuje nietypowe podejście, tworzy ekranizację ukazującą trzy dni zamkniętej w szpitalnym więzieniu artystki, którą odwiedza o cztery lata młodszy brat Paul. Reżyser niczego nie stara się dopowiedzieć,

24 L. Oullet, *Camille's Exile, Rodin's Glory...*, op. cit., s. 289–290.

25 Ibid., s. 294.

26 Ibid.

obraz jest minimalistyczny. Nie ma Rodina, pozostała jedynie Camille. Ubezwłasnowolniona, ale niepozbawiona ducha walki, od dwóch lat żyje wśród kobiet cierpiących na różne choroby psychiczne, kiedy tylko może stroni od kontaktów z nimi, jakby obawiała się, że ta sama choroba dosięgnie i ją. Pisze o nich, że są niczym „stworzenia, zdegenerowane, gwałtowne, krzykliwe, których nie mogą znieść krewni”. Uważa, że skazano ją na karę, gdyż musi je znosić²⁷. Bezsilność Camille wobec sytuacji w jakiej się znalazła miesza się ze złością i atakami hysterii, co odczuwa także widz. Mlle nawet w zakładzie walczy o zachowanie swoich racji, co wpływa na to, że zezwolono jej na samodzielne przygotowywanie posiłków. Nieustannie obwinia o swój los Rodina, w jednym z listów czytamy: „[...] Wszystko to rodzi się w gruncie rzeczy w diabelskim mózgu Rodina. Miał tylko jedną myśl, że po jego śmierci rozwinę się jako artystka i stanę się czymś więcej niż on: musiał doprowadzić do tego, żeby trzymać mnie w swoich szponach po śmierci tak jak za życia”²⁸. W hysterii i obawach Camille ujawnia się racjonalny tok rozumowania, ukazujący pozycję kobiety w końcu XIX w. Występując przeciwko przypisanej jej przez społeczeństwo roli jest niezrozumiana, skazana na wyzysk i samotność. Sztukę na przełomie wieków traktowano jako wyłącznie męską domenę. Wierzano, że pochłania ona człowieka całkowicie, co związane jest z tym, że kobieta mogła zostać wspaniałą artystką tylko wtedy, gdy zrezygnowałaby ze szczęścia domowego²⁹. Wydany we Francji kodeks cywilny jednoznacznie określał, że kobieta nie ma żadnego dostępu do szkolnictwa wyższego, nie mogła również podejmować pracy zawodowej. Wyjątkiem były jedynie chłopki, wywodzące się z niższych warstw społecznych³⁰. Mimo że Paryż, będący w pełni ekonomicznego i intelektualnego rozkwitu, stał się obowiązkowym punktem na mapie Europy dla wielu młodych adeptów sztuki, École des Beaux-Arts była wciąż zamknięta dla kobiet, które mogły kształcić się jedynie w prywatnych szkołach bądź uczęszczać na kursy. Niestety, taka sytuacja sprawiła, że artystki bardzo często pozostawały w cieniu swych mistrzów i nauczycieli.

Niedoceniona, odrzucona nawet przez najbliższych, dręczona obsesjami i manią prześladowczą żyje, czekając jedynie na odwiedzin brata, który, jak wierzyła, może zmienić jej los. Nawrócony na katolicyzm „Mały Paul” zostaje ukazany niczym „antypatyczny, oziębły chrześcijanin, który uważa się za narzędzie w rękach Boga”³¹, co podkreśla pisany przez niego

27 „Nie należy mieć nadziei na zmianę w domu wariatów. Regulaminy są tu niezbędne dla wszystkich stworzeń zdegenerowanych, gwałtownych, krzykliwych, których nie mogą znieść krewni, tak bardzo są nieprzyjemne i szkodliwe. Jak to się dzieje, że jestem zmuszona je znosić?”. Cyt. za: List C. Claudel do P. Claudela, niedatowany, Archiwum Muzeum Rodina, Paryż.

28 List C. Claudel do P. Claudela, niedatowany, cyt. za: Delbée, *Kobieta...*, s. 278.

29 W. Okuń, *Ludzkie zadanie, czyli o kobiecie i sztuce w wieku XIX*, [w:] *Artystki polskie*, [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. 21–22.

30 E. Bobrowska-Jakubowska, *Emancypantki? Artystki Polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2012, nr 1–2 (16–17), s. 13.

31 D. Kuźma, „*Camille Claudel, 1915*” – *piekło ludzkiej samotności – recenzja*, <http://film.onet.pl/recenzje/>

Dziennik. To jemu, rozmiłowanemu w poezji Rimbauda, nakazano nawrócenie Camille, która najpierw musi odpokutować za grzech zabicia nienarodzonego dziecka i „pychę, która zmieszała się ze złudzeniem geniuszu”³². Paul, będący jej jedynym kontaktem ze światem, znajdującym się za murami azylu, nie słucha wypowiedzianych przez nią słów, nie przyjmuje argumentacji, pozostawiając siostrę ze stwierdzeniem, że bycie artystą to jeden z najgorszych fachów, gdyż człowiek ryzykuje popadnięcie w obłąd. Gardząc Camille, co Dumont podkreśla przez oziębłość i brak fizycznej więzi, odchodzi, pozostawiając ją samą i zakazując jakiegokolwiek zewnętrznego kontaktu w postaci odwiedzin czy choćby listu. W trakcie trzydziestoletniego zamknięcia, Paul odwiedził Camille zaledwie kilka razy. Matka i siostra, mimo jej nieustannych próśb, nie uczyniły tego nigdy. Jedynym śladem poza dokumentacją medyczną potwierdzającą pobyt Camille w Montdevergues są dwie fotografie wykonane przez Williama Elborna i Jessie Lipscomb w 1929 r., którzy po otrzymaniu pozwolenia od Paula, odwiedzili ją.

Camille jest jedną z nielicznych rzeźbiarek działających w Paryżu pod koniec XIX w., o twórczości której nie zapomniała historia. Jak w soczewce skupiła w sobie ingrediencje przydatne w stworzeniu wizerunku kobiety przeklętej³³. Jej status społeczny, brak zrozumienia i miłości ze strony matki, romans z Rodinem przeplatany rozstaniem, umiłowanie sztuki, a także dramatyczna walka początkowo z krytyką, a później także z samym mistrzem, wyzwolenie spod jego artystycznej dominacji – wszystko to ukształtowało kobietę upartą, walczącą o swą osobowość i wolność twórczą. Niestety, sytuacje życiowe, których doświadczyła oraz niezrozumienie, z którym bardzo często się spotykała, wpłynęły na jej stan psychiczny. Jak podkreśla profesor psychiatrii Othon Bastos, dziś zostałaby zdiagnozowana u niej paranoja i schizofrenia³⁴. Choroba psychiczna Camille na trwałe wpisała się w jej historię, co odcisnęło piętno na jej wizerunku i w pewnym stopniu spopularyzowało jej postać. Postawa i charakter rzeźbiarki sprawiły, że stanęła ona w całkowitej opozycji do sposobu spostrzegania płci pięknej przez mężczyzn przełomu wieków.

Jak podkreślają ruchy feministyczne, według mężczyzn zadaniem kobiet im współczesnych było „[...] utrwalenie kulturowanego postrzegania kobiety jako istoty owianej tajemniczą aurą, wysublimowanej, która ma jedynie zachwycać swą urodą i inspirować mężczyzn [...]”³⁵. Camille nie odpowiadała tym wymogom, za co przyszło jej zapłacić wysoką cenę.

camille-claudel-1915-pieklo-ludzkiej-samotnosci-recenzja/11519 [dostęp online: 10.04.2015].

32 Ibid.

33 P. Błoński, *Camille Claudel – droga do samodzielności*, http://www1.rfi.fr/actupl/articles/100/article_4406.asp [dostęp online: 09.04.2015].

34 O. Bastos, *Camille Claudel: a revulsion of nature. The art of madness or the madness of art?* [online], http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0047-20852006000300012 [dostęp online: 10.04.2015].

35 N.A. Michna, *Francuski feminizm a problem kobiecej tożsamości*, „Krytyka i estetyka” 2013, nr 2, s. 179.

Młode była kobietą końca XIX w., przyjechała do Paryża, by studiować sztukę. Jej talent i wyjście na przekór obowiązującym normom sprawiło, że stała się obiektem zazdrości tego samego patriarchalnego świata sztuki, którego uznania tak bardzo pragnęła. Została wyparta i zepchnięta do strefy niebytu, mimo że „złoto, które odnalazła, było jej własne”. Z otchłani szpitalnych ścian przywołuje ją do życia w społeczeństwie każda kolejna biografia literacka i filmowa. Ekranizacje Nuyttena i Dumonta stanowią istotne i uzupełniające się źródła wiedzy o życiu i twórczości artystki. Przypominając opinii publicznej zapomniany geniusz, zadali jednocześnie wiele istotnych pytań o rolę kobiety w społeczeństwie, ludzkie szaleństwo, możliwość świadomego pozbawienia kogoś wolności czy granicę między umiłowaniem a fanatyzmem.

Bibliografia

- Bastos O., *Camille Claudel: A revulsion of nature. The art of madness or the madness of art?*, „Jornal Brasileiro de Psiquiatria”, Rio de Janeiro 2006, s. 250–253.
- Błoński P., *Camille Claudel – droga do samodzielności*, http://www1.rfi.fr/actupl/articles/100/article_4406.asp [dostęp online: 09.04.2015].
- Bobrowska-Jakubowska E., *Emancypantki? Artystki Polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2012, nr 1–2 (16–17), s. 13.
- Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, [katalog wystawy] Musée national des beaux-arts du Québec, 26. May–11. September 2005, Detroit Institute of Arts, 2. October 2005–5. February 2006, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 3. March–15. June 2006, Paris 2005.
- Delbée A., *Kobieta: Camille Claudel*, Wrocław 1991.
- Godineau E., *Reine-Marie Paris: „Camille Claudel, orgueilleuse, pensait pouvoir s’en sortir seule. Interviews”*, <http://www.journaldesfemmes.com/itvw/0401rmparis.shtml> [dostęp online: 10.04.2015].
- Higonnet A., *A Woman Turned to Stone*, „The Women’s Review of Books”, Philadelphia 1988, s. 6–7.
- Kuźma D., „*Camille Claudel, 1915*” – *piekło ludzkiej samotności – recenzja*, <http://film.onet.pl/recenzje/camille-claudel-1915-pieklo-ludzkiej-samotnosci-recenzja/11519> [dostęp online: 10.04.2015].
- Laurent M., *Rodin*, Warszawa 1991.
- Michna N.A., *Francuski feminizm a problem kobiecej tożsamości*, „Krytyka i Estetyka” 2013, nr 2, s. 179.
- Okoń W., *Ludzkie zadanie, czyli o kobiecie i sztuce w wieku XIX*, [w:] *Artystki polskie*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.
- Schmoll-Eisenwerth J.A., *Rodin and Camille Claudel*, New York 1994.

Materiały niepublikowane

- List C. Claudel do P. Claudela, niedatowany, Archiwum Muzeum Rodina, Paryż.
- List od A. Rodina do C. Claudel, 12.10.1886, Archiwum Muzeum Rodina, Paryż.

Streszczenie

„Rewolta przeciw naturze! Kobieta geniusz!” – tak w 1895 r. Octave Mirbeau pisał o Camille Claudel, siostrze poety i dyplomaty Paula Claudela, uczennicy Rodina i artystce, której wielkie dzieło pozostawało w niebycie przez wiele lat. Publiczne istnienie prawie zapomnianym rzeźbom Camille przywróciła dopiero w 1982 r. Anne Delbée.

W 1988 r. Bruno Nuytten wyreżyserował biograficzny film, opowiadający o Camille, w którym główną rolę zagrała Isabelle Adjani. Reżyser, nakreślając obraz o płomiennej miłości, porzuceniu i szaleństwie, które przeplata się z geniuszem, przyczynił się, wraz z publikacją pt. *Camille Claudel* autorstwa jej ciotecznej wnuczki, Reine-Marie Paris, do wyniesienia Camille na nowo do panteonu francuskich gwiazd. Życiowa postawa wybitnej rzeźbiarki stała się od tego czasu inspiracją dla ruchów feministycznych oraz przyczyniła się do powstania wielu, napisanych w różnych językach pozycji naukowych i popularnonaukowych. W 2014 r. tragiczna historia rzeźbiarki zainspirowała Bruno Dumonta, jednego z najważniejszych współczesnych reżyserów, do nakręcenia filmu *Camille Claudel. 1915*. Plastyczny obraz Nuyttena zostaje skonfrontowany z wieloma źródłami i kreacją, która dotyka odmiennego okresu w życiu Camille, prezentując nowatorskie podejście do tematu. Ekranizacje obydwu francuskich reżyserów stanowią uzupełniające się źródło wiedzy o życiu i twórczości artystki. Na ile jednak są one zgodne z faktami potwierdzonymi w literaturze? Tekst stanowi próbę analizy filmowych biografii artystki w kontekście publikacji popularnonaukowych oraz naukowych.

„Idę ku moim narodzinom” (1981) Ryszarda Nakoniecznego jako źródło biograficzne i narracyjne o Jonaszu Sternie

Film Ryszarda Nakoniecznego *Idę ku moim narodzinom* z 1981 r. to jedyny film o krakowskim malarzu Jonaszu Sternie. Jest to produkcja szczególna, nie tylko biograficzna, ale także autobiograficzna, w której wystąpił sam artysta. Wyjątkowość filmu ma swoje źródło także w charakterze narracji o Sternie, który – mimo iż znany jako twórca przedwojennej awangardy – nie doczekał się jeszcze całościowej monografii, ujmującej zarówno jego życie, jak i twórczość¹. Źródłem do badań biografii malarza są: materiały dotyczące działalności Pierwszej i Drugiej Grupy Krakowskiej, informacje o wystawach artysty, relacje znajomych ze środowiska krakowskiego, a także prasa. Szczególnie wartościowe jest ostatnie źródło informacji, zawarte w nim treści można bowiem podzielić na te, które tworzą narrację zewnętrzną o artyście i autonarracyjne. Podobnie film Nakoniecznego łączy w sobie interpretację życia i twórczości Sterna z elementami autonarracji. Staje się przy tym propozycją odbioru postaci malarza, a także dziełem reprezentującym zarówno aktualny model widzenia twórcy w obiegowym popularnym i krytyczno-artystycznym dyskursie, jak i jego stosunek do siebie.

Tym, który zainicjował obecność narracji o dramatycznych, wojennych przeżyciach Sterna w prasie, był Kornel Filipowicz – pisarz, poeta, prywatnie mąż Marii Jaremiarki. W październiku 1946 r. opublikował w „*Twórczości*” opowiadanie dedykowane Sternowi *Krajobraz, który przeżył śmierć*². Mimo literackości opisu i wynikającej z niej nieścisłości, jest to tekst niezwykle przejmujący, a jeśli zestawić go z późniejszymi wypowiedziami artysty – niemal nieodbiegający od rzeczywistości. Filipowicz „zdażył” z publikacją opowiadania przed rokiem 1948 i wszczęciem dyskusji nieborowskiej, której konsekwencjami było: wykluczenie części

1 Do tej pory powstała jedna monografia artysty, wydana w 1978 r. przez Helenę Blum. Należy jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, jest to publikacja wydana jeszcze za życia artysty, a zatem nie obejmuje całości jego twórczości. Po drugie, Blumówna była związana z artystycznym środowiskiem krakowskim, co czyni z jej książki fenomenalne źródło wiedzy o czasach, w których żyła oraz zapis relacji wielu osób współtworzących to środowisko. W mniejszym jednak stopniu dotyczy samego artysty. Zob. H. Blum, *Jonasz Stern*, Kraków 1978.

