

Uniwersytet Jagielloński  
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej  
INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH  
Kierunek: Filmoznawstwo  
Studia niestacjonarne (zaoczne)

Magdalena Bartczak

Nr indeksu: 1005901

Melancholia jako temat i forma.  
Obecność motywu w twórczości Theo  
Angelopoulou, Béli Tarra i Nuri Bilge  
Ceylana

Promotor pracy magisterskiej:

Dr Rafał Syska

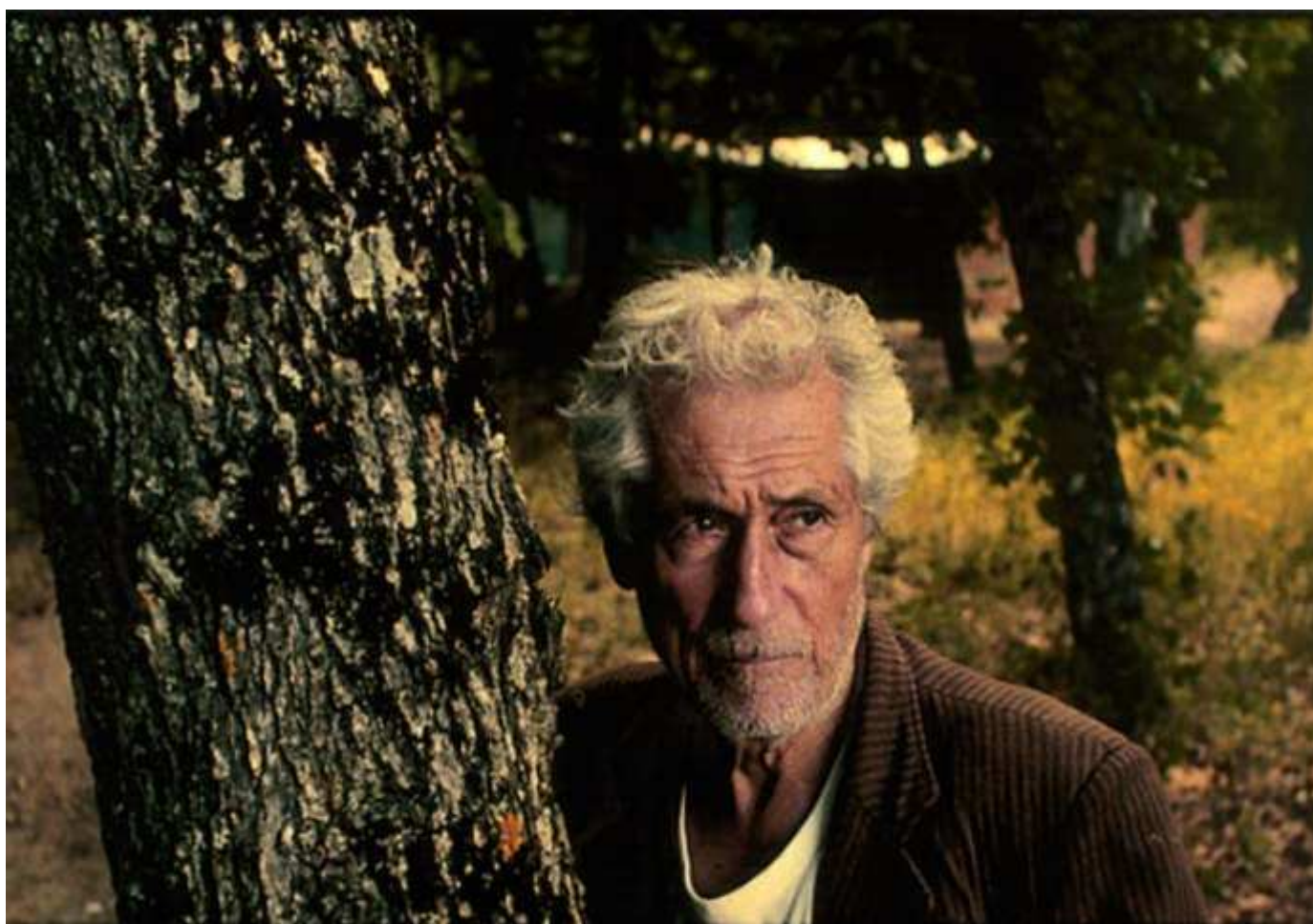
Opracowano zgodnie z Ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r.  
(Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83) wraz z nowelizacją z dnia 25 lipca 2003 r. (Dz.U. 2003 nr 166 poz. 1610)  
oraz z dnia 1 kwietnia 2004 r. (Dz.U. 2004 nr 91 poz. 869)

Kraków 2009

# SPIS TREŚCI

<b>WPROWADZENIE. KINO I MELANCHOLIA</b> .....	3
<b>ROZDZIAŁ I. MELANCHOLIA W KULTURZE</b> .....	6
<b>ROZDZIAŁ II. MELANCHOLIA W KINIE THEO ANGELOPOULOSA</b> .....	38
Wzniosłość i alegoria. Melancholijny język (po)nowoczesności.....	39
Pejzaże we mgle. Kino Theo Angelopoulosa .....	41
W poszukiwaniu straconej ojczyzny. Melancholia i utopia.....	43
Melancholia rekonstrukcji. Historiozofia według Theo Angelopoulosa.....	54
Jesteśmy tym, co utraciliśmy. Melancholia wspomnienia.....	66
<b>ROZDZIAŁ III. MELANCHOLIA W KINIE BELI TARRA</b> .....	77
Wielka nizinna melancholia. Kino Béli Tarra .....	78
Pocztówka z Węgier. O węgierskiej melancholii.....	83
Uwięzieni w środku Europy. Przestrzeń i bohaterowie filmów Béli Tarra.....	89
Wielki powrót melancholii. Koncepcja czasu według Béli Tarra.....	99
Innego końca świata nie będzie. Czas apokalipsy i sacrum zdegradowane.....	107
<b>ROZDZIAŁ IV. MELANCHOLIA W KINIE NURI BILGE CEYLANA</b> .....	114
Spojrzenie w przeszłość. Twórczość reżysera na tle kina tureckiego.....	115
Jedynym tematem wartym filmu jest melancholia. Filozofia twórczości	
Nuri Bilge Ceylana.....	122
Walc pożegnalny. Czas przemiany i przemijania.....	128
Notatki o ludziach i miastach. Melancholia Sztambułu.....	134
Sen o ludziach pięknych i takich sobie. Melancholijny bohater współczesności.....	140
<b>ZAKOŃCZENIE. MELANCHOLIJNI JĘZYK WSPÓŁCZESNEGO KINA</b> .....	146
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	150
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	151

**WPROWADZENIE**  
**KINO I MELANCHOLIA**



*Nie istnieje nieprzedstawialność jako cecha wydarzenia.*

*Istnieją tylko wybory.<sup>1</sup>*

Jacques Rancière

Czym jest dzisiaj melancholia? Czy świadomością, czy językiem współczesności, czy sposobem rozumienia rzeczywistości, czy – wreszcie – kategorią estetyczną? Do tych pytań będą odnosić się moje rozważania, poświęcone relacji łączącej melancholię z kinem współczesnym.

W rozdziale pierwszym przedstawiam historię kształtowania się tego terminu od czasów starożytnych po definicje dwudziestowieczne. Szczególnie istotne dla moich analiz są koncepcje psychoanalityczne Zygmunta Freuda (melancholia jako poczucie braku po utracie obiektu; melancholijna konstrukcja czasu) i Julii Kristevej (specyfika języka melancholii, kryzys symbolizacji) oraz refleksje estetyczne Waltera Benjamina (związek melancholii z alegorią, melancholijne figury modernizmu), Susan Sontag (melancholijna kondycja artysty) i Svetlany Boym (ahistoryczność melancholii; melancholia i nostalgia).

W przedstawieniu archeologii pojęcia zwracam też uwagę na trzy ważne tendencje, które towarzyszyły – i nadal towarzyszą – jego ewolucji. Pierwszą z nich jest znaczące rozszerzenie pola semantycznego terminu melancholia. Początkowo melancholię definiowano przede wszystkim w kategoriach medycznych, jako stan chorobowy. Współcześnie słowo to konotuje wiele możliwych znaczeń i stopniowo „oddala się” od swojej pierwotnej wymowy. W rozumieniu potocznym „melancholia” oznacza przede wszystkim «stan głębokiego przygnębienia i apatii», a jeszcze częściej kojarzona jest z «nastrojem łagodnego smutku i głębokiej zadumy»<sup>2</sup>. Z tym faktem wiąże się druga istotna cecha wspomnianej ewolucji. W wypadku pojęcia „melancholia”, przemiana znaczenia niesie za sobą jego stopniową waloryzację, przy czym należy zaznaczyć, że nadal jest to termin niejednoznaczny i w dużym stopniu zależny od danego kontekstu użycia. Trzecią istotną tendencją w rozwoju tego terminu jest fakt, iż dość wcześnie odnalazł on swoje miejsce w dyskursie estetycznym. Początkowo melancholię wiązano przede wszystkim ze specyficznym stanem psychicznym, predestynującym artystę do tworzenia (Arystoteles, Marsilio Ficino). Współcześnie o melancholii pisze się w kontekście definiowania kondycji sztuki ponowoczesnej, która utraciła swój jednoznaczny punkt odniesienia (Jean François Lyotard) i zamienia się w „procesję symulaków”, o której pisał Jean Baudrillard.

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Kraków 2007, s. 132.

<sup>2</sup> Por. *Słownik Języka Polskiego PWN*, Warszawa 2005.

Nawiązując do wspomnianych wniosków, przyjmuję założenie, że melancholia staje się kategorią metafizyczną (odpowiadającą sposobowi istnienia w świecie i jego doświadczania) i estetyczną (określającą formułę jego opisu i wypowiedzania). Punktem wyjścia dla moich refleksji jest teza, że melancholia może być nie tylko tematem dzieła artystycznego, ale także – jego formą. W swojej analizie wyróżniam zatem:

1. melancholię jako element treści dzieła
2. melancholię jako formę języka filmowego.

Tak rozumiane pojęcie melancholii przedstawiam na przykładzie wybranej twórczości trzech współczesnych reżyserów, którym poświęcam trzy kolejne rozdziały pracy. Pierwszym z nich jest Theo Angelopoulos, którego kino badam przez pryzmat *Podróży na Cyterę* (1984), *Spojrzenia Odyseusza* (1995) oraz *Wieczności i jednego dnia* (1998). W kolejnej części piszę o Béli Tarze, poddając analizie *Potępienie* (1988), *Szatańskie tango* (1994) i *Harmonie Werckmeistera* (2000). Trzecim bohaterem mojej pracy jest Nuri Bilge Ceylan i jego *Chmury w maju* (1999), *Uzak* (2002) oraz *Klimaty* (2006).

Przedstawiając różnorodne ujęcie i znaczenie badanego motywu w twórczości tych artystów, zwracam uwagę na istotny dla samej analizy szerszy kontekst społeczny, historyczny i kulturowy. Obecna w ich kinie melancholia jest bowiem nie tylko udziałem pojedynczych jednostek, lecz przeciwnie – może być traktowana jako wyrażane w różnych tekstach kultury doświadczenie kolektywne.

Drugi wymiar uniwersalizacji opisywanego pojęcia odnosi się do samego języka filmowego, który określam ‘językiem melancholii’. Może on być odczytywany z jednej strony jako kontynuacja formuły kina wypracowanej przez mistrzów filmowego modernizmu (Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Andriej Tarkowski, Miklós Jancsó), z drugiej – jako wyraz sprzeciwu wobec estetyki współczesnej kultury audiowizualnej, wyrastającego z refleksji nad autonomią obrazu filmowego.

W tym sensie, melancholia staje się więc czymś więcej niż tylko motywem czy poetyką wypowiedzi artystycznej – oznacza także pewną formę estetycznej samoświadomości, która współczesnej sztuce filmowej jest dziś coraz bardziej potrzebna.

**ROZDZIAŁ I.**  
**MELANCHOLIA W KULTURZE**



## 1. HISTORIA POJĘCIA

*Dlaczego melancholia domaga się nieskończonej zewnętrżności?*

*Bo są w jej strukturze rozszerzanie się i próżnia, którym nie sposób zakreślić granicy.*<sup>3</sup>

Emil Cioran

Pierwsze opisy melancholii znaleziono w starożytnych podręcznikach medycyny indyjskiej i egipskiej. Wczesne literackie przedstawienia tego stanu odnajdziemy w *Księdze Hioba* oraz wczesnych mitach greckich, w których pojawiają się postacie obłąkanych herosów (Ajax, Herakles, Bellerofont). Jednakże dopiero greccy oraz rzymscy filozofowie i lekarze stworzyli, na podstawie obserwacji przeciwieństw w przyrodzie, naukowe podstawy do rozważań nad problemem melancholii. Wówczas zaczęły kształtować się pierwsze interpretacje tego terminu. Od czasów antyku melancholię uważano za chorobę fizjologiczną. Takie ujęcie przyjął Hipokrates, który uznał, że źródłem melancholii jest nadmiar najcięższego i najgęstszego płynu ustrojowego, „czarnej żółci” (z greckiego: *mélas* – czarny, *cholé* – żółć). W traktacie zatytułowanym *O powietrzu, wodzie i miejscowościach* pisał on o przyczynach tej dolegliwości, upatrując je w zredukowaniu pozostałych „lekkich” płynów w organizmie i nadmiernej dominacji czarnej żółci. W efekcie miało to powodować u chorego stan przygnębienia i smutku, ale także szaleństwa i wściekłości. Pisząc o „czarnej żółci” warto zaznaczyć, że osobliwe jest nie tylko jej „działanie”, co w ogóle samo istnienie tego pojęcia. Dotyczy ono bowiem zjawiska, które w ogóle nie istnieje. W tym terminie, który na okres dwóch tysięcy lat zdeterminował rozmaite ujęcia koncepcji melancholii, łączą się „stare, mistyczne wyobrażenia boskości, gwałtu, granicznych sytuacji psychicznych, jak wściekłość i żalobny smutek, z późniejszą lekarską wiedzą praktyczną, np. obserwacją wymiotów krwią lub czarnych stolców. Jest ona według tych poglądów sokiem szczególnie złym, szkodliwym i agresywnym.”<sup>4</sup> Koncepcja „czarnej żółci” uwidoczniła dwubiegunową strukturę melancholijnego temperamentu, który mógł oznaczać wzburzenie lub letarg, nagłą jasność widzenia lub ociężałe otepienie. Ta dwuznaczność wiązała się ze szczególnymi właściwościami czarnej żółci – mianowicie jej zdolnością do zmiany ciepłoty. W zależności od temperatury płyn ten może prowokować różne nastroje. W wysokiej temperaturze powoduje ekstatyczną radość, w niskiej – depresję i

<sup>3</sup> Emil Cioran, *Na szczytach rozpacz*, Kraków 1992, s. 60.

<sup>4</sup> Jan Mitarski, *Z dziejów melancholii*, [w:] Antoni Kepiński, *Melancholia*, wyd. III, Warszawa 1985, s. 295.

przygnębie<sup>5</sup>. Poza Hipokratesem na temat melancholii wypowiadał się wówczas między innymi Arystoteles i Herofilos. Według słynnego greckiego filozofa była ona zaburzeniem psychicznym związanym geniuszem i inwencją twórczą, a co więcej – zaburzeniem cechującym przede wszystkim wyjątkowe osobowości. Arystoteles kojarzył stan melancholii z gorączką oraz *mesotes*, czyli tzw. „kontrolowaną interakcją przeciwstawnych energii”. Autor *Poetyki* pisał o melancholii nie tylko jako o szczególnego rodzaju chorobie, lecz także – jako stanie typowym dla każdego filozofa. Uznawał on melancholię za etos filozofa, *ethos-péritton*.<sup>6</sup> O melancholii wspominał on też w swojej rozprawie *De divinatione somnium*, gdzie stwierdził, że zwiększa ona dar przewidywania przyszłości. Herofilos, grecki filozof i lekarz, rozwijający sztukę lekarską według szkoły Hipokratesa, upatrywał przyczynę tego stanu przede wszystkim w uczuciu miłości.

Motyw obłędu i stanów depresyjnych często pojawiał się w klasycznych dramatach greckich, między innymi u Ajschylosa i Eurypidesa. Słowo „melancholia” zaczęło wchodzić już wówczas do języka potocznego i miało oznaczać obłęd, chorobę psychiczną (np. w komediach Arystofanesa „melancholik” – gr. *melancholon* – oznacza osobę obłąkaną). Obok tych interpretacji, pojawiła się kolejna, według której melancholia jest jednym z czterech stanów emocjonalnych, jakie mogą charakteryzować życie wewnętrzne człowieka. Takie ujęcie przedstawił lekarz przyboczny cesarzy rzymskich, Claudius Galenus Galen, autor słynnej teorii czterech temperamentów (melancholik, sangwinik, choleryk i flegmatyk), rozwiniętej w dwudziestym wieku przez niemieckiego psychologa Hansa Jürgena Eysencka. Według Galena, podobnie jak według wcześniejszych teoretyków, przyczyną melancholii jest nadmiar ilości „czarnej żółci”, zaś sam melancholik jest osoba samotną, refleksyjną, smutną i pasywną. Jak zauważyli odnoszący się do tego klasycznego podziału Daniel Birnbaum i Anders Olsson: „Inne temperamenty też ulegać mogą patologicznym wynaturzeniom, obracać się mogą w obłęd, zwłaszcza jednak diaboliczne i wieloznaczne oblicze melancholii fascynowało myślicieli.”<sup>7</sup>

W epoce średniowiecza wieloznaczność pojęcia melancholii jeszcze bardziej wzrosła. Medycyna klasyczna została zastąpiona demonologicznymi teoriami zaburzeń psychicznych, mnożyły się również kolejne interpretacje stanu obłędu i melancholii. Szczególną postacią depresji, rozpoznaną w średniowieczu, była *acedia*, czyli poczucie

---

<sup>5</sup> Daniel Birnbaum, Anders Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, „Literatura na świecie” 1995 nr 3, s. 151.

<sup>6</sup> Za: Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. 8-9.

<sup>7</sup> D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, op. cit., s. 147.



zobojętnienia i apatii, objawiające się niechęcią do modlitw i medytacji. *Acedia* często wiązała się z załamaniem psychicznym i upadkiem wiary. Towarzyszyło jej silne poczucie winy (*acedia*, rozumiana jako gnuśność i lenistwo, jest jednym z siedmiu grzechów głównych) i lęk przed karą Bożą. Właśnie od czasów średniowiecza, w którym to pojęcie<sup>8</sup> uległo rozpowszechnieniu, melancholię zaczęto utożsamiać z poczuciem religijnego zwątpienia. Jak zresztą zauważa Julia Kristeva, „uzależniona od klimatu religijnego, melancholia objawia się, jeśli można tak powiedzieć, w zwątpieniu religijnym. Nie ma nic bardziej smutnego niż martwy Bóg; sam Dostojewski będzie poruszony zatrważającym obrazem Martwego Chrystusa z płótna Holbeina, Chrystusa przeciwstawionego „prawdzie zmartwychwstania”.<sup>9</sup>

Pod koniec dziesiątego wieku o melancholii pisał Awicenna, perski filozof i lekarz, który łączył stan smutku z uczuciem lęku i nieuzasadnionego niepokoju. Opracował on szczegółową klasyfikację choroby, wyróżniając cztery możliwe rodzaje melancholii: urojeniowo-samobójczy (wynikający z nadmiaru czystej czarnej żółci), nastrojowy (który ma takie same symptomy jak hipomania), rodzaj smutku objawiający się lenistwem, biernością i znużeniem, i wreszcie: taki, który prowadzi chorego do manii, a nawet aktów przemocy.

Za nieodłącznego patrona melancholii uważano Kronosa, czyli rzymskiego Saturna, który odgrywał zasadniczą rolę w tworzeniu się mitologicznej symboliki jej pojęcia. Powiązania średniowiecznej (a później renesansowej) symboliki melancholii z reprezentacją Saturna mają swoje korzenie w ustaleniach wczesnośredniowiecznej nauki arabskiej, według których charakter ludzkie podlegają silnemu wpływowi planet. Wedle tej teorii pod „opieką” planety Saturn (nazywanej planetą ducha i myśli) znajdowali się ludzie dotknięci głębokim nieszczęściem, w tym żebracy, skazańcy, samobójcy, kaleki i w końcu – melancholicy<sup>10</sup>. Znaczenia konotowane przez symbolikę planety nie były jednak do końca jednoznaczne. Jak pisze Mitarski: „Dla gnostyków Saturn był więc diabłem, a jego planeta –

---

<sup>8</sup> Tu warto jednak zaznaczyć, że pojęcie *acedii* po raz pierwszy pojawiło się już pod koniec III wieku, w tekstach Ojców Pustyni – pierwszych mnichów chrześcijańskich, którzy od końca trzeciego wieku żyli na pustyniach egipskich, a później w Syrii i Palestynie. Jeden z pierwszych pełniejszych opisów tego stanu odnajdziemy u Ewagriusza z Pontu, mnicha, teologa i mistyka, który utożsamiał *acedię* z apatią. Jan Kasjan ze Scytii Mniejszej, święty Kościoła wschodniego i popularyzator monastycyzmu w Kościele zachodnim, nazywał ją przesytem (*taedium*).

<sup>9</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s.10. Julia Kristeva pisze o obrazie Hansa Holbeina Młodsze (*Martwy Chrystus*, 1521 r.) przede wszystkim w kontekście interpretacji *Idioty* Fiodora Dostojewskiego. Jeden z głównych bohaterów powieści, książę Myszkina, uznał, że oglądając ten obraz można utracić wiarę (początek rozdziału IV, cz. II).

<sup>10</sup> Z planetą Mars związany był temperament choleryczny, z Jowiszem – sangwiniczny, zaś z Wenus (według niektórych ustaleń – z Księżycem) temperament flegmatyczny.

siedzibą Szatana. Był on władcą fatalnej siódemki, która symbolizowała siedem grzechów głównych, była liczbą szubienicy i siedmiu naczelnych diabłów. Zgodnie jednak z ambiwalentnym znaczeniem Saturna siódemka była też liczbą szczęśliwą, doskonałą (gr. *arrthmos teleios*), bo oznaczała sumę Słońca, Księżyca i pięciu znanych wówczas planet. (...) Saturn według niektórych pojęć astrologicznych nosił miano „Wielkiego Złoczyńcy”, ale zło i nieszczęście mogły przez oczyszczenie (gr. *katharsis*) być czynnikiem doskonalącym. (...) Według poglądów astrologicznych Saturn jest najbardziej złowróżbną planetą. Przepowiada nieszczęśliwe wypadki, gwałtowną śmierć i katastrofy.”<sup>11</sup> Znaczenia przypisywane planecie i postaci Saturna związane są z mitologiczną opowieścią o jego losach. Ten okrutny starzec, który pożarł własne dzieci, stanowił uosobienie przemijania i wszelkich niedoskonałości ludzkiego bytu. Jego atrybuty oznaczają przepływ czasu (klepsydra, wiosło) i śmierć (kosa, sierp, dłuta). Sierp wzmaga niejednoznaczność symboliki: z jednej strony kojarzy się bowiem ze zbieraniem żniw i płodnością natury, z drugiej – oznacza przecięcie linii życia i wraz z tym kontekstem znaczeniowym przeszedł on na stałe do chrześcijańskich wyobrażeń śmierci. Ambivalencja symboli obecna jest też w obchodach Saturnalii, które nazwane były „najlepszymi z dni” (*optimus dierum*), a odbywały się pomiędzy 17 i 23 grudnia. „Unaoczniały one zjawisko przemijania wszelkiej władzy, nawet bogów, a ich orgiastyczna prostackość wyrażała zarówno protest przeciw krótkości i przemijaniu życia, jak i tęsknotę do pierwotnego chaosu i desperacką ucieczkę przed ograniczającym wszystko czasem.”<sup>12</sup> Kojarzona z Saturnem melancholia była uznawana za stan diabelskiego obłądu, niebezpiecznego dla duszy człowieka. Jednocześnie wierzone, że mogła przynieść natchnione objawienie. Dualizm postaci jej patrona odzwierciedlał dialektykę, w ramach której rozwijała się historia całego pojęcia. Niejednoznaczność terminu widoczna jest również w *Boskiej komedii* Dantego. Można by uznać, że autor zdecydowanie potępia stan przygnębienia - melancholików postanowił umieścić aż w piątym kręgu piekielnym. Tu „żyją zanurzeni w mulistej rzece śmierci – Styksie – potępieni za gniew i ponurość.”<sup>13</sup> Jednak w dziele Dantego odnajdziemy też kwestię wypowiedaną przez Wergiliusza, który nazywa Saturna „dostojnym starcem, rządzącym Złotym Wiekiem”. Ponadto VII sfera Raju oznacza w *Boskiej komedii* właśnie sferę Saturna. Sama cyfra VII ma tu zresztą znaczenie symboliczne. Postać boga uosabia

---

<sup>11</sup> J. Mitarski, *Z dziejów melancholii*, op. cit., s. 290 – 291.

<sup>12</sup> Tamże, s. 292.

<sup>13</sup> Tamże, s. 300.

bowiem siódmy okres życia ludzkiego – starość (z którą wiąże się cierpienie, ale też wiedza) i siódmą cnotę, czyli mądrość.

Samo zjawisko melancholii było w średniowieczu dość powszechne. Wówczas pojawiły się też pierwsze epidemie depresji, które objawiały się wzmożoną ilością samobójstw. Najwięcej aktów samobójczych popełniono około tysięcznego roku, co było związane było z chiliazmem (przekonaniem o bliskim i nieuchronnym końcu świata). Powszechne przygnębienie powodowane było klęskami głodu i wojen. Reakcją na lęk przed grzechem i śmiercią było też zjawisko tzw. tanecznictwa (masowej psychozy tańca) i biczownictwa. Miały one służyć rozładowaniu napięcia oraz odżegnaniu poczucia winy i obawy przed potępieniem – zarówno u uczestników, jak i widzów tego swoistego spektaklu. Średniowieczne rozważania teologiczne często kojarzyły melancholię z grzechem Pierwszych Rodziców – uważano, że upadek człowieka i jego wygnanie z pierwotnie rajskiego stanu sprawiły, iż już na stałe jest on dotknięty melancholią. W dwunastym wieku niemiecka święta, Hildegarda von Bingen, pisała: „Gdy Adam zgrzeszył, żółć jego zgorzkniała, a melancholia przemieniła się w czarną noc bez Boga”<sup>14</sup> Takie wyobrażenie przetrwało w literaturze religijnej jeszcze do czasów współczesnych.

Wieloznaczność interpretacyjna nie zniknęła wraz z przyjściem epoki Odrodzenia, gdy nadal wiązano stan melancholii z wpływami złych mocy i doszukiwano się jej szatańskiego rodowodu. Świadczyć mogą o tym na przykład słowa Martina Lutera, który stwierdził, że „szatan jest sprawcą smutku i dlatego trzyma się z dala od muzyki” („*satan est spiritus tristitae ideo longissime abest a musica*”). Nie brakowało jednak teorii rehabilitujących melancholię. Do tych należały poglądy włoskiego neoplatonika, Marsilia Ficina. Wedle jego filozofii, świat jest miejscem, w którym przenikają się trzy główne procesy: przyciąganie, pragnienie i zaspokojenie. Za Arystotelesem uznawał on, że każdy geniusz związany jest ze smutkiem i najpełniej może uobecnić się tylko w *vita meditativa*. W stanie melancholii upatrywał on źródło intensywnego przeżywania własnej osobowości, ale też intensywnego odbioru rzeczywistości, umożliwiającego jej twórcze przedstawienie w sztuce. W nawiązaniu do myśli Arystotelesa, stworzył teorię tzw. melancholii twórczej (*melancholia generosa*). Również sami artyści chętnie zaczęli przyznawać się do odczuwania smutku, który postrzegali jako determinujący dla ich osobowości i życia twórczego: „Petrarka mówi o *acedii* towarzyszącej samotnej twórczości, a Michał Anioł w

---

<sup>14</sup> Cyt. za: D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, op. cit., s.157.

swoim 74 sonecie pisze: «Melancholia jest moją radością, a niepokój jest moim wypoczynkiem.»<sup>15</sup> Do uczucia melancholii i jej wpływu na tworzenie przyznawał się Albrecht Dürer, o czym może świadczyć jeden z jego autoportretów (pochodzący z 1500 roku), na którym artysta wskazuje palcem na śledzionę jako źródło swego cierpienia. Również inne znane prace malarza, takie jak *Św. Hieronim w pracowni* czy *Czterej apostołowie* (spośród których każdy miał uosabiać inny temperament) stanowiły kolejne dowody fascynacji Dürera chorobą wynikłą z nadmiaru „czarnej żółci”. Wreszcie, jednym z najsłynniejszych dzieł niemieckiego artysty był miedzioryt zatytułowany właśnie *Melancholia I* (1514). Praca przedstawia skrzydlatą, zamyśloną postać kobiety, siedzącą bezsilnie wokół rozrzuconych gałęzi. Jej spojrzenie jest zawieszona w dalekiej próżni, jej twarz i sylwetka są spowite mrokiem. Nad nią wisi waga i klepsydra, a obok leży śpiący pies (symbol wierności). Jak zauważył Paul Ricoeur, to właśnie w tej słynnej grafice Albrechta Dürera „krystalizują się wszystkie pokusy i nobilitacje Saturna i Melancholii.”<sup>16</sup> Innym równie melancholijnym obrazem epoki była pochodząca z 1532 roku *Melancholia* Lucasa Cranacha czy *Usuwanie kamienia z mózgu obłąkanego* Hieronima Boscha.