2 W późniejszych wydaniach opowiadania z 1947 r. i 1948 r. nie ma dedykacji dla Sterna, notka „Jonaszowi S.” pojawia się w wydaniu z 1986 r. Warto przywołać trzecie wydanie tych samych opowiadań Filipowicza pt. *Krajobraz niewzruszony* z 1956 r., do którego ilustracje stworzyli: Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Adam Marczyński i Stern. Kantor zilustrował opowiadanie o Sternie, on zaś przygotował ilustrację do tekstu Filipowicza *Śnieg*. Zob. K. Filipowicz, *Krajobraz niewzruszony*, wyd. I, II, III, Kraków 1947, 1948, 1956; idem, *Krajobraz, który przeżył śmierć*, wyd. I, Kraków–Wrocław 1986.

przedwojennego środowiska krakowskiego z życia artystycznego aż do 1956 r.³ oraz omijanie w prasie popularnej i krytyczno-artystycznej tematów związanych ze sztuką „formistyczną”.

Od połowy lat 50. do drugiej połowy lat 60. artykuły o Sternie pojawiały się już stosunkowo regularnie, chociaż tematy dotyczące przeżyć wojennych artysty publikowano na łamach polskiej prasy od 1965 r. Andrzej Osęka w numerze drugim „Polski” z 1965 r. jednoznacznie związał lwowskie wydarzenia z 1943 r. z malarstwem materii, obecnym w twórczości artysty od połowy lat 50⁴. Jednakże u Osęki pojawiają się drobne błędy faktograficzne, często wynikające z poetyckiej manieri, którą wybrał krytyk. „Noc rozstrzeliwania” nazwana tak przez Osękę w rzeczywistości była dniem, a „ucieczka do Rumunii” – ucieczką na Węgry. Warte zauważenia jest jednak, że autor uwydatnia moment, w którym doświadczenie Zagłady staje się istotnym elementem narracji o Sternie. Po artykule opublikowanym w „Polsce” analogiczne interpretacje pojawiły się w tekście tego samego autora zamieszczonym na łamach „Wiedzy i Życia” w 1969 r., a także w wielu innych tytułach m.in.: w „Gazecie Krakowskiej”⁵, w „Kulturze”⁶, w „Gazecie Olsztyńskiej”⁷.

Tendencje te w formowaniu narracji o Sternie próbował przełamać Andrzej Pollo artykułem *Stern, czyli uwagi o metodzie analizy* zamieszczonym w „Dzienniku Polskim”. Autor postulował, aby nie interpretować dzieł malarza „powierzchniowo” i przez pryzmat „najbardziej znanych faktów”. Zaproponował odczytanie twórczości Sterna z wykorzystaniem koncepcji Rolanda Barthesa i związków z literaturoznawstwem⁸. Należy jednak zwrócić uwagę, że Pollo swój artykuł pisał po pierwszej wystawie monograficznej Sterna w Pałacu Sztuki w Krakowie, zatem mógł się pokusić o próbę sporządzenia całościowej propozycji interpretacyjnej sztuki artysty. Jego poprzednicy swoje teksty tworzyli pod silnym wrażeniem bardzo wymownych i przejmujących prac malarza z lat 60., zwracając szczególną uwagę na obraz *Dół* z 1964 r.

Od 1972 r. w prasie pojawiają się także wywiady, w których malarz porusza tematy związane z przedwojenną awangardą, poszukuje inspiracji dla swojej twórczości, opowiada o własnej działalności dydaktycznej, a także o wydarzeniach wojennych. Są to niepełne opisy, z których trudno odtworzyć spójną historię. Szczegółowe zapisy przeżyć lat 1939–45 pojawiają się w wywiadach ze Sternem dopiero w latach 80., pod koniec życia artysty. Film *Nakoniecz-*

3 W debacie nieborowskiej starli się Kantor i Jaremińska, reprezentujący środowisko przedwojennej, lewicowej awangardy z przedstawicielami propagatorów sztuki socrealistycznej. Relację z wydarzenia zamieścił w „Przeglądzie Artystycznym” Jerzy Nowosielski – członek powojennej, II Grupy Krakowskiej. Zob. J. Nowosielski, *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 3.

4 Zob. „Polska” 1965, nr 2, materiały archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

5 Zob. „Gazeta Krakowska” 1972, 27 marca, s. 6.

6 „Kultura” 1972, 14 maja, s. 10.

7 Zob. „Gazeta Olsztyńska” 1977, 26–27 listopada, materiały archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki; „Kontrasty”, styczeń 1978, s. 61.

8 „Dziennik Polski” 1972, 7–5 maja, s. 5.

nego z 1981 r. rozpoczyna okres otwarcia na traumę w werbalnej autonarracji Sterna. To od *Idę ku moim narodzinom* malarz zaczyna opowiadać o swoich doświadczeniach. Stosunkowo krótki, dwudziestominutowy film jest podzielony na trzy części, a zaczyna się ujęciem z pociągu, sceną, w której mężczyzna ubrany tylko w płaszcz ucieka z wagonu. Może to być fabularyzacja ucieczki Sterna z transportu z getta lwowskiego do obozu zagłady w Bełżcu. Stern opisał to wydarzenie w następujący, charakterystyczny dla siebie sposób:

Pytał mnie kiedyś pewien amerykański matematyk [...], co myśleli ludzie w pociągu do Bełżca, co robili. Jedni srali, sikali, inni, jak dwóch Żydów w końcu wagonu, modlili się, a jeden z młodzieńców uprawiał praktyki seksualne. Ja ocalałem z tego pociągu... Koło mnie w wagonie stał mężczyzna i miał plik dolarów. Prosiłem go, żeby mi dał parę dolarów, jak mnie ktoś przyłapie – to się wykupię, ale on powiedział: nie. Wyobrażam sobie, jak przyjechał do Bełżca z tymi dolarami, które myślał, że go uratują...⁹

Nakonieczny nie przedstawił transportu do obozu w sposób, w jaki opisał go malarz. Reżyser nie pokazał tłumy transportowanych ludzi, zamiast tego zaczął od zbliżenia na kraty i na nagą postać kobiety, stojącą przy oknie pociągu. Kamera dalej pokazuje plecy mężczyzny, który szykuje się do ucieczki, a potem jego dramatyczny bieg przez pola. Perspektywa oddala się wraz z pędzącym pociągiem. Stern w swojej krótkiej wypowiedzi zaznacza obecność innych ludzi, interakcję z nimi, rozmowę oraz swoją refleksję dotyczącą nieudzielenia mu pomocy przez człowieka, który znajdował się w takiej samej, tragicznej sytuacji. W filmie malarz jest zupełnie sam, jego ucieczka została ukazana jako heroiczna próba ratowania życia, czym reżyser uzupełnił wypowiedź artysty, zaczynając opowieść o przejmującej samotności w czasie eksterminacji. Z drugiej strony fakt, że historię Sterna Nakonieczny zaczyna od ucieczki można potraktować jako symbol – ucieczka, konieczność ratowania życia i stała aktywność charakteryzowały postawę Sterna przez całą wojnę. W kolejnej części filmu malarz mówił: „Szedłem dalej, bo co miałem zrobić, zrezygnować? Ja nigdy nie rezygnuję”.

Pierwsza część filmu Nakoniecznego nosi tytuł *Wyniszczenie*. Co prawda tytuł został wkomponowany w jeden z obrazów artysty, ale trudno dopatrywać się w tym próby klasyfikacji dzieł Sterna. Tę część rozpoczyna cytat z biblijnej przypowieści o Jonaszu połkniętym przez rybę, który to cytat towarzyszy obrazom zniszczonych podwórek, nagraniem przedstawiającym wypędzanych z domu ludzi oraz widokowi wnętrza synagogi, w której rabin odmawia modlitwę. Kolejne ujęcie przedstawia zbliżenie na obraz Sterna *Upokorzenie* z 1980 r., na którym malarz umieścił pocztówkę z niemieckim napisem „Zawszony i brudny żyd”¹⁰. Trud-

9 Wywiad Andrzeja Matyni z Jonaszem Sternem, „Tu i teraz” 1983, 12 października, s. 13.

10 Matynia podaje kontekst powstania obrazu – pisze, że pocztówkę z napisem „Zawszony i brudny żyd z Krosna” młody hitlerowski żołnierz przesłał do domu, a artysta pocztówkę od kogoś dostał i wstrząśnięty długo nosił przy sobie. Niestety, Matynia nie podaje źródła swoich wiadomości.

no o jaśniejsze przesłanie, a także o wyraźniejszą korespondencję propozycji Nakoniecznego z twórczością Sterna z lat 80.

W kolejnej scenie tej części filmu Nakonieczny przedstawia dół janowy, nad którym byli rozstrzelani więźniowie lwowskiego obozu koncentracyjnego. W swojej interpretacji jednocześnie przenosi widza w wydarzenia z życia Sterna i w przestrzeń obrazu z 1964 r. Tak samo jak w obrazie Nakonieczny podnosi horyzont, wykorzystuje jednak ruch kamery, żeby pokazać perspektywę z dna dołu, widok przesuwających się po krawędzi ludzi, aby potem płynnie skierować kamerę na tłum. Jest to odwrócenie odcinka „krawędź–dół”, który dla większości był ostatnią drogą. Sekwencja ta kończy się zbliżeniem na obraz *Dół*, czym Nakonieczny aż nazbyt wyraźnie wskazuje widzowi własną inspirację i interpretację dzieła. Warto w tym miejscu wspomnieć, że dla samego artysty dzieło z 1964 r. nie był obrazem-symbolem, a konkretnym widokiem. W wielu wypowiedziach powtarzał historię z lata roku 1964, już po namalowaniu obrazu, gdy odwiedził Lwów i mieszkającego tam Leopolda Lewickiego. Z opowieści malarza wynika, że dopiero widok dołu straceń uświadomił mu, że obraz, który stworzył przedstawia dół janowy¹¹. Widać więc, że wizja reżysera jest wyrażeniem narracji artysty za pomocą innego środka. Wykorzystanie tłumy postaci rozszerza jednostkowe doświadczenie Sterna do doświadczenia kolektywnego.

Druga część nosi tytuł *Krajobraz form zabitych* i zaczyna się od głosu kontynuującego przypowieść o biblijnym Jonaszu, jednak nie od słów przypadkowych, a od wersu: „i rzekł pan rybie, i rzuciła Jonasa na ziemię”. Nakonieczny w ten sposób kontynuuje opowieść o Sternie, zmieniając tylko środek narracji. Następująca zaraz po tych słowach gwałtowna scena ucięcia głowy kurze nie daje widzowi złudzeń, że śmierć jest nieodłącznym towarzyszem relacji z życia i twórczości Sterna w ujęciu Nakoniecznego. Reżyser tworzy szybkie przejście – w momencie, w którym tasak uderza o pień, pozbawiając kurę głowy, scena zamienia się w nieruchomy obraz Sterna, w którym artysta wykorzystał ptasie pióro. Te dwie sceny niosą ze sobą bagaż treści: odcięcie głowy to egzekucja, zaś użycie pióra, czy w przypadkach innych prac artysty – skór ryb złowionych przez malarza – to w interpretacji Sterna przedłużanie życia zabitym przez niego zwierzętom. Artysta mówił: „[...] nie jest to tylko element dekoracyjny. Chcę je w ten sposób »ocalić«”¹². Życie Sterna też zostało przedłużone, co w nim samym, jak wynika z wywiadów, budziło zdziwienie. W 1985 r. powiedział:

11 Tę historię Stern opowiedział m.in. w wywiadach: „Gazeta Krakowska” 1972, 28 marca, s. 6; „Kultura” 1978, 26 marca, s. 11; E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 210–219, „Odra”, listopad 1988, s. 30. Była także powtarzana przez autorów piszących o artyście. Zob.: „Gazeta Krakowska” 1973, 9–10 czerwca, s. 5.

12 *Katalog wystawy Jonasza Sterna*, Galeria „Baszta Czarownic”, Biuro Wystaw Artystycznych, Słupsk 1998, s. 26.

Miałem wtedy 39 lat. Nie wiem, dlaczego Bóg, w którego nie wierzę, był dla mnie taki łaskawy i podarował mi drugie życie. Mówiłem sobie: oto dane mi jest przeżyć być może następne 39 lat. Ale przeżyłem już niestety i drugi odcinek, a i jeszcze trochę...¹³

O zrządzeniu losu, dzięki któremu ocalał, Stern wspomina w dalszej części filmu i tę wypowiedź należy potraktować jako poprzedzającą wywiad zamieszczony w „Kobiecie i Życiu”. To niekoniecznie musi oznaczać, że wypowiedzi przygotowane na potrzeby filmu „otworzyły” Sterna na nową analizę własnych przeżyć, ale można zauważyć, że pojawia się ona w latach 80. wraz z coraz szerszym opisem-podsumowaniem doświadczeń artysty.

Ucięcie głowy kurze i przejście do obrazu ma jeszcze jedną funkcję, a mianowicie bardzo dosłownego pokazania procesu twórczego Sterna. Artysta od początku lat 60.¹⁴ do konstrukcji swoich prac używał skór rybich, ości, potem także ptasich piór i kości. O wędkarskiej pasji Sterna pisano wielokrotnie¹⁵, ale nie zawsze łączono ją z unicestwiająco-twórczym procesem artystycznym. Jedną z pierwszych interpretacji jednoznacznie łączących sposób, w jaki Stern spędzał wolny czas, i wybór środków artystycznych skomentowała Ewa Garztecka w „Trybunie Ludu” z 1972 r:

Podczas okupacji trzykrotnie przeżył własną śmierć, w niezwykle, nawet na tamte czasy, okolicznościach. Wędkarstwo, z pasją i znawstwem przez artystę uprawiane, jest jednak zabijaniem żywych istot¹⁶.

O ile na wykorzystywanie rybich skór i kości zwracano uwagę wcześniej, nikt przed Garztecką tak jasno nie napisał, że Stern stawia się w roli oprawcy. Słowa Garzteckiej znacznie wyprzedzają ciekawą w tym kontekście książkę Ruth Leys z 2007 r. *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*¹⁷, w której autorka zauważa, iż identyfikacja z agresorem chwilowo rozwiązuje problem złości, jaką ofiary czują wobec swoich katów. W opinii autorki jest to złość nieznaną wyrazu w żaden inny sposób niż natychmiastowy odwet¹⁸. Choć Garztecka nie wyraża swojej interpretacji zachowań Sterna tak dobitnie, jak Leys, wydaje się, że słowa amerykańskiej badaczki są bliskie intuicji Garzteckiej. O tym, że Stern uważał swoje działania za

13 „Kobieta i Życie” 1985, 1 maja, s. 6.

14 Józef Chrobak w swoim kalendarium podaje okres 1965–1967 jako ten, w którym na obrazach Sterna pojawiają się skóry ryb, jednak z artykułu Ryszarda Kosińskiego z 1962 r. wynika, że już w tym roku w pracowni Sterna można było dostrzec kompozycje, w których malarz użył tego materiału. Por. Józef Chrobak, [wstęp do]: *Jonasz Stern, wystawa jubileuszowa, styczeń–luty 1985*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1985, s. 27; Ryszard Kosiński, *Głowy podwawelskie. Jonasz Stern*, „Życie Literackie” 1962, nr 36, s. 12.

15 Zob. Kosiński, *Głowy podwawelskie*, op. cit., s. 12, „Życie Warszawy” 1966, 19–20 czerwca, z materiałów archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

16 „Trybuna Ludu” 1972, 11 maja, materiały archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

17 R. Leys, *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, Princeton University Press 2007

18 Ibid., s. 32.

zasadne i świadome świadczą słowa artysty z dwóch wywiadów z 1982 i 1988 r., w których łowienie ryb nazywa zabijaniem. Z kolei w wywiadzie dla „Odry” powiedział: „Ryb już nie będę łowił. Mam dosyć tego mordowania ryb. Zabiłem masę. [...] Oj, zabijałem te ryby, i już mam tego dosyć. A przed wojną nie łowiłem w ogóle”¹⁹. Natomiast sześć lat wcześniej przyznał, że jego celem było „szokowanie i pobudzenie widza do refleksji”²⁰. Estetyczne kompozycje ze skór i kości, a nawet zestawienie w artykule informacji o „wędkarskiej pasji” z opisem obrazów malarza nie jest jednak tak dosłownym, a wręcz brutalnym ukazaniem procesu twórczego, na jaki zdecydował się Nakonieczny.

W tej części filmu reżyser oddaje głos samemu artyście, który opisuje swoją ucieczkę z dołu janowego. Zaczyna od opowiedzenia o nagości własnego ciała w momencie wydobycia się spod stosu zabitych. Może się wydawać, że w sytuacji ucieczki dla ratowania życia wstyd związany z brakiem ubrania nie jest istotny, jednak Stern zauważa: „Człowiek bez ubrania to nie człowiek”. Podkreśla jednak, że w tamtym momencie musiał być ubrany – nagi zwracałby na siebie uwagę. Stern zauważa również, że ciało ludzkie w nocy „świeci”, jest bardzo widoczne. Dzięki tym uwagom widz zostaje wprowadzony w sytuację ucieczki. Ten sposób narracji jest dla Sterna charakterystyczny, malarz nie uciekał w uogólnianie i patos, w jego relacjach dotyczących nawet najbardziej skrajnych doświadczeń obecny jest człowiek w jego codziennej cielesności, uwikłany w teraźniejszość i rzeczywistość świata w prozaicznym wydaniu. Chociaż sposób mówienia artysty jest spójny z tym, co można wyczytać z jego wypowiedzi, u Nakoniecznego słowa Sterna nabierają dodatkowej mocy – spokojny, miękki głos artysty kontrastuje z dramatyczną treścią opowieści. Słowa o nagości kończy zbliżenie na obraz *Tablice czerwone* z 1972 r., skąd Nakonieczny przenosi widza na łąkę, kontynuując opowieść o ucieczce malarza.

Stern podejmuje historię i opowiada o „myszce”, która mu towarzyszyła, kiedy ukrywał się w zbożu. Rzecz jasna zdrobnienie można uznać za charakterystyczny element języka malarza, ale w kontekście sceny z zabijaniem kury trudno uniknąć wrażenia, że Nakonieczny – umieszczając akurat tę wypowiedź artysty w takim, a nie innym kształcie – sugeruje widzowi, że Stern nie jest zupełnie pozbawiony wrażliwości na los zwierząt. Towarzysząca Sternowi w ucieczce mysz, staje się mu bliska. Tę wizję Nakonieczny przerywa sceną skórowania węgorza, nie pozwalając tym samym zapomnieć ani o śmierci, ani o twórczości artysty. W tym miejscu padają, już wcześniej przytoczone, słowa Sterna o tym, że szedł dalej, gdyż nie mógł zrezygnować z kontynuowania ucieczki i walki o życie. Opowiada także o stajni, w której się schronił i musiał zachować milczenie, o pociągu do Stanisławowa i strachu, że przez brak do-

19 „Odra”, listopad 1988, nr 11, s. 40 oraz „Gazeta Krakowska” 1982, 8 października, s. 3.

20 „Gazeta Krakowska” 1982, 8 października, s. 3.

kumentów zostanie zdemaskowany. W tym miejscu pojawia się jeszcze jedna relacja – kobiety, która opowiada o zbrodniach nazistów, o tym, jak żywcem spalono w piecu dziewczynkę. Stern nigdy w swoich wypowiedziach nie budował tak dosłownych obrazów, chociaż nie ma wątpliwości, że był świadkiem wielu okrucieństw. Relacja kobiety dopowiada i uzupełnia narrację Sterna. Jej historii towarzyszą ujęcia twarzy starszych kobiet w pociągu przerywane scenami oskrobywania kości z mięsa. Dla widza jest to sekwencja scen budzących bardzo afektywną reakcję. Jest to też wyraźna sugestia Nakoniecznego, że przygotowywanie kości do malarских dzieł (ich pozyskiwanie, obrabianie) również stanowiło emocjonalną odpowiedź Sterna i odreagowanie wojennych traum. Pytanie o to, kto w tej opowieści jest ofiarą, a kto oprawcą, ponownie odsyła do agambenowskiej interpretacji Leys.

W pierwszej i drugiej części filmu *Nakonieczny* wykorzystał prace Sterna, jego głos, sceny z życia. Pod koniec drugiej pojawia się także twarz artysty Wprost ze sceny zapatrzonego w okno Sterna reżyser przenosi widza do pracowni malarza, gdzie artysta spokojnym głosem mówi o tym, jak wielkie miał szczęście: „pięć tysięcy ludzi zginęło, a ja jeden musiałem z tego wyleźć”. Komentarzem do tych słów jest widok z transportu do Auschwitz na „bramę śmierci”, który z jednej strony może wiązać się bezpośrednio z wypowiedzią Sterna – i tym samym przypomnieć o skali Zagłady i szczęściu, jakie miał artysta – a z drugiej strony przywołanie Auschwitz może być propozycją, aby przeżycia Sterna przenieść symbolicznie na zbiorowe doświadczenie Zagłady.

Trzecia, ostatnia część nosi tytuł *Ptak* i zaczyna się widokiem na naczynie z kośćmi, z którego Stern wybiera elementy i układa je w precyzyjną kompozycję. Kamera ukazuje skupioną twarz artysty, jego ręce wybierające kości i powstający obraz. W scenie z pracowni pojawia się także kot Sterna. Może to być ukłon w stronę szczególnej sympatii, jaką Stern darzył zwierzę (obrażał się, jeśli ktoś – jego zdaniem – uraził kota)²¹. Jednak zestawienie kości z żywym zwierzęciem przypomina sekwencję: „myszka” – skórowanie węgorzy i może być ponownym przypomnieniem o tym, że zwierzęta odgrywały istotną rolę w życiu artysty, a co za tym idzie, ich zabijanie i używanie w obrazach było szczególnie „kanibalistyczne”. Jest to zresztą motyw, który pojawia się w pracach malarza. Wśród jego dzieł można znaleźć obrazy noszące następujące tytuły: *Ślady kanibala* (ok. 1976 r.) czy *Portret kanibala* (1983 r.). Zaś wywiad ze Sternem z 1982 r. zatytułowany *Wszyscy jesteśmy kanibalami*. W rozmowie zabijanie i jedzenie żywych istot artysta uznaje za „barbarzyństwo” i „kanibalizm”, w ten sposób pokazując samego siebie jako osobę, która traktuje zwierzęta na równi z ludźmi²². Sądząc z kolejnej wypowiedzi, w której pada tytuł obrazu *Kości psom odebrane* można uznać, że widział świat

21 M. Gutowski, *O Paniach, Panach i zdarzeniach*, op. cit., s. 197.

22 „Gazeta Krakowska” 1982, 8 października, s. 3.

natury, ludzko-zwierzęcy, jako całość. Uznawał, że zarówno zwierzęta jedzą inne zwierzęta, jak i ludzie jedzą inne zwierzęta, stając się tym samym kanibalami.

Nakonieczny pokazuje pracę Sterna nad obrazem: ułożoną w całość kompozycję z kości. Pojawia się postać artysty, który farbą w spreju pokrywa powierzchnię płótna. Układ jego ciała, perspektywa, z jakiej Nakonieczny ukazał tę scenę, sugeruje postawę człowieka oddającego strzał. Artysta-oprawca toczy ostateczną walkę z obrazem – symbolem swojego doświadczenia. Scenie towarzyszy wyliczanka Sterna:

Drapieżne szczupaki
Drapieżne sandacze
Przebiegłe klenie
Leniwe liny
Beztroskie ukleje
Wędrujące węgorze
Tłuste karpie
Tchórzliwe kielbie
Ruchliwe brzany
Skryte miętusy
Szkodliwe okonie
Pracowite świnki
I inne...
Przedłużają swój byt
W Milczeniu rodzajów.

Wyliczenie kończy się słowami: „To, co jest, u Szekspira, a reszta jest milczeniem”.

Film ma kompozycję klamrową – ostatnia scena z uciekającym z pociągu człowiekiem jest tą samą, która pojawiła się na początku. Tytuł nadany przez Nakoniecznego pochodzi z wiersza *Stary poemat* Octavia Paza, meksykańskiego poety, noblisty. Dwuwiersz kończący utwór brzmi: „Człowiek tam się zaczyna, gdzie umiera, idę ku moim narodzinom”²³. Interpretacja Nakoniecznego jest jasna – wydarzenie graniczne dołu janowego i realizacji Sterna z lat 60. pokazują, że obraz *Dół* jest jego symboliczną śmiercią. Cała twórczość malarza z lat późniejszych jest drogą ku przepracowaniu tego wydarzenia. Dla samego artysty propozycja Nakoniecznego musiała być zbieżna z jego własną narracją, o czym świadczy nie tylko zgoda na udział w filmie i jego emisję, ale także wykorzystanie produkcji jako elementu dwóch ekspozycji w Biurze Wystaw Artystycznych (BWA) w Poznaniu i w Krakowie. W „Echu Krakowa” z 1984 r. można przeczytać słowa artysty z wernisazu wystawy: „Mówienie o sobie jest nieprzyzwoitością, mówią obrazy”²⁴. Tym razem, za sprawą współpracy malarza i reżysera – także ruchome.

23 O. Paz, *Stary poemat*, tłum. R. Kalicki, „Literatura na świecie” 1975, nr 12.

24 „Echo Krakowa” 1984, 22 maja, s. 1.

Bibliografia

- Blum H., *Jonasz Stern*, Kraków 1978.
- Dzikowska E., *Artyści mówią, wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011.
- „Echo Krakowa” 1984, 22 maja.
- Filipowicz K., *Krajobraz niewzruszony*, wyd. I, II, III, Kraków 1947, 1948, 1956.
- Filipowicz K., *Krajobraz, który przeżył śmierć*, wydanie I, Kraków–Wrocław 1986.
- Garztecka E., *Refleksje Jonasza Sterna*, „Trybuna Ludu” 1972, 11 maja.
- Gutowski M., *O Paniach, Panach i zdarzeniach*, Kraków 2012.
- Gutowski M., Wywiad z Jonaszem Sternem, „Kultura” 1978, 26 marca.
- Jędrzejczyk O., notatka, „Gazeta Krakowska” 1972, 27 marca.
- Jędrzejczyk O., Wywiad z Jonaszem Sternem, „Gazeta Krakowska” 1972, 28 marca.
- Jonasz Stern, wystawa jubileuszowa, styczeń–luty 1985*, PS DESA oddział w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1985.
- Kamiński K., *W pracowni plastyków*, „Gazeta Krakowska” 1973, 9–10 czerwca.
- Jonasz Stern. Katalog wystawy*, Galeria „Baszta Czarownic”, Biuro Wystaw Artystycznych Słupsk 1998.
- „Kontrasty”, styczeń 1978, nr 1.
- Kosiński R., *Głowy podwawelskie. Jonasz Stern*, „Życie Literackie” 1962, nr 36.
- Koźbiel J., *Kości ludziom odebrane*, „Kobieta i Życie” 1985, 1 maja.
- Leys R., *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*, Princeton University Press 2007.
- Matynia A., Wywiad Andrzeja Matyni z Jonaszem Sternem, „Tu i Teraz” 1983, 12 października.
- Nasz reporter z wizytą u prof. J. Sterna*, „Życie Warszawy” 1966, 19-20 czerwca.
- Nowosielski J., *Ze zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 3.
- Oseka A., *Znaki Dramatu*, „Polska” 1965, nr 2.
- Otałęga Z., *Portrety. Jonasz Stern. Wszyscy jesteśmy kanibalami*, „Gazeta Krakowska” 1982, 8 października.
- Panas H., „Gazeta Olsztyńska” 1977, 26–27 listopada.
- Paz O., *Stary poemat*, tłum. R. Kalicki, „Literatura na Świecie” 1975, nr 12.
- Pollo A., *Stern czyli uwagi o metodzie analizy*, „Dziennik Polski” 1972, 7–5 maja.
- Potocka M.A., *Ostatni wywiad z Jonaszem Sternem*, „Odra”, listopad 1988, nr 11.
- Sawicki A., *Malarstwo i grafika Jonasza Sterna*, „Kultura” 1972, 14 maja.
- Tchórzewski J., *Mój wujek Jonasz*, „Twórczość” 1996, nr 7.

Filmografia

Idę ku moim narodzinom, reż. Ryszard Nakonieczny, 1981.

Streszczenie

W 1981 r. Ryszard Nakonieczny nakręcił film o Jonaszu Sternie *Idę ku moim narodzinom*. W filmie zgodził się wziąć udział sam artysta, który nie tylko pojawił się na ekranie, ale także opowiedział o swoich doświadczeniach wojennych. Jest to szczególna praca, która mogła się pojawić dopiero w latach 80., po okresie ugruntowania się malarstwa materii, którym Stern wyrażał m.in. traumę przeżycia własnej egzekucji w 1943 r. Lata 80. to również czas, w którym artysta zarówno w swojej twórczości, jak i w wypowiedziach otwarcie nawiązywał do swojej biografii. Film Nakoniecznego jest dla badaczy dorobku artystycznego Sterna materiałem źródłowym nie tylko ze względu na niepublikowane wcześniej wypowiedzi malarza o własnych przeżyciach z czasów okupacji, ale także ze względu na zapis procesu tworzenia obrazów Sterna – precyzyjnych kompozycji z kości i skór zwierząt.

„Frankenstein” Jamesa Whale’a – bohater romantyczny w kostiumie niemieckiego ekspresjonizmu

Frankenstein to nie tylko świetnie napisana książka. To powieść, która stworzyła nowoczesny mit. Historia opisana przez Mary Shelley (rys. 1) wyraża największe obsesje i niepokoje, które dręczyły zbiorową podświadomość jej epoki. Romantyczna powieść grozy z 1818 r., będąca monstrualną trawestacją opowieści biblijnej, stworzyła uniwersalne ramy myślenia o zdobyczach techniki i nauki. Narodziny mitu „szalonego naukowca”, który uzurpuje sobie przywileje Stwórcy, zainicjowane zostały w pewien deszczowy wieczór czerwca 1816 r. – w słynnym „roku bez lata”¹. Nad Jeziorem Lemańskim w wynajętej przez Lorda Byrona willi Diodami (rys. 2) spotkało się grono przyjaciół. Wśród nich gościł poeta Percy Bysshe Shelley wraz z Mary Wollstonecraft – tworzący jeszcze wówczas parę nieformalną. Zima wulkaniczna była powodem anomalii pogodowych. Klimat nie sprzyjał wycieczkom, zatem przyjaciele spędzali czas na prowadzeniu długich rozmów dotyczących różnych doktryn filozoficznych, tajemnic świata duchowego, a także najnowszych odkryć naukowych.

Pewnego wieczoru, pod wpływem dyskusji, której tematem były siły nadprzyrodzone, Byron zaproponował swoim gościom konkurs na najlepszą opowieść o duchach². Choć Shelley nie była brana pod uwagę jako godna przeciwniczka, to właśnie jej monstrum, które według legendy wyśniła tej nocy, zyskało największą popularność i stało się bohaterem niezliczonych adaptacji we wszystkich środkach przekazu.

Warto sobie uświadomić, co tworzyło nowoczesny świat, w jakim żyła Shelley. Uważam, że pierwszy akapit eseju noszącego tytuł *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley* Briana Wilson Aldisa najbardziej lapidarnie oddaje ducha ówczesnej, przemysłowej epoki:

Frankenstein albo: Współczesny Prometeusz – ukazał się drukiem w roku 1818, tym samym, w którym opublikowano utwory Shelleya, Peacocka, Scotta, Hazlitta, Keatsa i Byrona. Skończyły się wojny napoleońskie, „Savannah” jako pierwszy statek parowy przepłynęła Atlantyk, pierwsze lokomotywy posapywały na metalowych torach, odlewnie pracowały

1 M. Płaza, *Galwaniczna alchemia i niebyt utracony*, [w:] M. Wollstonecraft-Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, Kraków 2013, s. 315.

2 Ibidem, s. 320n.

pełną parą, fabryki włókiennicze w Lancashire oświetlono gazem, w Londynie rozpoczęto instalację sieci gazowej. Telford z McAdamem budowali drogi i mosty, następcy Galvaniego i Humphry Davy'ego eksperymentowali z elektrycznością. „Tak wiele już osiągnięto” – woła dusza Frankenstein – „ale ja uczynię jeszcze znacznie, znacznie więcej!”³.