Pod koniec szesnastego wieku pojawiła się koncepcja melancholii miłosnej, zniewalającej zmysły i ciało. Taki kontekst pojawił się po raz pierwszy w pracy nadwornego lekarza Henryka IV, André du Laurensa i Jeana d’Aubery, zaś w latach dwudziestych siedemnastego wieku zostało rozwinięte przez Jacquesa Ferranda.<sup>17</sup> Traktowali oni melancholię jako specyficzną jednostkę chorobową o pochodzeniu somatycznym, która jednak w równym stopniu dotyka organizm i duszę cierpiącego. Jak pisali lekarze, ów stan zaczyna się od opętania zmysłów, potem prowadzi do zniewolenia wyobraźni, a w końcu – sprawia, że zniewolony zostaje także umysł. Wreszcie, jeśli stan miłosnej melancholii się przedłuża, cierpi także ciało. Jak sugerowali badacze, o tej chorobie może zresztą świadczyć już sam wygląd chorego, który staje się błydy i chudy, traci apetyt, ma coraz bardziej podkrążone i zapadnięte oczy. Nadmiar nagromadzonej czarnej żółci może doprowadzić zakochanego nieszczęśnika do manii samobójczej, a

---

<sup>15</sup> J. Mitański, *Z dziejów melancholii*, op. cit., s. 310.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2006, s. 101. Jak przypomina francuski filozof, grafika Dürera stanowiła istotny punkt wyjścia dla rozważań Klibansky’ego, Panofsky’ego i Saxla (*Saturn and Melancholy*, Nelson, Londyn 1964). W podobnym kontekście o tym dziele wspominał także Walter Benjamin w swojej pracy *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, „Literatura na świecie” 1995 nr 3).

<sup>17</sup> Por. André Du Laurens, *Second discours auquel est traicté des maladies melancoliques et des moyens de les guerir*, Paryż 1597; Jean d’Aubéry, *L’antidote d’amour*, Paryż, Claude Chappellet, 1599; Jacques Ferrand, *De la maladie d’amour ou melancholie erotique*, Paryż, Denis Moreau, 1623.

wyniszczenie organizmu może spowodować jego śmierć. Poza tą pesymistyczną diagnozą, w pismach Jeana d'Aubery i Jacquesa Ferranda znajdziemy także zapewnienie, że każdy człowiek ma wolną wolę i żadne uczucie nie „zagnieździ się” w jego sercu (ani wątrobie) bez wcześniejszego przyzwolenia. Melancholia dotyka zatem tylko tych, którzy na to pozwolą.

Rosnące zainteresowanie melancholią sprzyjało częstszemu budowaniu pozytywnych konotacji terminu. Średniowieczny ascetyzm został zastąpiony przez humanistyczną medytację, zaś ideałem stał się człowiek renesansu, świadomy własnych niedoskonałości i przemijalności go świata. Odrodzeniowa rehabilitacja melancholii znalazła swoją kontynuację także w późniejszym okresie. Powszechność stanu melancholii w siedemnastym wieku związana była z wpływem wydarzeń historycznych, przede wszystkim z trwaniem wojny trzydziestoletniej, która była jednym z najdramatyczniejszych doświadczeń ówczesnej Europy. W tym przedłużającym się konflikcie uczestniczyła większość narodów europejskich. Rok, w którym podpisano pokój (1648) uznaje się za symboliczną datę ostatecznego rozpadu średniowiecznego uniwersalizmu (w znaczeniu koncepcji porządku świata reprezentującej połączenie tradycji Cesarstwa Rzymskiego i Kościoła katolickiego). Na światopogląd człowieka epoki baroku znacząco wpłynęły także przełomy naukowe – odkrycia Mikołaja Kopernika i Galileusza. Doprowadziły one do przewartościowania powszechnych pojęć i do diametralnej zmiany w powszechnym postrzeganiu świata. Jedną z konsekwencji rewolucji naukowej było uświadomienie sobie, że nasze zmysły zawodzą i pełne poznanie nie jest możliwe. Człowiek przestał czuć się pewnie w rzeczywistości, a rosnącemu poczuciu zagubienia często towarzyszył stan melancholii, w której uobecniało się wątplenie w dotychczasową oczywistość świata i świadomość niepewności istnienia. Nie zabrakło wówczas licznych analiz tego zjawiska.

Jedną z najpełniejszych, jakie powstały w tym czasie, była *Anatomia melancholii* (1621) Roberta Burtona, angielskiego duchownego, lekarza i pisarza. Siedemnastowieczny utwór do dziś jest jednym z częściej wznawianych dzieł o zaburzeniach psychicznych. Praca Burtona jest rodzajem encyklopedii melancholii od czasów starożytnych do początku siedemnastego wieku. Stanowi ona kompilację licznych cytatów z literatury medycznej oraz wnikliwych i błyskotliwych uwag pochodzących od samego autora. Burton stawia tezę, iż melancholia jest stałym i niezbywalnym elementem ludzkiej kondycji (*habit*). Co więcej, jest to też zarazem jeden z najważniejszych czynników determinujących naturę człowieka, jego uczucia, popędy, zachowanie i postawę wobec świata. Autor wyróżnia różne rodzaje melancholii - jak choćby melancholię miłosną, objawiającą się podobnymi symptomami, o

których pisał André du Lawrens czy Jacques Ferrand oraz melancholię religijną (*superstitia*), która może objawić brakiem wiary i duchowego rozleniwienia, lub przeciwnie – religijną manię. Sam Burton przyznawał się do panującego nad jego duszą uczucia melancholii i uważał swoją pracę za rodzaj autoterapii: „Piszę, by przez zajęcie uniknąć melancholii (...), by doskonalić się, by dać folgę swemu umysłowi, gdyż miałem *gravidum cor, foetum caput...* których ciężar bardzo pragnąłem z siebie zrzucić i nie mogę sobie wyobrazić zdaniejszego sposobu dla pozbycia się ich.”<sup>18</sup> Warto dodać, że utwór Roberta Burtona, bogaty w opisy ówczesnej obyczajowości, odczytuje się powszechnie nie tylko jako kompendium wiedzy o melancholii, lecz także jako satyrę na państwo angielskie czasów króla Karola I Stuarta.

Ponad trzysta lat później o melancholii baroku pisał Walter Benjamin w eseju *Dramat tragiczny i tragedia* (1928). Za najpełniejsze estetyczne odzwierciedlenie siedemnastowiecznego smutku uznał wówczas dramat tragiczny i figurę alegorii. W przeciwieństwie do symbolu znajduje ona wedle Benjamina zastosowanie w tym, co istnieje w stanie upadku, rozkładu, naturze nieożywionej i w śmierci. „Jasny świat symbolu” odsyła nas do pozytywnych kategorii piękna i organicznej, zmiennej natury. Tylko alegoria – podobnie jak melancholia – ambiwalentna i niejednoznaczna, pozwala odkryć to, czego nie można dostrzec za pomocą symbolu, pomaga zniszczyć „świat pięknego pozoru”, w którym partycypuje figura symboliczna. Barokowa fascynacja przemijaniem i śmiercią, ze swym swoistym ładunkiem nihilistycznym, stanowiła według Benjamina uosobienie melancholijnego smutku, pojmowanego jako „taki stan ducha, w którym uczucie ożywia pusty świat jak maskę, znajdując w jego widoku zagadkową przyjemność”.<sup>19</sup> Postacią, która najpełniej wyrażała barokową melancholię, jest według niego Hamlet. Jak podkreśla Walter Benjamin: „Tylko Szekspirowi udało się z barokowej, tak antystoickiej jak antychrześcijańskiej, tak pseudoantycznej jak pseudopietystycznej skostniałości melancholika wykrzesać chrześcijańską iskrę. (...) Tylko w osobie tego księcia melancholijna zaduma wznosi się ku chrześcijaństwu.”<sup>20</sup> Teoria melancholii, jaką proponuje autor *Pasaży*, nie tylko daje wyraz ogólnemu klimatowi epoki, ale sięga głębiej: mówi o sposobie pojmowania świata, o odkrywaniu w nim sensów i znaczeń właśnie za pośrednictwem uosabianej przez alegoryczność sztuki siedemnastowiecznej. Świat alegorii,

---

<sup>18</sup> Za: J. Mitarski, *Z dziejów melancholii*, op. cit., s. 317.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, „Literatura na Świecie” 1995 nr 3, s. 95.

<sup>20</sup> Tamże, s. 114.

który Walter Benjamin opisał na podstawie analizy estetyki baroku, odnajdzie swoje ponowne wcielenie w epoce nowoczesności. Wówczas jednym z najpełniejszych form alegorycznego przedstawienia świata będzie według niemieckiego autora twórczość Charles'a Baudelaire'a.

Obecność motywu melancholii w sztuce i pracach naukowych powszechna była w końcu osiemnastego wieku, w epoce pojawienia się sentymentalizmu oraz nadejścia fali burzy i naporu. Odżyły wówczas poglądy Ficina na temat bliskiego pokrewieństwa między smutkiem i *furor poeticus*. Stały się one konstytutywne dla zasad estetyki sentymentalnej i romantycznej. Sztandarowym dziełem literackim tego pierwszego nurtu była powieść Laurence'a Sterne'a, *Podróż sentymentalna* (1768). Poza istotnym motywem podróży, sprzyjającej autorefleksji i snuciu rozważań na temat rzeczywistości, w powieści pojawiła się swoista, mocno zsubiektywizowana narracja. Bohater często zwraca się do czytelnika, opowiadając mu o swoich troskach, analizując świat i zastanawiając się nad własną egzystencją. Jak zauważył Marek Bieńczyk, u Sterne'a: „poezja nie tkwi w akcji, lecz jest tam, gdzie akcja ustaje; tam, gdzie pęka most między przyczyną a skutkiem i gdzie myśl błądzi w słodkiej, beczynnej wolności. Poezja istnienia, mówi Sterne, leży w dygresji.”<sup>21</sup> Dygresyjność i powolność narracji sprzyja przedstawieniu świata, który z samej swojej natury jest chaotyczny i niepoznawalny, zaś owa „melancholijna poezja istnienia” jest najlepszą z możliwych form jego przedstawienia<sup>22</sup>. Słynnym bohaterem melancholijnym epoki był René, postać przewijająca się przez całą twórczość François René Chateaubrianda i traktowana jako *porte parole* autora.<sup>23</sup> Bohater *Naczezi* (1796) był melancholijnym samotnikiem, cierpiącym na nudę egzystencjalną (*ennui*), podobną do tej, na którą sto lat później będzie cierpiał podmiot liryczny z poezji Baudelaire'a, a w latach trzydziestych dwudziestego wieku – Roquentin z Sartre'owskich *Mdłości*. Innym literackim manifestem melancholii były *Cierpienia młodego Wertera* (1774) Goethego, wraz z wzorcową dla nurtu tytułową postacią Wertera cierpiącego na nieuleczalny *Weltschmerz*. Znajdziemy tu nie tylko przedstawienie różnych możliwych źródeł melancholii, ale nawet usprawiedliwienie samobójstwa i próbę odniesienia go do naturalnego prawa ludzkiego. Losy bohatera

---

<sup>21</sup> Marek Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 80.

<sup>22</sup> Podobnie o dygresji pisał m.in. Tadeusz Sławek, analizujący narrację w pracy Roberta Burtona. Uznał on, iż dygresja z samej swej natury jest melancholijna, bo zaprasza czytelnika do podróży po nieznanach, tajemniczych meandrach tekstu, oddalając się od głównego sensu przekazu (T. Sławek, *Saturniczny piątnik, Robert Burton i jego Anatomia melancholii*, „Literatura na Świecie” 1995 nr 3, s. 66.)

<sup>23</sup> Przyjmuje się, że życie powieściowego René zawiera wiele pierwiastków biografii Chateaubrianda; sam zresztą autor chętnie się do tych podobieństw przyznawał.

prowadzą go od iluzji do deziluzji, od afirmacji boskości natury i człowieka, przez rozczarowania do odrzucenia wartości życia ziemskiego.

Melancholia stała się atrybutem duszy romantycznej, cechą rozpoznawczą „dziecięcia wieku”, przedmiotem licznych autoanaliz, ale także ... jadowitych kpin autorstwa tych, dla których straciła ona swoją artystyczną moc. Również Johann Wolfgang von Goethe, prawie sześćdziesiąt lat po wydaniu swojej debiutanckiej powieści, będzie się skarżył na poetów o parę pokoleń młodszych od niego. W 1830 roku, w liście do Johanna Petera Eckermana napisze: „Wszyscy poeci piszą dziś, jak gdyby byli chorzy, a cały świat był jednym wielkim szpitalem.”<sup>24</sup> Sam zatem artysta, który kiedyś leczył swoje duchowe dolegliwości przelewając je na papier, pod koniec życia stał się klasykiem mocno zdystansowanym wobec romantycznej melancholii. Jak zauważył Babbit, istotne dla problemu melancholii romantycznej jest właśnie rozróżnienie między poezją klasyczną i romantyczną. Ta pierwsza opiera się przede wszystkim na przywiązaniu do porządku *mimesis*, dla drugiej najważniejszy jest przekaz emocji i przedstawienie świata wewnętrznego. Twórca romantyczny – wyobcowany ze społeczeństwa *poète maudit* – pisze przede wszystkim po to, by ulżyć swojemu duchowemu cierpieniu. Irving Babbit wyróżnia dwa typy romantycznych melancholików: „Ofiara melancholii romantycznej to czasem osoba czuła i elegijna, a czasem buntujący się przeciw niebiosom Tytan”<sup>25</sup> Uosobieniem pierwszego typu był m.in. François-René de Chateaubriand czy Alfred de Musset, drugiemu odpowiadałby George Gordon Byron. Motywy melancholijne silnie uobecniały się nie tylko w literaturze – przeniknęły także do malarstwa i muzyki. Najsłynniejszymi wyrazicielami romantycznego smutku byli Francisco de Goya (np. obraz o znamienym tytule *Saturn pożerający swe dzieci*, 1820) i Caspar David Friedrich, z symbolicznym dla epoki *Wędrowcem nad morzem mgieł* (1818). Melancholijna była muzyka dwóch wielkich kompozytorów romantycznych, dotkniętych głęboką depresją: Roberta Schumanna (i jego melancholijny powrót do czasów dzieciństwa w postaci kompozycji *Kinderszenen*) oraz Franza Schuberta (i np. jego Symfonia IV c-moll, nazwana *Tragiczną*, czy zbiór pieśni zatytułowany *Łabędzi śpiew*). To właśnie ci artyści staną się wyrazicielami tej samej melancholii, która wkrótce pojawi się w prozie Fiodora Dostojewskiego i Antoniego Czechowa oraz w malarstwie Edwarda Muncha i Vincenta van Gogha. W dwudziestym wieku z podobną siłą powróci ona w twórczości literackiej Marcela Prousta, Józefa Rotha, Franza Kafki czy Fernanda Pessoa, malarstwie

---

<sup>24</sup> Za: Irving Babbit, *Melancholia w romantyzmie*, „Ogród” 1992 nr 3, s. 383.

<sup>25</sup> Tamże, s.389.



Georgia de Chirico i Edwarda Hoppera, czy muzyce Erika Satie, Claude'a Debussy oraz Gustawa Mahlera.

Charakterystyczną dla powszechnego pojmowania melancholii niejednoznaczność dojrzyć można w filozofii Søren Kierkegaarda. Duński filozof uznawał ten stan za grzeszną obojętność ducha: „W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośrednio dojrzeć, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby siebie samego móc ująć jako ducha (...). Melancholia jest grzechem, właściwie grzechem *instar omnium*, albowiem jest grzechem nie chcieć z całej duszy swojej, nie pragnąć – to jest matką wszystkich grzechów.”<sup>26</sup> Melancholijną rezygnację utożsamiał zatem Kierkegaard ze śmiercią duchową, od której uwolnić można się przez rozpoznanie swojej winy i powrót do Boga, przy jednoczesnym odrzuceniu pokus świata zewnętrznego. Stanowiło to w jego mniemaniu jedyną szansę na zmniejszenie ciężaru absurdu egzystencji, na jaki skazany jest człowiek. Jednak filozof pisał o melancholii (czyli *tungsind* – słowo, które dosłownie może być tłumaczone jako „ciężar ducha”) nie tylko jako o rozpacz, oddalającej jednostkę od wiary, ale także – jako o lęk, uświadamiającym człowiekowi możliwość podjęcia duchowej decyzji. Jak podkreśla Świdorski: u Kierkegaarda jest to stan, w którym „trwoga miesza się z radością, z przeczuciem właściwego wyboru”.<sup>27</sup> Co więcej, w *Dzienniku* nazywał on melancholię czule swoją „najwierniejszą kochanką”, która towarzyszy mu przez całe życie: „To ona kiwa na mnie w samym środku pracy lub zabawy, odciąga na stronę i tylko ciałem pozostaje na miejscu. Jest najwierniejszą kochanką, jaką znam, nic więc dziwnego, że natychmiast jestem gotów pójść za nią”.<sup>28</sup>

W dziewiętnastym wieku zaczęła rodzić się nowoczesna psychiatria, a zatem nie mogło zabraknąć także nowych teorii naukowych na temat stanu melancholii. Już wtedy lekarze zaczęli ją jednoznacznie utożsamiać z depresją. O zjawisku melancholii pisał między innymi Philippe Pinel, który uznawał ją za jedną z czterech form zaburzeń psychicznych (obok manii, demencji i idiocji). Terminem *délire mélancolique* francuski psychiatra określił stan przygnębienia, uniemożliwiający choremu utrzymywanie naturalnych kontaktów ze światem zewnętrznym. Przyczyny owego „zaburzenia” są według niego wrodzone – charakteryzował on tę melancholię podobnie, jak dziś opisuje się schizofrenię. Uczeń Pinela, Jean Etienne Esquirol, uważał zaś, że jest to choroba, która

---

<sup>26</sup> Søren Kierkegaard, *Albo – albo*, przeł. Karol Toeplitz, tom 2, Warszawa 1982, s. 253.

<sup>27</sup> Cyt. za: Bronisław Świdorski, *Melancholia jest trójkątem*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s.21.

<sup>28</sup> Tamże, s.20.

może być odpowiedzialna za zaburzenia emocjonalne, ale nie wpływa w żaden sposób na upośledzenie rozumu. Z kolei według niemieckiego psychiatry, Johanna Heinrotha, melancholia przypomina stan obłądzenia. Jego źródło leży w głębokich namiętnościach, które odbierają człowiekowi wewnętrzną wolność i doprowadzają go do ciężkich stanów chorobowych. Od lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku badania nad melancholią w kontekście lęku (*Angst*) prowadził Emil Kraepelin, niemiecki psychiatra, który stworzył dokładną klasyfikację odmian choroby depresyjnej. Wyróżnił on depresję, która wiązała się z zahamowaniem jakiegokolwiek działania, spowodowanym „paraliżem woli” (*Willeshinderung*) oraz depresję o słabo lękowym podłożu, która może objawiać się właśnie pod postacią melancholii.

Pod koniec wieku melancholia stała się też nieodłącznym atrybutem artystów i poetów *fin de siècle'u*. Rozpowszechnianiu melancholijnych nastrojów sprzyjało bankructwo ideałów poprzedniej epoki oraz brak nadziei na poprawę rzeczywistości dzięki potędze rozumu i wiedzy. Przekonanie o bliskim końcu świata, a przynajmniej – świata w znanej dotychczas postaci – sprawiało, że poczucie utraty wiary stawało się coraz bardziej powszechne. Poczucie schyłkowości i niepewności oraz świadomość klęski racjonalizmu odzwierciedlała sztuka modernistyczna, uznana za swoiste antidotum na ból istnienia. Jak twierdzi Julia Kristeva: „melancholia, ów smutek, spleen, nostalgia (...) nie przestając być chorobą, przybierała często podniosły kształt piękna.”<sup>29</sup> Psychoanalityczka podkreśla także, że właśnie melancholia stoi u podstaw „kryzysu wartości”, który wstrząsnął dziewiętnastym wiekiem i który wyraża się rozmnożeniem ezoteryki. Podważone zostało dziedzictwo katolicyzmu, ale jego składniki odnoszące się do stanów kryzysu psychicznego zostały wcielone w polimorficzny i poliwalentny synkretizm duchowy.<sup>30</sup>

Jednym z sygnałów kryzysu duchowego, rozumianego jako przewartościowanie dotychczasowego porządku religijnego, była krytyka chrześcijaństwa przeprowadzona przez Fryderyka Nietzschego. Ogłoszenie śmierci Boga w znamienym haśle *Gott ist tot* miało oznaczać, że wiara w chrześcijańskiego Boga stała się niewiarygodna, bo ludzie przestali już wierzyć w jakikolwiek bezwzględny, metafizyczny porządek. Niemiecki filozof nazwał chrześcijaństwo systemem nihilistycznym, podtrzymującym sztuczne rytuały i symbole, które tracą swój realny punkt odniesienia. Co więcej, uznał że „metafizyka, powołana do bytu przez natrętną potrzebę sensu, nie tylko nie odkrywa żadnego nowego

---

<sup>29</sup> D. A. Grisoni: *Na dnie duszy*. Rozmowa z Julią Kristevą, „Res Publica Nowa”, 1994 nr 6, s. 5.

<sup>30</sup> J. Kristeva, *Czarne Słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. 170.

„prawdziwszego” świata, ale jeszcze przykrywa, zafałszowuje stary – ten jedynie prawdziwy.”<sup>31</sup> Pomimo owego powszechnego religijnego zwątpienia, ludzie nie są jednak w stanie dostrzec (lub uznać) śmierci Boga, czego powodem jest według Nietzschego głęboko zakorzeniony lęk przed karą i tęsknota za porządkiem, uosabianym przez *sacrum*. Jak zauważa Julia Kristeva: „Czasy, które są świadkami rozpadania się religijnych i politycznych bożków, czasy kryzysów są szczególnie podatne na panowanie czarnego nastroju.”<sup>32</sup> – takim czasem przełomu i kryzysu z całą pewnością był schyłek dziewiętnastego wieku.

O melancholii końca wieku pisał Walter Benjamin, który analizie tego zjawiska poświęcił m.in. swój nigdy nie ukończony projekt *Paryż, stolica wieku dziewiętnastego* oraz esej *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*. Melancholijnego ducha końca epoki próbował on uchwycić przede wszystkim za pośrednictwem analizy motywu paryskiego i berlińskiego *flâneura*, obecnego między innymi w twórczości Charles’a Baudelaire’a i Franza Hessla. Autor *Aniela historii* pisze o melancholii miejskiego waga-bundy, który nie znajdując sobie własnego miejsca w świecie, nie chce uczestniczyć w nim i zajmuje pozycję jego zdystansowanego obserwatora. W tej czystej obserwacji najistotniejszy jest sam akt patrzenia i swoistego wejścia w przestrzeń miasta, które otwiera się przed tym specyficznym wędrowcem. Jak pisze Benjamin: „Miasto mnemotechnicznie wspomaga samotnego spacerowicza: przywołuje coś więcej niż jego dzieciństwo i młodość, więcej niż swoje własne dzieje.”<sup>33</sup> Niemiecki filozof podkreśla niezwykłą więź, jaka rodzi się między spacerowiczem i przemierzaną przez niego przestrzenią: „*Flâneur* to kapłan tak zwanego *genius loci*. To niepozorny przechodzień wyposażony w godność kapłańską i wycucie detektywa (...).”<sup>34</sup> Z postacią „spacerowicza” wiąże się melancholia rozproszonej egzystencji i niepewnej tożsamości, która pragnie określić się właśnie przez podróż. Modernistyczny *flâneur* uosabia podróżowanie, które nie ma (i nie chce mieć) końca, wciąż niejako zawiesza i oddala moment dojścia i odnalezienia „centrum”. Melancholia pozwala biernie poddawać się następstwom wydarzeń, zaś ta niekończąca się miejska włóczęga, tak jak każda podróż, sprzyja poznawaniu świata, ale też – częściowemu oderwaniu się od ciągłości zasad, jakie nim rządzą. Szczególnie, jeśli jest to podróż pozbawiona konkretnego celu, dla której jedynym sensem jest sam fakt podróżowania. Uwaga, jaką Walter Benjamin

---

<sup>31</sup> Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s.336.

<sup>32</sup> J. Kristeva, *Czarne Słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. 10.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, Powrót *flâneura*. *O spacerach po Berlinie Franza Hessla*, „Literatura na świecie” 2001 nr 8-9, s.234.

<sup>34</sup> Tamże, s. 236.

poświęcał zjawisku barokowej i modernistycznej melancholii, wynikała w dużym stopniu z tego, że sam był melancholikiem, „był kimś, kogo Francuzi nazywają *un triste*”.<sup>35</sup> Podobnie pisał o nim Gershom Scholem, który się z Benjaminem przyjaźnił. Pisał o jego smutku, uważając, że „głęboki wgląd Benjamina w naturę melancholii i jej odbicie w literaturze, widoczny w tak wielu jego pismach, ma związek z tym właśnie rysem jego osobowości.”<sup>36</sup>

Przełomowym dziełem poświęconym fenomenowi melancholii okazał się traktat Zygmunta Freuda, *Żaloba i melancholia* (1917). Freud dokonał w swojej pracy istotnego rozgraniczenia tych zjawisk, a co więcej, uznał je za zjawiska opozycyjne. Żaloba jest według niego stanem naturalnym, stanowiącym zdrową, całkowicie zrozumiałą i pożądaną reakcją na rzeczywiste zdarzenie, które miało miejsce w świecie zewnętrznym, tzn. zwykle utratę kochanej osoby lub bliskiego sercu abstraktu (wolności, ojczyzny, ideału). Jednostka pozostająca w żalobie jest w stanie uznać tę utratę za fakt obiektywny, jako coś, co zdarzyło się niezależnie od niej i prawdopodobnie było nieuniknione. Taka postawa umożliwia przepracowanie żaloby, samodzielny powrót do świata społecznego oraz ponowne w nim uczestnictwo. Freud nie wiąże ze stanem żaloby zakłóceń tożsamości, twierdzi że smutek i rozpacz mogą być w tym przypadku przezwyciężone. Inaczej jest według niego ze stanem melancholii. Sam na początku swojej analizy zaznacza, że: „Melancholia, której określenie jest chwiejne także w psychiatrii opisowej, występuje w różnorodnych formach klinicznych. Ich sprowadzenie do wspólnego mianownika nie wydaje się pewne.”<sup>37</sup> Mając świadomość niejednoznaczności tego pojęcia, charakteryzuje objawy melancholii, definiując częściowo zakres znaczeniowy problemu: „Melancholię wyróżnia się pod względem psychicznym poprzez głęboko bolesną depresję, brak zainteresowania światem zewnętrznym, utratę zdolności do miłości, zahamowania wszelkich działań i obniżenie poczucia własnej wartości, które przejawia się w wyrzutach wobec samego siebie i znieważaniu siebie, i narasta do urojeniowego oczekiwania kary.”<sup>38</sup>

Mogłoby wydawać się, że Freud pisze o melancholii jako o pojęciu ściśle klinicznym, jednak nie jest tak do końca. Wiedeński psychiatra dokonuje próby przeprowadzenia interpretacji tego terminu zgodnie z założeniami swej psychoanalitycznej koncepcji. Jak jednak zauważa Paweł Dybel, owa teoria wskazuje na „złożoną psychologiczną postać tego

---

<sup>35</sup> Susan Sontag, *Pod słońcem Saturna*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s.24.

<sup>36</sup> Gershom Scholem, *Walter Benjamin*, „Literatura na świecie”1995 nr 3, s. 119.

<sup>37</sup> Zygmunt Freud, *Żaloba i melancholia*, [w:] Kazimierz Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295.

<sup>38</sup> Tamże, s. 295 – 296.

fenomenowi, której trudno by się doszukiwać we wszelkich najbardziej nawet wyczerpujących klinicznych definicjach i opisach melancholii”<sup>39</sup>. Za najważniejszy element odróżniający melancholię od żałoby uznaje Freud fakt, iż melancholik często nie jest w stanie uświadomić sobie tego, co zostało utracone. Zdaje on sobie sprawę z tego, czym był (jest) utracony obiekt, jednak nie potrafi określić tego, co dokładnie oznacza dla niego ta utrata. Obok pierwszej przesłanki melancholii, tzn. utraty obiektu, wymienia Freud drugą charakterystyczną jej cechę, jaką jest ambiwalentny stosunek do owego obiektu utraconego. Niemożność określenia stosunku wobec tego, co zostało rozpoznane, prowadzi do zatarcia granic obiektu. To sprawia, że melancholik nie jest w stanie przepracować owego bolesnego braku. Freud porównuje ten stan do otwartej rany, a o melancholii pisze, że jest to „nic”, które boli. Ambiwalentny stosunek do obiektu utraconego sprawia, iż chory zaczyna mieć również mocno niejednoznaczny stosunek wobec własnego „Ja”. Freud nazywa ten problem regresem libido do własnego „Ja” i utożsamia go z narcystycznym przeżywaniem własnego cierpienia i skupianiem się na żałobie, jednak bez możliwości przepracowania jej. Wiąże on zatem melancholię z zaburzonym stosunkiem jednostki wobec innych, a przede wszystkim – stosunkiem wobec samego siebie i swoich własnych przeżyć. O ile w przypadku żałoby nie ma miejsca na zakłócenie poczucia tożsamości, o tyle melancholia powoduje obniżenie poczucia własnej wartości (*Selbstegefühl*). Emocje, jakie budzi w melancholiku utracony obiekt, przenoszone są na jego „Ja”, co sprawia, że staje się on jeszcze bardziej obezwładniony. Melancholik zaczyna toczyć sam ze sobą grę pozorów i staje się ofiarą – nie tylko ukochanego obiektu, lecz także samego siebie. Jak pisze Freud: „utrata obiektu uczuć przerodziła się w utratę «Ja», konflikt między «Ja» i ukochaną osobą, w rozdziew między krytyką «Ja» i «Ja» zmienionym wskutek identyfikacji.”<sup>40</sup> Konflikt tożsamościowy objawia się nieustannym rozpamiętywaniem straty i ciągłą obecnością utraconego, które już nie ma wyraźnych konturów i jest tak trudne do zidentyfikowania. Skoro bowiem nie można odnaleźć i przywołać nieobecnego, to jedynym, co pozostaje, jest: „sama możliwość ustawicznego przywoływania, powtórzeń, ukazywania, że tamto istniało, że było, że było ważne”<sup>41</sup>. Błędna identyfikacja prowadzi do utraty obiektywizmu postrzegania własnego «Ja», a w rezultacie – do obniżonego poczucia wartości, niechęci wobec samego siebie i obniżonej życiowej aktywności.

---

<sup>39</sup> Paweł Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*, [w:] tenże, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 149.

<sup>40</sup> Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, op. cit., s. 300.

<sup>41</sup> Alicja Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, s. 42.

W koncepcji Freuda melancholia stanowi „uniwersalny fenomen kulturowy zakorzeniony w pękniętym stosunku człowieka do siebie. Ten ostatni bowiem tak naprawdę nigdy nie może dojść w pełni do ładu ze sobą, z innymi, z przeszłością, krótko: z własną skończonością”.<sup>42</sup> Jest ona więc jedną z głównych kategorii antropologicznych freudowskiej psychoanalizy i stanowi klucz do zrozumienia człowieka. Rozumienie tego pojęcia pokrewne jest w tym sensie z definicją osobowości, której dane jest rozwijać się tylko pod presją tłumienia przez normy kulturowe, stojących w sprzeczności wobec prawdziwej natury człowieka – co również prowadzi do pęknięcia „Ja” i utraty właściwego obiektu identyfikacji. Zasada działania melancholii bliska jest zatem zasadom działania zakazów i nakazów kulturowych i społecznych, które sprawiają, że człowiek niejako zmuszony jest do zakładania kolejnych masek i wchodzenia w określone formy tożsamościowe. Melancholik usiłuje stłumić w sobie coś, co stale jest w nim obecne. Jak zaznacza Dybel: „Melancholia jest w teorii Freuda centralną figurą myślenia o człowieku i kulturze. Przyjmuje się tutaj, że człowiek staje się melancholikiem już z pierwszym wyparciem tego, co popędowe. Melancholia jest właściwie tożsama z narodzinami tego, co ludzkie, z pojawieniem się pierwszego pęknięcia w stosunku do siebie. (...) Melancholia to wyróżniony sposób odniesienia ludzkiego Ja do siebie i do innych, w którym zostaje ono bezpośrednio skonfrontowane z własną genezą, z prawdą o sobie samym.”<sup>43</sup> Freud jednoznacznie stwierdza, że w przeciwieństwie do żałoby jest ona stanem patologicznym, a przy tym wszystkim stanowi niezbywalny element natury człowieka i „reakcję” na jego miejsce w świecie.

Z koncepcją melancholii, rozumianej jako nieprzepracowane uczucie smutku po utracie obiektu, spotkamy się w pracach Melanie Klein, uczennicy Zygmunta Freuda i Sándora Ferencziego. Zainteresowania naukowe austriacko-brytyjskiej psychoanalityczki koncentrowały się przede wszystkim wokół teorii relacji z obiektem. Klein wypracowała pojęcie pozycji „melancholijno-depresyjnej” w trakcie obserwowania małych dzieci. Zauważyła ono, że w okolicach połowy pierwszego roku życia dziecko zaczyna wykazywać kliniczne objawy depresji, związanej z wykształcaniem i dojrzewaniem *ego* oraz z procesem internalizacji. Melancholia (pojmowana jako rodzaj depresji) może jednak odgrywać pozytywną rolę, sprawia bowiem, iż dziecko zaczyna zdawać sobie sprawę z własnej odrębności.

---

<sup>42</sup> P. Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*, op. cit., s. 150.

<sup>43</sup> Tamże, s. 172.

Samo rozróżnienie terminów: melancholia/depresja pojawiło się w pismach psychiatrycznych już wcześniej, bo na początku dwudziestego wieku. Większość psychiatrów zaczęła wysuwać wówczas tezę, że mówiąc o zjawisku chorobowym, należy używać nie pojęcia „melancholia” lecz „depresja”. Melancholię przyjęło się uważać za stan pokrewny wobec depresji lub za jeden z rodzajów choroby depresyjnej, ale nie w pełni równoważny z samą depresją. Postulat precyzji w nomenklaturze wysunął w 1904 roku szwajcarski psychiatra, Adolf Meyer. W latach trzydziestych dwudziestego wieku zjawiskiem melancholii (jako jednym z typów depresji) zajmowali się w swoich badaniach m.in. Aubrey Lewis oraz Edwin Lancelot Hopewell-Ash. Ten drugi pisał o melancholii jako „depresji ducha”, która przejawia się znużeniem, spowolnieniem reakcji, utratą koncentracji i brakiem zainteresowania dla świata zewnętrznego.<sup>44</sup> O melancholii jako o jednym z rodzajów depresji pisał też zresztą prawie pół wieku później polski psychiatra, Antoni Kępiński. Stan melancholii objawia się według niego nieuzasadnionym smutkiem, który „nachodzi człowieka bez uchwytej przyczyny. Jakby za przekręceniem kontaktu wszystko gaśnie, świat traci swoją barwę, przyszłość zmienia się w czarną ścianę nie do przebycia, a przeszłość – w pasmo ciemnych wydarzeń obciążających chorego poczuciem winy.”<sup>45</sup>

Zjawisko melancholii zawsze było (i nadal jest) częstym tematem prac współczesnych „klasyków” psychoanalizy, m.in. Jacquesa Lacana (melancholia jako jeden z wymiarów tęsknoty za utraconym Realnym) i Slavoję Žižka. Szczególnie dla myśli tego drugiego charakterystyczny jest postulat rewaloryzacji owego pojęcia. Odnosząc się do freudowskiej opozycji między żałobą i melancholią, słoweński filozof uznaje, że: „Żałoba jest rodzajem zdrady, powtórny uśmierceniem utraconego obiektu, natomiast melancholijny podmiot pozostaje wierny utraconemu obiektowi i odmawia wyrzeczenia się łączącej go z nim więzi”<sup>46</sup> Pojęcie rozpatruje on w szerszym kontekście socjologicznym, pisząc m.in. o melancholijnym przywiązaniu do swoich utraconych korzeni (więź z utraconym etnicznym Obiektem). Podobnie jak Lacan, autor *Rewolucji u bram* zaznacza, że stan melancholii może się wiązać z poczuciem utraty obiektu, którego melancholik nigdy nie posiadał, lub którego tak naprawdę jeszcze nie utracił. W tym sensie, melancholik jest nie tyle zafiksowany na utraconym obiekcie i niezdolny do podjęcia pracy żałoby, co raczej – jest

---

<sup>44</sup> Edwin Lancelot Hopewell-Ash, *Melancholia in everyday practice, clinical types, diagnosis, treatment*, Londyn, 1934, za: Michael Alan Taylor, Max Fink, *Melancholia, The Diagnosis, Pathophysiology, And Treatment Of Depressive Illness*, Cambridge 2006, s. 5.

<sup>45</sup> Antoni Kępiński *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 15.

<sup>46</sup> S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, s. 95.

kimś, kto posiadał obiekt, ale już go nie pragnie, bo powód, dla którego o nim marzył (czyli sam fakt istnienia pragnienia), stracił już swoją moc oddziaływania. Jak pisze Slavoj Žižek: „Melancholia nie wyraża sfrustrowanego pragnienia pozbawionego swojego obiektu, lecz symbolizuje obecność obiektu pozbawionego właściwości, które czyniły go przedmiotem pragnienia. Melancholia ma miejsce wtedy, gdy zdobywamy wreszcie upragniony obiekt, ale jesteśmy nim rozczarowani.” Co więcej, stawia on niezwykle tezę, że melancholia, jako „rozczarowanie wszystkimi pozytywnymi, widzialnymi obiektami, z których żaden nie może zaspokoić naszego pragnienia”, stanowi początek samej filozofii.<sup>47</sup>

Naturalną kontynuację linii freudowsko-lacanowskiej stanowi myśl Julii Kristevej, która różnym ujęciom zjawiska melancholii poświęciła pracę *Czarne słońce. Depresja i melancholia*.<sup>48</sup> Uznaje ona, że dziś możemy się spotkać z trzema podstawowymi definicjami tego pojęcia. Dwie pierwsze, przyjęte przez nauki psychiatryczne, oznaczają: poważne zaburzenie, objawiające się osłabieniem psychicznym, utratą ochoty do życia, utratą wszelkich pragnień, zaprzestaniem wszelkiej aktywności i wreszcie obsesją samobójczą; w drugim znaczeniu melancholia może być lżejszą i mniej niebezpieczną odmianą tej dolegliwości – wówczas objawia się w formie depresji i zwykle występuje na zmianę ze stanami euforii, często w związku z nerwicą. Wreszcie, Kristeva pisze o trzecim, najbardziej rozpowszechnionym znaczeniu tego pojęcia, czyli melancholii będącej splinem, smutkiem i nostalgią, „harmonią, która kryje w sobie rozpacz”. Tak rozumiana melancholia stanowi topos literacki, motyw obecny w muzyce i malarstwie czy wreszcie – temat filmowy.

Kristeva, tak jak Klein, pisze o zespole melancholiczno-depresyjnym, zauważając, że między czystym stanem depresji i melancholią można znaleźć wiele różnic. Dodaje zarazem, iż istnieją dla tych zjawisk dwie istotne cechy wspólne. Pierwszym jest odmowa zaangażowania i zerwanie więzów z otoczeniem, drugim – dewaloryzacja języka i zanik wiary w słowo. Autorka przyjęła w swoich badaniach perspektywę freudowską, traktując melancholię jako niemożliwą żalobę po utraconym obiekcie i przyjmując podobną strukturę pojęciową dla stanu melancholii i depresji. Koncepcję z *Żaloby i melancholii* Kristeva poszerza o teorię Lacana, zakładającą, że nieświadomość człowieka jako podmiotu mówiącego (*l'être parlant*) ujawnia się przede wszystkim w języku. Utożsamia ona melancholię z utratą wiary w język, który zwykle pozwala na wyłonienie się podmiotu (w

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 100.

<sup>48</sup> Pierwsze wydanie oryginalne: *Soleil noir. Depression et melancolie*, Paryż, Gallimard 1992, wyd. polskie: Kraków, 2007. Tytuł pracy zaczerpnięty został z wiersza Gérauda Nerval, *El Desdichado*.



procesie tworzenia *signifiance*) i umożliwia utrzymywanie symbolicznej relacji ze światem zewnętrznym. Kryzys wiary w językowe znaczenie oznacza według Kristevej utratę wiary w to, „co jest poza nim, czyli transcendencję. Melancholia to stan czystej immanencji, zamknięcia drogi między podmiotem a światem.”<sup>49</sup> Stan melancholijny oznacza zatem rezygnację z tworzenia *signifiants* przy jednoczesnej niemożliwości rezygnacji z utraconego obiektu. Utraconym obiektem jest wedle niej – podobnie jak u Lacana – Rzecz, tyle, że jest to Rzecz Matczyna (*La Chose Maternelle*). Jak pisze Kristeva, melancholik zamyka się w sobie, ponieważ nie zgadza się na utratę matczynej miłości. Rezygnuje on z uczestniczenia w rzeczywistości, w której nie ma już jego obiektu, a obiekt tymczasem zagnieździł się w nim (jako obiekt nienawiści). Michał Paweł Markowski zauważa, że: „Dlatego melancholik milczy: z jednej strony dlatego, że pogrzebał swą miłość (która przemieniła się w nienawiść), z drugiej dlatego, że znów między nim a jego obiektem nie ma zbawiennej separacji.”<sup>50</sup> Ta „milcząca nienawiść do świata” jest właśnie definicją melancholii, w której cierpiący łączy się z *ersatzem* (namiastką lub substytutem) utraconego obiektu.

Kristeva przedstawia w swojej pracy także osobliwości melancholijnej temporalizacji. Stan melancholii oznacza bowiem wyjątkowe przywiązanie do pamięci i „przeszłości, która nie przechodzi”. Autorka *Czarnego słońca* podkreśla, że: „dziwna, wyobcowana, spowolniona albo rozproszona mowa melancholika prowadzi go ku życiu w czasowości zdecentrowanej. Czasowość ta nie płynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu.”<sup>51</sup> Kristeva pisze także o „masywnej, traumatycznej chwili”, ograniczającej horyzont depresyjnej / melancholijnej czasowości i sprawiającej, że „osoba w depresji zamieszkuje z konieczności w wyobrażeniu.”<sup>52</sup>

W kontekście melancholii poststrukturalistka pisze o współczesnym kryzysie mowy i wyobrażenia. Jak zauważa Kristeva – dwudziestowieczny kryzys religijny i polityczny znajduje swoje radykalne wytłumaczenie właśnie w kryzysie znaczenia, a „aktualność drugiej wojny światowej brutalnie potraktowała świadomość, w wyniku eksplozji śmierci i szaleństwa, których nie mogły już ograniczyć żadne, ideologiczne czy estetyczne bariery.”<sup>53</sup> W myśli Kristevej odnajdziemy więc echo koncepcji Theodora Adorno, który w 1951 roku uznał, iż pisanie wierszy po Oświęcimiu jest barbarzyństwem. Podobnie jak przedstawiciel szkoły frankfurckiej, twierdzi ona, że po dramacie Holocaustu nasze symboliczne środki i

---

<sup>49</sup> Michał Paweł Markowski, wstęp do: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. XXIX.

<sup>50</sup> Tamże, s. XXVII.

<sup>51</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. 65.

<sup>52</sup> Tamże, s. 66.

<sup>53</sup> Tamże, s. 222.

systemy postrzegania oraz przedstawiania rzeczywistości stały się puste i niewiarygodne. Julia Kristeva pisze też jednak o nowej formie wyrażania i opisywania tej nowej rzeczywistości. Nowy język nazywa ona „nową retoryką apokalipsy”, która „wydawała się konieczna, aby mogła pojawić się wizja tej straszliwej pustki, tego ogromu, który oślepia i narzuca ciszę. Ta nowa retoryka apokaliptyczna dokonała się na dwa skrajnie różne, choć dopełniające się sposoby: nadmiar obrazów i powściągnięcie słów.”<sup>54</sup> Jak dodaje autorka, „melancholia staje się sekretnym motorem nowej retoryki: będzie chodzić tym razem o podążanie krok po kroku niemalże klinicznie, za nieszczęściem, nigdy go przy tym nie przekraczając.”<sup>55</sup> Sztuka jest zatem najpełniejszą wyrazicielką melancholii, a zarazem – sygnałem sprzeciwu wobec niej. Twórczość artystyczna (oraz jej odbiór) oznacza zaangażowanie siebie w proces dochodzenia do języka, który przywraca kontakt ze światem. Sztuka jest zatem wyrazem wiary w to, że zbudowanie trwałych znaczeń jest możliwe. Koncepcja Kristevej wiąże się z przekonaniem, iż „tym, co pozwala umknąć piekłu melancholii, jest więc wspólnota: wspólnota realna (inni ludzie) i wspólnota wyobrażona (sztuka).”<sup>56</sup> Po raz kolejny zatem pojęcie melancholii zdaje się zdradzać swoją nieusuwalną ambiwalencję.

Zjawisko melancholii w kontekście historii sztuki przedstawił wcześniej szwajcarski filozof i krytyk literacki, Jean Starobinski. W 1960 roku poświęcił on tej tematyce swój doktorat, zatytułowany *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, a w późniejszych latach napisał pracę o melancholijnej poezji Charles’a Baudelaire’a – *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire* (1989). Starobinski zauważył, że o melancholii pisano jeszcze na długo przed tym, jak sformułowano jej naukową definicję. Pierwszą w dziejach kultury postacią melancholika był według niego Bellerofont pojawiający się w *Iliadzie*. Odważny bohater, pomimo licznych zwycięstw (m.in. wygrana walka z Chimera), został opuszczony przez bogów, co sprawiło, że zabrakło mu siły i odwagi, aby pozostać wśród bliźnich. Wygnany i samotny, Bellerofont cierpi na melancholię. Jak zauważa Starobinski, smutek zdetronizowanego herosa bierze się przede wszystkim stąd, że został on opuszczony przez siły wyższe. Jedynym lekiem na melancholię

---

<sup>54</sup> Tamże, s.223. Rozróżnienie tych dwóch sposobów przedstawienia prowadzi autorkę do wprowadzenia dychotomicznego podziału na obraz i mowę, czyli: obraz/kino i literaturę. W świetle tej koncepcji literatura jest „wycofaniem” i poszukiwaniem niewidzialności, zaś zadaniem sztuki wizualnej jest mnożenie kolejnych obrazów. Autorka uznaje, iż sztuka obrazu ma pokazywać potworności w „stanie surowym”, samo zaś kino jest sztuką” w najwyższym stopniu” apokaliptyczną.

<sup>55</sup> Tamże, s. 224.

<sup>56</sup> M. P. Markowski, wstęp do: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, s. XLV.

jest więc w tym przypadku ponowne zjednanie sobie łaski bogów. Analizując ewolucję pojęcia, autor pisze także m.in. o Hipokratesie i Galenie, których teoria „czarnej żółci” stanowiła według niego przykład „wyobraźni materialnej” (termin Gastona Bachelarda). Starobinski wspomina też o pierwszych starożytnych formach psychoterapii, jakie można odnaleźć w pismach filozoficznych Seneki. Filozof pisał, iż lekarstwem na melancholię może być oswojenie smutku oraz zapewnianie sobie rozrywek (takich jak rozmowy z przyjaciółmi, czy spacer). Za konstytutywną cechę melancholii uważa Starobinski jej wytwarzanie wtórnego sensu, który ma wypełniać pustkę: „kiedy rzeczywistość nie przedstawia w naszym spostrzeżeniu jakiegokolwiek wartości, konieczne staje się opatrzenie jej sensem wtórnym, aby zapobiec całkowitemu rozproszeniu się sensu i wtargnięciu bezsensu. Albo też: kiedy odwracamy się od świata rzeczywistego, wymyślamy teatr cieni, który (...) maskuje próżnię świata.”<sup>57</sup>

Podobne ujęcie zjawiska przyniesie praca Raymonda Klibansky’ego, Erwina Panofsky’ego i Fritza Saxla – *Saturn and Melancholy* (1964). Podobnie jak Starobinski, autorzy prześledzili występowanie ewolucję motywu melancholii w nauce, filozofii i sztuce. Za renesansową teorią Marsilio Ficino przyjęli oni, że smutek, związany z geniuszem, może stanowić niezwykle bogate i produktywne źródło twórczości. Za jedną z najpełniejszych artystycznych personifikacji melancholii uznali *Melancholię I* Albrechta Dürera. W swojej ikonologicznej analizie dzieła Panofsky zauważył szereg odwołań do geometrii i architektury. Zamyślona postać, symbolizująca melancholię, trzyma w ręku cyrkiel. Na ziemi, pod jej stopami, leżą rozrzucone w nieładzie: narzędzia ciesielskie, kamień i kula. Według Panofsky’ego takie zestawienie przedmiotów sprawia, że tytułowa postać Melancholii została obdarzona atrybutem związanym z racjonalizmem. Badacz powiązał wyobraźnię melancholijną właśnie z wyobraźnią geometryczną, odwołując się do tradycji neoplatonickiej, wedle której smutek charakteryzuje ludzi szczególnie uzdolnionych matematycznie. Wedle takiego ujęcia, właśnie matematyka i geometria skłaniają umysł do „przebywania w skończonym świecie wielkości, ilości i miary”, który sugeruje, że „poza tym dokładnie wyliczonym światem istnieje sfera metafizyczna, której niedostępność napędza ten umysł smutkiem”<sup>58</sup>. Melancholik nie jest już zatem, jak to bywało wcześniej, przedstawiony jako osoba obłąkana i nieświadoma. Wręcz przeciwnie – melancholia oznacza twórcze zamyślenie i pewną nadświadomość. Co więcej, postać z grafiki Dürera

---

<sup>57</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, za: Marek Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, op. cit., s.74.

<sup>58</sup> Marek Bieńczyk, *O tych co nigdy nie odnajdą straty*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s. 35.

trwa ze wzrokiem utkwionym w nieokreślonej dal, jakby oczekując na coś. Takie przedstawienie smutku sugeruje, że cierpiący nie wie, co utracił, ponieważ melancholia – w przeciwieństwie do żałoby – oznacza niesprecyzowany żal, bez możliwości przepracowania.

O melancholii jako pewnej swoistej nadwyżce świadomości pisała Susan Sontag w zbiorze esejów zatytułowanym *Pod znakiem Saturna* (1980). Jeden z esejów poświęciła ona postaci Waltera Benjamina, którego nazwała „Ostatnim Intelektualistą” i „saturnicznym bohaterem współczesnej kultury”. Przedstawiając jego portret, Sontag wylicza cechy, które składają się według niej na osobowość każdego melancholika. Pisze zatem o nieodłącznym dla Benjamina poczuciu samotności, która była samotnością wśród ludzi i wśród ulic wielkich metropolii. Sontag opisuje też specyficzny stosunek melancholika do czasu, który jest jak „środek zniewolenia, niewspółmierności, powtarzania”<sup>59</sup>. Ważnym elementem melancholijnej postawy wobec świata jest maskowanie uczuć – udawanie, które ma ukryć poczucie nieprzystosowania, pomieszania emocji, niemożność uzyskania tego, czego się pragnie. Susan Sontag pisze także o charakterystycznym dla Benjamina podejściu do pracy. Podkreśla ona że: „Styl pracy melancholika polega na pogrążeniu się, na całkowitej koncentracji.”<sup>60</sup> Tu wyraźnie uwidacznia się stosunek autorki do zjawiska melancholii. Utożsamia ona ten stan przede wszystkim z refleksyjnością, intelektualną pasją, pragnieniem wewnętrznego rozwoju. Melancholia jest dla niej stosunkiem wobec rzeczywistości, który może być nie tyle niszczycielski, co przede wszystkim niezwykle twórczy. Istotnym elementem Benjaminowskiej postawy wobec świata była według Sontag „miniaturyzacja”, co oznaczało przede wszystkim pojmowanie i przedstawianie rzeczywistości w języku alegorii oraz porządkowanie jej za pośrednictwem przedmiotów. W tym kontekście autorka *Ameryki* dodaje swoje uwagi o surrealizmie, który był radosną odmianą melancholii: „Melancholik zawsze czuje się zagrożony panowaniem rzeczy, zaś surrealista wyśmiewa tę trwogę. Wielkim darem surrealizmu dla ogólnej wrażliwości było przepełnienie melancholii pogodą.”<sup>61</sup>

Bliska teorii Sontag o melancholijnej naturze surrealizmu jest koncepcja melancholijnego podłoża awangardy. W tym ujęciu prawdziwa sztuka jawi się jako obiekt utracony, do którego już nie ma powrotu. Jedyne co pozostaje, to swoiste odejście od jednoznacznej idei sztuki i zaprzestanie identyfikacji z jej obiektem. Można przyjąć, że owa

---

<sup>59</sup> S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, op. cit., s. 26.

<sup>60</sup> Tamże, s. 29.

<sup>61</sup> Tamże, s. 28.

koncepcja ma dwa podstawowe źródła. Pierwszym jest obraz awangardy, która zawsze miała pewne autodestrukcyjne skłonności. Drugim jest sama istota sztuki awangardowej, która pragnie zanegować i stłumić to, co proponowały dotychczasowe modele estetyczne, a jednocześnie wciąż, w nieświadomy sposób, wraca do przeszłości, zamykając się w cyklach powtórzeń, od których nie ma w sztuce ucieczki: „Tym, co charakterystyczne dla awangardy, jest uporczywe rozważanie sztuki polegające na problematyzowaniu rezygnacji z niej, jej krytyce i powracaniu do myśli o niej. Stany te, to na przykład antysztuka, niesztuka i posztuka, polegające na dystansowaniu się wobec sztuki, ale jednocześnie niemożności zapomnienia o niej, rodzaj miłosnej udręki związanej z jej utratą, nie wiadomo rzeczywistą czy urojoną.”<sup>62</sup>

Z powyższej koncepcji wyrasta myśl o melancholijnym podłożu ponowoczesności, której filozofię konstruuje przekonanie o utracie centrum i powszechnej powtarzalności. Rzeczywistość w tym ujęciu jest światem po końcu historii, w którym nie ma już miejsca na porządkujące wielkie narracje. Jest to też świat pełen mnożących się, powtarzalnych *signifiants*, tracących swój jednoznaczny punkt odniesienia. Powszechność symulaków sprawia, że człowiek, pomimo świadomości śmiertelności, ma złudne wrażenie braku jakiegokolwiek końca. Przyzwyczajony jest bowiem do cykliczności i nieskończonej ilości powtórzeń: „Kiedyś człowiek wierzył, że jest nieśmiertelny, konkluduje Baudrillard, lecz nieśmiertelny nie był. Dzisiaj nie wierzymy już, że jesteśmy nieśmiertelni, lecz właśnie teraz nimi się stajemy, łagodnie, powoli stajemy się nieśmiertelni, o tym nie wiedząc, tego nie chcąc, w to nie wierząc, nieśmiertelni nie przez duszę, która znikła, nie przez ciało, które zanika, lecz przez formułę, przez kod – jesteśmy istotami, dla których wkrótce nie będzie śmierci ani wyobrażenia śmierci, ani nawet, co najgorsze, złudzenia śmierci”<sup>63</sup>.

Iluzja ciągłych powtórzeń oraz nadmiar sygnalizowanych znaczeń tworzą ciągłe poczucie niedosytu, które z kolei buduje melancholię niespełnienia. Pewnego rodzaju reakcją na ten melancholijny wymiar rzeczywistości i tęsknotę za utraconą opowieścią, jest estetyka postmodernistyczna, operująca formami nietrwałymi, zredukowanymi do powierzchni. Podobnie jak poczucie melancholii – wyrasta ona z poczucia nieciągłości i sytuuje w swoim centrum doświadczenie straty. Obecna jest w niej owa gra pozorów, o której pisał Zygmunta Freud i Jean Starobinski. Powiela kolejne formy pozorne, ale przede

---

<sup>62</sup> Grzegorz Sztabiński, *Awangarda i melancholia*, [w:] *Odlamki rozbitych luster – rozprawy z filozofii kultury sztuki i estetyki ofiarowane Pani Profesor Alicji Kuczyńskiej*, red. Iwona Lorenc, Warszawa 2005, s. 74.

<sup>63</sup> M. Bieńczyk, *Oczy Dürera*, op. cit., s. 285.

wszystkim: stanowi odpowiedź na rzeczywistość, która także staje się coraz mniej autentyczna. W owym świecie hiperrealności „chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór.”<sup>64</sup> Można zatem uznać, iż w naszym postrzeganiu świata wychodzimy nie od realności, lecz od pewnego teoretycznego modelu. Rzeczywistość zdaje się być tym samym coraz mniej konkretna i dotykalna, coraz bardziej wtórna i niejednoznaczna. Reakcją na ową symulację świata może być właśnie poczucie melancholii. Odpowiada ono także opisywanemu przez Jacquesa Derridę i Paula De Mana doświadczeniu nierozstrzygalności, rozumianej jako sprzeczność lub niewyraźność znaczeń. Tak pojmowana melancholia jawi się zatem jako przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu lub braku podstawy, na jakiej wznosi się nasza rzeczywistość.

Co więcej, można przyjąć, że sama współczesna podmiotowość tworzy się wedle takich samych zasad, według jakich rodzi się melancholia, która „niesie ze sobą ciężar wszystkiego, co się wydarzyło, a do czego nie ma jednego klucza i jednej «najlepszej» interpretacji.”<sup>65</sup> Stan melancholijny wytwarza niepewność, sprawiającą, że podmiot dystansuje się wobec złożoności dynamicznego świata. W tym sensie nasza rzeczywistość z samej swej natury jest w jakimś stopniu melancholijna, zaś owo „melancholijne bogactwo świata polega na tym, iż przeszkadza interpretacjom – im są one spójniejsze, tym silniej ona je zaburza”.<sup>66</sup> Według tego ujęcia, projekt melancholii związany jest z tym, co charakteryzuje ponowoczesność, a więc utratą centrum. Można jednak ów projekt melancholijny postrzegać też zupełnie inaczej. Jeśli uznamy, że rzeczywistość rozwija się według zasady dialektyki, wówczas przyjmiemy, że rządzą nią dwie ścierające się siły lub porządkują ją dwa przeciwne sobie (i w jakimś stopniu się uzupełniające) modele. Agata Bielik-Robson zauważyła, że współczesnością rządzą dwie przeciwstawne reguły melancholii i ekstazy, które przekładają się na dwa różne sposoby przeżywania i opisywania rzeczywistości. Melancholię wiąże się powszechnie z temporalnością, pamięcią, historią i kulturą rozwijającą się linearnie. Pojęcie „ekstazy” związane jest właśnie z kryzysem owych „melancholijnych” porządków, które tracą współcześnie wiarygodność.<sup>67</sup> Autorka uznaje, że „przemiana ta ma związek z powolnym upadkiem tego, co Nietzsche określał mianem „zmysłu historycznego”, nierozzerwalnie związanego z postawą melancholijną.

---

<sup>64</sup> Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1997, s. 177.

<sup>65</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, op. cit., s.86.

<sup>66</sup> Tamże, s.86.

<sup>67</sup> Opisując tę współczesną dychotomię, wprowadza ona zarazem postulat reinterpretacji pojęcia melancholii i skłania się do tego, aby również samą ponowoczesność zacząć postrzegać właśnie w jej kategoriach.