Frankenstein to dojrzała powieść filozoficzna, w której autorka podejmuje polemikę z wieloma popularnymi wówczas ideami, przede wszystkim ukazuje konsekwencje traktowania nauki jako nowej religii. Shelley podaje w wątpliwość ideę nauki, która ma zastąpić Boga i dać odpowiedź na wszystkie pytania. Według Aldissa idea *Frankenstein* opiera się na quasi-ewolucyjnym poglądzie, że Bóg jest daleko od dzieła stworzenia, a nawet – że nie ma z nim nic wspólnego⁴. Człowiek może zatem swobodnie kreować własne sub-życia. W ujęciu żony Shelleya rolę Stwórcy bierze na siebie naukowiec.

Teatr pierwszy adaptował powieść Shelley i na przestrzeni 123 lat uświetnił ją własną tradycją fabularną, treściową i formalną, daleką od literackiego pierwowzoru. Pionierską sceniczną adaptację wyreżyserował Richard Brinsley Peake i nosiła ona tytuł: *Peake's Presumption: or the Fate of Frankenstein*⁵ (rys. 3). W ciągu trzech lat po premierze Peake'a ustaliły się główne cechy sztuk scenicznych realizowanych na podstawie książki. Reżyserzy spektakli koncentrowali się szczególnie na właściwej dla powieści gotyckiej atmosferze grozy. Demonizowano stworzoną istotę, a złożoną osobowość doktora Frankenstein redukowano do postaci prostszej. Chodziło przede wszystkim o to, by ukazać moralne konsekwencje przekraczania niedozwolonych granic, dlatego postać Frankenstein jest podobna do Prometeusza, rzucającego wyzwanie bogom i otrzymującego zasłużoną karę. Na pierwszy plan wysunięto obraz laboratorium i nadano mu mocniejsze akcenty alchemiczne⁶.

Podsumowując, autorzy sztuk scenicznych wytyczyli w XIX w. kierunek prawie wszystkim następnym spektaklom, a na początku XX w. również i kinu, zmieniając bogatą w filozoficzno-naukowe problemy powieść w melodramatyczną historię z elementami horroru i czarnej farsy.

Pierwsza filmowa adaptacja słynnej powieści została zrealizowana w 1910 r. Nakręcony tzw. nieruchomą kamerą, niemy, krótkometrażowy obraz wyprodukowano w wytwórni Edison Company w studiu filmowym Edison Motion Picture Studio w Nowym Jorku (rys. 4). Wyreżyserował go James Searle Dawley. Dzieło to jest przeniesieniem na ekran konwencji ówczesnego teatru. Cały ciężar akcji skupiony jest na teatralnej grze aktorów. W filmie zastoso-

3 B.W. Aldiss, *O pochodzeniu gatunków: Mary Shelley*, tłum. Jolanta Kozak, [w:] M. Wollstonecraft-Shelley, *Frankenstein*, Poznań 1989, s. 205.

4 Ibidem, s. 210.

5 A. Rohrmoser, *It lives! Early theatre and film adaptations*, <http://members.aon.at/frankenstein/franken-stein-start.htm> [dostęp online: 20.03.2015].

6 J. Turney, *Ślady Frankenstein*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 49.

wano znane wówczas efekty specjalne, np. alchemiczna scena powstawania monstrum z ognia w kotle z chemikaliami została zrealizowana dzięki prostemu zabiegowi cofnięcia sekwencji taśmy filmowej. Scena, w której zamiast odbicia naukowca w lustrze pojawia się postać monstrum była efektem zwykłego fotomontażu (*split frame technique*)⁷. Figura potwora jako ucieleśnienie ciemnej natury doktora Frankenstein'a to chyba jedyny filozoficzny problem znajdujący swe źródło w książce Shelley. Wszystkie te efekty w owym czasie robiły olbrzymie wrażenie na widzach.

Na początku lat 30. XX w. doszło do imponującego rozwoju techniki dźwiękowej. W Stanach Zjednoczonych najważniejszym skutkiem przełomu dźwiękowego była konsolidacja głównych wytwórni filmowych i wyeliminowanie konkurencji⁸. W artykule *Ewolucja języka filmowego* André Bazin pisał:

Między rokiem 1930 a 1940 na świecie wytworzyła się pewna wspólnota środków wyrazu języka filmu, która wzięła swój początek głównie z Ameryki. W Hollywood zatriumfowało pięć czy sześć wielkich gatunków, które zapewniły filmowi amerykańskiemu przytłaczającą przewagę⁹.

Wśród nich znajdował się tzw. film okropności. Wzmoczone zapotrzebowanie na film grozy mogło wynikać z Wielkiego Kryzysu, który nastąpił w roku 1929 i doprowadził do bezrobocia, deflacji oraz rozwoju przestępczości zorganizowanej. Życie w poczuciu zagrożenia znalazło oddźwięk w zwiększonym zapotrzebowaniu na dzieła dostarczające silnych przeżyć. Eskapistyczne obrazy wyświetlane w ciemnych salach kinowych były źródłem kontrolowanego strachu, który miewał działanie katartyczne.

W latach 30. w założonej przez niemieckiego emigranta Carla Laemmle wytwórni Universal Studio krystalizuje się klasyczny model horroru filmowego (rys. 5). To właśnie w tej wytwórni James Whale w roku 1931 wyreżyserował film, który odegrał ważną rolę w kształtowaniu się horroru amerykańskiego i tym samym w kodyfikacji kina gatunków, która miała miejsce w latach 30-tych.

Po sukcesie filmu *Księżę Dracula* (1931) Toda Browninga Studio Universal zaczęło poszukiwać innej dobrze znanej odbiorcom popkultury historii. Wytwórnia uznała, że pomysł, który wstrząsnął pokoleniem Shelley, jest kinowy i daje możliwości wykorzystania bogatego repertuaru form stylistycznych wchodzących w skład poetyki horroru. W tej sytuacji zakupiono prawa do sztuki *Frankenstein, przygoda makabryczna*. Oparty na sztuce teatralnej

7 J.A.W. Heffernan, *Looking at the Monster: „Frankenstein” and Film*, „Critical Inquiry”, Vol. 24, No. 1 (Autumn 1997), s. 133–158.

8 I. Sowińska, *Ekonomiczne konsekwencje przełomu dźwiękowego*, [w:] *Historia Kina: Kino Klasyczne*, t. 2, pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej, R. Syska, Kraków 2011, s. 48.

9 A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, tłum. Bolesław Michałek, [w:] *Film i rzeczywistość*, pod red. A. Helman, Warszawa 1963, s. 64.

film zrealizowano w ciągu dwóch miesięcy, a wytwórnia zarobiła na produkcji 12 mln dolarów, wydając zaledwie 250 tys., co było wystarczającym dowodem na społeczne zapotrzebowanie na horrory¹⁰. Obraz Whale’a zainicjował serię filmów, które kontynuowały losy bezimiennego monstrum spreparowanego w laboratorium Frankensteina. *Narieczona Frankensteina* (1935) był pierwszym i ostatnim *sequelem* filmu wyreżyserowanym przez Jamesa Whale’a.

W II tomie *Historii Kina* Łukasz Plesnar pisze:

[...] wytwórnia Universal zainicjowała cykl filmów grozy, odwołując się do europejskich zarówno niemieckich, jak angielskich wzorców, sięgając po opowieści o wampirach, szalonych naukowcach, nieśmiertelnych arystokratach i niewidzialnych ludziach¹¹.

Autor ten, mówiąc o wzorcach, miał zapewne na myśli nie tylko istniejące modele fabularne oraz bohaterów świata folkloru i mitów przenikających europejską kulturę literacką, lecz również zdobycze formalne i stylistyczne tworzące formułę horroru filmowego. Jak pisał wybitny niemiecki teoretyk filmowy Siegfried Kracauer: „Właśnie niemiecka technika zdjęć (w pełnym tego słowa znaczeniu) była czynnikiem, który wywarł największe wrażenie w Hollywood¹². Autor opisuje niemiecki sposób organizowania sfery wizualnej, wymieniając najważniejsze cechy stanowiące o wartości tych obrazów: wycucie mocnych w ekspresji ujęć, wirtuozeria w operowaniu światłocieniem, harmonia światła, teatralne dekoracje, gra aktorów oraz swobodne ruchy kamery.

Niemcy okres niemieckiego filmu grozy w całym swoim bogactwie elementów stylistycznych, sposobów użycia kamery, montażu oraz budowania suspense i prowadzenia narracji ukształtował hollywoodzki film grozy, który stał się niejako spadkobiercą tych zdobyczy. Jednak z nowym wynalazkiem, jakim był dźwięk musiał już – w dużej mierze – poradzić sobie sam.

Porównując niemieckie kino grozy z amerykańskim, można odnieść wrażenie, iż horrory amerykańskie nie miały plastycznych ambicji Niemców. Trudno się temu dziwić, wraz znową publicnością, rozwojem techniki dźwiękowej, zastosowaniem nowoczesnych obiektywów i kamer poprawiających jakość zdjęć zmieniło się podejście do filmowego medium. Zmianie uległ także charakter estetyki grozy w filmie hollywoodzkim: stała się bardziej realna, fotograficzna. Niemiecki ekspresjonizm był „szkołą widzenia plastycznego”¹³, wykorzystywał sztuki plastyczne do ewokowania grozy (rys. 6). Celem jego twórców było urzeczywistnienie wizji i zwielokrotnienie związanych z nią emocji. Możliwości wyrazowe obrazu służące do wydo-

10 J. Turney, *Ślady Frankensteina*, op. cit., s. 52.

11 Ł.A. Plesnar, *Hollywood straszy: Dracula, Frankenstein i inne horrory*, [w:] *Historia Kina*, op. cit., t. 2, s. 106.

12 S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera*, tłum. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009, s. 7.

13 A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 89.

bycia stanów duszy i utajonej psychiki upatrywano w malarstwie i architekturze. Jak zauważył Kracauer, wartość sięgnięciu niemieckiego filmu po estetykę głównego kierunku sztuk plastycznych nadaje nie tyle jego aspiracja do sztuki w pojęciu tradycyjnym – bo pod tym względem byłby to krok w tył – lecz próba rozwinięcia kreacyjnych możliwości kina, zwłaszcza pod względem subiektywnego prowadzenia narracji i tworzenia autentycznej, fantastycznej rzeczywistości rządzącej się własnymi prawami¹⁴. W hollywoodzkim świecie horroru pierwszeństwo ma materialna realność. Nie chodzi tu już o to, by przez zaburzenie proporcji, zdeformowane kształty i krzywe linie modyfikować wizualnie rzeczywistość, lecz doprowadzić widza do tak silnych reakcji emocjonalnych, by sama realność wydawała mu się niezwykła. Jednak już w pierwszej scenie *Frankensteina* widzimy, że nie rezygnuje się z teatralnej inscenizacji i, choć jest ona poddana pewnej charakteryzacji, nie jest dziwacznie zdeformowana (rys. 7).

Po prologu uderza nas wizja mrocznego cmentarza, gdzie płaczą żałobnicy. Za nimi widać stojącą figurę kościotrupa w płaszczu, nakrytego kapturem i trzymającego miecz. Ten motyw *vanitas* ostrzega przed próżnym dążeniem do władzy za życia, która wobec śmierci jest niczym. Zgodnie z duchem ekspresjonizmu przedmioty są tu obdarzone utajonym życiem i prezentowane jako coś prawie wyizolowanego, pojedynczego i jedyne¹⁵. Wszystko, co dostrzegamy na cmentarzu, cechuje niezależność. Drzewo, krzyż, szkielet, grób – są to przedmioty wyobcowane, odizolowane od reszty świata. Obiekty są jednocześnie dwuznaczne, magnetyczne i przez sposób ich ukazania – tajemnicze.

Henryk Frankenstein (bo tak nazywa się filmowy bohater) wraz ze swoim asystentem Fritzem czają się za płotem, by wykraść przed momentem pochowane zwłoki. Fritz jest postacią zapożyczoną z teatru, a swoje korzenie ma już w pierwszej sztuce Peake'a. Prolog, w którym na teatralnej scenie elegancko ubrany mężczyzna udziela widzom przestrogi przed filmem (rys. 8), ma wzmocnić niezwykłość scenerii cmentarnej i jednocześnie przyczynić się do stworzenia pewnej przewidywalności oraz rozpoznawalności przestrzeni, stanowiącej warunek uzyskania satysfakcji odbiorczej z dążenia ku temu, co tajemnicze, niezbadane.

Scena na cmentarzu odwołuje się do ekspresjonistycznych wizji niemieckich reżyserów. Czy nie udałoby się zbudować grozy innymi środkami niż tą stylizowaną dekoracją? Przecież już we wczesnych filmach niemieckich, takich jak np. *Nosferatu – Symfonia Grozy* (1922) potrafiono bez nadmiernej sztuczności, środkami filmowymi urealnić koszmar. Tak skomponowana przestrzeń cmentarza nie jest przecież dyktowana sennym koszmarem, schizofrenicznymi majakami czy rozgorączkowaną wyobraźnią głównego bohatera. Zatem można czytać tę celową sztuczność jako chęć wywołania pewnej iluzji, gdzie realna filmowa mate-

14 S. Kracauer, *Teoria Filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 106.

15 A. Has-Tokarz, *Horror*, op. cit., s. 206.

ria miesza się z nie-filmową teatralnością. Upiorny świat ekspresjonizmu jest tu zapożyczony i ukazany niejako w cudzysłowie. Choć pod wieloma względami dekoracje nawiązują do ekspresjonizmu – zwłaszcza w scenach na zamku – mają już inną wymowę i są inaczej skomponowane (rys. 9). To przerysowanie sprawia wrażenie, jakby hollywoodzki film dla „żartu” ubrał się w kostium niemieckiego ekspresjonizmu. Lecz byłby to co najmniej czarny humor. Trawestacja ta jest elementem budującym filmowy świat, w który widzowie muszą uwierzyć. Groźna, surrealistyczna sfera horroru – pomimo swej sztuczności – ma generować żywe obrazy i być w tym jak najbardziej autentyczna.

Narracja gotyckiej powieści Shelley jest kilkupoziomowa. Narratorem pierwszego stopnia, wprowadzającym czytelnika w świat przedstawiony w powieści, jest kapitan Robert Walton, który uratował Wiktora Frankensteina i stał się powiernikiem jego koszmarnej historii. Fabuła mieści w sobie relacje przyjaciół, listy bliskich, a przede wszystkim opowieść potwora, która zawiera także dzieje rodziny de Lacey.

Ten model narracji szkatułkowej eksponuje status ontologiczny granic dwóch wszechświatów. Jak pisał Manuel Aguirre: „Gotyctyzm zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat »inności«, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania”¹⁶. W filmie Whale’a istnienie dwóch przestrzeni jest dość mocno podkreślone. Jedną przestrzeń to mroczna strefa grzesznych manipulacji doktora Frankensteina, gdzie przekracza się dozwolone granice. Przedstawienie tego świata nawiązuje do poetyki ekspresjonistycznej w sposób, jaki opisałem na przykładzie cmentarza. Druga to realny świat najbliższych przyjaciół i rodziny głównego bohatera, który jest racjonalny i nie brakuje w nim elementów sielankowych. Przejściem między tymi światami jest wielkie eksperymentarium Frankensteina, mieszczące się na zamku, które również jest miejscem nieczystym, gdyż jest częścią „innego” (rys. 10). Sceneria zamku najlepiej materializuje paradygmaty architektoniki wypracowane przez niemieckie kino. Choć – jak wcześniej wspomniałem – jest to ekspresjonizm przeobrażony specjalnie dla stworzenia atmosfery grozy. Z filmowego punktu widzenia, ekspresjonistyczny świat grozy nie współzawodniczy z racjonalnym światem, lecz przez kontrast uwrażliwia widza na fotograficzną rzeczywistość. Jednak kwestią sporną jest, do której z filmowych rzeczywistości wypadałoby zakwalifikować monstrum. Kracauer o kreaturach przedstawionych w sposób realistyczny pisał:

16 M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, tłum. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotyctyzmów, wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Kraków 2002, s. 17.