Współczesność wydaje się znużona historią, pamięcią i wymiarem czasu w ogóle; pragnie ahistoryczności, bezpamięci, choćby momentalnej ucieczki z czasowych klamr istnienia”<sup>68</sup> Kryzys historii oznacza zatem odrzucenie pamięci i negację projektu melancholijnego (*melancholia historica*). Autorka zauważa, że dzisiejszą filozofią rządzi głównie zasada ekstazy, jako wyzwającego doznania lekkości, transgresji i Lacanowskiego *jouissance*. Tę zbuntowaną przeciw melancholii ponowoczesną myśl pracy porównuje ona do projektu utopii. Ową dwubiegunowość przypisuje także dwudziestowiecznej sztuce, która zawieszona jest właśnie pomiędzy utopią i melancholią: „Dynamika egzystencji estetycznej zna zatem oba bieguny emocjonalne: Marksowską ekstazę równie dobrze, co Benjaminowską melancholię.”<sup>69</sup>

Podobny model opozycji wprowadził wcześniej niemiecki socjolog i filozof, Wolf Lepenies. W swojej książce *Melancholy and Society* (1969) podkreśla on, że melancholię należy dziś rozumieć nie tylko jako egzystencjalny smutek czy rodzaj choroby depresyjnej, lecz również jako ważny element kondycji intelektualisty. Powodem melancholii jest w tym wypadku cierpienie z powodu niedoskonałości świata, w którym intelektualiści żyją, a którego nie mogą zmienić. Z owej tęsknoty za lepszym światem rodzi się myśl utopijna, która pochodzi z niemożności działania i przeniesienia niespełnionych marzeń do świata doskonalszego. Utopia ma być więc środkiem zaradczym na melancholię, której sama jest produktem. Pozostaje ona jej „cieniem”, powstaje bowiem zawsze wtedy, gdy aktywność zostaje zablokowana. Intelektualista-melancholik tym bardziej zatem cierpi, bo jego refleksja się rozrasta, ale nie przekłada się na działanie. Melancholijne korzenie utopii sprawiają, że jest ona niezdolna do wywierania realnego wpływu na społeczeństwo. A zatem, jako optymistyczny projekt rzeczywistości, stanowi ona przeciwieństwo melancholii, choć tak naprawdę funkcjonuje według tych samych zasad. Utopia odrzuca jednak istnienie swojej „przeciwniczki”, szukanie niedoskonałości w nowym wspaniałym świecie byłoby bowiem zabronione. Wykluczając swoje korzenie, zwykle wyklucza ona tym samym intelektualistów, którzy ją stworzyli. Lepenies uznaje jednak, że w 1989 roku, po upadku komunizmu (a więc: ostatecznym i realnym upadku pewnego projektu utopijnego), powrócił etos intelektualisty (określa on ten moment jako „powrót bohatera”). Socjolog określa schyłek dwudziestego wieku jako czas końca wszelkich utopii (*la fin de la utopie*), co może oznaczać nadejście dominacji myśli melancholijnej. Wedle Lepeinsa kres utopii nie powinien jednak wiązać się z rehabilitacją projektu melancholijnego, lecz przeciwnie – jest

---

<sup>68</sup> Tamże, s.64.

<sup>69</sup> Tamże, s.19.

szansą na to, aby wyrwać się z tego dialektycznego kręgu i pokonać melancholię. W świecie, w którym nie ma już utopii, intelektualista nie musi już bowiem szukać schronienia w wyobrazeniach, powinien zatem zacząć rzeczywiście działać<sup>70</sup>.

Tę swoistą dychotomię między melancholią i utopią wprowadza także Emile Cioran – jeden z najślynniejszych dwudziestowiecznych intelektualistów „pielegnujących” egzystencjalny smutek. Dla rumuńskiego filozofa, który na zawsze wyjechał ze swojego kraju<sup>71</sup> i niejako odrzucił ojczysty język, melancholia, związana ze statusem wygnania, stanowiła nie tylko sposób przeżywania egzystencji, lecz także strategię twórczą. Jak zauważa Marek Bieńczyk, dla Ciorana: „Emigracja uczyniła z poczucia absolutnego niedostosowania *modus vivendi* i także – *modus scribendi*.”<sup>72</sup> Dzieło Ciorana wydaje się zatem obrazem jego dobrowolnego wygnania, świadomie wybranej alienacji i kondycji Innego. Sam siebie Cioran chętnie porównywał do Charlesa Baudelaire’a i określał jako „*un marginal*” – filozofa ulicy. Ta strategia wygnańca i outsidera wynikała niejako z jego „przerażenia” Historią i sprzeciwu wobec jej okrutnego porządku. Źródłem jego melancholii była zatem przede wszystkim niechęć wobec *homo historicus*, a zatem także do własnej politycznej przeszłości. Jak uważa Alain Finkielkraut, cała twórczość Ciorana „sprawia wrażenie bezkresnej medytacji wokół ideologicznego obłędu, w jaki popadł w młodości”<sup>73</sup> Marek Bieńczyk dodaje, że w 1848 roku, czyli po upadku rewolucji i masakrach czerwcowych „Baudelaire i Flaubert, jako *bourgeois* sami rozdarci i zwrócenii przeciw sobie połączyli (czy pomieszali) nienawiść do burżuazji z pogardą dla ludzkości i pogrążyli się w depresji, splinie, melancholii i niechęci do istoty ludzkiej. Cioranowska niechęć do gatunku zdaje się w podobny sposób łączyć z nienawiścią do siebie samego jako podmiotu pragnącego tworzyć historię i do tego tworzenia niezdolnego.”<sup>74</sup> Melancholia Ciorana bierze się zatem z odmowy uczestnictwa w historii, która jest porządkiem niszczącym pojedyncze jednostki i całe społeczeństwa. Jednym ze źródeł jej niszczycielskiej siły jest właśnie jej charakter utopijny. W 1952 roku, w swoim eseju o znamienym tytule *Dogodności i niedogodności z wygnania*, Emile Cioran tak scharakteryzował swój indywidualny projekt melancholii, który przeciwstawił utopii: „Ta melancholijna megalomania, z jej czarną żółcią smutku i beznadziei, z jej egzaltowanym, cholerycznym

---

<sup>70</sup> Por. Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, Massachusetts, 1992 [oryg. wyd. *Melancholie und Gesellschaft*, 1969].

<sup>71</sup> Emil Cioran wyjechał z Rumunii w 1937 roku i od tego czasu był w do ojczyźnie tylko raz. Wszystkie swoje późniejsze teksty, począwszy od *Zarysów rozkładu* (1949), pisał tylko w języku francuskim.

<sup>72</sup> Marek Bieńczyk, *Herezja i melancholia*, posłowie do: Emil Cioran, *Historia i utopia*, Warszawa 1997, s.95.

<sup>73</sup> Cyt. za: tamże, s. 107.

<sup>74</sup> Tamże, s. 107-108.



ujawnianiem nędzy ludzkich czynów i instynktów, staje przeciw wszelkim projektom duchowym i społecznym i wchodzi w konflikt z myśleniem sangwicznym, otwartym na ideę celu, postępu i przyszłości. To właśnie sangwiczność – jeśli wierzyć Marinettiemu – cechuje twórczość wszelkich utopii futurystycznych.”<sup>75</sup> Cioran przyznaje więc, że melancholia jest negatywną stroną egzystencji, woli ją jednak od utopii, która pozornie ma przeciwdziałać tragediom, ale w rzeczywistości dalej podtrzymuje cykl historycznych parkosyzmów. Autor *Zmierzchu myśli* pragnie zatem kultywować swój smutek, przekuwając go w nostalgię za ojczyzną, do której już nigdy nie powróci.

## 2. MELANCHOLIA I NOSTALGIA

„Dwudziesty wiek rozpoczął się od futurystycznej utopii,  
a zakończył się nostalgią”<sup>76</sup>

Svetlana Boym

W 1678 roku szwajcarski lekarz Johannes Hofer spotkał się z pewnym tajemniczym przypadkiem choroby, jakiej nie był w stanie rozpoznać ani uleczyć. Chodziło o młodego mężczyznę z Berna, który na czas studiów przeniósł się do Bazylei. Z niewytłumaczalnych przyczyn student zaczął przeżywać załamanie nerwowe, które doprowadziło go do manii samobójczej. Nie był w stanie normalnie funkcjonować, zdecydował się więc na tymczasowy powrót do rodzinnego domu. Jak uznał Hofer, podczas podróży stan mężczyzny zaczął się polepszać, a co więcej – już w połowie drogi do Berna student czuł się całkowicie wyleczony. Lekarz nazwał jego stan *nostalgia* (niem. *Heimweh*), definiując go jako tęsknotę za krajem i cierpienie spowodowane oddaleniem od ojczyzny (*nostos* – gr. powrót, *algos* – ból). Dziesięć lat później wydał on pracę zatytułowaną *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe*. Odtąd tak rozumiana definicja pojęcia weszła do powszechnego użycia.<sup>77</sup>

Badania nad zjawiskiem nostalgii prowadzono już od początku osiemnastego wieku. W latach pięćdziesiątych pisał o niej R. A. Vogel, który uznał ją za rodzaj melancholii, dotyczącą tego, który znajduje się z dala od ojczyzny. Później rozmaitymi przypadkami nostalgii zajmował się Robert Hamilton, który stwierdził przypadki owej „choroby” u

<sup>75</sup> Emil Cioran, *Dogodności i niedogodności wygnania*, „Kultura” 1952 nr 6, s.5.

<sup>76</sup> Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, za: Esra Özyürek, *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, Stanford 2006, s. 178.

<sup>77</sup> Andrea Deciu Ritivoi, *Yesterday's self: Nostalgia and the Immigrant Identity*, Lanham 2002, s.15.

brytyjskich żołnierzy. Na początku dziewiętnastego wieku podobne badania prowadził Andre Matthey oraz Baron Dominique Jean Larrey, opisujący przypadki żołnierzy zmarłych z powodu nostalgii. W 1841 roku francuski doktor, Jean-Baptiste-Felix Descuret pisał o jeszcze bardziej zdumiewającym przypadku „nostalgicznej śmierci”. Chodziło o pewnego paryżanina, który umarł z powodu tęsknoty za ... swoim wcześniejszym mieszkaniem, znajdującym się w budynku przeznaczonym do rozbiórki. Od momentu przeprowadzki mężczyzna zaczął wpadać w coraz większą depresję, aż w końcu zmarł.<sup>78</sup>

Niezwykłą pracę o przemianach psychicznych powodowanych u człowieka przez nostalgię napisał w 1909 roku Karl Jaspers (*Nostalgia i zbrodnia*). Niemiecki filozof opisał przypadki ubogich kobiet, które zostają oddane na służbę szlacheckim posiadaczom ziemskim. Są one zmuszone do wyprowadzenia się z dotychczasowego miejsca zamieszkania – opuszczają dobrze sobie znane, bezpieczne wioski i zamieszkują w nieznanym, obcej przestrzeni. Zaczynają cierpieć na nostalgię, której jednak nie są w stanie opisać i wyrazić. Jaspers opisuje różne przypadki aktów agresji, których dopuszczały się kobiety, wspomina też o przypadkach podpałek pokoi, w jakich same chore spały. Do tematu nostalgii filozof powróci jeszcze w *Psychopatologii ogólnej*, gdzie uzna jej zjawisko za jeden z różnych możliwych rodzajów emocjonalnej reakcji emocjonalnej, która jest nieadekwatna wobec swojej przyczyny.

W badaniach nad nostalgią zwykle przyjmowano, że stanowi ona rodzaj stanu melancholijnego, jaki rodzi się w człowieku z powodu tęsknoty za bliską mu przestrzenią, w której czuł się dobrze. W połowie dwudziestego wieku perspektywa badawcza przesunęła się w stronę definiowania nostalgii jako tęsknoty za krajem, z którego człowiek został wypędzony, albo z którego musiał wyjechać. Poczucie nostalgii zaczęto wiązać ze stanem wykorzenienia. Głównym powodem zmiany w podejściu były oczywiście przemiany polityczno-społeczne: exodus przedwojenny i powojenne fale przymusowych migracji. W takich kategoriach o nostalgii pisali między innymi Horst Meyer (*Nostalgia uciekinierów i jej leczenie*) i Maria Pfister Ammende (*O psychopatologii wykorzenienia*). Od lat sześćdziesiątych częściej także bada się zjawisko nostalgii wśród emigrantów zarobkowych, czego przykładem jest np. praca Klausa Poecka, *Hipochondryczna depresja wskutek wykorzenienia wśród włoskich robotników w Niemczech*.

Ewolucja pojęcia nostalgii zyskała też inne oblicze. W dwudziestym wieku jej znaczenie zaczęło się stopniowo rozszerzać – coraz częściej bowiem utożsamiano stan

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 18.

nostalgii ze stanem melancholii. Termin „nostalgia” zaczął więc odnosić się nie tylko do tęsknoty za ojczyzną (*mal du pays*), ale także do każdego rodzaju utraty, jaka powoduje u człowieka cierpienie.<sup>79</sup> Nostalgę zaczęto także postrzegać jako rodzaj indywidualnej pamięci. W takich kategoriach pisał o niej m.in. Maurice Halbwachs, wiążąc „pamięć nostalgiczną” z eskapizmem. W tym kontekście nostalgik ucieka przed współczesną mu rzeczywistością, zamykając się we wspomnieniach.<sup>80</sup>

O nostalgii jako tęsknocie za utraconym pięknem pisał Jean-François Lyotard. Jak stwierdza Marek Zaleski: „Według niego estetyka sztuki współczesnej jest zabarwiona nostalgią. Jest to nostalgia za tym, co niedościgłe: dziś piękno i sens dane nam w kontemplacji dzieła sztuki są jedynie echem – efektem niedoskonałego przedstawienia czegoś, co z kolei jest aluzją do czegoś, co samo w sobie nie pozwala się uobecnić.”<sup>81</sup> Podobnie zresztą zdaje się uważać sam autor szkicu, który opisuje nostalgię jako tęsknotę za nieobecnym, za utraconą przeszłością, czy wreszcie – za sobą samym z czasów owej wspomnianej przeszłości. Zaleski pisze o nostalgiczności jako formie rekonstruowania pamięci, a przede wszystkim jako pewnym rodzaju wrażliwości i określonym sposobie postrzegania świata.

Całkowitym przewartościowaniem pojęcia nostalgii zdaje się być teoria Freda Daviesa, który uznał nostalgię za pozbawioną cierpienia pamięć o przeszłości.<sup>82</sup> Takie rozumienie utożsamia ją z krzepiącą idealizacją wspomnień i wydaje się być dalekie od pierwotnych definicji zakładających, że ów smutek oznacza dla nostalgika psychiczne cierpienie. Pojawiają się jednak również głosy, które postulują konieczność „oczyszczenia” tego terminu i ponownego wprowadzenia rozróżnienia między nostalgią i melancholią. Taką myśl odnajdziemy m.in. w tekście Andrei Deciu Ritivoi, która zauważa pewne podobieństwa tych stanów (np. ten sam rodzaj wrażliwości melancholijnej i nostalgicznej). Uważa jednak, że nie można tych dwu kategorii całkowicie utożsamiać. Autorka podkreśla, iż melancholik dąży do samotności, odosobnienia i ucieczki. W przeciwieństwie do niego, nostalgik (który z powodu statusu wygnańca staje się Innym) marzy o zakorzenieniu, uczestnictwie we wspólnocie i stworzeniu więzi z grupą. Melancholik chce uciec od swojego smutku i pragnie odmiany, zaś cierpiący na nostalgię świadomie podtrzymuje swój

---

<sup>79</sup> Leo Spitzer, *Back through the future: nostalgic memory and critical memory in a refuge from Nazism*, [w:] Mieke Bal, Leo Spitzer, *Acts of memory: Cultural Recall in the Present*, Nowy Jork 1999, s. 89.

<sup>80</sup> Tamże, s. 75.

<sup>81</sup> Marek Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s. 10.

<sup>82</sup> L. Spitzer, *Back through the future: nostalgic memory and critical memory in a refuge from Nazism*, [w:] M. Bal, L. Spitzer, *Acts of memory: Cultural Recall in the Present*, op.cit., s. 87.

<sup>82</sup> Tamże, s. 75.

smutek, bo dzięki temu wciąż ma w pamięci ukochane miejsca, które utracił. Melancholia, jak pisze Ritivoi, domaga się rebelii, zaś nostalgia pragnie powrotu do „centrum” i obawia się niepewności.<sup>83</sup> Pomimo wyliczenia tych opozycji, autorka zauważa, że melancholia często może być wynikiem nostalgii. W tym kontekście określa ona nostalgię jako sam akt zerwania z miejscem (lub czasem), a melancolię – jako pewną formę przeżywania tego faktu.

Ritivoi rozróżnia dwa opozycyjne modele przeżywania nostalgii (a może raczej dwa różne rodzaje doświadczenia emigracyjnego), opisując je na przykładzie postaci Odysa i Robinsona Crusoe. Tęsknota Homerowskiego bohatera wpływa na istotną zmianę jego tożsamości. Odyseusz głęboko tęskni za Itaką, jednak kiedy wraca w rodzinne strony – jest już obcym, którego nikt nie jest w stanie poznać. Robinson Crusoe pozostaje sobą, został odcięty od cywilizacji, ale wciąż funkcjonuje w ramach kultury, z której pochodzi. Mieszka na bezludnej wyspie, zachowując się tak, jakby dalej żył w społeczeństwie, które go stworzyło. A co więcej – potrafi dostosować się do nowych okoliczności i w nowym, „dzikim” świecie kreuje swój własny, „europejski” świat.

Jedną z najciekawszych współczesnych definicji terminu zaproponowała Svetlana Boym, która problemowi nostalgii poświęciła m.in. swoją pracę zatytułowaną *The Future of Nostalgia* (2002). Pisze ona, że nostalgia nie oznacza już obecnie choroby i nie dotyczy samych jednostek, lecz określa współczesną kondycję cywilizacji i jest znakiem naszej epoki.<sup>84</sup> Boym uznaje to zjawisko za rodzaj buntu wobec przemijającego czasu, a przede wszystkim – wobec projektu Historii. Uważa, iż nostalgia pragnie „wymazać” porządek historyczny i zwraca się ku małej narracji, jednostkowej i prywatnej mitologii. Stanowi ona zarazem element relacji, która łączy jednostkę ze społeczeństwem i narodem, jest bowiem istotnym konstruktem tożsamości (narodowej, etnicznej, politycznej i społecznej). Nostalgia sprawia też, że człowiek zaczyna myśleć o czasie w podobnych kategoriach, w jakich myśli o przestrzeni. Pragnie on bowiem zatrzymać czas – uczynić go podobnie statycznym, jak nieruchome pozostało miejsce, które w przeszłości opuścił.<sup>85</sup>

Svetlana Boym wyróżnia dwa rodzaje nostalgii, określając je zarazem jako dwa rodzaje stosunku do ojczyzny i pamięci. Pierwsza, którą nazywa „wzmacniającą” czy też „uzdrawiającą” (*restorative*), związana jest z morfemem *nostos*. Oznacza ona takie

---

<sup>83</sup> A. Deciu Ritivoi, *Yesterday's self: Nostalgia and the Immigrant Identity*, op. cit., s.28.

<sup>84</sup> Svetlana Boym, *Kitsch et nostalgie dans le cinema post-sovietique*, [w:] *Caméra Politique, Cinéma et stalinisme*, Paryż 2005, s. 137.

<sup>85</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, za: E. Özyürek, *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, op. cit., s. 179 oraz za: Janelle L. Wilson, *Nostalgia: Sanctuary of meaning*, Lewisburg 2005, s. 32.

pragnienie „odzyskania ojczyzny” które utożsamiać można z wiarą w projekt patriotyczny, afirmacją więzi i chęcią podtrzymywania ideałów narodowych. Drugi model nostalgii to uczucie skoncentrowane na *algos*, czyli bólu. Jest to model „refleksyjny” i „zwrotny” (*reflexive*), który wiąże się z poczuciem braku, oderwania od korzeni i utratą wiary w możliwość ich odzyskania. W przeciwieństwie do nostalgii krzepiącej, nostalgia samozwrotna i refleksyjna zakłada projekt negatywny – oznacza bowiem świadomość utraty przy jednoczesnej niemożności dotarcia do centrum. Autorka porównuje tę formę przeżycia nostalgicznego do doświadczenia traumy. Oba modele przypisuje też dwóm różnym dyskursom: z nowoczesnym łączy nostalgię „pozytywną”, zaś ponowoczesnym – jej odpowiednik „negatywny”.<sup>86</sup>

Boym podkreśla opozycję pomiędzy projektem utopii, który kształtował sztukę początku wieku, oraz doświadczeniem nostalgii, które wpłynęło na sztukę współczesną. Wydaje się, że podobnie jak Cioran jest ona bliska myśli, iż nostalgia – nawet w swoim wymiarze negatywnym – czasem może być bardziej twórcza od afirmacji rzeczywistości. I zdaje się, że mogłaby zgodzić się z nim, iż ten utopijny raj nie istnieje poza naszymi wyobrażeniami, choć „aby go odnaleźć, trzeba było (...) odwiedzić wszystkie utopie, dawne i te możliwe; i trzeba było je kochać i nienawidzić z niezdarnością fanatyzmu, a następnie zbadać i odrzucić z kompetencją rozczarowania.”<sup>87</sup> Jeśli zatem spróbujemy za nimi przyjąć, że rozczarowanie może mieć moc pozytywną, to zobaczymy, iż nostalgia – podobnie jak melancholia – stanowi nie tylko regułę sprzeciwu, ale także artystycznej kreacji. Svetlana Boym analizuje zjawisko nostalgii m.in. w kontekście kina rosyjskiego lat dziewięćdziesiątych. W swoim tekście o kiczu i nostalgii w kinie postsowieckim analizuje realizację modelu nostalgii *restorative* na przykładzie twórczości Nikity Michałkowa, zaś model *reflexive* odnosi do filmu *Moscou Parade* (reż. Ivan Dykhovichny, 1992). Ten trop wydaje się szczególnie pomocny w analizie, którą planuję przeprowadzić w mojej pracy, poświęconej twórczości artystów, mieszkających w krajach, których granice nie ulegały w ciągu ostatnich dwu dekad większym przesunięciom. A jednak nostalgia i melancholia – wyrażająca określone doświadczenie indywidualne i społeczne – jest w ich kinie obecna.

---

<sup>86</sup> Za: Janelle L. Wilson, *Nostalgia: Sanctuary of meaning*, op. cit., s. 32.

<sup>87</sup> Emile Cioran, *Złoty wiek*, [w:] *Historia i utopia*, op. cit., s. 92.

## ROZDZIAŁ II.

### MELANCHOLIA W KINIE THEO ANGELOPOULOSA

#### ANALIZA NA PRZYKŁADZIE *PODRÓŻY NA CYTERĘ*, *SPOJRZENIA ODYSEUSZA ORAZ WIECZNOŚCI I JEDNEGO* *DNIA*



# 1. WZNIOSŁOŚĆ I ALEGORIA

## melancholijny język (po)nowoczesności

*Wytrwałość, jaka cechuje smutek, narodziła się  
z jego wierności wobec świata rzeczy*<sup>88</sup>.

Walter Benjamin,

Według niektórych pesymistów wyrok już dawno zapadł. Prawdziwej sztuki filmowej już nie ma, a „nadmiar kina kładzie kres wszelkiej kinematograficznej iluzji”<sup>89</sup>. Cytując dalej Jeana Baudrillarda, można przyjąć, że współczesne filmy nie są niczym więcej niż „intertekstualne przymrużenie oka, które nie wynika już nawet z kultury kina, lecz z resentymetu w stosunku do siebie samej, jaki żywi ta kultura, która nie potrafi ze sobą skończyć i degraduje się w nieskończoność.”<sup>90</sup> Susan Sontag ujmuje to inaczej – porównuje historię kina do cyklu przypominającego ludzkie życie, które zaczyna się od narodzin, równomiernie wznosi się do doskonałości, a potem stopniowo zaczyna opadać z sił.<sup>91</sup> Nie sposób zgodzić się ze stwierdzeniem o powszechnej degradacji sztuki filmowej, tym trudniej jest przyjąć myśl o tym, że kino na naszych oczach umiera. Tezy Baudrillarda i Sontag dotyczą jednak fundamentalnego dla czasów ponowoczesnych problemu nieciągłości i utraty stałego punktu odniesienia<sup>92</sup>, które sprawiają, że współczesna sztuka zaczyna żywić się melancholią. W tym sensie, melancholia nie jest już tylko atmosferą ewokowanych uczuć i aurą lektury dzieła artystycznego, dyktowaną jego odbiorcy, lecz także czymś w rodzaju chwytu fabularnego, bezpośredniego generatora tekstu, siłą napędową, dzięki której doznanie utraty daje się przetworzyć w filmową narrację. Jednym z języków melancholii staje się alegoria, która z samej swej natury budowana jest na doświadczeniu braku i poczuciu utraty sensu, należy więc do samego sedna estetyki ponowoczesnej.<sup>93</sup> Jak pisze Karol Sauerland, „istota melancholijnej zadumy polega właśnie na tym, że jej przedmioty ostateczne, które zdają się upewniać ją o tym, co upadłe, przemieniają się w alegorie, które powstają w nicości i, wypełniając ją, zadają jej kłam.”<sup>94</sup>

<sup>88</sup> W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, op. cit., s. 132.

<sup>89</sup> Jean Baudrillard, *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, Warszawa 2001, s. 143.

<sup>90</sup> Tamże, s. 144.

<sup>91</sup> Susan Sontag, *Wiek kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1995 nr 12-13, s.20.

<sup>92</sup> Mieczysław Dąbrowski, *Estetyka współczesnej melancholii*, [w:] *Narracje po końcu wielkich narracji: kolekcje, obiekty, symulakra*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 216.

<sup>93</sup> M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, op. cit., s. 86.

<sup>94</sup> Karol Saureland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 141.

Takim alegorycznym językiem przemawiają dzieła Theo Angelopoulosa. Stosowanie alegorii jest wyrazem świadomości, że żadna reprezentacja – ani wizualna, ani werbalna – nie może dziś stanowić wiernego odbicia całości lub choćby większej części tego, co ma przedstawiać. Jak zauważa Hayden White, „każda historia powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej.”<sup>95</sup> Alegoria staje się istotna szczególnie dla języka reprezentacji w obrazach Angelopoulosa, który „znajduje wzorzec dla swojego kina nie w języku prozy, lecz w poezji.”<sup>96</sup> Poetyzacja języka Theo Angelopoulosa związana jest zarówno z samą treścią opowieści – na ekranie triumfuje świat snów, mitów, archetypów i baśni – jak i z samą estetyką obrazu, dla której kluczowa wydaje się kategoria wzniosłości. Wzniosłość staje się „metajęzykiem nostalgii” i odpowiada pragnieniu odzyskania „czegoś bezpowrotnie utraconego i tym samym pogrążonego w beczasowości, niezmiennego, zastygłego w swej wiecznej doskonałości.”<sup>97</sup> Tym wzniosłym i niezmiennym obiektem tęsknoty, który reżyser pragnie uobecnić w swoich filmach, jest pierwsze niewinne spojrzenie, rodzaj zachwyty nad widzialnością, który towarzyszył pierwszym widzom pierwszego seansu świata. Jak bowiem pisze Sontag: „Narodzinom kina towarzyszyło zdumienie – „zdumienie, że rzeczywistość może być odtwarzana z taką dokładnością.”<sup>98</sup> Grecki reżyser dąży do przedstawienia czystego obrazu, który rodziłby fascynację samym swoim kształtem, pragnie cofnąć się do początków kina, kiedy film nie stał się jeszcze widowiskiem czy sfilmowaną powieścią, lecz utrwaleniem najprostszycy fragmentów rzeczywistości. Kino Angelopoulosa jest więc kinem medytacji. Jak zauważa Horton, przetwarza ono tradycyjną narrację filmową, zachęcając widza do tego, aby stał się współautorem dzieła i skłania go do kontemplacji obrazów i wydarzeń przedstawianych na ekranie. Odbiór opiera się zatem na „medytacji nad różnymi poziomami przedstawianej rzeczywistości, której kształt jest raczej sugerowany, a nie pokazywany bezpośrednio”.<sup>99</sup> Kontemplatywność formy wyraża pragnienie materializacji czasu, które odpowiada samej naturze melancholii, chcącej zdominować historię, zmitologizować ją i dostosować jej porządek do porządku pamięci. Sprzeciwiając się nieodwracalności czasu, nostalgia odnosi się zatem, jak pisze Svetlana Boym, przede wszystkim do czasowości mitycznej i

---

<sup>95</sup> Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008, s.119.

<sup>96</sup> Rafał Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, Kraków 2008, s. 99.

<sup>97</sup> M. Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, op. cit., s.8.

<sup>98</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, op. cit., s. 21.

<sup>99</sup> Andrew Horton, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton 1998, s.9.



nieokreślonego czasu przeszłego.<sup>100</sup> Jednym z podstawowych tematów, z jakimi Angelopoulos pragnie się zmierzyć, jest zatem czas, a melancholia jego filmowej formy zamienia się w „bunt przeciwko współczesnemu pojęciu czasu, historii i przemijania. Nostalgia rodzi pragnienie zatarcia porządku historycznego i zwraca się ku prywatnym historiom lub kolektywnym mitologiom, unieruchamia czas w przestrzeni i pragnie znieść jego nieodwracalność”.<sup>101</sup> Twórczość greckiego mistrza rodzi się zatem ze swoistego sprzeciwu wobec przemijania, mnożenia form pozornych, błahej tymczasowości. Ten bunt przekłada się na styl kina, który zostaje podporządkowany milczącemu i minimalistycznemu językowi melancholii. Artysta mógłby zapewne zgodzić się z Walterem Benjaminem, iż cechą konstytutywną formy melancholijnej staje się więc powolność, powaga spojrzenia, kontemplacyjność odbioru. Wydaje się, że niewielu jest reżyserów, „którzy z podobną odwagą spowalniają filmowy czas. Ale to *ritenuto* jest istotną częścią całej kompozycji dzieła, unaocznia ambiwalencję czasu, próbuje przełamać jego porządek i skłania widza do większej koncentracji.”<sup>102</sup> Jest to zatem także stanięcie w opozycji wobec tego, co staje się w kinie dominujące, jego obrazy przynoszą bowiem „istotne pogwałcenie norm i praktyk, które rządzą obecnie przemysłem filmowym”<sup>103</sup>. Wydaje się, że ten sprzeciw jest jednym ze sposobów na to, aby kino wciąż mogło dla nas odważnie walczyć o swoją nieśmiertelność.

## 2. PEJZAŻE WE MGLE

### kino Theo Angelopoulosa

*Wokół tak cicho – stapia się z litą skałą  
wołanie cykad<sup>104</sup>*

Matsuo Bashō

Theo Angelopoulos należy do modernistów, którzy twórczo nawiązują do mistrzów kina poprzednich dekad. Greckiego artystę porównuje się do Michelangelo Antonioniego, Miklósa Jancsó, Yasujirō Ozu czy Carlosa Saury. Grecki artysta jest reżyserem-kinofilem,

---

<sup>100</sup> S. Boym, *Kitsch et nostalgie dans le cinema post-sovietique*, op. cit., s. 137. Czas przedstawiony w filmach nostalgicznym Boym określa jako *imparfait*, czyli czas przeszły niedokonany. W języku francuskim pozwala on na opisanie przeszłości, którą rozpatrywać można nie w kontekście konkretnych zdarzeń, lecz ich tła. Jest on też używany do opisu czynności, które trwały „jakiś” czas, ale nie wiadomo kiedy się rozpoczęły i zakończyły.

<sup>101</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, za: Janelle L. Wilson, *Nostalgia: Sanctuary of meaning*, op. cit., s. 22.

<sup>102</sup> Yvette Biro, *The empire of the journey in voyage to Cythera*, [w:] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, red. Andrew Horton, Trowbridge 1997, s. 75.

<sup>103</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, op. cit., s. 20

<sup>104</sup> Matsuo Bashō, haiku z dziennika *Oku-no hosomichi*, [w:] *Haiku*, red. Agnieszka Żuławska-Umeda, Bielsko Biała 2006, s.168.

który swoją pierwszą filmową edukację zdobywał w fotelach studyjnych kin, oglądając dzieła amerykańskich mistrzów kina takich jak Orson Welles, John Huston czy Raoul Walsh.

Urodzony w 1936 roku w Atenach, Angelopoulos przez cztery lata studiował tam prawo, a w 1959 roku przybył na studia filmowe do Francji. Jego edukacja w paryskim IDHEC zakończyła się jednak na kilku semestrach, a reżyserskie szlify zdobywał przede wszystkim na praktykach u Henriego Langlois i Jeana Roucha. Socjologizujące kino autora *Kroniki jednego lata* (1961) daleko różniło się od późniejszych projektów greckiego twórcy, ale stało się istotną inspiracją dla jego pierwszych obrazów. Pełnometrażowym debiutem filmowym Angelopoulosa był nieukończony musical *Forminx Story* (1965),<sup>105</sup> trzy lata później zrealizował on nawiązującą do konwencji *cinéma vérité* *Audycję* (1968), zaś w 1970 roku nakręcił *Rekonstrukcję*, która była jego debiutem fabularnym. Ten ostatni tytuł okazał się przełomowy nie tylko dla samego reżysera, ale także dla całej greckiej kinematografii. Z powodu zastrzonej przez rząd „czarnych pułkowników” cenzury, film nie trafił do szerszego obiegu, ale okazał się sukcesem – odniósł zwycięstwo między innymi na Festiwalu w Salonikach (nagroda za najlepsze zdjęcia i najlepszą rolę kobiecą dla Touli Stathopoulou) i Berlinie (nagroda FIPRESCI). Od kolejnego obrazu, jakim był *Pamiętny rok '36* (1972), reżyser znacznie bardziej wnikliwie przyglądać się historii Grecji. Film o dojściu do władzy faszystującego Joanisa Metaksasa okazał się pierwszą częścią trylogii historycznej, którą dwa lata później dopełni *Podróż komediantów*, a w 1977 roku – dzieło zatytułowane *Myśliwi*. Kolejnym filmem Angelopoulosa był *Aleksander Wielki* (1980), którym reżyser zamknął swoje epickie opowieści i skupił się na historiach bardziej osobistych, stawiających w centrum opowieści nie grupę jednostek, lecz pojedynczych bohaterów. W 1984 roku zrealizował *Podróż na Cyterę*, która zainicjowała trylogię milczenia (miłości, historii i Boga), uzupełnioną w 1986 roku o *Pszczołarza* i *Pejzaż we mgle*. Kolejnym tryptykiem była trylogia granic, na którą składa się *Zawieszony krok bociana* (1991), *Spojrzenie Odyseusza* (1995) oraz *Wieczność i jeden dzień* (1998). Po niespełna sześciu latach przerwy zaczął pracować nad następną trylogią, którą zapoczątkowała *Plącząca łąka* (2004), drugą część stanowi zrealizowany w zeszłym roku *Pył czasu*.

Kino Theo Angelopoulosa jest głęboko zakorzenione w kulturowej przeszłości jego narodu. Zdradza fascynację mitologią (w szczególnym stopniu reżyser odwołuje się przede

---

<sup>105</sup> Po wycofaniu się producenta prace nad obrazem wstrzymano. Później z nakręconego materiału ostatecznie zrealizowano film sygnowany już tylko nazwiskiem współreżysera, Kostasa Lihnarasa.

wszystkim do mitu Odyseusza i Atrydów) i sztuką bizantyjską (m.in. ikonoklastyczna adoracja obrazu). Alegoryczny język narracji jest też śladem zainteresowania grecką poezją modernistyczną, (głównie Konstandinosa Kawafisa i Kostasa Kariotakisa) oraz twórczością pokolenia 1930 roku (Jorgos Seferis, Odisseas Elitis). Podobnie jak autor *Czekając na barbarzyńców*, reżyser „pochyla się nad heraklitejskim wizerunkiem czasu, nad wizerunkiem rzeki podmywającej swoje brzegi, zatapiającej zarówno kontemplującego, jak i przedmiot kontemplacji.”<sup>106</sup> Ujawnia on też w swojej twórczości własne przeżycia, wspomnienia i obsesje, w mniej lub bardziej niejednoznaczny sposób opowiada o życiu swoim i swojej rodzinie. „Twórczość każdego artysty jest kształtowana przez to, gdzie żyje, więc jego dzieła stają się rodzajem duchowej autobiografii. Książki, które przeczytaliśmy, ludzie, których poznaliśmy, nasze dzieciństwo i młodość – te wszystkie najważniejsze lata naszego życia – to wszystko ma wpływ na to, co robimy”<sup>107</sup> – stwierdza Angelopoulos. Kino współczesnego modernisty stanowi osobistą podróż nie tylko przez jego życie, ale także – przez historię jego narodu. Wreszcie, podobnie jak poezja jego duchowych mistrzów i tradycyjne melodie *rembetiko*, opowiada o greckiej melancholii – nostalgii za ojczyzną, gorzkim doświadczaniu historii i refleksji nad czasem, który odnajduje swoją realną postać w okrutnym porządku przemijania.

### 3. W POSZUKIWANIU STRACONEJ OJCZYZNY

#### melancholia i utopia

*Tworzyliśmy bandę zatracińców w sercu Balkanów. I byliśmy skazani  
na klęskę; a klęska jest naszym jedynym usprawiedliwieniem.  
To, że nasz kraj nie istniał, było dla nas pewnością;  
wiedzieliśmy, że jedynie przez naszą rozpacz  
osiągał jakąś realność.*<sup>108</sup>

Emil Cioran

Gdybyśmy chcieli znaleźć jeden przedmiot, który mógłby być symboliczny dla całego dwudziestego wieku, być może byłaby to walizka, futerał, pośpiesznie spakowany bagaż z najbardziej przydatnymi rzeczami. Gdybyście zamknęli historię zeszłego stulecia w jednym z takich pakunków, może byłoby to pudełko na listy – te dostarczone i te nigdy nie

<sup>106</sup> Marguerite Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, Gdańsk 2004, s. 57.

<sup>107</sup> Geoff Andrew, *The Time of His Life: Eternity and a Day*, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. Dan Fainaru, Jackson 2001, s. 115.

<sup>108</sup> Emil Cioran, *List do przyjaciela daleko stąd*, [w:] *Historia i utopia*, op. cit., s. 105.

wysłane. Historia dwudziestego wieku to historia emigracji, przesiedleń, przeprowadzek, ciągłego przemieszczania się jednostek i całych narodów, przesuwania i przekraczania kolejnych granic. I gdybyśmy chcieli zamknąć te doświadczenia w kilku tylko słowach, to pewnie jednym z nich byłoby greckie słowo nostalgia. Za nią kryje się nie tylko tęsknota za ojczyzną, ale również określony stosunek do przeszłości; nie tylko wspomnienie czasu, który przeminął, lecz także pamięć miejsc i ludzi, którzy w tamtym czasie byli dla nas ważni.

Na nostalgię składają się odjazdy i przyjazdy pociągów, rozstania z naszymi bliskimi, wspomnienia ojczyzny, ślady dzieciństwa, pamięć o naszym rodzinnym mieście. Jej słodko-gorzka logikę istnienia przywołuje w swych obrazach Theo Angelopoulos, portrecista tęsknoty przeżywanej zarówno przez tych, którzy wyjechali, jak i tych, którzy oczekują ich powrotu. Grecki reżyser zaludnia swój filmowy świat wygnańcami i emigrantami – w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa. Jego bohaterowie, nawet jeśli nie wyjeżdżają i pozostają w swoim kraju, to w konfrontacji z historią wycofują się ze świata i wybierają emigrację wewnętrzną (*Pszczelarz*, *Spojrzenie Odyseusza*). Czasem wyjeżdżają i postanawiają wrócić, ale wówczas okazuje się, że nikt (lub prawie nikt) już na nich nie czeka, a ojczyzna, którą kiedyś opuścili, zmieniła swój kształt i trudno się w niej teraz odnaleźć (*Rekonstrukcja*, *Podróż na Cyterę*, *Spojrzenie Odyseusza*). Niektórzy bohaterowie Angelopoulosa sami siebie skazują na samotność, oddalając się od najbliższych i zamykając się w swoim własnym świecie (*Zawieszony krok bociana*, *Wieczność i jeden dzień*).

Reżyser opowiada także o tęsknocie tych, którzy zostali. Na tę formę nostalgii cierpi przede wszystkim dwójka małych bohaterów *Pejzażu we mgle*, gdzie nieobecny ojciec staje się symbolem utraty. Nieobecność ojca bardzo zaważyła na życiu Angelopoulosa<sup>109</sup> a motyw jego stale odczuwalnego braku i usilnych prób jego odnalezienia stał się konstytutywny dla całej jego twórczości. „Postać ojca jest bardzo ważna dla mojej przeszłości. Nieobecność ojca, którego gdzieś zabrano – i nie wiadomo było, czy wciąż żyje – była dla nas bardzo ciężkim brzemieniem. Już od mojego pierwszego filmu był to istotny motyw moich opowieści. *Rekonstrukcję* otwiera scena powrotu ojca. Wszystkie moje

---

<sup>109</sup> Theo Angelopoulos miał kilka lat, gdy jego ojciec, wydany przez jednego z członków rodziny, został zaaresztowany. Jednym z najmocniejszych doświadczeń dzieciństwa artysty była identyfikacja jego zwłok. „Miałem dziewięć lat, gdy matka zaprowadziła mnie do pomieszczenia pełnego ciał – tam miałem zidentyfikować zwłoki mojego ojca. To wydarzenie bardzo mocno wpłynęło na mnie (...), na mój język i przywoływane w moich filmach krajobrazy” – wyznaje sam reżyser, cyt. za: G. Andrew, *The Time of His Life: Eternity and a Day s*, op. cit., s. 115.

późniejsze obrazy w jakimś sensie rozliczają się z jego nieobecnością i opowiadają o jego poszukiwaniach”<sup>110</sup> – wyznaje.

Poszukiwanie ojca prowadzi także Aleksander (Giulio Brogi) z *Podróży na Cyterę*, który przygotowuje jego filmowy portret – w ten sposób próbuje odczytać na nowo jego historię i zbliżyć się do jego osoby. Sztuka staje się dla Aleksandra formą egzorcyzmowania traumy, wnikania w przeszłość, kontaktowania się z zaginioną generacją przodków. Według Angelopoulośa poszukiwanie ojca jest też rodzajem poszukiwania dróg do naszej własnej przyszłości.<sup>111</sup> „W moich filmach ojciec jest znakiem lub symbolem wszystkiego, o czym marzymy. Jego postać reprezentuje także to, w co wierzymy lub pragniemy wierzyć. Odnalezienie ojca oznaczałoby więc też w jakimś sensie odnalezienie własnej tożsamości”<sup>112</sup> – mówi reżyser.

Jak już tu wcześniej było wspomniane, jednym z podstawowych punktów odniesienia dla wielu motywów obecnych w twórczości Theo Angelopoulośa jest mitologia. W swoich poetyckich traktatach o wygnaniu – tym dosłownym i duchowym – grecki reżyser nawiązuje przede wszystkim do mitu Odyseusza. W *Pejzażu we mgle* poszukujące ojca dzieci stają się symbolicznym przedstawieniem postaci Telemacha. W *Spojrzeniu Odyseusza* odyseja głównego bohatera ma trzy wymiary – pierwszym z nich jest poszukiwanie korzeni kina, „jego siły, potencjalnych możliwości i historii. Drugim jest podróż przez historię Bałkanów, która prowadzi go do tragedii w Bośni. Wreszcie – jest to osobista podróż człowieka przez jego własne życie, jego miłości i straty.”<sup>113</sup> Odwołanie się do historii mitologicznego bohatera przywołuje wątek konstytutywny dla twórczości greckiego artysty – jest to właśnie wspomniany motyw poszukiwania: przeszłości, drugiego człowieka, przestrzeni i własnej tożsamości. Melancholia zawsze oznacza poczucie tęsknoty podszytej poczuciem braku. Jak zauważył Freud, melancholik pozostaje nieświadomie przywiązany do utraconego obiektu, nawet jeśli nie wie, co dokładnie z tym utraconym obiektem zostało utracone. Warto jednak zaznaczyć, że „istotną rolę w tym wypadku odgrywa (...) nie utrata innego jako „rzeczywistej” osoby, która odeszła od nas raz na zawsze, ale utrata innego jako „ukochanego obiektu”.<sup>114</sup> Naturą melancholii jest zatem „nieokreśloność”, przeświadczenie o niejasności i nieczytelności fundamentów świata, w

<sup>110</sup> *All about All the Rest*, Dan Fainaru, wywiad z Theo Angelopoulośem, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. tenże, op. cit., s.136.

<sup>111</sup> *Talking about Beekeeper*, Michael Ciment, wywiad z Theo Angelopoulośem, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. D. Fainaru, op. cit., s. 54.

<sup>112</sup> *From the Cinematic Gaze to a Culture of links* Andrew Horton, wywiad z Theo Angelopoulośem, [w:] tenże, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, op. cit., s.207.

<sup>113</sup> Andrew Horton, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, op. cit., s. 197.

<sup>114</sup> M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, op. cit., s. 152.

którym nasz utracony obiekt się znajduje. Jak pisze Wojciech Bałus, „przeświadczenie to objawia się pod postacią nierozstrzygalności, gdyż tylko wówczas odpowiada ono melancholicznemu stanowi ludzkiego ducha z charakteryzującymi go: stagnacją i dyfuzją poznawczą oraz biorącymi się stąd (bądź warunkującymi ją) smętkiem, rozmarzeniem, nudą aż do mdłości, a czasem lękiem i przerażeniem.”<sup>115</sup> Nieczytelna jest więc sama rzeczywistość, ale przede wszystkim – nieokreślony staje się kształt utraconego obiektu, który stopniowo zaciera swoje granice. W *Pejzażu we mgle* Voula i Alexander szukają ojca, którego prawdopodobnie już nie ma. Główny bohater *Spojrzenia Odyseusza* poszukuje trzech rolek z filmem braci Manakich, które być może już dawno zaginęły. Celuloidowa taśma utrwalająca „pierwsze i ostatnie niewinne spojrzenie” staje się dla niego obiektem tak upragnionym, że nie zważa on na niebezpieczeństwa wojny i jedzie do Sarajewa, wiedząc, iż tam będzie mógł ją odnaleźć. Wreszcie uda mu się dotrzeć do zagubionego filmu, siada w zniszczonym od bomb kinie i uruchamia projekcję. Do końca jednak nie wiadomo, jaki ten upragniony film jest i w jakim stanie się zachował – najpierw widzimy tylko biały ekran, a później, gdy zaczyna się seans, kamera przenosi się na bohatera, który jest zapatrzony przed siebie, w zachwycie, żalu i jednocześnie – niegasnącej melancholii.

Jak podkreśla Anita Piotrowska, „bohaterami Angelopouloza są często ludzie w drodze, błądzący, poszukujący, poruszający się po omacku”<sup>116</sup>. Podróż i próba odnalezienia korzeni – osobistych, politycznych, estetycznych, historycznych i geograficznych, stają się centralnym tematem twórczości greckiego twórcy.<sup>117</sup> Odniesienie do mitu Odyseusza pojawia się więc w niemal każdym filmie greckiego mistrza, a ze szczególną siłą wybrzmiewa w nostalgicznej *Podróży na Cyterę*. Odyseuszem jest tu Spyros (Manos Katrakis) – były komunista, który po trzydziestu dwóch latach pobytu w Związku Radzieckim wraca do ojczyzny. Wówczas okazuje się, że poza wierną Penelopą (Kateriną) nikt już za nim nie tęsknił. Dorosłe już dzieci (symbolizujące postać Telemacha Voula i Aleksander), zdają się go nie potrzebować, w miejsce nostalgii zrodził się u nich przede wszystkim głęboki żal z powodu jego wieloletniej nieobecności. Gdy wychodzą mu na powitanie, wydaje się, że zamiast radości czują przede wszystkim niepewność – mają bowiem świadomość tego, iż prawdziwe zbliżenie się do rodzica nigdy nie będzie już możliwe. Szczególnie widoczne jest to w przypadku Vouli, która mówi do brata: „Jest

---

<sup>115</sup> Wojciech Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1999, s. 55.

<sup>116</sup> Anita Piotrowska, *Theo Angelopoulos – pejzaże we mgle*, „Tygodnik Powszechny” 2003 nr 7(17.02), s.12.

<sup>117</sup> A. Horton, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, op. cit., s. 38.

naszym ojcem, ale po trzydziestu dwóch latach to niewiele znaczy. Czemu mielibyśmy teraz gonić za cieniem?”. Wydaje się, że córka (przynajmniej pozornie) pogodziła się z długą nieobecnością Spyrosa. Aleksander zaś przekuwa swoją tęsknotę w sztukę i realizuje o nim film. Nie wiadomo zatem, czy to, co widzimy w obrazie Angelopoulosa, dzieje się „naprawdę”, czy jest jedną z wersji filmowego scenariusza, czy też może wyobrażeniem bohatera. Jak pisze Yvette Biró, „struktura filmu łączy świat realny i rzeczywistość wyobrażoną, konfrontuje je ze sobą, zamienia i miesza w olśniewającej formie obrazu.”<sup>118</sup>

*Podróż na Cyterę* jest też jednym z najbardziej osobistych obrazów greckiego reżysera. Powtarzane wielokrotnie przez Spyrosa „Ego Eimai” (oto jestem/ oto ja) można potraktować z jednej strony jako deklarację nieusuwalnej obecności ojca (który powraca, choć tak naprawdę wciąż był w życiu Aleksandra/Theo obecny), z drugiej – jako wyznanie głębokiej identyfikacji samego Angelopoulosa z historią, którą opowiada na ekranie. „Spyros to imię mojego ojca. Dla mnie ten bohater jest symbolem całej jego generacji”<sup>119</sup> – mówi autor *Pszczelarza*. Reżyser złożył w tym obrazie hołd formacji swoich ojców, ale przede wszystkim mówi głosem własnego pokolenia – pokolenia córek i synów, którzy musieli wychowywać się bez ich obecności. Silnie wyczuwalna jest tu zatem nuta żalu i gorczy, świadomość, że przymusowa emigracja była bolesna nie tylko dla ojca, ale także dla jego dzieci.

Spyros jest emigrantem politycznym, a jego nostalgią nie jest „po prostu tęsknota człowieka, który wyjechał na krótko z kraju. Wygnańcy amputowano ojczyznę. On nie może wrócić, kiedy zapragnie. Nie może zobaczyć tych krain, które chciałby zobaczyć, jak każdy. (...) Nie jest to zwyczajny wyjazd. To amputacja.”<sup>120</sup> Słowa Batkina dotyczą głównego bohatera *Nostalgii* (1983) Andrieja Tarkowskiego, ale wydaje się, że można nimi opisać każdy stan wygnania – również ten, który stał się udziałem Spyrosa. W przeciwieństwie do rosyjskiego reżysera, Angelopoulos nie opisuje jednak życia swojego bohatera w innym kraju, lecz koncentruje się na chwili, gdy wraca on do ojczyzny. Portretuje zatem nie tyle tęsknotę za rodzinną ziemią, co raczej – jeszcze bardziej bolesną świadomość, że prawdziwy powrót nie jest tak naprawdę możliwy. Przypomnijmy, jak o postaci Odyseusza w kontekście problematyzacji kategorii nostalgii pisała Andrea Ritivoi.

---

<sup>118</sup> Yvette Biró, *The empire of the journey in Voyage to Cythera*, [w:] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, red. A. Horton, op. cit., s. 69.

<sup>119</sup> *Talking about the Beekeeper*, Michael Ciment, wywiad z Theo Angelopoulosem, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. Dan Fainaru, s. 54.

<sup>120</sup> Leonid Batkin, *Czym jest nostalgia?* „Kwartalnik Filmowy” 1995 nr 9-10, s. 215.

Według niej tytułowy bohater homeryckiego eposu jest „z samego założenia postacią nostalgiczną, kimś, kto wraca do domu po długiej nieobecności, podczas której tęsknił za ojczyzną i już prawie stracił nadzieję, że ją jeszcze kiedyś ujrzy.”<sup>121</sup> Staje się on tak znaczącą figurą nostalgii „nie tylko dlatego, że „pragnie powrotu do domu, lecz dlatego, że godzi się na zmianę swojej tożsamości, odkrywa siebie jako Innego. W przeciwieństwie do Robinsona Crusoe, który adaptuje bezludną wyspę do swoich potrzeb i zamienia ją w swój kolejny dom (potwierdzając swoje Ja), Odyseusz może odnaleźć swój dom tylko w Itace – tylko realny kontakt z ojczyzną mógłby przywrócić mu jego dawną tożsamość.”<sup>122</sup> W przeciwieństwie do postaci z powieści Daniela Defoe, Odyseusz staje się jednak obcym, którego najbliżsi nie są w stanie poznać. Co więcej, gdy wraca do ojczyzny, nie ma świadomości, że jest to Itaka. W jego pamięci utrwalił się bowiem zupełnie inny obraz rodzinnej wyspy – która teraz, w chwili powrotu, wydaje mu się jeszcze dalsza niż dotychczas.

W tym kontekście warto przypomnieć słowa Jeana Starobinskiego, że zwykle „tęskni się nie tyle za miejscem utraconym, ile za sobą dawnym w tym miejscu”<sup>123</sup>. Pragnienie nostalgika kieruje się więc nie „ku przedmiotowi, który chce odzyskać, ale ku czasowi niemożliwemu do odzyskania. (...) Nostalgik nawet kiedy powróci do ojczyzny jest równie nieszczęśliwy jak przedtem: rzeczy, które odnajduje, i ludzie, których ponownie spotyka, nie przypominają tych, których kiedyś zostawił.”<sup>124</sup> Podobnie jest ze Spyrosem – jego Itaka wydaje się przestrzenią odmienną od tej, którą zostawił w swojej pamięci. Gdy dociera do domu, czuje się w nim obco, pierwszej nocy śpi więc w hotelu, w którym kiedyś spędzał noce ze swoją przyszłą żoną. Razem ze starym znajomym przychodzi na cmentarz, gdzie obok politycznych przeciwników leżą jego dawni towarzysze broni. „Jesteśmy ostatnimi, którzy zostali” – stwierdza Panagiotis. „Kazali nam walczyć przeciw sobie i obaj wyszliśmy z tego przegrani” – dodaje Spyros. Tu rozegra się jedna z najpiękniejszych scen całego filmu: symboliczny taniec, w którym główny bohater ostatecznie pożegna się z przyjaciółmi i złoży hołd umarłemu światu. Taniec na grobach staje się rytualnym przygotowaniem do śmierci, częścią *rite de passage* – przekraczania granicy, za którą odnajdzie swoich poległych kiedyś towarzyszy i wrogów. Okazuje się, że w ostatecznym rachunku nie ma teraz znaczenia to, po jakich stronach barykady znaleźli się oni podczas wojny. Dziś wspólnie śpiewają tę samą piosenkę, *Balladę o czterdziestu czerwonych jabłkach*, należąca

---

<sup>121</sup> A. D. Ritivoi, *Yesterday's self: Nostalgia and the Immigrant Identity*, op.cit., s. 8

<sup>122</sup> Tamże, s. 8-9.

<sup>123</sup> Za: Marek Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, op. cit., s. 9

<sup>124</sup> Tamże, s. 9.



do popularnego w Grecji gatunku miroloi (bizantyjskich pieśni żałobnych). Jak mówi reżyser, jest to też piosenka symboliczna dla samej jego postaci – starszego mężczyzny, który – niczym zgniłe jabłko – jest już niepotrzebny i przejrzały.”<sup>125</sup> Alternatywną wersję historii bohatera *Podróży na Cyterę* reprezentuje Spyros (Marcello Mastroianni) z późniejszego o dwa lata *Pszczelarza*, który pozostając w kraju zdecydował się na wewnętrzną emigrację. Bohater „wydaje się symbolem przegranego intelektualisty, który w czasach dyktatury chroni uczciwość w milczącym oporze i akcie twórczej rezygnacji.”<sup>126</sup> Wyrusza on w podróż z północy na południe na Grecji, odwiedzając po drodze miejsca swojej pamięci. Dociera na tereny prowadzonych w przeszłości walk, spotyka się z umierającym przyjacielem, wspomina przeszłość i żegna się z odchodzącym światem. Podobnie jak Spyros w *Podróży na Cyterę*, należy już do porządku przeszłości – w nowej, zmieniającej się rzeczywistości (której reprezentantką jest tu spotkana przypadkowo autostopowiczka) nie ma już dla niego miejsca. Symbol odejścia przeszłości pojawia się już w pierwszych scenach filmu, gdy widzimy ślub córki Spyrosa. Bohater nie może pogodzić się z tym, że panna młoda już nie jest dzieckiem – pragnąc znów przywrócić jej dzieciństwo, bierze ją na ręce, tak jakby znów była kilkuletnią dziewczynką. Kolejne znaki drastycznej przemiany otaczającego go świata pojawiają się w następnych scenach, gdy Spyros wyrusza w swoją nostalgiczną podróż. Niemal na każdym kroku spotyka kolejne znaki rozkładu – ruiny domów, znikające ślady po dawnych symbolach klęski i chwały, niszczące kino, do którego chodził w młodości. Jego świat powoli odchodzi w niepamięć.

W *Podróży na Cyterę* znakiem zachodzących przemian jest fakt, iż domy z rodzinnej wioski Spyrosa są, zgodnie z życzeniem przyjezdnych inwestorów, przeznaczone do wyburzenia. Okazuje się, że przybyły po wielu latach nieobecności bohater jest jedynym mieszkańcem, który nie chce sprzedać swojego domu i ziemi. Wyklęty przez byłych sąsiadów, usłyszy ich zarzuty: „Czemu w ogóle wróciłeś? Już dawno jesteś martwy, nie istniejesz”. W końcu bohater rzeczywiście znów zniknie z ich świata – wydany policji, zostanie umieszczony na tratwie i wysłany na transgraniczne wody Morza Śródziemnego.

Po raz kolejny zatem autor *Zawieszzonego kroku bociana* dokonuje transformacji mitu, do którego postanowił się odwołać.<sup>127</sup> Odyseusz, jakiego znamy z homeryckiego eposu, wyruszył w podróż dlatego, że chciał. Spyros został wygnany. I to dwukrotnie. Według

---

<sup>125</sup> *From the Cinematic Gaze to a Culture of links*, Andrew Horton, wywiad z Theo Angelopoulosem, [w:] *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, red. A. Horton, op. cit., s. 205.

<sup>126</sup> R. Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, op. cit., s. 135.

<sup>127</sup> Transformację mitu dokonywaną w twórczości Theo Angelopoulosa opisuję w czwartej części tego rozdziału.

Vasilisa Rafalidisa *Podróż na Cyterę* jest anty-Odyseją, ponieważ opowiadanie „prawdziwej” Odysei o bogach, herosach i wędrowcach, którzy po latach nieobecności trafiają do domu, jest już w dwudziestym wieku niemożliwe. Jak pisze Rafalidis, „wszyscy bohaterowie zginęli, a ci którzy przeżyli są w domu niemile widziani. *Podróż na Cyterę* staje się elegią dla zagubionego wśród dalekich oceanów Odyseusza, który nigdy nie odzyska swojej ojczyzny, ponieważ jego ojczyzna już nie istnieje.”<sup>128</sup> Sam reżyser zwraca uwagę na to, że przywołana w jego filmie figura Odyseusza bliższa jest postaci Ulissesa z *Boskiej komedii*, a nie greckiego herosa z Homerowego eposu: u Homera opowieść skończyła się dobrze, zaś Dante podkreślał fakt, iż bohater kontynuował swoją wędrówkę, a w końcu – zginął wśród fal.”<sup>129</sup> Spyrosowi w ostatniej podróży towarzyszy Katerina, która pozostaje mu wierna aż do samego końca. Wydaje się, że chwile spędzone z małżonkiem były jej jedynym szczęściem, podobnie jak on żyje więc przeszłością i nie potrafi odnaleźć się w świecie teraźniejszym. Przywołana dźwiękiem jego skrzypiec, każe się zawieźć na tratwę męża, „wyspę wiecznego wygnania i bezdomności”<sup>130</sup>.