Jeżeli stanowią pełnoprawny temat filmowy, należy je rozpatrywać, oczywiście, w aspekcie pierwszej możliwości obejmującej niefilmową teatralność. Jednak filmy mogą być wyreżyserowane tak zręcznie, że monstra mieszają się z realnym otoczeniem i powstaje iluzja, że faktycznie istnieją. Czyż natura nie jest zdolna tworzyć potwory?¹⁷.

Film nie troszczy się o zgodność z duchem oryginalnego dzieła literackiego. Jest to cel zamierzony, gdyż reżyserowi chodziło o stworzenie nowej fabuły, rozgrywającej się we współczesnych realiach. Akcja filmu dzieje się w jednym z początkowych momentów XX w., podczas gdy wydarzenia z książki rozgrywają się w drugiej połowie wieku XVIII. Jedynym, co łączy filmowego Henryka Frankensteinia z książkowym Wiktorem Frankensteinem jest to samo marzenie i ten sam naganny moralnie czyn. Wiktor to bohater romantyczny, który będąc człowiekiem nauki, odznacza się cechami pozytywistycznymi. Wrażliwy naukowiec czule kocha członków swojej rodziny i jest serdeczny dla swoich przyjaciół. W książce znajduje się mnóstwo opisów jego wewnętrznych uczuć, z którymi nie potrafi sobie poradzić. Tragedia, jaką przeżywa – nagła śmierć ukochanej matki, potem śmierć brata, morderstwo jego przyjaciela, a następnie świeżo poślubionej małżonki – wzbudza w czytelniku głębokie współczucie. Bohater filmowy – Henryk jest typem niezależnego naukowca-szaleńca. To szorstki w obyciu nawet dla swoich najbliższych syn bogatego, równie niesympatycznego barona, dysponujący dużym majątkiem. Wiktor działa absolutnie sam i to w całkowitym ukryciu, zaś Henryk nie kryje się ze swoimi planami stworzenia życia, ponadto ma pomocników – na początku Fritza, a później pomaga mu sam profesor Waldman. Wiktor po ożywieniu monstrum, zdjęty odrazą, ucieka z miejsca zdarzenia, pozostawiając potwora samemu sobie. Henryk traktuje ożywienie potwora tylko jako jeden z etapów – dalszymi są: utrzymanie go przy życiu oraz nauka wykonywania poleceń.

Również monstra znacząco różnią się od siebie. Książkowa postać jest na początku jak *tabula rasa*: nic nie wie, niczego nie rozumie, mieszają się jej zmysły. Szybko jednak zaczyna rozumieć, co się z nią dzieje. Uczy się mówić i pisać. Staje się odczytanym, inteligentnym i wrażliwym bohaterem. Potrafi w klarowny sposób wyrażać swoje emocje, myśli i uczucia. Przy tym jest nadludzko silna oraz zwinna. Z powodu swojego szkaradnego wyglądu zostaje odrzucona przez ludzi i swojego stwórcę. Nie mogąc znaleźć nigdzie miłości ani zrozumienia, postanawia zemścić się na Wiktorze. Morduje jego najbliższych, a jego samego skazuje na życie w poczuciu winy. Potwór często mówi o sobie w kategoriach miltonowskich; stojąc nad ciałem zmarłego Wiktora, podsumowuje swoją egzystencję: „Upadły anioł stał się pełnym złości szatanem”¹⁸. Filmowe monstrum jest dużo mniej złożoną postacią. Umysłowo jest właściwie

17 S. Kracauer, *Teoria Filmu*, op. cit., s. 117.

18 M. Wollstonecraft-Shelley, *Frankenstein*, tłum. H. Goldmann, Poznań 1989, s. 202.

trzyletnim dzieckiem i takim pozostaje do końca fabuły. Co prawda, przez nieuwagę Fritza, ma mózg mordercy, ale nie wykazuje agresji, jeśli nie jest sprowokowane, a dzieje się tak dopiero, gdy asystent znęca się nad nim, używając pochodni. W filmie potwór nie jest jedynie problemem Henryka, lecz wszystkich. Gdy niechęć utopił dziewczynkę, stał się największym wrogiem publicznym.

Film w pewien sposób podejmuje jeden z problemów filozoficznych zawartych w dziele literackim. Jest to aspekt konfrontacji człowieka z sobą samym, co nieuchronnie wynika z mocy tworzenia. Jak pisał Aldiss: „Mit chorej kreacji zmienia się w sytuację Jekylla i Hyde’a, kiedy Frankenstein walczy ze swoim alter ego”¹⁹. Dualizm natury człowieka, związany z popularną teorią Sigmunda Freuda, był też, jak utrzymuje Kracauer, obsesją kinematografii niemieckiej.

W ostatniej scenie doktor Frankenstein i jego monstrum znajdują się w starym, drewnianym młynie wiatrowym. Po szamotaninie bohater uwalnia się z uścisku potwora i ucieka za obracające się dolne koło kołnierzowe²⁰. Następuje chwila, w której Frankenstein i monstrum stoją naprzeciwko siebie, patrząc sobie w oczy przez prześwity obracających się elementów maszynerii (rys. 11). Niektórzy widzą w tej scenie freudowski symbol konfrontacji „Superego z Id”²¹. Po następnej potyczce Frankenstein zostaje wyrzucony z młyna i z trudem przeżywa upadek. Film, w przeciwieństwie do książki, kończy się happy endem: potwór zostaje uwięziony w podpalonym przez rozwścieczony tłum młynie. Oczywiście, z serii filmów o Frankensteinie wiadomo, że wcale nie dokonał żywota pod gruzami spalonego młyna (rys. 12).

Horror zajmuje trwale miejsce w historii hollywoodzkiego kina. *Frankenstein* Whale’a według niektórych badaczy, takich jak np. Noël Carroll, jest pierwszym w pełni ukształtowanym filmem grozy. Dzisiaj słowo „Frankenstein” większości z nas kojarzy się z wysokim czołem, kwadratową głową i elektrodami wystającymi z szyi. To dzięki niezwyklej charakterystyce autorstwa Jacka Pierce’a oraz wzruszającej kreacji Borisa Karloff’a filmowe monstrum zostawiło bardzo głęboki ślad w zbiorowej pamięci. Dziś ta twarz już nie wywołuje ataku paniki. Bezimienne monstrum zostało nazwane: często określa się je błędnie mianem Frankensteina, czyli nazwiskiem tego, kto je stworzył. Lecz nie należy zapomnieć, że istota ta nie może mieć własnej nazwy, gdyż jest efektem niedozwolonych manipulacji i należy do granicznej rzeczywistości, znajdującej się pomiędzy światem żywych i umarłych. Film Whale’a zapewnił mu sukces, a popkulturze, dzięki kreacji Karloff’a (rys. 13), dał jedną z najbardziej

19 B.W. Aldiss, *O pochodzeniu gatunków*, op. cit., s. 211.

20 Duże, wewnętrzne koło zębate napędzane przez wiatrak.

21 Por. R. Krinsky, *An Argument for the Uncanny: A Brief Analysis of James Whale’s Frankenstein*, <http://influxmagazine.com/frankenstein-1931/> [dostęp online: 11.05.2015].

rozpoznawalnych figur w powszechnej świadomości, niejako znak firmowy horroru jako gatunku filmowego.

Bibliografia

- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Caroll N., *Filozofia horroru albo paradoksu uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Encyklopedia ekspresjonizmu*, pod red. L. Richarda, tłum. D. Górna, Warszawa 1996.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Historia kina*, t. 2, *Kino klasyczne*, pod red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej, R. Syska, Kraków 2011.
- Kołodzyński A., *Film grozy*, Warszawa 1970.
- Kracauer S., *Od Caligariego do Hitlera*, tłum. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Gdańsk 2009.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Krinsky R., *An Argument for the Uncanny: A Brief Analysis of James Whale's Frankenstein*, <http://influxmagazine.com/frankenstein-1931/> [dostęp online: 11.05.2015].
- Lamparska J., *Frankenstein historia prawdziwa*, <http://www.national-geographic.pl/national-geographic/historia/frankenstein-historia-prawdziwa> [dostęp online: 11.05.2015].
- Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, pod red. A. Helmana i A. Madeja, Katowice 1985.
- Turney J., *Ślady Frankensteina*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2001.
- Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Kraków 2002.
- Wollstonecraft-Shelley M., *Frankenstein*, tłum. H. Goldmann, Poznań 1989.
- Wollstonecraft-Shelley M., *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. i oprac. M. Płaza, Kraków 2013.

Filmografia

- Dracula*, reż. T. Bowning, 1931.
- Frankenstein*, reż. J. Whale, 1931.
- Gabinet Doktora Caligari*, reż. R. Wiene, 1920.
- Naręczona Frankensteina*, reż. J. Whale, 1931.
- Nosferatu – Symfonia Grozy*, reż. F.W. Murnau, 1922.

Streszczenie

Frankenstein to nie tylko świetnie napisana książka. To powieść, która stworzyła nowoczesny mit. Historia opisana przez Mary Shelley wyraża największe obsesje i niepokoje, które dręczyły zbiorową podświadomość jej epoki. Młody naukowiec, Wiktor Frankenstein, odrzucił respekt przed Stwórcą i sam zapragnął wykreować życie. W wyniku swoich prac powołał do istnienia najbardziej „ludzkiego” potwora w historii. *Frankenstein* to dojrzała powieść filozoficzna, w której autorka zamknęła swe refleksje o istocie życia, fascynację i przerażenie potęgą nauki oraz postawiła najważniejsze pytanie, które dzieliło myślicieli: czy nauka ma zastąpić Boga? Powieść szybko przełamała granice druku. W 1823 r. Richard Brinsley Peake wyreżyserował spektakl pt. *Presumption: or the Fate of Frankenstein*. Adaptacja ta rozpoczęła długi ciąg sztuk scenicznych opartych na książce. Teatr adaptował powieść Shelley i na przestrzeni 123 lat uświetnił ją własną tradycją fabularną, treściową i formalną, daleką od literackiego pierwowzoru. Historia Frankensteina stała się na tyle znana w swojej uproszczonej formie, że pierwsza filmowa adaptacja słynnej powieści została zrealizowana już w 1910 r. Dzieło to jest po prostu przeniesieniem na ekran konwencji ówczesnego teatru. Prawdziwa kinowa historia, która ustanowiłaby mit Frankensteina w społeczeństwie masowym, miała dopiero nadejść.

W latach 30. XX w. w założonej przez niemieckiego emigranta Carla Laemmele wytwórni Universal Studio krystalizuje się klasyczny model horroru filmowego. James Whale w roku 1931 tworzy film, który zapewni mu sukces, a popkulturze, dzięki kreacji Borisa Karloffa, da jedną z najbardziej rozpoznawalnych figur w powszechnej świadomości, niejako znak firmowy horroru jako gatunku filmowego.

Przedmiotem mojej pracy jest ukazanie zmian, jakim wraz z upływem czasu uległ sens historii doktora Frankensteina. Zestawiam ze sobą bohaterów powieści gotyckiej z filmowymi. Uniwersalizm przesłania powstałej na początku XIX w. książki Shelley w jej filmowej wersji akcentuję przez analizę relacji między monstrem a jego stwórcą. Służy temu analiza charakterystyki bohaterów, kompozycji (w aspektach plastycznych) oraz innych elementów warsztatu filmowego, które budują grozę. Pomędzy Frankensteinem książkowym a filmowym jako klasyką amerykańskiego kina grozy znajdują się techniczne, artystyczne i ideowe zdobycze niemieckiego ekspresjonizmu filmowego. Ta specyficzna europejska podstawa jest źródłem przeżywania zachwyty widza. Przedstawiam źródła sztuki artystycznej, które sprawiły, że film *Frankenstein* przewyższył o klasę większość produkcji studia Universal.

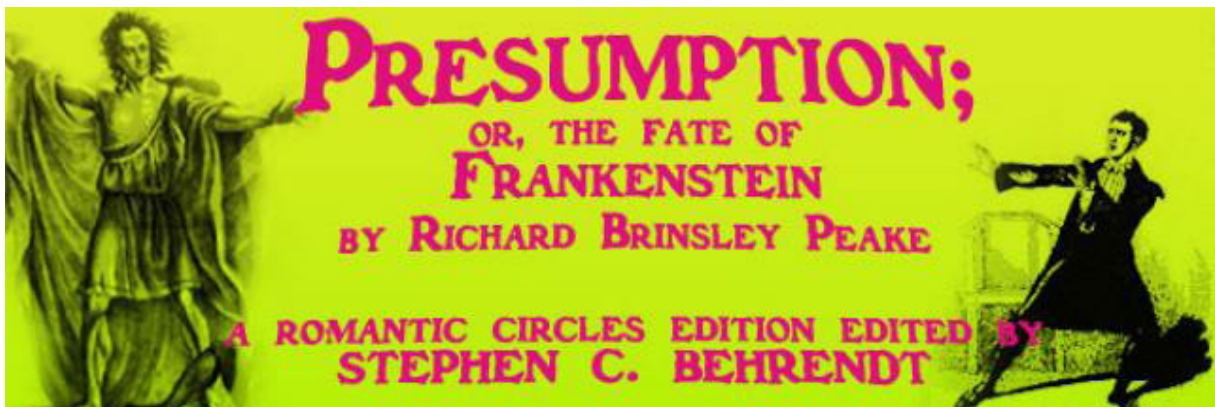
Ilustracje



Rys. 1. Portret Mary Wollstonecraft Shelley wykonany przez Richarda Rothwella, 1840, National Portrait Gallery, Londyn



Rys. 2. Villa Diodati, fot.



Rys. 3. Plakat do sztuki R.B. Peak'a

The EDISON KINETOGRAM

VOL. 1

LONDON, APRIL 15, 1910

No. 1

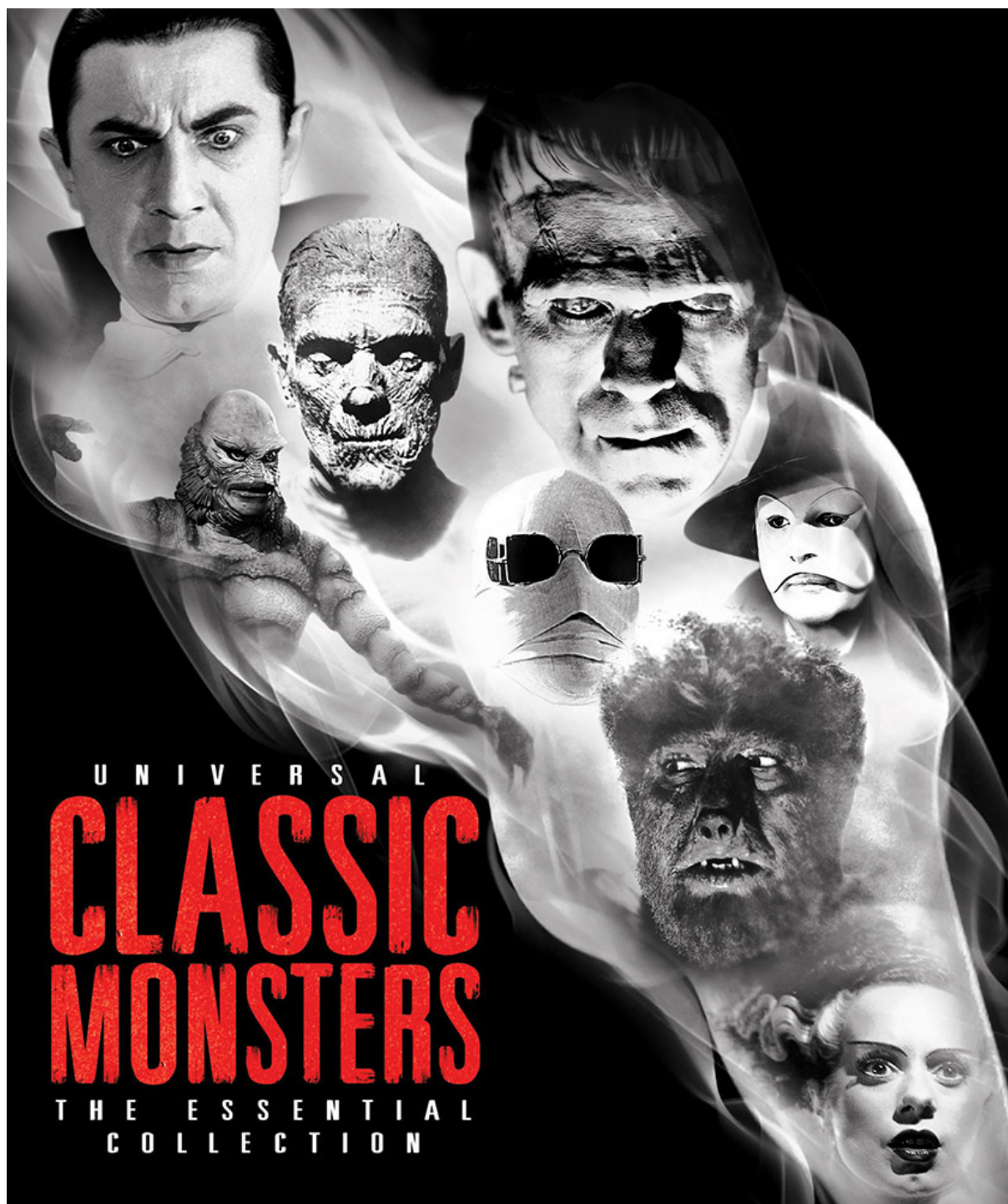


SCENE FROM
FRANKENSTEIN

FILM No. 6604

**EDISON FILMS TO BE RELEASED
FROM MAY 11 TO 18 INCLUSIVE**

Rys. 4. Plakat filmu *Frankenstein* z 1910 r.