Istotna w kontekście rozważań poświęconych melancholijnym poszukiwaniom ojczyzny, przeszłości i ojca staje się kategoria utopii. Filmowe uniwersum Theo Angelopoulośa tkwi w przestrzeni pomiędzy melancholią i utopią, świadomością utraty i marzeniem o przywołaniu nieosiągalnych ideałów. „Utopia w znaczeniu szerokim jest wręcz niezbędna, tak pojedynczym ludziom, jak i społecznościom. Niezbędna dlatego, że nadaje sens życiu; więcej, wymaga, żeby życie miało sens, bo człowiek nie może sensownie istnieć w świecie pozbawionym sensu. Tym sensem jest odległy cel, wizja, o której wiemy, że jest trudna lub nawet niemożliwa do zrealizowania, ale samo dążenie jest dla nas wartością, jednostkową i społeczną.”<sup>131</sup> Co więcej, „utopia nie jest konkretnym celem, jest tylko wciąż oddalającym się kontynentem”,<sup>132</sup> skupia więc w sobie to, co nieobecne, nieosiągalne i niemożliwe do przywołania w teraźniejszości. Tak zdefiniowane pojęcie utopii zdaje się odpowiadać pragnieniom i fantazmatom bohaterów Angelopoulośa, dla których ów wyobrażony cel staje się najwyższą wartością, siłą motywującą do poszukiwań i podróży, przekraczania kolejnych – realnych i wyobrażonych – granic. Podobieństwo jest

---

<sup>128</sup> Vasilis Rafalidis, *A tour of the graveyard of Greek ideals. Voyage to Cytera*, [w:] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, red. A. Horton, op. cit., s. 48.

<sup>129</sup> *From the Cinematic Gaze to a Culture of links*, Andrew Horton, wywiad z Theo Angelopoulośem, [w:] *The films of Theo Angelopoulos. A cinema of contemplation*, red. A. Horton, op. cit., s. 205.

<sup>130</sup> R. Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulośa*, op. cit., s. 133.

<sup>131</sup> Honorata Cyrzan, *O potrzebie utopii. Z dziejów utopii stosowanej XX wieku*, Gdańsk 2004, s. 9.

<sup>132</sup> Za: *Umberto Eco tęskni za utopią*, „Forum” 2001 nr 37, s. 16-17.

jednak pozorne. Autor *Aleksandra Wielkiego* opowiada bowiem nie tyle o samej utopii, co raczej o świecie, w którym utopia boleśnie upada, a na jej miejscu pojawia się poczucie melancholii. Portretuje więc nie tyle afirmację niemożliwego porządku, co raczej: utratę złudzeń i odchodzenie ideałów, upadek mitów osobistych i społecznych. Warto tu podkreślić istotną różnicę między utopią a wyobrażeniami, jakie snują bohaterowie. Przede wszystkim, „utopia zakłada stosunek opozycji, nieprzenikalności wzajemnej, zerwanie „ciągłości”, a za każdym takim zerwaniem stoi wyobrażony porządek nowy, wobec dotychczasowego alternatywny”<sup>133</sup>. Oznacza ona więc rewolucyjną zmianę, zdystansowanie się wobec przeszłości, wiarę w „nowy wspaniały świat”, który dopiero nadejdzie. Myślenie utopijne odnajduje swój ideał w przyszłości, zapowiadając zerwanie z historią, zamiast próby powtórzenia i reaktywacji proponuje projekt futurystyczny. W świecie greckiego twórcy marzenia i pragnienia bohaterów, nawet jeśli pozornie skierowane ku jutru, tak naprawdę odnajdują swój ideał tylko w przeszłości. Do porządku „wczoraj” należy ojczyzna Spyrosa z *Pszczelarza* i *Podróży na Cyterę* – kraj pochowanych dawno przyjaciół, umarłych snów i upadłych ideologii. Do świata przeszłości przynależy także poszukiwany ojciec z *Pejzażu we mgle*, który narodził się z okruchów pamięci jego dzieci. Ich nadzieja karmi się słowami, odnalezionymi w wysłanych przez niego listach – nie wiadomo jednak, czy ojciec nadal żyje i czy wciąż chciałby się z nimi spotkać. Bohater *Spojrzenia Odyseusza* poszukuje tego, co było i co zostało utracone, jego upragniony obiekt (niewinność obrazu? miłość? prawda historii?) także należy więc do porządku „minionego”. Podobnie jest z Aleksandrem z *Wieczności i jednego dnia*, który wyrusza w wewnętrzną, osobistą podróż w poszukiwaniu straconego czasu – ukochanych chwil szczęścia u boku żony, której już nie ma.

Przypomnijmy słowa Svetlany Boym, która opisując zjawisko dwudziestowiecznej melancholii napisała, że „dwudziesty wiek rozpoczął się od futurystycznej utopii, a zakończył się nostalgią”. To stwierdzenie odpowiada słowom Emila Ciorana – w jednym ze swoich esejów uznał on, iż „cywilizacja zaczyna się mitem, a kończy zwątpieniem, zrazu teoretycznym, które później, gdy zwraca się ona przeciwko sobie samej, przechodzi ostatecznie w wątplenie praktyczne.”<sup>134</sup> Filozof podkreślał istotny związek między upadaniem mitów (i utopii) i rodzeniem się melancholii, która staje się wypełnieniem egzystencjalnej pustki, a jednocześnie – najmocniejszą jej wyrazicielką. Podobnie jak bohaterowie ze świata filmów Angelopoulosa, autor *Dogodności i niedogodności wygnania*

<sup>133</sup> Jerzy Szacki, *Utopie*, Warszawa 1968, s. 27.

<sup>134</sup> E. Cioran, *Sceptyk i barbarzyńca*, [w:] *Upadek w czas*, Kraków 1994, s.33.

podtrzymywał swoją nostalgię za ojczyzną, ciągle żyjąc przeszłością. „Gromadzę przeszłość, bezustannie ją produkuję i śpiesznie wtrącam w teraźniejszość, nie pozwalając jej wyczerpać własnego trwania. Życie to poddawać się magii możliwego, z chwilą wszakże gdy w nim samym postrzegam przeszłość, która ma nadejść, wszystko staje się potencjalną przeszłością, a teraźniejszość i przyszłość przestaje istnieć.”<sup>135</sup> – pisał rumuński emigrant. Melancholia związana z bezwarunkowym przywiązaniem do przeszłości oznacza według niego „wypadnięcie z czasu” i wyłączenie się z porządku historycznego. „Inni upadają w Czas; co do mnie, jestem tym, który wypadł z Czasu. Miejsce wieczności wznoszącej się ongiś ponad nim zajmuje inna, gdzieś pod nim – strefa jałowa, w której odczuwamy jeszcze tylko jedno pragnienie: odzyskać czas wznieść się doń za wszelką cenę uchwycić bodaj jego cząstkę, aby w niej zamieszkać, mieć złudzenie bycia u siebie.”<sup>136</sup> Czas melancholii jest zamknięty, staje się „negatywną wiecznością”. Melancholia oznacza zatem pragnienie odsunięcia historii i poddanie się władzy wspomnień, niemożność wyjścia poza przeszłość. Utopia zaś przeciwnie: pragnie okiełznać historyczną rzeczywistość i jest „próbą – wciąż określaną teologicznie – odkupienia Historii i wpisanego w nią zła dzięki ubóstwieniu przyszłości.”<sup>137</sup> Jak stwierdza Cioran, każdy „rewolucjonista myśli, że przewrót, który szykuje, będzie tym ostatnim; wszyscy myślimy to samo w sferze naszych działań: *kres* jest obsesją żywych. Rzucamy się gdyż naszą rolą jest, jak wierzymy, dokończenie historii, jej domknięcie, gdyż to ona wydaje się naszą domeną, podobnie zresztą jak „prawda”, która wreszcie porzuciła swą powściągliwość, aby się przed nami odsłonić.”<sup>138</sup> Rewolucja stanowi więc rodzaj „rozsadzenia kontinuum historii”<sup>139</sup>, ale same w sobie utopie pozostają tylko hipostazami złudzeń, przyciągają kolejnych wyznawców, a później obwieszają swój kres. „Historia (...) ukazuje wciąż i wszędzie raczej bankructwo niż spełnienie naszych idei”<sup>140</sup>, przeobraża utopię w apokalipsę – czasem ten „nowy wspaniały świat” zamienia się bowiem w piekło. Bankructwo nadziei – politycznych, społecznych i osobistych – stanowi jeden z głównych motywów twórczości Theo Angelopoulosa. Reżyser portretuje w swoich obrazach ludzi, którzy kiedyś zawierzyli wielkim utopiom. Dziś zamiast wiary w Historię pozostały im już tylko nieme pomniki i groby przyjaciół i wrogów. Jednym z symboli tego upadku jest głowa Lenina, która pojawiła się w *Spojrzeniu Odyseusza*. Jak mówi sam autor

---

<sup>135</sup> E. Cioran, *Wypaść z czasu*, [w:] *Upadek w czas*, op. cit., s. 95.

<sup>136</sup> Tamże, s. 95.

<sup>137</sup> E. Cioran, *Mechanizm utopii*, [w:] *Historia i utopia*, op. cit., s. 113.

<sup>138</sup> E. Cioran, *Złoty wiek*, op. cit., s. 83.

<sup>139</sup> Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] *Anioł historii*, Poznań 1996, s. 423.

<sup>140</sup> E. Cioran, *Mechanizm utopii*, op. cit., s. 70.

filmu, jej obraz oznacza pożegnanie z pewną epoką: „Żegnam się w ten sposób z wszystkim tym, co było częścią mnie, mojego dzieciństwa i młodości.”<sup>141</sup>

Bohaterowie Angelopoulośa czują się odrzuceni przez świat, a zarazem sami wybierają kondycję Innego, świadomie skazując się na samotność i emigrację wewnętrzną. W tym kontekście warto wspomnieć słowa Wolfa Lepenies, który analizował kondycję dwudziestowiecznego intelektualisty właśnie w kontekście opozycji między melancholią i utopią. Według niemieckiego socjologa melancholia stanowi tak naprawdę element konstytutywny każdej utopii, bowiem bezbronny wobec zła „intelektualista zawodzi nad światem. Z tego lamentu rodzi się myśl utopijna, która rodzi lepszy świat i zarazem funkcjonuje po to, aby odpędzić melancholię”<sup>142</sup>. Odnowianie się utopii oznacza więc jednocześnie ciągły powrót melancholii, obydwie te zjawiska tkwią bowiem w nierozdzielalnym związku. Intelektualista odwraca się od świata, na który nie może mieć wpływu, wycofuje się ze społeczeństwa w głąb siebie i cierpi, ponieważ pozostaje mu tylko refleksja. Jak pisze Wolf Lepenies, analizowany przez niego „*homo europaeus intellectualis* (...) to nie naukowiec społeczny, dążący do podbicia świata, zrozumienia go i prognozowania jego przyszłości; to również nie naukowiec i nie technik. To wieczny melancholik, intelektualista, który jest *chroniquement insatisfait*, który myśli i który wątpi w to, co myśli, który wreszcie z tego świata się wycofuje, czując swoją bezsilność.”<sup>143</sup> Ta ambiwalentna opozycja między melancholią i utopią strukturyzuje świat bohaterów Angelopoulośa, którzy wycofują się z rzeczywistości w nostalgiczny świat wspomnień i własnych osobistych złudzeń. Jednym z takich utopijnych złudzeń staje się dla Spyrosa utracona ojczyzna, odpowiadająca tytułowej Cyterze. Podróż na tę wyspę staje się więc podróżą która tak naprawdę nie ma miejsca, ponieważ Cytera nie istnieje”<sup>144</sup> Jak przypomina Rafalidis, tę sąsiadującą z Cyprem wyspę powszechnie kojarzono z utopią. Uważano ją za cudowną Wyspę Miłości, mityczne miejsce narodzin Afrodyty/Wenus. Tak to *genius loci* zostało sportretowane między innymi w obrazie Antoine’a Watteau, *Odjazd na Cyterę* (ok. 1717), gdzie oznaczała miejsce powszechnej szczęśliwości. Motyw tej wyspy powróci w połowie dziewiętnastego wieku u Charles’a Baudelaire’a, który nazwie ją

<sup>141</sup> A. Horton, wywiad z Theo Angelopoulosem, [w:] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, red. tenże, op. cit., s. 104-105.

<sup>142</sup> Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, za: Marek Kwiek, *Melancholia – utopia – intelektualiści (czytając Wolfa Lepenies)*, [w:] *Między przyrodznawstwem, matematyką a humanistyką*, red. E. Piotrowska, M. Szcześniak i J. Wiśniewski, Poznań, 2000, s. 137.

<sup>143</sup> W. Lepenies, *La fin de l’utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels d’un vieux continent*, Paryż 1992, s. 18.

<sup>144</sup> V. Rafalidis, *A tour of the graveyard of Greek ideals. Voyage to Cythera*, op. cit., s. 43.

„rozślawionym w pieśniach Eldorado” i uzna za współczesny synonim upadłej utopii<sup>145</sup>. Jak pisze Rafalidis, poeta odkrył, że wszystkie statki odpływające na Cyterę już dawno zatoneły. Jego zaproszenie do rejsu na wyspę nie jest więc niczym więcej, niż ironiczną interpretacją słynnego płótna Watteau, sugerującą, iż Cytera nie istnieje naprawdę, lecz tylko jako synonim utopii.<sup>146</sup> Dla Spyrosa podróż do tej utopijnej krainy może więc oznaczać niekończącą się wędrówkę, dążenie do ciągle oddalającego się celu. Stanowi symbol ostatecznego wygnania w świat odległych mitów, upadłych marzeń, nieskończonych fantasmagorii. Utopijna Cytera może być też sygnałem powrotu do pamięci, ponownego zamknięcia się w idealizowanej przeszłości, jedynym możliwym świecie, jaki jest teraz dla niego możliwy. Jego nostalgia zamienia się kolejną grą z rzeczywistością, utopijną mistyfikacją przeszłości<sup>147</sup>. Wydaje się, że do swojego domu przyplynał tylko na chwilę, aby pożegnać się z bliskimi i po raz ostatni ujrzeć rodzinną wioskę, a potem – odpłynąć na zawsze do miejsca, gdzie czekają na niego przyjaciele z dawnych lat. Być może pojawił się w tym świecie tylko po to, aby móc się przekonać, że rzeczywistość nie ma już dla niego powrotu. Jego los się zatem dopełnił: wygnany ponownie z rodzinnego kraju, bohater odpływa na tratwie i powoli znika daleko za szarym horyzontem. Powraca tam, skąd przybył – do świata duchów, śpiewających nostalgiczne pieśni o utraconej ojczyźnie, za którą kiedyś przyszło im umierać.

#### 4. MELANCHOLIA REKONSTRUKCJI

##### historiozofia według Theo Angelopoulosa

*Bo zimno wokół, ciemno jest straszliwie  
Na tym padole gorzkich ludzkich łez.<sup>148</sup>*

Bertold Brecht

To była piękna słoneczna niedziela. 28 czerwca 1914 roku, po uroczystej wizycie u gubernatora, arcyksiążę Franciszek Ferdynand i jego małżonka Zofia wybrali się w odwiedziny do miejscowego szpitala, gdzie przebywało dwóch oficerów, zranionych we wcześniejszym, nieudanym zamachu na księżęcą parę. Nikt nie przewidział tego, że

---

<sup>145</sup> Wiersz Charles’a Baudelaire’a *Podróż na Cyterę*, fragm.: „Cytera dziś to ziemi jałowej strzęp dziki / Pustka skał rozdzierana przez zwierzęce krzyki, por. Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła: wybór*, oprac. Mieczysław Jastrun, Warszawa 1970.

<sup>146</sup> V. Rafalidis, *A tour of the graveyard of Greek ideals. Voyage to Cythera*, op. cit., s. 43.

<sup>147</sup> Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A sociology of Nostalgia* (1979), cyt. za: Janelle L. Wilson, *Nostalgia*, op. cit., s.19.

<sup>148</sup> Bertold Brecht, *Opera za trzy grosze [w:] Dramaty*, Warszawa 1962, s. 130.

zamachowców w Sarajewie może być tego dnia więcej. W pewnym momencie, gdy samochód następcy habsburskiego tronu skręcał w jedną z małych uliczek, usłyszano kilka strzałów. Pierwsza kula zraniła Zofię, druga Franciszka Ferdynanda. Kilkanaście minut później książęca para zmarła.

Dokładnie siedemdziesiąt siedem lat później jedna z najmniejszych jugosłowiańskich republik ogłosiła niepodległość i odrzuciła zwierzchnictwo władz w Belgradzie. 28 czerwca 1991 roku na terenie Słowenii będą już stacjonować czołgi Armii Jugosłowiańskiej, zmobilizowanej do obrony nienaruszalności granic kraju. Działania wojenne potrwać tylko dziesięć dni, ale okażą się punktem zapalnym dla kolejnego konfliktu, który potrwa znacznie dłużej i pochłonie dużo więcej ofiar. Jednym z jego symboli staje się właśnie oblężone Sarajewo, które „bardzo szybko od chwili swego założenia stało się metaforą świata, miastem, w którym różne oblicza świata skupiły się w jednym punkcie, tak jak w pryzmacie skupiają się rozproszone promienie światła.”<sup>149</sup> Jak pisze Dževad Karahasan, ten wielokulturowy tygiel, gdzie spotykały się i przenikały różne narody, religie i języki, zawierał w sobie „wszystko, a więc także wojnę”. To właśnie tu narodził się dwudziesty wiek i właśnie tu miał się on równie krwawo zakończyć. Za Ekstejnsem możemy przyjąć, że w tym mieście, wraz z wybuchem Wielkiej Wojny, narodził się także modernizm, który wiązał się między innymi z negacją tradycyjnie pojętego historyzmu. Wielka Wojna przyniosła pierwszy drastyczny upadek wiary w sens historii. Coraz trudniej było odnaleźć takie wytłumaczenie dla dramatycznych wydarzeń, które odpowiadałoby ich koszmarom. Nasz wiek stał się więc wiekiem antyhistorycznym, „częściowo dlatego, że historycy nie dostosowali się do sentymentów swojego wieku, lecz przede wszystkim dlatego, że ten wiek jest wiekiem raczej dezintegracji niż integracji.”<sup>150</sup> Co więcej, „w świecie dziewiętnastowiecznym moralność i morale uznawano za nierozłączne; Wielka Wojna zakłóciła ów porządek i zagroziła, że uczyni oba pojęcia nawzajem się wykluczającymi.”<sup>151</sup>

Jak twierdzi Frederic Jameson, w dzisiejszych czasach prawdziwie historyczne ujęcie przeszłości zastępuje praca nostalgii<sup>152</sup>. Podobnie jest w kinie wielkiego modernisty ekranu, Theo Angelopoulosa. Jego dzieła wyrażają sprzeczność leżącą u podstaw współczesnego sposobu przedstawienia i opisywania narracji historycznej. Z jednej strony stanowią

---

<sup>149</sup> Dževad Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, Sejny 1995, s.15.

<sup>150</sup> Modris Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 1996, s. 325.

<sup>151</sup> Tamże, s.252.

<sup>152</sup> Frederic Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, za: Susan Randstone, *Kino/pamięć/historia*, [w:] *Film i historia*, red. I. Kurz, op. cit., s. 342.

bowiem próbę rekonstrukcji porządku historycznego, z drugiej – wskazują na to, iż odnalezienie lub zbudowanie owego sensownego porządku okazuje się już niemożliwe. „Żyjemy teraz w czasach oczekiwania na zmiany, ale jednocześnie – nie wiemy jakie te zmiany będą i kiedy nadejdą (...). W historii ludzkości zawsze są takie momenty przerwy, chwile głębokiej ciszy. Właśnie w takim okresie interludium teraz żyjemy, ale ta cisza może okazać się niebezpieczna.”<sup>153</sup> Filmy Angelopouloza tkwią zatem w rozdarciu pomiędzy tęsknotą (za starym, racjonalnym światem, który rządził się prawami Wielkiej Historii) i traumą (przeżywaną przez ludzi, dla których siły tej Wielkiej Historii okazały się niszczące). Podstawowym punktem odniesienia pozostaje u niego zatem porządek historyczny, który jednak zostaje przedstawiony krytycznie i z pewnego dystansu. Istotne dla reżysera pozostaje odniesienie do wydarzeń, „usytuowanie w konkretnym momencie historii. Nawet w filmach alegorycznych, wiele korzystających z mitologii i dziejów starożytnych, jak *Podróż komediantów* czy *Aleksander Wielki* – zawsze najważniejszym podmiotem jest konkretna rzeczywistość historyczna i jej wpływ na sytuację współczesną.”<sup>154</sup> Warto jednak podkreślić, że dla greckiego reżysera ważne staje się nie samo opisanie wydarzeń, lecz przede wszystkim rozrachunek z pamięcią – własną i narodową. Medium opowieści stanowią postacie, które sam reżyser określił jako „zmicione przez historię” (*balayés par l’histoire*). Jak pisze Rafał Syska, „na bohaterów Angelopouloza wyrastają często ludzie przegrani, pasywni, stanowiący ofiary dominujących napastników, aparatu represji i ideologii.”<sup>155</sup> Historia wkrada się więc w ich życie i zaczyna nim rządzić, sprawiając, że stają się bezradni wobec otaczającego ich świata. Traci ona swoją funkcję legitymizującą i zamienia się w niszczycielski marsz<sup>156</sup>, historię zerwaną z łańcucha<sup>157</sup>, która jest anonimową i fatalistyczną siłą, kierującą się tylko sobie znanymi zasadami. Swoistą formą jej doznawania staje się w świecie Angelopouloza melancholia, rozumiana jako świadomość „nieobecności tego, co kształtowało świadomość powszechną dawniej, a więc: zaufania do rozumu historii, do jej obiektywizmu, (...) do mądrości i postępu, jakie z nią wiązano.”<sup>158</sup> Taka wizja odpowiada w jakimś sensie Lyotardowskiej

---

<sup>153</sup> *Talking about Beekeeper*, Michael Ciment, wywiad z Theo Angelopoulosem, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. D. Fainaru, op. cit., s. 54.

<sup>154</sup> Krzysztof Stanisławski, *Oto jestem. O podróży na Cyterę*, [w:] *Notoro – analizy filmowe*, red. Tadeusz Skoczek, Kraków 1986, s. 169.

<sup>155</sup> R. Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopouloza*, op. cit., s. 42.

<sup>156</sup> Określenie Milana Kundery, por. *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984 nr 5.

<sup>157</sup> Termin wprowadzony przez Jerzego Stempowskiego, por. *Po powodzi*, [w:] *Szkice literackie*, t. 2: *Klimat życia i klimat literatury*, wybór i oprac. Jan Timoszewicz, Warszawa 1988.

<sup>158</sup> M. Dąbrowski, *Estetyka współczesnej melancholii*, op. cit., s. 204.



tezie o dwudziestowiecznym krachu metanarracji. Według francuskiego filozofa ów upadek może generować dwie postawy estetyczne: pierwszą nazywa właśnie melancholijną, drugą określa terminem *novatio*. Postawa melancholijna odsyła ku bezsilności władzy przedstawiania, tęsknocie za obecnością wyższego porządku, kieruje się ku kontemplacji; z *novatio* wiąże się moc wyobraźni, poszukiwanie nowych reguł artystycznej gry, dionizyjska ekstatyczność – typowa na przykład dla sztuki awangardowej<sup>159</sup>. W twórczości greckiego poety ekranu melancholijna wizja historii wyrażona zostaje zatem już na poziomie języka filmowego, który jest introwertyczny i wyciszony, opowiada o jesienno-zimowym świecie zapatrzonym w przeszłość.

Na tę wizję rzeczywistości składa się też swoisty sposób konstruowania opowieści. Reżyser nie porzuca w swoich filmach klasycznej narracji i nie rezygnuje z chronologii, często jednak wprowadza retrospekcje, sceny wizji i snów, miesza różne perspektywy czasowe, przywołuje w swoich obrazach to, co moglibyśmy określić jako pracę pamięci i zapominania. „Moja twórczość opiera się na tym, co nazywamy pamięcią zbiorową, a nawet bardziej – na pamięci osobistej, na zbiorowej pamięci historycznej przywoływanej za pośrednictwem przeskoków czasowych bez zmieniania przestrzeni filmowej zdarzeń”<sup>160</sup>. Na tkanek fabuły składa się nie tylko terażniejszość, lecz także – ciągle powroty przeszłości, wspomnienia i powtórzenia, stanowiące próbę zrozumienia okrutnego porządku historycznego. Istotny dla tej wizji staje się więc sam proces rekonstrukcji historii – różne formy jej interpretacji oraz dopisywanie kolejnych tropów i poziomów do rozrysowanej struktury narracyjnej. Za Haydenem Whitem i Frankiem Ankersmitem moglibyśmy powiedzieć, że dyskurs historyczny staje się w kinie greckiego mistrza dyskursem estetycznym – historia nie jest opowieścią o tym, co było, lecz zaledwie – ukazaniem pewnej wersji przeszłości. W tak rozumianej narracji historycznej „rzeczywistość jawi się w postaci nieskończonej liczby różnych warstw, przy czym tylko jej przedstawienia „mogą być «spójne» czy «jednolite»; mówienie o «spójnej rzeczywistości» jest równie bezsensowne, co mówienie o „prawdziwej rzeczywistości”<sup>161</sup>. Na podobieństwo do teorii narratywistycznej zwrócił już uwagę Andrew Horton, który zauważył, że w kinie Angelopoulosa istotną rolę odgrywa poszukiwanie związku między historią i fikcją, które

---

<sup>159</sup> Por. Jean-Francois Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm?*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj, Warszawa 1996.

<sup>160</sup> Gerald O’Grady *Angelopoulos’s Philosophy on Film*, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. Dan Fainaru, Jackson 2001, s. 71.

<sup>161</sup> Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie – studia z teorii historiografii*, red. Ewa Domańska, Kraków 2004, s. 90.

znajdując wspólny fundament, poszukują własnej tożsamości, aktualizując wydarzenia historyczne – uświadamiają nam zarazem to, jak wielka jest moc wyobraźni.”<sup>162</sup> Warto przypomnieć, iż według amerykańskiego historyka strategiom konstruowania narracji historycznej (traktowanej jako zjawisko estetyczne) odpowiadają cztery możliwe kategorie stylistyczne: metafora, metonimia, synekdocha i ironia. W kinie Angelopoulosa podstawową formą rekonstrukcji historii jest mit, który przyjmuje zwykle funkcję metonimii lub metafory – zostaje więc odarty z tradycyjnego kontekstu, zmienia swoją strukturę i tradycyjnie pojmowaną treść. Jak podkreśla Rafał Syska, „Theo Angelopoulos nigdy nie inscenizuje mitu, unika prostego uwspółcześnienia antycznej opowieści, zniechęca go słowo «adaptacja». Twierdzi, że dla Greka mit nie jest przywołaniem egzotyki, ale fenomenem naturalnym, wpisanym w narodową tożsamość”<sup>163</sup>. Aktualizacja mitu oznacza więc dla niego przede wszystkim jego reinterpretację – reżyser zachowuje szkielet jego narracyjnej struktury i odwołuje się do motywów opisanych w greckiej mitologii, ale podejmuje z nimi twórczą grę, niektóre z nich odrzuca, inne znacząco przekształca. Artystyczne transformacje mitu składają się na swoistą strategię rekonstrukcji, czy też „grę w przesuwaniu granicy pomiędzy performansem i rzeczywistością, czy raczej – w czyste odgrywanie rzeczywistości.”<sup>164</sup> Mit oddany we władzę historii staje się utraconym przedmiotem odniesienia i opisuje świat językiem melancholii.

Aby odnieść się do filmowego przykładu, powróćmy znów do Sarajewa, gdzie kończy się (a może też na nowo zaczyna) wędrówka głównego protagonisty *Spojrzenia Odyseusza*. Bohater (Harvey Keitel) zaczął swoją podróż w Salonikach, skąd udał się kolejno do albańskiej Korytsy, macedońskiej Bitoli (którą określa się tu jej dawną nazwą Monastir), bułgarskiego Płowdiwu (miasto to A. tytułuje nazwą funkcjonującą w czasach starożytnych, czyli Filipopolis), Bukaresztu i Konstancy. Z rumuńskiego portu bohater płynie Dunajem do pogrążonej w walce Jugosławii: zatrzymuje się na jeden dzień w Belgradzie, później dociera do Sarajewa. Nie bez powodu odyseja A. kończy się właśnie w dzisiejszej stolicy Bośni i Hercegowiny – jest to miasto-symbol, w którym narodziła się nowoczesność i umarł dawny porządek świata, ale także – w czasie ostatniej wojny pogrzebano marzenie o wielokulturowej i wieloreligijnej wspólnoty, która byłaby silniejsza od nacjonalistycznych ideologii. Jak podkreśla Karahasan, Sarajewo było nie tylko symbolem tolerancji, lecz także

---

<sup>162</sup> A. Horton, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, op. cit., s. 128.

<sup>163</sup> R. Syska, *Theo Angelopoulos. Ważne są także słowa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego* tom II, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Kraków 2005, s. 45.

<sup>164</sup> A. Horton, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, op. cit., s. 198.

próbą „budowy nowej tożsamości, w której podział na swoich i obcych zostaje nieuchronnie zatarty.”<sup>165</sup> Obraz Theo Angelopoulosa portretuje powolne znikanie miasta, jego zapadanie się w śmierć, przechodzenie z przestrzeni realnej w sferę pamięci i tęsknoty, o którym bośniacki autor pisał tak: „bardziej, dużo bardziej boli przesiedlenie miasta, przesiedlenie, które staje się naszym udziałem, przesiedlenie, jakie właśnie przeżywa Sarajewo, przenosząc się z rzeczywistości materialnej do rzeczywistości idealnej, ze swojej kotliny otoczonej wzgórzami w sferę wspomnienia, w sferę ideału.”<sup>166</sup>

Na melancholijną wizję historii składa się, jak już wspomniałam, określony sposób przedstawienia świata oraz sposób konstruowania narracji filmowej. Świat, o którym opowiada grecki reżyser, jest pogrążony w tęsknocie za utraconym porządkiem rzeczywistości, wydaje się nierealny, zawieszony pomiędzy przeszłością i teraźniejszością. Nad całym miastem unosi się mgła, w której znikają całe ulice, budynki i ludzie. Jak mówi przewodnik A. po mieście, Ivo Levy, dla mieszkańców staje się ona zbawieniem – chroni ich bowiem przed wzrokiem snajperów, którzy ostrzeliwują Sarajewo. „Dni, w których taka potężna mgła spowija Sarajewo, są dla nas jak święto. Wszyscy wychodzą na ulice i przez chwilę mogą żyć normalnie, bo stają się niewidocznymi” – mówi archiwista. Nad całym miastem unosi się tęsknota za „normalnością”, za tym, co było, a co teraz już traci swoją rację bytu. Znamionym tego przykładem jest scena, w której widzimy orkiestrę, grającą na jednym z sarajewskich placów. Muzycy są Serbami, Chorwatami i Bośniakami. To nie przeszkadza im w tym, aby teraz wspólnie zagrać – dla przypadkowej publiczności składającej się z prawosławnych, katolików i muzułmanów. Ale ta scena to tylko chwilowe, migawkowe przywołanie tęsknoty za Sarajewem, którego już nie ma. Nostalgiczna próba wskrzeszenia umarłego miasta, która musi się zakończyć klęską. Po chwili słychać strzały, można przypuszczać, że wszystkie przedstawione przed chwilą postaci zostają zabite. Ginie także Ivo Levy i jego córka. Bohater wojennej odysei znów zostaje sam.