Rys. 5. Okładka kolekcji wczesnych horrorów wytwórni Universal Studio, wydanej na płytach Blue-Ray w 2012 r.



Rys. 6. *Gabinet doktora Caligari* (1920), reż. R. Wiene, kadr z filmu



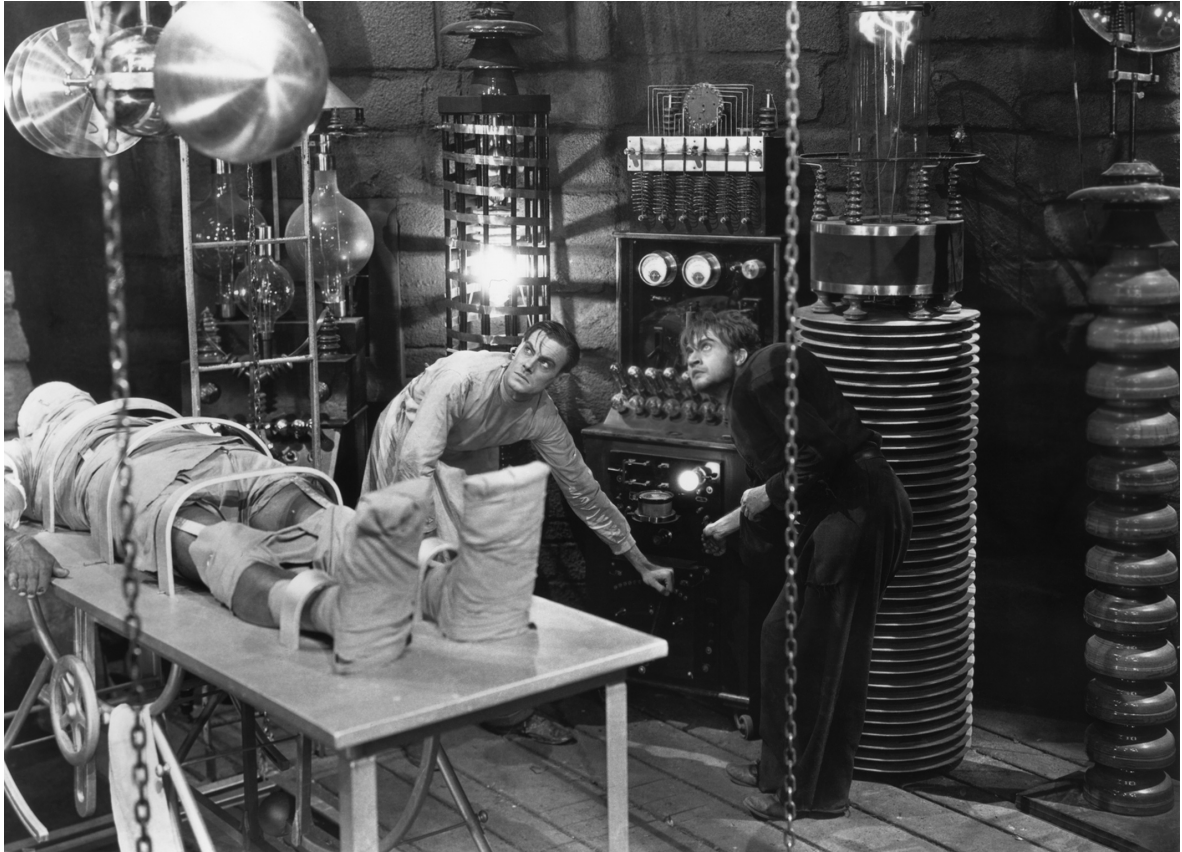
Rys. 7. *Frankenstein*, scena wykradania zwłok z cmentarza



Rys. 8. Przestroga dla widzów w imieniu Carla Laemmle'a



Rys. 9. *Frankenstein*, Monstrum i Fritz – scena złączenia się pomocnika nad potworem, zdjęcie z planu filmowego



Rys. 10. *Frankenstein*, laboratorium na zamku – scena powołania do życia monstrum



Rys. 11. *Frankenstein*, scena we młynie



Rys. 12. *Frankenstein*, ostatnia scena – płonący młyn



Rys. 13. *Frankenstein*, scena konfrontacji monstrem z jego stwórcą

Terpsychora w oczach dziesiątej muzy, czyli o sztuce baletowej na wielkim ekranie

Balet klasyczny to sztuka stosunkowo młoda, która zrodziła się pod koniec XVI w. na italskim dworze¹ i wkrótce stała się rozrywką wielu innych europejskich władców. Była elitarną formą widowiska dramatycznego, przeznaczoną dla koneserów, zamkniętą bądź to w magnackich pałacach, bądź też na reprezentacyjnych, teatralnych scenach. Sytuacja ta w czasach obecnych niewiele się zmieniła, aczkolwiek począwszy od XX w., można obserwować wyraźną tendencję do uaktualniania baletowej treści i formy², a przez to do pozyskiwania coraz większej ilości wielbicieli i docierania do coraz szerszego kręgu odbiorców. Dzieje się tak również przez inne media, które skupiły uwagę na sztuce baletowej i rozpowszechniają jej mniej lub bardziej prawdziwy wizerunek. Jednym z nich jest kino, które już od pierwszych lat swojego istnienia zainteresowało się tańcem, a wkrótce również samym baletem, czyniąc z niego materiał swojej sztuki³.

Pierwsze filmowe spojrzenia na sztukę baletową

Wśród pierwszych filmów poświęconych tej tematyce na uwagę zasługuje *Balerina*, film znany także pod tytułem *Śmierć łabędzia*, nakręcony w 1937 r. Przedstawia on historię dwunastoletniej uczennicy szkoły baletowej, Rose Souris⁴, bezkrytycznie zapatrzonej w primabalerinę Opery Paryskiej Mademoiselle Beaupré. Dziewczynka zauroczona jest nią do tego stopnia, iż na wieść, że do teatru przybywa rosyjska gwiazda Nathalie Karine, mogąca

1 Premiera pierwszego baletu dworskiego odbyła się w 1581 r. Nosił on tytuł *Kirke – komiczny balet królowej*, autorem choreografii był włoski skrzypek Baltazarino di Belgioioso.

2 Zob. m.in. postulaty reformy Fokina.

3 W niniejszej pracy skupiam się wyłącznie na filmach, których głównym tematem jest sztuka baletowa, pomijam filmy animowane oraz te, w których balet pojawia się wyłącznie epizodycznie lub traktowany jest jedynie jako pretekst do wprowadzania innych zagadnień.

4 Nazwisko bohaterki, oznaczające w języku francuskim dosłownie ‘mysz’, odnosi się do zwyczajowego określenia początkujących uczennic szkoły baletowej przy Operze Paryskiej, określanych mianem *les petits rats*, czyli ‘szczurków’.

przyćmić sławę jej ulubienicy, powoduje wypadek, który zmusza Rosjankę do zakończenia kariery. Niespodziewanie dla Rose, Mademoiselle Beaupré również rezygnuje z tańca, porzucając go na rzecz zawarcia związku małżeńskiego. Dziewczynka przyjmuje tę decyzję z bolesnym niedowierzaniem, jako zdradę sztuki baletowej. Myliłby się jednak ten, kto sądzi, iż *Balerina* to po prostu cikliwy melodramat. Film bowiem kończy się przyjaźnią Rose z niepełnosprawną rosyjską balerina, które jednoczy wspólna miłość do tańca. Pomijając nieco sentymentalną fabułę, zaczerpniętą z powieści francuskiego pisarza Paula Moranda *Śmierć łabędzia*, *Balerina* z pewnością zasługuje na uwagę dzięki znakomitej obsadzie aktorsko-tanecznej. W głównych rolach występują tu bowiem: francuska primabalerina i aktorka Yvette Chauviré, amerykańska primabalerina Mia Slavenska, a także młodzianka Janine Charrat, która zasłynęła później jako francuska tancerka i choreografka. Dużym walorem filmu są także sceny taneczne, nad choreografią których pracował sam Siergiej Lifar. Do ekranizacji tej powrócił w 1947 r. Henry Koster, który przedstawił ponownie tę samą historię, tym razem z Margaret O'Brien i Cyd Charisse w rolach głównych, w filmie zatytułowanym *The Unfinished Dance*.

Tancerze w Hollywood

Obsadzanie słynnych znakomitości baletowych jako odtwórców głównych ról w filmach o tańcu było częstą strategią wykorzystywaną przez wielu reżyserów. Kilkoro tancerzy, jako osoby o wybitnej świadomości ciała i mające warsztat aktorski (przynajmniej w zakresie wyrazistości, plastyki ciała, ekspresji), okazało się prawdziwymi gwiazdami wielkiego ekranu. Do najślynniejszych z nich można zaliczyć z pewnością Michaiła Barysznikowa, legendarnego rosyjskiego tancerza o światowej sławie. Zadebiutował on w amerykańskim dramacie obyczajowym⁵ z 1977 r., zatytułowanym *Punkt zwrotny* (*The Turning Point*)⁶, rolę zarozumiałego playboya, gwiazdy zespołu baletowego, który rozkochuje w sobie młode i naiwne tancerki. Film ten, nakręcony przez Amerykanina Herberta Rossa, przedstawiał losy dwóch przyjaciółek, których podzieliła zazdrość o sukces i sławę z jednej strony, a osobiste szczęście i spełnienie w roli matki z drugiej strony. Jedną z nich, DeeDee Rodgers (w rolę tę wcieliła się Shirley MacLaine), rezygnuje z kariery, gdyż wstępuje w związek małżeński i wkrótce rodzi równie utalentowaną córkę Emilię. DeeDee przez długie lata zmaga się z uczuciem niespełnienia i niezrealizowania swoich zawodowych marzeń. Tymczasem jej przyjaciółka z zespołu baletowego, Emma Jacklin (postać tę zagrała Anne Bancroft), matka chrzestna Emilii, pozostaje

5 Powstanie *Punktu zwrotnego* zainspirowane było prawdziwymi wydarzeniami – historią przyjaźni dwóch amerykańskich tancerek: Isabeli Mirrow Brown i Nory Kaye.

6 Film ten zyskał sobie miano największego przegranego Oscarów w 1977 r., z racji tego, iż był nominowany w jedenastu kategoriach, m.in. za najlepszy film, reżyserię i główną rolę kobiecą (Anne Bancroft), lecz w końcu nie przyznano mu ani jednej statuetki.

wierna Terpsychorze i wkrótce zdobywa tytuł primabaleriny oraz sławę. Poza sceną pozostaje jednak osobą bardzo samotną, która nie ma nic poza swoją pracą. Po wielu latach kobiety spotykają się ponownie i dzięki Emilii, która zaczyna dopiero swoje dorosłe i zawodowe życie, a o którą obie troszczą się jak o własną córkę, DeeDee i Emma wyznają sobie wszystkie żale i zazdrości, dzięki czemu ich przyjaźń ponownie odżywa. Film Rossa ukazuje zatem po raz kolejny życie tancerki jako trudne i pełne wyrzeczeń, w którym trudno jest pogodzić założenie rodziny i macierzyństwo z sukcesami na scenie.

Mimo że Barysznikow grał tu zaledwie rolę drugoplanową, jego talent aktorski od razu został dostrzeżony⁷ i przed młodym artystą szybko posypały się kolejne atrakcyjne oferty występów na wielkim ekranie. Jednym z najśłynniejszych filmów, inspirowanych częściowo jego własnym losem, był film Taylora Hackforda *Białe noce* z 1985 r. Przedstawiał on dzieje rosyjskiego tancerza Nikołaja (Koli) Rodchenko, słynnego uciekiniera ze Związku Radzieckiego⁸, który robi międzynarodową karierę, występując w teatrach na całym świecie. Podczas *tournée* do Tokio samolot, którym leci jest zmuszony do międzylądowania na terenie Syberii, gdzie Kola zostaje rozpoznany przez agenta KGB i zobligowany do zmiany swoich artystycznych i życiowych planów oraz do podjęcia pracy w Teatrze im. Kirowa w Leningradzie. Nikołaj poznaje tu czarnoskórego tancerza stepu (w rolę tę wcielił się Gregory Hines), z którym się zaprzyjaźnia. Po wielu przeżyciach planują wspólną ucieczkę do Stanów Zjednoczonych, jednakże udaje się to tylko Koli. Legendarną już sceną *Białych nocach* jest słynny zakład dwójki tancerzy o to, że Nikołaj otrzyma jednaście rubli, pod warunkiem, że zakreśli jednaście *pirouettes*. Mimo wysuwającego się często na pierwszy plan wątku politycznego, film ten eksponuje niezwykłą determinację, odwagę i pracowitość, którą musi wykazać się tancerz, aby osiągnąć zawodowy sukces. Nad stroną taneczną w *Białych nocach* czuwała słynna amerykańska choreografka Twyla Tharp. Reżyser włączył też do filmu sceny z baletu *Młody człowiek i śmierć* Rolanda Petita. Dzięki temu, jak również dzięki wielkiej charyzmie Barysznikowa i jego wspaniałej technice tańca, widz nie tylko z uwagą śledzi perypetie głównych bohaterów, lecz ma także okazję do obcowania ze sztuką baletową w najlepszym wydaniu.

Przykładem jeszcze ściślejszej unii Terpsychory i dziesiątej muzy jest film *Tancerze* (*Dancers*, 1987) Herberta Rossa. Jego fabuła jest filmową, współczesną wersją romantycznego

⁷ Za rolę w *Punkcie zwrotnym* Barysznikow był nominowany do Oscara za najlepszą drugoplanową rolę męską.

⁸ Na podobnym motywie, również inspirowanym prawdziwymi wydarzeniami, powstał w 2009 r. film *Mao's Last Dancer*. Głównym bohaterem jest tu autentyczna postać, Li Cunxin, utalentowany tancerz, który wyjeżdża na występy do Stanów Zjednoczonych, a następnie odmawia powrotu do Chin. Reżyser Bruce Beresford pokazuje życie prostych ludzi pod rządami Mao Zedonga, karmionych propagandą na temat „złego” Zachodu i walkę Li Cunxina o osobistą i zawodową wolność. W filmie tym pojawia się również postać Barysznikowa jako tancerza, który odważył się opuścić sowiecką Rosję i wyjechać do Stanów Zjednoczonych.

baletu *Giselle* Adolphe'a Adama. Przedstawia ona losy charyzmatycznego tancerza o międzynarodowej sławie Tony'ego, który u schyłku swej kariery pragnie zrealizować filmową wersję *Giselle*. Oglądając próby i przygotowania do tego przedsięwzięcia, widz zapoznaje się z librettem baletu, które – jak się okazuje – ma bardzo wiele wspólnego z życiem Tony'ego i otaczających go kobiet. Bohaterem baletu jest bowiem młody książę Albert, który, mimo iż jest już zaręczony z księżniczką Batyldą, rozkochuje w sobie piękną i niewinną wieśniaczkę Giselle, której składa przysięgę wiecznej miłości. Gdy dziewczyna dowiaduje się o oszustwie ukochanego, popada w szaleństwo i umiera. Po śmierci dołącza do grona willid – duchów zmarłych tragicznie dziewcząt, które szukają pomsty na mężczyznach, zmuszając ich do śmiertelnie wyczerpującego tańca. Giselle jednak nawet po śmierci zachowuje swe szczere uczucie dla Alberta, dlatego też nie pozwala zrobić mu krzywdy i ochrania go przed mocą swych willidzich sióstr. W filmie Rossa nieroztropny książę jest alter ego Tony'ego, który romansuje z wieloma tancerkami, żadnej jednak nie obdarza prawdziwym uczuciem. Sam przyznaje się nawet do tego, iż jego przekleństwem jest to, że w prawdziwym życiu nic nie czuje i nie jest zdolny do miłości. Ofiarą Tony'ego pada m.in. młodzianka tancerka Lisa (w rolę tę wcieliła się słynna amerykańska tancerka Julie Kent), która w trakcie zdjęć na planie filmowym dostrzega paralele między swoim życiem a losami Giselle i również przeżywa załamanie nerwowe.

Tancerze w dużej części składają się z sekwencji prób, a także finałowego spektaklu, w którym tytułową partię tańczy jedna z najśłynniejszych odtwórczyń roli Giselle, Alessandra Ferri. Wcieliła się ona w filmie w rolę Franceski, pierwszej tancerki zespołu, która również ma romans z Tonym. Obsadzenie pary tak wyjątkowych artystów w wiodących partiach baletu i filmu, sprawiło, że wykonanie to stało się legendarnym i powracają do niego miłośnicy sztuki baletowej na całym świecie. Pomysł Rossa, oparty na tak ścisłym połączeniu tych dwóch sztuk, unaoczniał wiele korzyści dla obu z nich, płynących ze wzajemnego oddziaływania. Twórcy filmu, dzięki zaczerpnięciu wzorca z libretta baletowego, mieli gotowy materiał na interesującą fabułę, reżyser grał tu sprytnie zbieżnością losów bohaterów. Charyzma, indywidualność, doskonale wyszkolone ciało i wyjątkowe predyspozycje aktorskie wszechstronnego Barysznikowa zagwarantowały ponadto widzom wiele pięknych scen i ujęć tanecznych. Ross zerwał tu ze sztampowym poglądem na konserwatyzm i anachroniczność sztuki baletowej, ukazując jej olbrzymi potencjał, zdolność do poruszania widzów na całym świecie i do wchodzenia w interdyscyplinarne relacje z innymi dziedzinami współczesnego życia.

Tancerki – pasjonatki, męczennice, fanatyczki?

Sztuce baletowej poświęcone zostały również *Czerwone trzewiki* (*The Red Shoes*), film z 1948 r. w reżyserii Emerica Pressburgera i Michaela Powella. Jest to ambitne dzieło stanowiące interesujące złożenie baśni Hansa Christiana Andersena *Czerwone trzewiczki*, baletu *Jeziorko labędzie* Piotra Czajkowskiego oraz faktów z historii tańca, konkretnie z działalności Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa. Reżyserzy wprowadzili tu ponadto interesujący zabieg „teatru w teatrze”, polegający na tym, że wraz z rozwojem fabuły widz staje się świadkiem powstawania autonomicznego baletu, również zatytułowanego *Czerwone trzewiki*, autorstwa słynnego tancerza i choreografa Roberta Helpmanna. Oblicze Terpsychory jest tu reprezentowane przez młodą, obiecującą tancerkę, Victorię Page, która musi dokonać niezwykle trudnego wyboru między wymagającą całkowitego poświęcenia się karierą primabaleriny a osobistym szczęściem u boku ukochanego mężczyzny. W postać tę wcieliła się utalentowana tancerka i aktorka, Moira Shearer, dzięki czemu film zawiera wiele artystycznych i profesjonalnie wykonanych scen tanecznych⁹. *Czerwone trzewiki* były jednym z pierwszych dzieł kinematograficznych, które bazowały na temacie wielokrotnie eksploatowanym przez wielu reżyserów – ogromnej pasji i takim zapamiętaniu się w sztuce tańca, które prowadzi do autodestrukcji.

Wątek ciężkiej pracy, przemijania i niezwykle krótkiej kariery tancerki pojawia się także u Ingmara Bergmana w *Letnim śnie* z 1951 r., a do perfekcji doprowadzony jest w krótkometrażowym filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Siedem kobiet w różnym wieku* z 1978 r. W ciągu zaledwie szesnastu minut reżyser, bez żadnego komentarza z zewnątrz, przedstawia przebieg kariery zawodowej tancerki baletowej. Rozpoczyna ją scena ćwiczeń – zabaw małej dziewczynki, która z dużym zaangażowaniem powtarza po nauczycielce kroki i figury. Następnie ukazana jest starsza uczennica szkoły baletowej, która wykonuje już dużo trudniejsze, bardziej wymagające ćwiczenia. Nastolatka dostaje ostrą reprimendę od nauczycielki, nie widać tu już poprzedniej radości płynącej z tańca, lecz jedynie ciężką pracę i tresurę, jakiej poddawane są dziewczynki marzące o karierze baleriny. Kolejna scena ukazuje jeszcze starszą dziewczynę, która dojrzała już do samodzielnej pracy. Rozumie sens wkładanego w swój zawód wysiłku i potrafi czerpać z tego radość i satysfakcję. Ukoronowaniem starań tancerki jest występ na scenie i aplauz widowni, co pokazują kolejne minuty filmu. Piąta część ukazuje salę baletową, na której niezmiernie ciężko ćwiczy kolejna gwiazda. Jej wysiłek, pot płynący strugami i przyspieszony oddech nie przypominają nic z wizerunku bezcielesnej, eterycznej, eleganckiej istoty, którą widz oglądał na teatralnej scenie. Przedostatni fragment filmu ukazuje starzejącą się

⁹ Obok niej na planie filmowym pojawili się tancerze tej klasy, co Robert Helpmann, Leonid Miasin i Ludmiła Tchérina.

tancerkę, której powierzane są jedynie drobne, epizodyczne role w drugiej obsadzie. Ostatnia scena zamyka cykl metamorfoz w zawodzie baletnicy – przemienia się ona w nauczycielkę, która wprowadza kolejne pokolenie uczniów do świata tańca. Nieprzecenioną wartością dzieła Kieślowskiego, wpisującego się w ramy filmu dokumentalnego, jest wieloaspektowość perspektywy i pragnienie obiektywnego spojrzenia na obwarowaną wieloma stereotypami sztukę baletową. Reżyser ukazuje zarówno blaski, jak i cienie zawodu tancerki, nie waha się odsłonić kulis życia baleriny, jej ciężkiej, paradoksalnie nieestetycznej pracy, okupionej wieloma wyrzeczeniami, która trwa tak krótko. *Siedem kobiet w różnym wieku* to prawdziwa perełka wśród filmów o balecie, streszczająca w kilkunastu minutach całe piękno, ból i trud, które są nieodłącznie związane z tą dziedziną sztuki.

Od ucznia do artysty

Wśród innych filmowych przykładów dokumentujących życie tancerza znajdują się *Only when I dance* Beadie Finzi (2009,) oraz *First position* Bess Kargman (2011,), opowiadające o losach zdolnych uczniów szkół baletowych z różnych części świata, przygotowujących się do prestiżowych konkursów baletowych, mających zapewnić im przyszłość i karierę. Filmy te odsłaniają kulisy niezwykle ekskluzywnej i wymagającej edukacji tancerza, która absorbuje często wysiłek całej rodziny zdolnego adepta sztuki baletowej. Dla wielu uczniów zaistnienie w świecie tańca jest szansą do wyrwania siebie oraz swoich bliskich z ubóstwa i patologicznego środowiska, w którym żyją. Ponieważ profesjonalna edukacja tancerza jest niezwykle kosztowna, na przygotowanie i uczestnictwo dziecka w międzynarodowych konkursach baletowych składają się często całe rodziny, które ponoszą ogromne wyrzeczenia. Dlatego też tak wielu z nich jest niezwykle zdeterminowanych i odczuwa ogromną presję, aby nie zawieść pokładanych w nich nadziei i zapewnić sobie i swoim rodzinom lepsze warunki życia. Młodzi tancerze i tancerki, myślący poważnie o swojej karierze muszą wykazać się niezwykle pracowitością i dokonać wielu wyrzeczeń. Sporo adeptów sztuki baletowej zupełnie izoluje się od swoich rówieśników, rezygnując nawet z nauki w publicznych szkołach, przechodząc na edukację prywatną, domową, która pozwala im spędzać więcej godzin na sali baletowej. Ich rodzice, oczywiście jeżeli ich na to stać, zatrudniają ponadto specjalistów, takich jak: dietetycy, masażyści, specjaliści od rozciągania, którzy zwiększają szansę ich dziecka na sukces w przyszłym zawodzie. Urządzają ich pokoje tak, aby można było w nich ćwiczyć samodzielnie po zajęciach, kupują odpowiedni sprzęt, który rozwija fizyczne predyspozycje. Sami często rezygnują nawet ze swoich zawodowych planów i marzeń, są zdolni do zmiany miejsca

zamieszkania, aby zapewnić swoim dzieciom jak najlepszy start w niezwykle konkurencyjnym świecie tańca. Filmy te pokazują ogromne zaangażowanie młodych tancerzy, ból i ciężką pracę, do których przyzwyczajają się od najmłodszych lat, a także ich wielką pasję do wykonywanego przez siebie zawodu, graniczącą niekiedy z obsesją. Niespodziewany sukces *First position*¹⁰, przeznaczonego do oglądania na kinowym ekranie, pokazuje społeczne zainteresowanie zawodem tancerza, pragnienie dotarcia do tajemnicy bezcielesnych, fruujących po scenie, silnych, lecz zarazem eterycznych istot, które wzbudzają zachwyty i poklask widzów na całym świecie.

Drugi niezwykle ważny etap w życiu tancerza, jakim jest rozpoczęcie pracy w zespole, przedstawiony został w filmie Roberta Altmana z 2003 r. *The Company*. Reżyser stylizuje swoje dzieło na dokument, odsłaniając kulisy prób, spektakli, pracy nad powstawaniem nowego baletu, a także ukazując prywatne życie tancerzy. Pierwowzorem zespołu baletowego był Joffrey Ballet of Chicago. Film nie ma dominującej linii fabularnej, stanowi raczej zbiór scen dotyczących różnych aspektów życia tancerza. Widz po raz kolejny „podgląda” tancerzy przy ich codziennej, ciężkiej pracy, tak skrzętnie ukrywanej przez nich na scenie, gdzie wszystko wydaje się wykonywane bez najmniejszego wysiłku. Zapoznaje się z metodami pracy choreografów, konkurencją panującą w zespole, kontuzjami, na które tancerze ciągle są narażeni, a także z ich sukcesami i satysfakcją, jakie dają im występy na scenie. Altman nie wahał się pokazać złożonego oblicza artystów baletowych, wśród których również zdarzają się osoby bardzo konfliktowe, niepokorne i rozkapryszone.

Stereotypowe oblicza baletu

Pojawianie się filmów dokumentalnych o tańcu, przeznaczonych dla szerszej publiczności niż tylko wąskie grono specjalistów, jest również odpowiedzią na mnogość komercyjnych utworów filmowych, które przyczyniają się do utrwalania najróżniejszych stereotypów, jakie przez lata narosły wokół tej sztuki. Należą do nich m.in. *Światła sceny* (*Center stage*, 2000), *Światła sceny: chwytaj szansę* (*Center stage: Turn it up*, 2008), *W rytmie hip-hopu* (*Save the Last Dance*, 2001) czy, ciesząca się równie dużą popularnością, seria filmów amerykańskich *Step Up*¹¹. Oparte są one najczęściej na bardzo podobnych scenariuszach, bohaterami są postacie jednowymiarowe, nieskomplikowane psychologicznie. Zawierają ponadto sceny taneczne o niskim poziomie artystycznym, nastawione wyłącznie na wywarcie wrażenia i niewyszukane

¹⁰ *First position* zdobył drugie miejsce w kategorii najlepszy film dokumentalny na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Toronto, nagrodę jury w czasie *San Francisco DocFest*, a także nagrodę publiczności za najlepszy film dokumentalny na międzynarodowych festiwalach filmowych w Dallas i Portland.

¹¹ Należą do niej: *Step Up: Taniec zmysłów* (*Step up*, 2006), *Step Up 2* (*Step Up 2: The Streets*, 2008), *Step Up 3D* (2010), *Step Up 4 Revolution* (*Step Up Revolution*, 2012), *Step Up: All In* (2014).

popisy techniczne. Filmy te ukazują grupę młodych ludzi marzących o zawodzie tancerza i problemy, z jakimi muszą się mierzyć, aby zrealizować swoje marzenia. Reżyserzy uwypuklają w nich często wątek silnej rywalizacji, jaka panuje w środowisku tanecznym. Jego członkowie nierzadko są zazdrośni o efekty swojej pracy, bywają wręcz okrutni i pozbawieni skrupułów w dążeniu do wyznaczonego przez siebie celu, którym jest najczęściej otrzymanie upragnionej roli. W negatywnym świetle przedstawiani są również mężczyźni, odnoszący sukcesy w zawodzie, jako osoby traktujące kobiety przedmiotowo, szukający szybkich przygód, rozkochujący młode i naiwne tancerki, a następnie porzucający je. Wielokrotnie pojawia się wątek autodestrukcyjnych działań, jakim poddają swoje ciała tancerze, aby zbliżyć się do perfekcji. Stąd tak częsty temat zaburzeń odżywiania i rozpowszechniania poglądu na temat restrykcyjnych diet, na które przechodzą tancerki baletowe, pragnące mieć „idealne” ciało¹². W filmach tych standardowo już pojawiają się także wyolbrzymione ujęcia otartych do krwi stóp tancerek czy schodzących, połamanych paznokci u stóp na skutek tańca w *pointach*¹³. Kolejny stereotyp dotyczy nauczycieli tańca bądź też kierowników zespołów baletowych, którzy są wielokrotnie kreowani na bezlitosnych despotów, zainteresowanych nie dobrem swoich tancerzy, lecz jedynie końcowym efektem ich pracy. Dlatego też zmuszają podopiecznych do wysiłku ponad siły, traktują przedmiotowo, narażając na poważne problemy zdrowotne i osobiste. Bardzo często tego typu filmy rozpowszechniają również wizerunek tancerza klasycznego jako homoseksualisty, feminizując sztukę tańca i przedstawiając mężczyznę jako zniewieściałego „faceta w rajtuzach”¹⁴.

Bogaty zbiór stereotypów na temat środowiska baletowego zawarł również Darren Aronofsky w swoim filmie z 2010 r. *Czarna łabędź* (*Black Swan*, 2010). Reklamowany jako thriller psychologiczny, film ten ukazuje dążenie do perfekcji ambitnej Niny Mayers, która jest gotowa poświęcić wszystko, aby zabłysnąć w roli Odetty/Odylii z *Jeziora łabędziego*. Mimo otrzymania wielu nagród i sukcesu kasowego, film ten ukazuje środowisko baletowe

12 Na problemie tym oparty jest m.in. film *Umrzeć dla tańca* (*Dying to Dance*, 2001, reż. Mark Haber), którego bohaterka Alyssa dostaje się do profesjonalnego zespołu baletowego. Dziewczyna jest gotowa do każdego poświęcenia, aby utrzymać się w zespole i dostać awans. Kiedy dyrektor artystyczny daje jej do zrozumienia, iż powinna schudnąć 5 funtów (ok. 2 kilogramów), aby poprawić wizerunek swojej linii w tańcu, dziewczyna przechodzi na restrykcyjną dietę, zwiększa również intensywność swoich treningów, w konsekwencji czego zaczyna chorować na anoreksję.