Podróż przez Bałkany staje się dla A. wędrówką przez krwawy dwudziesty wiek, który przyniósł Cioranowskie „przerażenie Historią” i bezwzględnie rozprawił się ze wszelkimi utopiami. Pokonując granice między pogrążonymi w bratobójczej wojnie krajami, bohater wstępuje coraz głębiej w otchłań Hadesu, przekracza kolejne kręgi Dantejskiego piekła. Historia nie tworzy spójnej narracji, oznacza tylko dezintegrację i rozpad. Jednak ów rozpad świata w języku melancholii nigdy nie jest eksplozywny i głośny, lecz przeciwnie – przyjmuje postać milczenia, powolnego rozkładu, dyskretnych prób

---

<sup>165</sup> D. Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, op. cit., s. 9.

<sup>166</sup> Tamże, s. 25.

wycofania się bohaterów z tej walącej się w gruzy rzeczywistości. Podobnie jest w *Spojrzeniu Odyseusza*, gdzie wojna jest wszechobecna, zamienia miasta w ruiny i pozostawia bohaterów w niemej rozpaczycy i stanowi anonimową, okrutną siłę, która pcha świat ku apokalipsie i nigdy nie ujawnia swojej twarzy. Historia staje się czymś niewyobrażalnym i niesamowitym (*Unheimlich*), czego nie da się zrozumieć i oswoić. Symboliczne przedstawienie jej szaleństwa stanowią dwie paralelne sceny, w których widzimy pensjonariuszy szpitala psychiatrycznego. Pierwsza ma miejsce w belgradzkim szpitalu, druga rozgrywa się w Sarajewie. Tu pacjenci są już pozbawieni opieki, a słysząc odgłosy pobliskich wybuchów wychodzą na ulice i wtapiają się w krajobraz miasta, stając się jego naturalną częścią. Granica między normalnością i obłędem dawno już przestała być pewna i widoczna.

Podobne przedstawienie wojny jako zbiorowego szaleństwa pojawia się w równolegle zrealizowanym *Undergroundzie* (1995). Emir Kusturica podejmuje jednak ten temat zupełnie inaczej niż autor *Pejzażu we mgle*. Utwór bośniackiego twórcy stanowi przykład kina dynamicznego i ekspresyjnego, w którym „cierpienie zostaje ukryte pod płaszczykiem drwiny, a tragedia przemienia się w rodzajową farsę.”<sup>167</sup> Jego filmowy świat rodem z powieści Miodraga Bulatovicia rządzi się prawami groteski, która uwydatnia absurdalność, grozę i okrucieństwo wojny. Barokowa i wizjonerska estetyka Kusturicy jest jednak zakorzeniona w najbardziej brutalnej formie realizmu, „archiwizuje materialną rzeczywistość dezintegracji i konkretyzuje fantazję, a przedstawiając historię Jugosławii, przygląda się przede wszystkim regułom jej rozpadu. Film sam w sobie stanowi ślad rzeczywistości – rzeczywistości tego kraju po jego rozpadzie, ślad istnienia poza istnieniem.”<sup>168</sup>

Poza oczywistą odmiennością estetyki, proponowanej przez autora *Czasu Cyganów*, istotna wydaje się także różnica w podejściu do problemu krwawego rozpadu Jugosławii. Angelopoulos nie szuka w swoim filmie winnych – bałkański konflikt jest kolejnym upostaciowieniem szaleństwa historii i ideologii, które pięćdziesiąt lat wcześniej podzieliło jego rodzinną Grecję. Uczestnicy tego szaleństwa stają się jego ofiarami, ale wydaje się, że nie mają na nie wpływu. Postaci z jego filmów przypominają bohaterów greckiej tragedii, gdzie podstawową zasadą, jaką rządzi się rzeczywistość, jest zasada fatum. Co istotne, w

---

<sup>167</sup> Magdalena Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy*, Poznań 2004, s. 91.

<sup>168</sup> Stathis Gourgouris, *Hypnosis and Critique: Film Music for the Balkans*, [w:] *Balkan as metaphor: between globalization and fragmentation*, red. Dušan I. Bjelić, Obrad Savić, Londyn, Massachusetts, 2002, s. 338-339.

jego obrazach nie poznajemy bliżej oprawców, zwykle znane nam są tylko ofiary historycznego dramatu. Angelopoulos nie przedstawia też w swoich filmach obrazów samej śmierci – choć przecież jest ona w jego świecie wszechobecna. To, co jest najbardziej okrutne, dzieje się zawsze w przestrzeni pozakadrowej – reżyser nie przedstawia w swoim kinie dosłownych obrazów przemocy<sup>169</sup>. Charakterystycznym tego przykładem jest wspomniana już scena rozstrzelania w Sarajewie. Snajperzy pozostają niewidoczni, słychać tylko ich głosy i strzały. Wydaje się, że kaci stają się zatem równie przypadkowi jak ich ofiary – są nie tyle wojennymi zbrodniarzami, co raczej – bezimiennymi wykonawcami postawionego przez wyższe siły wyroku. Po zabiciu kilku spacerowiczów wsiadają do samochodu i odjeżdżają, wciąż pozostając niewidocznymi. Mgła dalej unosi się nad ziemią. Zaczyna znikać dopiero wtedy, gdy kamera zbliża się do ofiar.

Kusturica jest dla swoich bohaterów znacznie mniej wyrozumiały, „przez cały film poszukuje przyczyn krwawego rozpadu Jugosławii i klęski idei wielonarodowego państwa. Z pełną determinacją pasją szuka odpowiedzialnych za bałkańską tragedię.”<sup>170</sup> A odpowiedzialni są ci, którzy podtrzymują fikcję i wykorzystują innych do zdobycia własnych celów – kłamcy, manipulanci i twórcy fałszywych ideologii. Krwawa historia zostaje tu więc spersonifikowana – otrzymuje przede wszystkim twarz Marko, który z premedytacją oszukuje pozostałych pod ziemią partyzantów. Okazuje się, że nie tylko wojna jest w samej swojej istocie zła i irracjonalna, ale to w ludziach tkwi pierwiastek zła i szaleństwa, które popycha ich ku największym zbrodniom. Gorzka baśń o kraju, którego już nie ma, stanowi więc nie tylko frenetyczny obraz wojny, ale także ostrą krytykę „kultury kłamstwa”, w podobnym rozumieniu, w jakim pisała o niej Dubravka Ugresić. Podobnie jak Angelopoulos, nie tworzy więc Kusturica filmu wojennego czy historycznego – obrazy wojny stanowią u niego ramę obrazu i podstawowy punkt wyjścia dla opowieści o ofiarach i oprawcach, którzy kiedyś byli braćmi. Co więcej, można odnieść wrażenie, że to, kto staje się katem, a kto ofiarą, jest w świecie bośniackiego filmowca również – w jakimś sensie – przypadkowe. Wydaje się, że gdyby Czarny był na miejscu Marko, to postępowałby dokładnie tak samo. Ostatecznie okazuje się, że zarówno wybór etyczny, jak i samo bohaterstwo staje się sprawą mocno względną.

---

<sup>169</sup> Jak zauważa w swojej książce Andrew Horton, „lista rzeczy, które są na ekranie sygnalizowane, ale ich nie widzimy, ani nie słyszymy, jest w przypadku filmów Angelopoulosa długa”, A. Horton, *The films of Theo Angelopoulos, A cinema of contemplation*, op. cit., s.10. Najbardziej znamiennym przykładem takiego „ukrycia” wydarzeń przed oczami widza jest scena gwałtu z *Pejzażu we mgle* – tu jednak reżyser kierował się nie tyle względami estetycznymi, lecz – wolą wcielającej się w Voulę dziewczynki, która miała opory przed zagranieniem takiej sceny.

<sup>170</sup> M. Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy*, op. cit., s. 96.

Niejednoznaczny pozostaje w tym filmie także obiekt melancholii. Pomimo deklarowanej przez reżysera jugonostalgii<sup>171</sup>, ostrze krytyki wymierzonej w naród jest tu tak mocne, iż ciężko byłoby uznać za obiekt tęsknoty właśnie kraj z epoki Titowskiej. Jak pisze Stathis Gourgouris, „brutalna wyobraźnia rządząca światem w *Undergroundzie* sprawia, że nostalgia jest niemożliwa”<sup>172</sup> – niszczy ona bowiem wszystko, również pamięć o niedawnej przyjaźni. Wydaje się, że jedyna Jugosławia, za którą bohaterowie mogliby tęsknić, przestała istnieć w dniu, gdy pierwsze niemieckie bomby spadły na Belgrad. Symbolicznym przedstawieniem tego obiektu tęsknoty są pierwsze sceny filmu, w których widzimy Czarnego i Marko wracających z nocnej zabawy. Są pijani, beztroscy i – jak podkreśla Jankowska – „bardzo, bardzo jugosłowiańscy”. Bohaterowie zdają się być zakłęci w świecie, który wkrótce potem się skończy, pięknie jak bańka mydlana i wystawi ich męską przyjaźń na ciężką próbę. Można przyjąć, że obraz Emira Kusturicy stanowi więc pewien wariant kina nostalgicznego, choć jest to kino opowiedziane językiem dalekim od melancholijnego trybu narracji, z którego korzysta Theo Angelopoulos.

W kontekście porównań obu tych autorów warto wspomnieć o jeszcze jednym motywie wspólnym dla ich dzieł. Reżyserzy portretują w swoich obrazach coś, co można by określić jako przestrzeń mentalną i duchową Bałkanów. Pozostawała ona zawsze przestrzenią quasi-kolonialną – w tym sensie, że była ona utożsamiana jako „most pomiędzy etapami rozwoju”, miejsce „na wspólnie cywilizowane, na wpół orientalne”<sup>173</sup>. Maria Todorowa podkreśla fakt, iż w powszechnie przyjętym kulturowym dyskursie przestrzeń Bałkanów zawsze była określana jako coś „gorszego”. Sam nawet termin „Bałkany” i przymiotnik „bałkański” oderwano od podstawy ontologicznej i zamieniono według niej w „abstrakcyjnego demona”. Jak pisze bułgarska historyczka, „Bałkany, nierozzerwalnie związane z Europą, zaś kulturowo postawione przez nią w pozycji «Innego», zdołały wchłonąć wiele zeksternalizowanych politycznych, ideologicznych i kulturowych frustracji, wynikających z napięć i konfliktów w regionach oraz w społeczeństwach spoza Bałkanów. (...) Podobnie jak w przypadku Orientu Bałkany posłużyły za magazyn cech negatywnych, w opozycji do których zbudowano pozytywny i pochlebny wizerunek «Europejczyka» i «Zachodu». Ponowne zaistnienie Wschodu i orientalizmu jako niezależnych wartości semantycznych sprawiło, że Bałkany stały się poddanym Europy, jej antycywilizacją, jej

---

<sup>171</sup> Moja Ziemia: Przez całe życie będę czuł jej zapach, będę słyszał opadające liście, będę pamiętał znajome, ulubione przedmioty. To było coś, co świat teraz bezpowrotnie traci, a ja chciałbym zatrzymać przynajmniej część tego odchodzącego świata, chciałbym to uchronić przed zapomnieniem. – wypowiedź Emira Kusturicy za: M. Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy*, op. cit., s. 84.

<sup>172</sup> S. Gourgouris, *Hypnosis and Critique: Film Music for the Balkans*, op. cit., s. 340.

<sup>173</sup> Maria Todorowa, *Bałkany wyobrażone*, Wołowiec 2008, s. 46.

*alter ego*, ciemną stroną.”<sup>174</sup> Jak podkreśla Leszek Szaruga, ostatnie „nacjonalistyczne spazmy, jakie rozdarły jugosłowiańską wspólnotę sprawiają, że ten zakątek Międzymorza traktowany jest ciągle jako «śmietnisko Europy»”<sup>175</sup> – przestrzeń jej kulturowych peryferii, gdzie tak zwane „wszystko” staje się możliwe. Bałkany wydają się zatem przyjmować status *nomen nudum* – zjawiska, do którego nie da się dopasować odpowiedniej definicji i którego nie można ograniczyć konkretnymi granicami. „Peryferie, prowincjonalność, pobocze – to tylko niektóre z określeń wyrażających poczucie odrzucenia czy, delikatniej rzecz ujmując, niepełnej akceptacji, jakie jeśli nie dominuje, to w każdym razie draży świadomość mieszkańców Międzymorza, które dla „człowieka Zachodu” stanowi w zasadzie nieodróżnicowaną magmę, obszar turystycznych wypraw, terytorium etnicznego zmieszania. To uczucie niedowartościowania jest jednym ze źródeł braku poczucia stabilności”<sup>176</sup>. Tę niejednoznaczność statusu i niestabilność przedstawiają obrazy Theo Angelopouloza. Bałkany w jego filmach są przestrzenią oniryczną i melancholijną, często – mroczną i niejednoznaczną. Taki wizerunek regionu obecny jest między innymi w *Wieczności i jednym dniu*, w jednej z metaforycznych scen portretujących granicę grecko-albańską, w której widzimy albańskich uchodźców, wiszących na siatce oddzielającej oba kraje.

Istotnym uzupełnieniem filmowej wizji Bałkanów jest dla Angelopouloza – podobnie jak dla Kusturicy – muzyka, która jest „istotną częścią narracyjnej struktury, a przede wszystkim jednym z elementów procesu metaforyzacji Bałkanów, z jaką mamy do czynienia w filmie greckiego i bośniackiego reżysera. Według Stathisa Gourgourisa kompozycje Eleni Karaindrou spełniają przede wszystkim funkcję „hipnotyzującą”, zaś muzyka Bregovicia zawiera w sobie pierwiastek „krytyczny”. Muzyka greckiej kompozytorki „przenika film jak eteryczna, delikatnie wyczuwalna mgła. Współtworzy typową dla kina Angelopouloza atmosferę melancholii (...), a zarazem wydaje się głęboko zakorzeniona w przedstawianych przez niego niemych dramatach, których obraz daleki jest od dosłowności.”<sup>177</sup> W *Undergroundzie* muzyka przemawia językiem utopii: „jest to język, który włącza do obrazu wszelkie sprzeczności bez ich rozwiązywania. Podtrzymując w

---

<sup>174</sup> Tamże, s. 403.

<sup>175</sup> Leszek Szaruga, *Palimpsest Międzymorza (zarys problematyki)*, „Tekstualia” 2008 nr 1 (12), s. 25. Termin „śmietnisko Europy” autor tekstu zapożyczył z wiersza młodego serbskiego poety Petara Matovicia pod tym właśnie tytułem.

<sup>176</sup> Tamże, s. 26.

<sup>177</sup> S. Gourgouris, *Hypnosis and Critique: Film Music for the Balkans*, op. cit., s.334.

sobie przeciwieństwa, muzyka wznosi się ponad nie i zachowuje ironiczny dystans wobec tragicznej historii o bratobójczym konflikcie narodu.”<sup>178</sup>

Na melancholijną wizję historii w kinie Theo Angelopoulośa składa się nie tylko określony obraz świata, ale także (i może przede wszystkim) specyficzna konstrukcja narracji filmowej. Jak podkreśla Vasilis Rafalidis, u greckiego modernisty „historia istnieje nie jako linearny porządek wydarzeń, lecz jako medytacja nad faktami historycznymi, które przenoszą się do sfery mitycznej, oddalając się od realizmu, nie tracąc swojego faktycznego znaczenia.”<sup>179</sup> Odwołajmy się jeszcze raz do kategorii wprowadzonych przez Franka Ankersmita. Amerykański historyk pisał o trójpoziomym modelu relacji między rzeczywistością przeszłą i tekstem. Jego podstawę stanowi poziom ontologiczny (przywoływanie przeszłości samej w sobie), drugi jego poziom jest epistemologiczny (dotyczy samego opisu zjawisk historycznych), trzeci zaś – estetyczny (określa sposób samego przedstawienia)<sup>180</sup>. Wydaje się, że w przypadku twórczości greckiego reżysera najistotniejszy staje się poziom trzeci – wobec niemożności przywołania historii „samej w sobie” i w obliczu problemów ze znalezieniem odpowiedniego sposobu jej wyrażenia – pozostaje bowiem tylko „czysty” obraz, możliwość estetycznej gry, artystyczna rekonstrukcja, język alegorii i metafory.

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na trzy istotne motywy, które uzupełniają naszą interpretację rekonstrukcyjnego modelu historii w twórczości Angelopoulośa – przykład *Spojrzenia Odyszeusza* będzie w tym pomocny. Po pierwsze, historia zostaje pokazana „od kulis”: widzimy w filmie „zwykłych” bohaterów, którzy nie mają żadnego wpływu na wojnę, a jedyną dla nich możliwą formą sprzeciwu wobec niej jest odmowa udziału w wojennym szaleństwie, wycofanie się z rzeczywistości, kapitulacja. Niemożność zbudowania jednej spójnej narracji sprawia, że reżyser układa swoją wizję historii z wielu różnych mikrohistorii – niektóre z nich zostają wysunięte na pierwszy plan, inne stają się tylko tłem, delikatnym mgieniem historycznej rzeczywistości. „W moich epickich filmach (...) historia jest Historią przez duże «H» i stanowi fabularne centrum. Od *Podróży na Cyterę* staje się ona freskiem, stanowiącym tło całej opowieści. Innymi słowy, to co kiedyś było Historią, teraz stało się jej echem.”<sup>181</sup>. Na pierwszy plan wysuwają się zatem

---

<sup>178</sup> Tamże, s. 339.

<sup>179</sup> Vasilis Rafalidis, *A tour of the graveyard of Greek ideals. Voyage to Cythera*, op. cit., s. 44-45.

<sup>180</sup> Por. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie - studia z teorii historiografii*, op. cit.

<sup>181</sup> Andrew Horton, *What do our souls seek?* wywiad z Theo Angelopoulośem, [w:] *The last modernist. The films of Theo Angelopoulos*, red. Andrew Horton, op. cit., s. 109.



mikronarracje, z których reżyser zszywa całość historii. Przykładem takiej osobistej narracji jest scena w *Spojrzeniu Odyseusza*, gdy A. przypadkiem spotyka na grecko-albańskiej granicy starszą kobietę, którą podwozi do Korytsy. Ich spotkanie trwa prawdopodobnie tylko parę godzin, a o bohaterce nie dowiadujemy się niczego ponad to, że od czasu wojny domowej nie była w swojej rodzinnej miejscowości. Gdy dojeżdża do Korytsy, widzimy, że jest ona bezradna wobec zmian, które przez ten czas dotknęły to miejsce. W długim ujęciu widzimy, jak staruszka stoi samotnie na placu i rozgląda się za swoim domem, być może szuka wzrokiem kogoś, kto by na nią czekał. Kamera się oddala, plac wydaje się coraz większy, ona – coraz drobniejsza i coraz bardziej bezbronna.

Warto podkreślić, że właśnie na potrzeby przedstawienia mikronarracji Angelopoulos dokonuje w swoich filmach wspomnianej transformacji mitu, który zamienia się w metaforę. Opowieść mityczna w niewielkim stopniu współtworzy zatem ogólny porządek historyczny, lecz przeciwnie – odwołuje się przede wszystkim do prywatnych, osobistych historii. Tak jest również w przypadku *Spojrzenia Odyseusza*. „Nie chcę sugerować, że w moim filmie opowiadam historię Odysa lub jakiegokolwiek inne mity. Jego postać jest tylko swoistym punktem odniesienia dla przedstawionej na ekranie historii – i podobnie jest w przypadku innych mitologicznych postaci. Jest to więc raczej związek figuratywny, w tym sensie, że mój Odyseusz jest w podobnej sytuacji, jak bohater Homera, z tą jednak różnicą, że u mnie Itaką są zaginione rolki z filmem, które nigdy nie zostały rozwinięte”.<sup>182</sup>

Z transformacją mitu wiąże się drugi istotny element jego melancholijnej wizji historii – otóż często jest to historia pokawałkowana, fragmentaryczna. Kino greckiego reżysera jest podróżą po historii Grecji i reszty Bałkanów, ale jest to podróż „skokowa”. Autor *Aleksandra Wielkiego* przywołuje w swoich obrazach różne reprezentacje przeszłości, które tworzą określone znaczenia – często na zasadzie konfrontacji owych znaczeń z ich wymową współczesną. Reżyser nie burzy chronologii opowieści, ale przedstawia wydarzenia z różnych porządków czasowych. W *Spojrzeniu Odyseusza* w tkanekę czasu teraźniejszego wplata więc wydarzenia z początku dwudziestego wieku (historia braci Manakich, przede wszystkim – więzionego i śledzonego potem przez Bułgarów Janakiego) oraz z lat czterdziestych (druga wojna światowa, wojna domowa). Podróży w przestrzeni towarzyszy zatem podróż w czasie, zaś główny bohater „staje się kronikarzem całego dwudziestego wieku”<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Tamże, s. 99.

<sup>183</sup> R. Syska, *Ważne są także słowa*, op. cit., s.51.

Oto więc nasuwa się trzeci istotny motyw historiozofii Angelopoulou – rekonstrukcja historii jest u niego często dziełem samych bohaterów. Autor *Podróży komediantów* przygląda się nie tylko nieświadomości zbiorowej swojego narodu, ale także nieświadomości jednostek, dotkniętych przez historię. Portretowana przez niego grecka pamięć narodowa składa się więc z indywidualnych wspomnień, reminiscencji przeszłości, która zostaje przefiltrowana przez osobiste doświadczenie. Przeszłość zostaje więc pokazana przez pryzmat pamięci prywatnej – cofanie się wstecz często oznacza cofanie się do czasów dzieciństwa lub młodości bohaterów. Niemożność odnalezienia „przeszłości samej w sobie” z porządku Wielkiej Narracji sprawia, że reżyser kieruje swoje poszukiwania w stronę przeszłości osobistej, prywatnych nostalgii i utraconych mitów, które rozpadły się z powodu nieuchronnego przemijania.

## 5. JESTEŚMY TYM, CO UTRACILIŚMY

### melancholia wspomnienia

*Skoroś trwonil swe życie na małym kawałku ziemi,  
zniszczyłeś je na zawsze we wszystkich zakątkach świata.*<sup>184</sup>

Konstantinos Kawafis

Być może nasza przeszłość istnieje na tyle, na ile jej na to pozwolimy. A może przeciwnie, jesteśmy od niej zależni bardziej, niż byśmy chcieli, wpływa bowiem nie tylko na naturę naszych wspomnień, ale także – na postrzeganie teraźniejszości. Może to właśnie ona – jak pisał Proust – nadaje owej teraźniejszości jakąkolwiek autentyczność<sup>185</sup>, nadaje więc także realności naszemu „tu i teraz”. Porządek pamięci jest zwodniczy i podobnie jak czas „nie jest całością, z tej prostej przyczyny, że jest on instancją uniemożliwiającą jedność.”<sup>186</sup> Jak uważa Frank Ankersmit, „jeśli mielibyśmy napisać «historię naszego doświadczenia», taka historia w sposób nieunikniony musiałaby być albo niespójna, albo też nie mogłaby oddać sprawiedliwości naturze naszych doświadczeń. Narracja jest dośrodkowa, doświadczenie jest odśrodkowe. Narracja i doświadczenie wykluczają się nawet wzajemnie: jeśli optujemy za narracją, rzeczywistość doświadczenia odsuwa się na drugi plan, jeśli optujemy za doświadczeniem, ograniczenia związane z narracją trzeba

---

<sup>184</sup> Konstantinos Kawafis, *Miasto*, [w:] *Poeci Nowej Grecji*, oprac. Janusz Strasburger, Warszawa 1987, s.92.

<sup>185</sup> Marcel Proust, *W stronę Swanna*, t.1, Warszawa 1979, s. 175.

<sup>186</sup> Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, Gdańsk 2000, s. 151.

zaniedbać.”<sup>187</sup> Wspomnienia budują swój osobny, odmienny od tradycyjnego porządek narracji – narrację nostalgiczną, w której najważniejsze stają się echa osobistych przeżyć, kontemplacja minionych chwil, próba powrotu do nieobecnego. Porządek pamięci zaniedbuje więc tradycyjne ograniczenia narracyjne, próbując zapełnić przepaść między językiem i doświadczeniem. Pamięć dąży do przedstawienia tego, co jest niewyraźne, a zarazem – oznacza świadomość, że nie ma już do tego dostępu. Jak bowiem zauważa Ankersmit, „najsilniejsza forma pamięci – nostalgia – jest zawsze połączona z silną i bolesną świadomością pozostawania w niemożliwym do pokonania dystansie oddzielającym nas od przedmiotu nostalgicznej tęsknoty. Pamięć i nostalgia zawsze obdarzają swój obiekt aurą nieosiągalności.”<sup>188</sup> Nostalgia jest zatem z jednej strony uświadomioną koniecznością przemijania, z drugiej – oznacza pragnienie powtórzenia tego, co przemineło. Melancholijne rozpamiętywanie jest pracą pamięci i wyobraźni, przy czym „przedstawienie chce być doskonale tożsame z fragmentem przeszłości, neutralne i przezroczyste, eliminuje i unieważnia czas potrzebny do swego powstania, więcej, samo również pozbawione jest akcji. Nie rozwija się w czasie, dane jest niejako od razu w błysku pamięci, w iluzji natychmiastowego dostępu do swojej zawartości”<sup>189</sup>. Podobnie pracę pamięci portretuje w swoim kinie mistrz filmowej melancholii Theo Angelopoulos. Wyciszona i powolna narracja dąży do uchwycenia logiki wspomnienia, przywołania „niewyraźnego”, unieruchomienia przemijającego czasu. Jak pisze Frederic Jameson, ta charakterystyczna temporalność jego filmów jest zresztą pierwszą rzeczą, którą się w odbiorze tej twórczości zauważa.<sup>190</sup>

W jednym ze swoich wcześniejszych artykułów amerykański krytyk pisał o kinie nostalgicznym wyróżniając jego trzy podgatunki – warto tę klasyfikację przywołać, odnosząc ją do twórczości greckiego artysty. Do pierwszego rodzaju obrazów nostalgicznych należą według Jamesona filmy „o przeszłości, osadzone w przeszłości”, a za przykład podał między innymi *Chinatown* (1974) i *American Graffiti* (1973). Do drugiego gatunku należą utwory, które „przetwarzają przeszłość”, takie jak *Gwiezdne wojny* (1976) czy *Poszukiwacze zagubionej arki* (1981). Trzeci gatunek obrazów nostalgicznych to „filmy osadzone w teraźniejszości, ale inwokujące przeszłość” – w tym kontekście Jameson

---

<sup>187</sup> F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie – studia z teorii historiografii*, op. cit., s. 241.

<sup>188</sup> Tamże, s. 405.

<sup>189</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, op. cit., s.33.

<sup>190</sup> F. Jameson, *Theo Angelopoulos: The past as history, the future as form*, [w:] *The last modernist. The films of Theo Angelopoulos*, red. A. Horton, s. 82.

wspomina o *Żarze ciała* (1981). Stylistycznym wyróżnikiem kina nostalgii jest według niego „zagmatwanie, poprzez narrację i scenografię, ich usytuowania w czasie.”<sup>191</sup>. Wydaje się, że dzieła Theo Angelopoulosa odpowiadają wszystkim trzem podanym przez Jamesona kategoriom. Ich akcja jest umieszczona w przeszłości, która ulega różnorodnym przetworzeniom. Punktem wyjścia dla opowiadania często jest jednak czas teraźniejszy. Jak podkreśla Rafał Syska, „Angelopoulos odtwarza różne etapy historii Grecji, koncentrując się wszakże na jej nowożytnym okresie”<sup>192</sup> i opowiada o losach kraju przede wszystkim w wieku dwudziestym. Po najdawniejszą historię reżyser sięgnął w *Aleksandrze Wielkim*, którego akcja rozgrywa się na początku ubiegłego stulecia, sama zaś fabuła odnosi się do wydarzeń, jakie miały miejsce w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku. W pozostałych utworach przywołuje obrazy kraju z lat trzydziestych (*Pamiętny rok 36*), z okresu wojennej okupacji (*Podróż komediantów*), dekad powojennych (*Myśliwi, Podróż komediantów*) i lat osiemdziesiątych (*Zawieszony krok bociana*). Najczęściej w jego filmach powraca wątek wojny domowej (1946–1949), która okazała się najbardziej traumatycznym doświadczeniem narodowym dla Greków<sup>193</sup>. Jej obraz jest obecny w *Podróży komediantów*, pojawia się także w *Pszczelarzu, Podróży na Cyterę* i *Pejzażu we mgle*.