13 Specjalistyczne obuwie baletowe umożliwiają tancerkom taniec na czubkach palców.

14 Ostatnio temat ten powrócił w filmie w reżyserii Alana Browna *Pięć tańców* (*Five Dances*, 2013), którego bohaterem jest osiemnastoletni Chip, rozpoczynający karierę profesjonalnego tancerza w Nowym Jorku. W trakcie pracy nad pięcioma etiudami choreograficznymi, Chip zostaje uwiedziony przez kolegę z zespołu i z wzajemnością się w nim zakochuje. Na szczęście głównym bohaterem filmu jest tu właściwie sam taniec, wątek fabularny schodzi na drugi plan. Widz ma okazję zapoznawać się z wewnętrznymi przeżyciami wiodących postaci filmu głównie za pomocą pracy ich całego, ekspresywnego ciała. Starannie skomponowane, sensualne sceny taneczne przedstawiają ciało ludzkie jako wszechstronne medium oddziałujące na widza, dzięki czemu odbiorca *Pięciu tańców* ma szansę na zignorowanie fabuły filmu, skupiając się bardziej na niemych instrumencie pracy tancerza, jakim jest jego własne ciało.

w przejawionym, skrajnie negatywnym świetle. Bohaterka *Czarnego łabędzia* jest przedstawiona jako niewinna dziewczyna, znajdująca się pod opieką zaborczej matki, która sama jest niespełnioną baletnicą. Życie Niny zostało ograniczone wyłącznie do teatru, a jej marzeniem stało się bycie primabaleriną. Z nikim się nie przyjaźni, gdyż jej jedyne koleżanki to członkinie zespołu baletowego, a więc potencjalne rywalki. Dziewczyna cierpi oczywiście na zaburzenia odżywiania, od nieustannych ćwiczeń ma stopy starte do krwi, jej taneczny partner to homoseksualista, a dyrektor zespołu jest wyrachowanym autokratą, któremu zależy wyłącznie na powodzeniu wystawianego przez siebie spektaklu. Aronofsky nałożył dodatkowo na te znane do znudzenia klisze motyw schizofrenicznego rozdwojenia bohaterki, zaczerpnięty z baletu *Jeziro łabędzie*, w którym jedna tancerka musi zatańczyć dwie role: kruchą i liryczną Odettę, a także silną, demoniczną Odylię.

Aronofskynie był pierwszym reżyserem, który wykorzystał w filmie jeden z najslawniejszych baletów świata. Na podobny pomysł wpadł także w 1989 r. włoski reżyser Peter Del Monte, przedstawiając w filmie *Étoile* historię młodej baleriny Claire Hamilton, która przybywa na Węgry, aby poprawić swoje taneczne umiejętności. Pewnego dnia w trakcie zwiedzania miasta odkrywa opuszczoną posiadłość należącą niegdyś do zmarłej w 1891 r. w czasie premierowego spektaklu *Jeziro łabędzie* baleriny Natalie Horvath. Zauroczone pięknym miejscem Claire nie zauważa nawet, jak zostaje nawiedzona przez jej ducha i wkrótce traci swoją tożsamość. W jej ciało wstępuje duch Natalie, a tancerka pod kierunkiem upiora-choreografa Mariusa Balakina dąży do ponownego wystawienia spektaklu. Delikatna i niewinna Claire, uosabiająca Odettę, przechodzi przemianę w zbrodniczą i kusicielską Odylię. Od śmierci i potępienia ratuje ją Jason Forrest, zakochany w niej chłopak, któremu udaje się odkryć tajemnicę nawiedzonego dworku i teatru oraz wyrwać dziewczynę spod władzy złych duchów¹⁵.

Wśród filmów fabularnych dotyczących tańca istnieją na szczęście również i takie, które podejmują walkę z bezrefleksyjnie powielanymi, krzywdzącymi stereotypami. Należy do nich, nakręcony w 2000 r., dramat obyczajowy *Billy Elliot*, film w reżyserii Stephena Daldry'ego, który dążył do przełamania mitu tancerza-homoseksualisty, pływającego w rajstopach obok baletnic ubranych w różowe paczki¹⁶. Przedstawia on historię jedenastoletniego Billy'ego, który w tajemnicy przed rodziną i przyjaciółmi uczęszcza na lekcje tańca klasycznego. Chłopiec wychowywany jest przez ojca i starszego brata, którzy pracują w kopalni w Wielkiej Brytanii w latach 80. XX w., pogrążonej wówczas w kryzysie ekonomicznym. Najbliżsi Billy'ego pragną zatem, aby chłopak wyrósł na silnego, twardego mężczyznę. Ojciec posyła go na lekcje boksu i narzuca wrażliwemu chłopcu ściśle określone zasady postępowania, powtarzając

15 Motyw nawiedzenia szkoły baletowej pojawił się także we włoskim horrorze *Suspiria* z 1977 r. w reżyserii Daria Argento.

16 Scenariusz do filmu napisał na podstawie swojej sztuki *Tancerz (Dancer)* Lee Hall.

mu, że nie wolno mu być mięczakiem. Mimo to Billy znajduje w sobie siłę i odwagę, aby udowodnić, że jego pasja to nie dziecinne mrzonki, lecz prawdziwy talent, który zapewni mu nie tylko utrzymanie i środki do życia, lecz także uznanie i podziw innych. Wkrótce zdaje do prestiżowej szkoły baletowej w Londynie i podejmuje tam naukę. Ostatnia scena filmu ukazuje występ dorosłego już Billy'ego w *Jeziorze łabędzim* w choreografii Matthew Bourne'a¹⁷, który oglądają jego najbliżsi. Wbrew ich obawom chłopak wyrósł na silnego mężczyznę o pięknie ukształtowanym, muskularnym ciele, które jest wizytówką każdego profesjonalnego tancerza baletowego. Film Daldry'ego stał się prawdziwym hitem, obsypany został wieloma nagrodami i nominacjami, a na jego podstawie w 2004 r. powstał musical z muzyką Eltona Johna, do dzisiaj cieszący się niesłabnącym zainteresowaniem.

Nowe technologie a taniec

Kino zatem wspiera także pozytywny wizerunek sztuki baletowej, a dzięki coraz bardziej wyspecjalizowanym środkom technicznym, jakimi dysponuje, pozwala reżyserom na lepsze i bardziej precyzyjne zatrzymywanie na ekranie ulotnej sztuki tańca. Z ogromnych możliwości dziesiątej muzy skorzystał w 2011 r. Wim Wenders w swoim filmie *Pina*, poświęconym zmarłej dwa lata wcześniej niemieckiej tancerce i choreografce Pinie Bausch. Reżyser chciał tu przedstawić jak najwierniejszy portret artystki i jej twórczości, dlatego też umieścił w swym dziele zarówno fragmenty wybranych, najsłynniejszych spektakli, jak również bardzo osobiste wypowiedzi tancerzy Tanztheater Wuppertal Pina Bausch o ich mistrzyni. Jak pisze Justyna Budzik:

Film *Pina* to realizacja wyjątkowa: choreografka wraz z Wendersem decydowała o wyborze przedstawień, które miały znaleźć się na ekranie, a jej wizja widowiska tanecznego miała być dominantą stylistyczną filmu. Pina pojawia się w kadrze Wendersa w wielu rolach: jako aktorka, inscenizatorka, bohaterka rejestracji wideo. Jej obecność jest też stale wyczuwalna poza kadrem, to jej idee kierują ruchem tancerzy, a ich milczące twarze, które widzimy, równocześnie słysząc osobiste wspomnienia z pracy z Piną, wydają się patrzeć nie tylko na nas, ale i na wielką choreografkę¹⁸.

Aby jak najwierniej przenieść na kinowy ekran niezwykłą atmosferę spektakli Bausch, Wenders zdecydował się na wykorzystanie technologii trójwymiarowej (3D). Budzik zauważa, iż „dzięki filmowym środkom wyrazu – zbliżeniom, montażowi, kadrowaniu – widz *Piny*

17 Jest to współczesna inscenizacja znanego baletu klasycznego, w którym żeński zespół baletowy został zastąpiony męskim i to mężczyźni grają tu główne role.

18 J. Budzik, *Scena, widowia i ekran w tańcu: Pina Wima Wendersa*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3, s. 197.

wchodzi w głąb inscenizacji, przygląda się aktorom z bliska, ma szansę na oglądanie sceny z różnych punktów widzenia¹⁹. Dzięki temu dostrzega pracę ich ciała, mimikę, a także sensualne, wzajemne oddziaływania ciał tancerzy oraz ich szczególnego rodzaju kontakt ze scenografią, która u Bausch zawsze grała ważną rolę. Cały wysiłek reżysera i ekipy filmowej był skierowany na to, aby wydobyć i jak najwyraźniej zaprezentować dostępnymi środkami filmowymi specyfikę choreografii Piny i pracę jej tancerzy. Co więcej:

Dłuższy namysł nad strukturą filmu prowadzi do wniosku, iż *Pina* nie jest jedynie opowieścią o wybitnej artystce i jej choreografiach. Zafascynowany twórczym filmowym oraz możliwościami nowych technologii Wenders zrealizował zarazem autotematyczne dzieło o kinie – jego przestrzeni i sensualności. Znany z refleksji medialnej reżyser stworzył plastyczny manifest swych przekonań co do siły i misji sztuki filmowej²⁰.

Dzięki temu wydaje się, że publiczność teatralna i filmowa spotykają się w jednej przestrzeni i uczestniczą w tym samym widowisku, percypując je wieloma zmysłami. Do podobnych spotkań, choć prezentowanych już tylko w formacie dwuwymiarowym, dochodzi również w ciągu ostatnich lat w kinach polskich i zagranicznych, w których można oglądać spektakle baletowe transmitowane na żywo z najsłynniejszych teatrów całego świata. Imprezy te cieszą się sporą popularnością i przyciągają do sal kinowych amatorów sztuki baletowej, którzy nie są w stanie bezpośrednio uczestniczyć w wielu wspaniałych spektaklach, a dzięki kinu mają taką możliwość.

Podsumowanie

Jak udowodniły przywołane powyżej przykłady, dziesiąta muza ma w sobie olbrzymi potencjał do rozpowszechniania i popularyzowania sztuki baletowej. Dla wielu miłośników kina styczność z baletem następuje wyłącznie poprzez obrazy widziane na wielkim ekranie. Dlatego tak ważne jest uczciwe i przemyślane podejście do przedstawiania Terpsychory w takim świetle, na jakie zasługuje. Wymaga to oczywiście od reżyserów sporo wysiłku, poznania specyfiki środowiska baletowego i materii, z której się składa. Jest to jednak zadanie możliwe do realizacji, a jego profesjonalne wykonanie korzystnie oddziałuje na obie te sztuki. Jerzy Płazewski, znany polski filmoznawca, pisał, iż „Film jest sztuką ruchu. [...] tylko choreografia może konkurować z filmem, jeśli chodzi o potęgowanie ekspresji przez stosowanie bezpośrednio

19 Ibidem, s. 198.

20 Ibidem, s. 199.

różnorodnych form ruchu, wywoływanie wzruszeń przez sam tylko ruch”²¹. Niniejszy artykuł jest próbą pokazania, do jakich pięknych efektów można dojść wtedy, kiedy sztuki te przestają ze sobą konkurować, a zaczynają się wzajemnie oświeślać i inspirować.

21 J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 90.

Bibliografia

- Anderson Z., *Actors Dancing*, „Dancing Times” 2011, nr 1.
- Budzik J., *Scena, widowia i ekran w tańcu: „Pina” Wima Wendersa*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3.
- Kechacha R., *On Screen: „Black Swan”*, „Dancing Times” 2011, nr 3.
- Płażewski J., *Historia filmu*, Warszawa 1995.
- Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 2008.
- Wstęp do badania dzieła filmowego*, pod red. A. Jackiewicza, Warszawa 1966.

Filmografia

- An American Girl: Isabelle Dances Into The Spotlight*, reż. V. Marcello, 2014.
- Billy Elliot*, reż. S. Daldry, 2000.
- Black Swan*, reż. D. Aronofsky, 2010.
- Center Stage*, reż. N. Hytner, 2000.
- Center Stage: Turn It Up*, reż. S. Jacobson, 2008.
- Dancers*, reż. H. Ross, 1987.
- Dying to Dance*, reż. M. Haber, 2001.
- Étoile*, reż. P. Del Monte, 1989.
- First position*, reż. B. Kargman, 2011.
- Five Dances*, reż. A. Brown, 2013.
- Mao's Last Dancer*, reż. B. Beresford, 2009.
- Only when I dance*, reż. B. Finzi, 2009.
- Pina*, reż. W. Wenders, 2011.
- Save the Last Dance*, reż. T. Carter, 2001.
- Siedem kobiet w różnym wieku*, reż. K. Kieślowski, 1978.
- Step Up*, reż. A. Fletcher, 2006.
- Step Up 2 The Streets*, reż. J. Chu, 2008.
- Step Up 3D*, reż. J. Chu, 2010.
- Step Up Revolution*, reż. S. Speer, 2012.
- Step Up: All In*, reż. T. Sie, 2014.
- Suspiria*, reż. D. Argento, 1977.
- The Company*, reż. R. Altman, 2003.
- The Red Shoes*, reż. M. Powell, E. Pressburger, 1948.
- The Turning Point*, reż. H. Ross, 1977.
- White nights*, reż. T. Hackford, 1985.

Streszczenie

Balet to sztuka elitarna, dla koneserów, postrzegana często jako „rozrywka” niezwykle hermetyczna, o skostniałej formie i nie mniej archaicznej treści. Co więcej, narosło wokół niej dużo stereotypów i mylnych wyobrażeń, które przekuwane są następnie w powierzchowne sądy i krzywdzące opinie, funkcjonujące w społeczeństwie. Spory udział ma w tym kino, które jako medium cieszące się znacznie większym zasięgiem i popularnością, często kreuje tendencyjny obraz baletu i tancerzy. Tym samym tancerki – „baletnice” – często przedstawiane są jako osoby o anorektycznych i autodestrukcyjnych skłonnościach, których nikt i nic nie powstrzyma przed zdobyciem upragnionej roli (m.in. *Czerwone trzewiki*, reż. E. Pressburger, *Czarny labędz*, reż. D. Aronofsky). Z kolei zawód tancerza traktowany jest jako niemęski i łączona jest z nim bardzo często orientacja homoseksualna (m.in. *Pięć tańców*, reż. A. Brown). Obok tych konwencjonalnych przedstawień istnieje jednak również szereg filmów, które wspierają sztukę tańca i przyczyniają się do udostępniania jej szerszej i zróżnicowanej publiczności. Istnieje szereg prac filmowych, które powstały w wyniku inspiracji dziełem baletowym, a także takich, które przybliżają prawdziwy obraz tej sztuki, zdradzając niejako widzom, co dzieje się za baletowymi kulisami (m.in. *First Position*, reż. B. Kargman). Zdarza się również, że reżyserzy pragnący stworzyć film dokumentalny o tańcu, który jak najbliżej przedstawiałby efemeryczną naturę tej sztuki, sięgają w swoich dziełach po technikę 3D. Przykładem takiego rozwiązania jest film Wima Wendera *Pina*. Coraz częstsze stają się również kinowe transmisje baletów na żywo z najsłynniejszych teatrów na świecie.

Celem niniejszego tekstu jest przedstawienie różnorodnych relacji łączących Terpsychorę i dziesiątą muzę. Omówiono w nim również skutki wynikające z tego wzajemnego oddziaływania.

e-naukowiec
www.e-naukowiec.eu