Nielatwym zadaniem byłoby jednoznaczne przyporządkowanie jego obrazów do kategorii, dla których wyznacznikiem jest umieszczenie akcji w konkretnym czasie, ponieważ charakterystyczna dla tych filmów jest „obecność nakładających się na siebie różnych poziomów czasu i luźna nim manipulacja.”<sup>194</sup> Od *Podróży na Cyterę* czas przedstawiony filmów Angelopoulosa należy do trybu, który Yvette Biró określiła jako warunkowy, a złożona struktura czasu wzbogaca według niej tę „dwuwymiarową opowieść”. Z jednej bowiem strony, akcja rozwija się w porządku chronologicznym (horyzontalnym). Z drugiej – istnieje tu także porządek chronologiczny (wertykalny), który odpowiada subiektywnej narracji i dotyczy osobistych przeżyć i wyobrażeń.<sup>195</sup> Jak pisze Biró, „w *Podróży na Cyterę* można zaobserwować swoistą destrukcję granicy, która

---

<sup>191</sup> F. Jameson, *Postmodern and Consumer Society*, za: Maria Kornatowska, *Nostalgia – modny przedmiot pożądania. Refleksje amerykańskie*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. Grażyna Stachówna, Kraków 1997, s.167.

<sup>192</sup> R. Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, op. cit., s. 41.

<sup>193</sup> Ten najtragiczniejszy wątek nowoczesnej historii Grecji rozpoczął się już w grudniu 1944 roku – pierwszy etap wojny potrwał jednak tylko półtora miesiąca. Kolejna faza działań wojennych zaczęła się 31 marca 1946 roku i potrwała do października 1949 roku. „Żniwo wojny okazało się wyjątkowo krwawe. Śmierć poniosło 80 tysięcy Greków, w większości cywilów. (...) Działania wojenne zmusiły 700 tysięcy ludzi do opuszczenia własnych domów, a co najmniej 50 tysięcy wyjechało z kraju na wiele lat.”, Jacek Bonarek, Tadeusz Czekalski, Sławomir Sprawski, Stanisław Turlej, *Historia Grecji*, Kraków 2005, s. 601.

<sup>194</sup> Y. Biró, *The empire of the journey in Voyage to Cythera*, [w:] *The last modernist. The films of Theo Angelopoulos*, red. A. Horton, op. cit., s. 74.

<sup>195</sup> Tamże, s. 74-75.

oddziela «jest» od «być może» i «jest» od «będzie». (...) Rytm narracji jest wyznaczany przez porządek wewnętrznej, duchowej wędrówki bohaterów.”<sup>196</sup> Twórca *Rekonstrukcji* opowiada o wędrówkach pamięci – narodowej i indywidualnej. Czasem tryb narracji nie jest jednoznaczny i ciężko jest uznać, czy mamy do czynienia z obrazem marzenia sennego, wspomnienia, czy fantazji.

Tak jest w przypadku *Podróży na Cyterę*, „filmu dublującego tożsamość bohaterów i redukującego możliwość weryfikacji instancji nadawczej fabuły.”<sup>197</sup> W pierwszej scenie widzimy małego chłopca, którego matka woła imieniem Aleksander. Chłopiec zaczepi niemieckiego żołnierza (akcja sceny rozgrywa się w czasie wojennej okupacji), zacznie przed nim uciekać, przebiegnie kilkaset metrów i trafi na dach jednego z pobliskich domów. Wówczas usłyszymy ekstradiegetyczny głos, który da chłopcu wskazówki odnośnie tego, jak ma się zachować i podpowiada mu słowa. Po chwili przeniesiemy się z lat czterdziestych do współczesności – w kolejnym ujęciu zobaczymy dorosłego Aleksandra, który wstaje z łóżka – być może spał, a może śnił swoje wspomnienia na jawie. Podobnie skomponowaną sceną rozpoczyna się akcja *Wieczności i jednego dnia*, melancholijnej opowieści o umierającym poecie (Bruno Ganz), który na dzień przed trafieniem do szpitala żegna się ze światem. W pierwszej scenie widzimy małego chłopca (również wołanego przez matkę imieniem Aleksander), który wybiega z pokoju i idzie na pobliską plażę, gdzie spotyka dwóch innych chłopców. Cała trójka wchodzi do morza i znika wśród fal. W kolejnym ujęciu Aleksander objawia się już jako starszy mężczyzna, który siedzi w fotelu i przebudza się ze snu lub ze swoich nostalgicznych wspomnień.

Reminiscencje przeszłości pojawiają się jak nagłe epifanie, przenikają delikatną tkanę przedstawionej na ekranie rzeczywistości, zamieniając język filmowy Theo Angelopoulosa w nostalgiczny język czystej poezji. Jak już wspomniałam, narracja dzieł greckiego modernisty wydaje się naśladować pracę pamięci i zapominania – nagłe mgnienia przeszłości, nieoczekiwane powroty minionych zdarzeń, obrazy twarzy i miejsc, które kiedyś były bohaterom drogie. Reżyser dokonuje w swoich obrazach materializacji czasu, który jest tylko „małym chłopcem, bawiącym się kamykami na plaży”<sup>198</sup>, lecz pomimo swojej pozornie niewinnej natury zabiera nam wszystko, co najbardziej Kochamy.

---

<sup>196</sup> Tamże, s. 75.

<sup>197</sup> R. Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, op. cit., s. 127.

<sup>198</sup> Cytat z *Wieczności i jednego dnia*.

Warto zwrócić uwagę na jeden ze środków filmowego wyrazu, z których Angelopoulos korzysta, przedstawiając iluminacyjność pamięci, nagłość pojawiania się wspomnień. Jest to zabieg łączenia dwóch różnych czasoprzestrzeni w jednym ujęciu<sup>199</sup>, zauważalny między innymi w *Spojrzeniu Odyseusza*. W jednej ze scen widzimy, jak bohater podróżuje pociągiem z poznaną w Macedonii kobietą o imieniu Kali (odpowiadającej mitycznej postaci Kalipso). Gdy dociera do Bukaresztu, wychodzi z przedziału i na jej pytanie o to, czemu tu przybyli, odpowiada, że nie potrafi tego racjonalnie wytłumaczyć, bo „nogi go tu same zaprowadziły”. W tym samym ujęciu mężczyzna rozmawia jeszcze z kobietą i rozgląda się po peronie – zauważa żołnierzy w mundurach z drugiej wojny światowej, stojący na pobliskich torach stary pociąg, ludzi, których stroje odpowiadają bardziej latom czterdziestym lub pięćdziesiątym niż współczesnym. Chwilę później A. dostrzega swoją matkę, która jest piękna i młoda – podobnie jak cały ten świat, który nagle pojawił się przed jego oczami, należy ona do porządku przeszłości. Kobieta wsiada do pociągu, ponagla syna, odnosi się do niego jak do małego, niesfornego dziecka. Dojeżdżają do Konstancy – tu mijają wozy z radzieckimi żołnierzami i manifestujących w pochodzie komunistów. W kolejnej scenie bohaterowie docierają do domu – wówczas rozpoczyna się niezwykle, dziesięciominutowe ujęcie, które ukazuje kilka epizodów z życia arystokratycznej rodziny A., rozgrywających się na przestrzeni paru lat. Scena rozpoczyna się w sylwestrową noc 1944 roku, gdy do domu wraca długo oczekiwany ojciec bohatera, później następuje dyskretne przejście do roku 1948 – wtedy pojawiają się agenci służb specjalnych, którzy zabierają jednego z krewnych; chwilę później przenosimy się jeszcze bardziej w przyszłość i widzimy, że w domu pojawia się kilku mężczyzn, którzy konfiskują dobra rodzinne, m.in. stojące w salonie pianino. Muzyka cichnie, uroczysty bal się kończy. Jeden z wujów proponuje, aby rodzina zrobiła sobie wspólnie zdjęcie. Wówczas A. znika na chwilę z kadru, chwilę później powraca – widzimy wówczas już nie dorosłego mężczyznę, lecz małego, może dziesięcioletniego chłopca. Razem z resztą rodziny pozuje do fotografii, stoi w centrum kadru, obok matki. W kolejnym ujęciu widzimy A. leżącego na hotelowym łóżku – nadal jest w Konstancy, ale już tej współczesnej.

Podobnie jest z bohaterem *Wieczności i jednego dnia*, który w swoim przedśmiertnym rachunku pamięci powraca pamięcią do chwil z dzieciństwa oraz do czasu spędzonego kiedyś ze zmarłą przed laty żoną. Tak jak w *Spojrzeniu Odyseusza*, bohater w jednym ujęciu przenosi się ze współczesności do przeszłości. Jednym z przykładów takich scen jest ta, w

---

<sup>199</sup> Pierwszym filmem, w jakim reżyser skorzystał z tego chwytu, była *Podróż komediantów*.

której Aleksander odwiedza swoją dawno niewidzianą córkę. W pewnym momencie podchodzi do balkonu, patrzy przed siebie i widzi, że stoi tam jego żona Anna. Mężczyzna rekonstruuje w pamięci jeden z najszcześniejszych dni swojego życia, w którym był blisko niej, przypomina sobie jej wyznania miłości, które kobieta wypowiada teraz czułym głosem, zajmując pozycję narratora. Ich córka Katerina dopiero przyszła na świat, w domu zjawili się bliscy przyjaciele, dzień jest piękny i słoneczny – wydaje się, że mógłby on trwać dla bohatera całą wieczność. Podobnie jak A., sam Aleksander się jednak nie zmienia, spaceruje po tym świecie wspomnień w swoim szarym, długim płaszczu, ma siwe włosy i gęstą brodę. Nie ma na tę rzeczywistość żadnego wpływu – milcząco się jej przygląda i zaczyna rozumieć, jak bardzo był kiedyś szczęśliwy. Nostalgiczne spojrzenie zamienia się w miłosną kontemplację, a jednocześnie – coraz głębszą świadomość nieodwracalności przemijania. Melancholia przywoływana w kinie Angelopouloza jest zatem melancholią tęsknoty za „straconym dzieciństwem lub niemożliwą do odzyskania młodością, za dawnym światem, którego ideały i wartości zostały gdzieś w tyle. W tym sensie, nostalgia staje się nieuleczalnym stanem umysłu – znakiem nieobecności i utraty.”<sup>200</sup>

W tym kontekście należałoby wspomnieć o istotnym podobieństwie łączącym twórczość Theo Angelopouloza i Marcela Prousta. Wspomnienie utraconego szczęścia ma w kinie Greka, podobnie jak w prozie francuskiego modernisty, postać wzniosłą i dialektyczną – przejawia się w formie zarazem hymnu i elegii. „Pierwsza to coś niesłychanego, niebywałego, szczyt błogości. Druga to wieczne „raz-jeszcze”, wieczna odnowa owego pierwotnego, pierwszego szczęścia. I ta elegijna idea szczęścia, którą równie dobrze można by nazwać eleacką, przeobraża u Prousta egzystencję w czarodziejski las wspomnień.”<sup>201</sup> Istotne podobieństwo łączy także czas przedstawiony ich melancholijnych dzieł. Jak zauważył Jan Błoński, w słynnym cyklu Proustowskim współistnieją ze sobą dwa czasy: „Czas bohatera, chronologiczny, intelektualny, prowadzący do rozczarowań i upadków. I czas narratora, który jest czasem pamięci analogicznej, odtwarzającej (lub budującej) istotę doznawanej niegdyś przez bohatera rzeczywistości; inaczej mówiąc, wewnętrznym czasem człowieka i jednocześnie uprzywilejowanym czasem sztuki. Wszystkie wrażenia, myśli, wydarzenia mają niejako podwójny byt, współistnieją na dwu różnych osiach czasowych.”<sup>202</sup> Czas w powieściach Prousta, podobnie jak u Angelopouloza,

---

<sup>200</sup> M. Bal, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, op. cit., s. 90.

<sup>201</sup> Walter Benjamin, *Do wizerunku Prousta*, [w:] *Anioł historii*, op. cit., s. 76.

<sup>202</sup> Jan Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Kraków 1985, s.30.

jest czasem splecionym i splątany; jak pisał Benjamin: „uwaga jego koncentruje się na przebiegu czasu w jego najbardziej realnej, a zatem związanej z przestrzenią postaci, czasu, który nigdzie nie jest bliższy swej naturalnej formie niż w pamięci – wewnątrz, i w starzeniu – na zewnątrz. Śledzić odbicie starzenia się i pamięci to wniknąć w Proustowski świat, w uniwersum splecień.”<sup>203</sup> Poza charakterystycznym dla ich utworów przedstawieniem czasu, istotne podobieństwo leży również w samym sposobie przywoływania wspomnień. Obrazy pamięci objawiają się przed bohaterami niespodziewanie, zaburzają linearność narracji, mają posmak magii i niesamowitości.

Analizując ten kontekst warto wspomnieć o pojęciu pamięci mimowolnej, operującej nagłym skojarzeniem, często działającej przypadkowo. Gdy takie wspomnienie się pojawia, czasem ciężko jest je umiejscowić w konkretnej chwili, dotrzeć do doświadczenia, które je wywołało. Jak pisał Marcel Proust: „Tak jest z naszą przeszłością. Ukryta jest (...) w jakimś materialnym przedmiocie (we wrażeniu, jakie by nam dał ten materialny przedmiot), którego się nie domyślamy. Od przypadku zależy, czy ten przedmiot spotkamy, zanim umrzemy, czy też go nie spotkamy.”<sup>204</sup> To nagłe wspomnienie należy zatem rozpoznać i zidentyfikować, zostaje bowiem dane w jednorazowym błysku pamięci, w iluzji natychmiastowego dostępu do swojego znaczenia. Pozornie opiera się ono „na podobieństwie między dwoma odczuciami, między dwoma momentami. Jednak na głębszym poziomie podobieństwo odsyła nas do ścisłej tożsamości: tożsamości jakości wspólnej dwóm odczuciom lub odczucia wspólnego dwóm momentom, obecnemu i minionemu.”<sup>205</sup> Te emanacje minionej rzeczywistości Angelopoulos przedstawia za pośrednictwem impresjonistycznej narracji, którą rządzi porządek pamięci. W kinie autora *Mysliwych*, podobnie jak u Prousta, „pamięć narzuca surowe reguły wiązania spłotu. Jedność tekstu to wyłącznie *actus purus* przypominania.”<sup>206</sup> Fundamentem narracji jest w jego obrazach gra pomiędzy ruchem prospektywnym i retrospektywnym, a „ów zmienny ruch przypomina ruch czytania czy raczej ponownego czytania, do którego stale zmusza nas zawilość każdego zdania, jak również narracyjne utkanie całości.”<sup>207</sup> Ten ruch odsłania nie tylko pragnienie odzyskania przeszłości, lecz także zdradza melancholijną świadomość, że człowiek tkwi na co dzień w życiu pozornym i przypadkowym, a od rzeczywistości oddziela go nieprzenikalna zasłona, przez którą nie można się przebić.

---

<sup>203</sup> W. Benjamin, *Do wizerunku Prousta*, op. cit., s. 84.

<sup>204</sup> M. Proust, *W stronę Swanna* tom I, op. cit., s. 175.

<sup>205</sup> G. Deleuze, *Proust i znaki*, op. cit., s.59.

<sup>206</sup> W. Benjamin, *Do wizerunku Prousta*, op. cit., s.75.

<sup>207</sup> Paul De Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, Kraków 2004, s.74.



Okazuje się jednak, że właśnie wspomnienia, nostalgiczne powroty pamięcią do minionych zdarzeń, przybliżają nas do tego, co może być naprawdę istotne. Aleksander w *Wieczności i jednym dniu* na krótko przed śmiercią zaczyna rozumieć, że przez ostatnie lata żył pozorami – miał plany, których nie potrafił do końca zrealizować, pomysły na wiersze, których nie ukończył i wciąż szukał sensu życia tylko we własnej pracy. Podczas ostatnich wędrówek pamięci zaczyna rozumieć, że jedyna prawda, jaką mógł w życiu odnaleźć, leży nie w jego poezji, lecz w drugim człowieku. Sygnałem tej przemiany jest kontakt z albańskim chłopcem, który towarzyszy mu w ostatniej podróży. Aleksander staje się opiekunem dziecka, ale też – paradoksalnie – jego uczniem. Dzięki niemu na jeden, być może ostatni, dzień przed wiecznością, przekracza swoją samotność. W zamian za otrzymaną pomoc, chłopiec przynosi mężczyźnie słowa, a trzy z nich zostawia mu, kiedy odchodzi. Pierwsze z nich to „korfulamu”, które oznacza kwiatek lub listek na drzewie, ale też bliskość i bezpieczeństwo, które odczuwa dziecko śpiące na ramieniu matki. Drugim słowem jest „xenitis”, określające poczucie obcości i braku zakorzenienia. Trzeci wyraz to „argathini” – oznaczający bardzo późną porę nocy, gdy niebo powoli jaśnieje, ale nowy dzień wciąż jeszcze nie nadszedł. „Właśnie te trzy słowa „opisują jego los i podsumowują jego życie.”<sup>208</sup> Melancholijnym *punctum* całej opowieści jest także spotkanie w szpitalu z matką, którą wcześniej mężczyzna widział w swoich wspomnieniach. Wówczas była znacznie młodsza i radosna, teraz jest już starą umierającą kobietą. Po raz kolejny jej postać zostanie przywołana w finałowej scenie filmu, niezwyklej sekwencji metaforyzującej śmierć, gdy Aleksander – odwrócony plecami do widzów – kieruje się w stronę morza i słyszy głos matki. Kobieta woła go do domu, tak jakby znowu był małym chłopcem. Być może niedługo potem znów się spotkają.

Podobny rodzaj metaforyzacji losów bohatera widzimy w scenach, w których pojawia się Dionizos Solomos – autor greckiego hymnu, uważany za jednego z największych narodowych poetów. Przywołanie jego postaci również jest sposobem alegorycznego przedstawienia doświadczeń Aleksandra – jak wiadomo, twórca słynnej *Chwały Psar* na wiele lat odciął się od swoich najbliższych i koncentrował się na pisaniu poezji; w ostatnich latach życia nie wychodził już w ogóle z domu.

Scalanie ze sobą różnych czasoprzestrzeni nie tylko umożliwia pełniejsze sportretowanie melancholijnego bohatera, ale też – stanowi doskonałą strategię budującą poczucie nostalgii, rozumianej jako pragnienie ucieczki od teraźniejszości. W tym sensie,

---

<sup>208</sup> *The Time That Flows By: Eternity and a Day*, Gideon Bachmann, wywiad z Theo Angelopoulosem, [w:] *Theo Angelopoulos Interviews*, red. D. Fainaru, op. cit., s.108.

nostalgia „nie tylko próbuje uwolnić człowieka od nieuchronności przemijania, lecz także – przenosi go do czasu, który sam sobie wybiera”.<sup>209</sup> Głównym źródłem nostalgii jest zestawienie przeszłości z terażniejszością, powstaje ona więc w punkcie, w którym nasze doświadczenie terażniejszości i tęsknota za przeszłością zaczynają się „nakładać”. Jak zauważyła Andrea Ritivoi: „Nostalgia nie tyle podkreśla różnicę między przeszłością i terażniejszością, co raczej – sprawia, że przeszłość odbija się w terażniejszości jak w zwierciadle. Tworzy też perspektywę podwójnej tożsamości – nostalgik staje się bowiem zdystansowanym widzem, a jednocześnie: zaangażowanym uczestnikiem zdarzeń”<sup>210</sup>. Osoba, która powraca wspomnieniami do swojej przeszłości, zaczyna patrzeć na swoje życie z pozycji drugiej osoby, staje się nie uczestnikiem wydarzeń, lecz ich obserwatorem, jej dawne Ja staje się jej sobowtórem.

Swoiste rozdzielenie się postaci na dwie osoby, które zaczynają współistnieć w dwóch czasoprzestrzeniach jednocześnie, w bliski Angelopoulosowi sposób przedstawił Jorge Luis Borges. W opowiadaniu *Tamten* argentyński autor opisuje swoje wyobrażone spotkanie z własnym wcieleniem z młodości. Jeden z nich siedzi na jednym końcu ławki w Cambridge, w roku 1969, drugi niespodziewanie przysiadł do niego, ale żyje w 1919 roku w Genewie. Niespełna siedemdziesięcioletni bohater opowiada młodemu chłopakowi o tym, jaka będzie jego przyszłość („Nie znam liczby książek, jakie napiszesz, ale wiem, że będzie ich zbyt wiele”<sup>211</sup>), przepowiada historię świata i zdradza informacje na temat losów jego rodziny. Konfrontuje też z nim swoją postawę wobec świata, który przez pięćdziesiąt lat tak bardzo zdążył się zmienić. „Moje *alter ego* wierzyło w wymyślenie lub odkrycie nowych metafor; ja – w te, które odpowiadają wewnętrznym zbliżeniom, poczuciu bliskości, i w te, jakie nasza pamięć zaakceptowała. Starość ludzi i zmierzch, sny i życie, płynięcie czasu i wody. Wyłożyłem mu tę opinię, którą po latach umieści w książce”<sup>212</sup>. Mężczyźni należą do dwóch różnych czasoprzestrzeni, dwóch różnych rzeczywistości – nie mogą się zatem porozumieć. „Pół wieku nie mija bezkarnie. Po naszej rozmowie, ludzi wielorakich kultur i odmiennych gustów, poznałem, że nie możemy się zrozumieć. Byliśmy zbyt różni i zbyt podobni. Nie mogliśmy też oszukiwać się, to utrudnia dialog. Każdy z nas był karykaturalną kopią drugiego. Sytuacja była zbyt nienormalna, by mogła trwać dłużej. Radzić czy też dyskutować też nie miało sensu, bo jego nieuniknionym przeznaczeniem

---

<sup>209</sup> Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci* (1939), za: Mieke Bal, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* op. cit., s. 91-92.

<sup>210</sup> A. Deciu Ritivoi, *Yesterday's self: Nostalgia and the Immigrant Identity*, op. cit.32.

<sup>211</sup> Jorge Luis Borges, *Tamten*, [w:] *Księga piasku*, Warszawa 1998, s. 9.

<sup>212</sup> Tamże, s. 12.

było stać się tym, czym ja jestem.”<sup>213</sup> Zapewne podobnie byłoby w przypadku małego A. ze *Spojrzenia Odyseusza*, zamkniętego na ostatniej rodzinnej fotografii, zakłętego w świecie, który już nie istnieje. Czy uwierzyłby w to, że kiedyś przyjdzie mu opuścić Europę i wyemigrować do Ameryki? Czy przyjąłby los Odyseusza i zgodziłby się z tym, że jego życie przeminie szybciej niż kilka sylwestrowych nocy, bo jest ono tylko „zmierzchem, snem, płynięciem czasu i wody?” Wydaje się, że w swoim sennym marzeniu bohater ingeruje delikatnie w wydarzenia z przeszłości – tańczy ze swoją matką, chociaż nigdy wcześniej tego nie czynił, przytula mocno ojca, pragnąc go pożegnać – bo już wie, że niedługo później przyjdzie mu rozstać się z nim na zawsze.

Zapętlanie czasu, subiektywizacja narracji, scalanie kilku odrębnych czasoprzestrzeni – to wszystko wydaje się sprawiać, że akcja filmów greckiego reżysera „rozgrywa się niekiedy poza czasem, w przestrzeni archetypów i mitów, w której dominują uniwersalizowane, ponadczasowe i wykraczające poza konkretność miejsca mechanizmy i procesy”<sup>214</sup>. Immanentną cechą kina nostalgicznego jest bowiem świętość i mityczność czasu przedstawionego. Jak uznaje Robert Jabłoński, „nietrudno ustalić czas historyczny akcji tych filmów, akcji, która często bywa wyraźnie osadzona w jakimś momencie historycznym i jego kulturowo-społecznym kontekście, jednak bohaterowie tych filmów żyją odrębnym życiem umieszczonym w innym nurcie czasu. Dzieciństwo bądź czas młodości stają się czasem uniwersalnym, niezależnym od czasu rządzącego porządkiem tego świata, w którym rozgrywa się akcja.”<sup>215</sup> Tym na nowo odzyskiwanym świętym czasem jest w kinie nostalgicznym czas dzieciństwa i młodości – podobnie jest także w przypadku w obrazów Angelopoulosa. Jest to okres, który najczęściej ulega w jego kinie znaczącej waloryzacji, stąd jego obrazy są przywoływane w jasnych i radosnych pastelowych kolorach, co znacząco kontrastuje z szarością i smutkiem przestrzeni terażniejszości<sup>216</sup>. Ów kontrast jest obecny między innymi w *Podróży na Cyterę*, gdy we wspomnieniu z dzieciństwa Aleksandra wydaje się panować „wieczne lato”, a w kolejnej sekwencji, przenoszącej nas do czasu współczesnego – niebo jest już zachmurzone. Podobne zestawienie pejzaży lata i jesieni jest obecne także w *Wieczności i jednym dni*. Jak

---

<sup>213</sup> Tamże, s.14.

<sup>214</sup> R. Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, s. 104.

<sup>215</sup> Robert Jabłoński, *Filmowe arkadie i „raje utracone”*. Próba analizy filmu „nostalgicznego”, [w:] *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1996, s. 16.

<sup>216</sup> Wyjątek od tej reguły stanowi jeden z najbardziej pesymistycznych obrazów reżysera, *Pejzaż we mgle*, gdzie dzieciństwo nie zostaje przywołane na zasadzie wspomnienia, tylko jest sportretowane w czasie terażniejszym.

pisal Gaston Bachelard, dzieciństwo „ogląda Świat ilustrowany, Świat w jego kolorach podstawowych, w jego prawdziwych kolorach. To wspaniałe niegdyś, które przeżywamy, marząc o wspomnieniach z dzieciństwa, jest światem pierwszego razu. Wszystkie lata naszego dzieciństwa dowodzą, że istnieje «wieczne lato».”<sup>217</sup> Podobnie jest w elegijnej opowieści o umierającym Aleksandrze – powraca on we wspomnieniach do obrazu „wiecznego lata”, ponieważ w ostatnich chwilach życia narasta w nim świadomość przemijania, nieuchronnego zbliżania się śmierci. „W podeszłym wieku wspomnienie z dzieciństwa przywraca nas subtelny ucziom, owemu «pogodnemu smutkowi» wspaniałej baudelairovskiej atmosfery. W przeżywanym przez poetę «pogodnym smutku», wydaje się nam, że realizujemy dziwną syntezę smutku i pocieszenia.”<sup>218</sup>

Nostalgiczny powrót do dzieciństwa jest też wyobrażonym powrotem do rodzinnego domu, którego już nie ma. Jak zauważa Bachelard, gdy przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień, świat rzeczywisty zaczyna się przed nami zacierać. A „cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów.”<sup>219</sup> Przestrzeń rodzinnego domu nad morzem, w którym bohater spędził najszcześniejsze chwile swojego życia, już na zawsze zostaje przeniesiona do sfery tęsknot i ztraca swoją realność – co zostaje podkreślone przez fakt, iż dom zostanie niebawem sprzedany.

„Oddałbym wszystkie pejzaże świata za pejzaż mojego dzieciństwa”<sup>220</sup> – napisał kiedyś pewien wspomniany tu wcześniej filozof. Jednak wszystko to, co przemija, staje się dla nas tajemnicą, do której nie mamy powrotu ani dostępu. Być może właśnie dlatego może przetrwać, choćby w formie migotliwych wspomnień i snów, które bledną o świcie razem z gwiazdami. Później powraca do nas na krótko przed nadchodzącą wiecznością – w ten jeden dzień, który staje się naszym ostatnim możliwym błogosławieństwem.

---

<sup>217</sup> Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, s.136.

<sup>218</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, op. cit., s. 134.

<sup>219</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975, s.301.

<sup>220</sup> E. Cioran, *Mechanizm utopii*, [w:] *Historia i utopia*, op. cit., s. 8.

**ROZDZIAŁ III.**  
**MELACHOLIA W KINIE BÉLI TARRA**

**ANALIZA NA PRZYKŁADZIE *POTĘPIENIA,***  
***SZATAŃSKIEGO***  
***TANGA I HARMONII WERCKMEISTERA***



# 1. WIELKA NIZINNA MELANCHOLIA

## kino Béli Tarra

*Jesteśmy bardzo małym narodem, który ma wyjątkowo trudny język i osobliwą kulturę. To właśnie dzięki naszemu kinu możemy otworzyć się na świat i prowadzić dialog z innymi kulturami.*<sup>221</sup>

Imre Gyongyossy

Są filmy intensywnie zanurzone w kolorze i filmy, których istotą jest czerń, biel i różne odcienie szarości. Béla Tarr, jeden z największych melancholików współczesnego kina, zdecydowanie wybiera w swoim kinie szarość, od nadmiaru woli tęsknotę, a zamiast wypowiedziania wielkich słów stosuje zwykle niedopowiedzenia. Bardzo niechętnie komentuje też własną twórczość – być może z czystego lenistwa, może z przekory, a z całą pewnością dlatego, że głęboko wierzy w inteligencję widza i zostawia mu dowolność interpretacji. Jest on jednym z tych twórców, którzy mają ogromne zaufanie do swojej publiczności i za pośrednictwem filmów nawiązują z nią głęboki, intymny kontakt. Jest on też jednym z reżyserów, którzy wymagają od widza cierpliwości, ale potrafią tę cierpliwość szczerze wynagrodzić, tworzy bowiem obrazy, które zostają w pamięci na zawsze. Wreszcie, jest artystą, który świadomie skazuje swoje dzieła na mniej powszechny odbiór, odcina się od masowej publiczności. A „kino potrzebuje dziś bezkompromisowych artystów i cierpliwych widzów. Wszystko, co się między nimi wydarzy, jest kwintesencją sztuki filmowej, w którą nie będzie łatwo wnikać.”<sup>222</sup> I wszystko, co się pomiędzy nimi stałe wydarza, jest dowodem na to, że kino wcale nie umarło, a wręcz przeciwnie – może się w nowej formie odrodzić. Ten rodzaj więzi stanowi też przykład „nowego typu miłości do kina”<sup>223</sup>, które tęskni dziś za swoją utraconą niewinnością. Melancholijna twórczość węgierskiego filmowca jest przykładem ogromnej artystycznej odwagi, na którą stać nielicznych. Tworzy on kino radykalnego sprzeciwu wobec teledyskowości współczesnej kultury filmowej, opartej na wzorcach amerykańskich. Prawie ośmiogodzinny hipnotyzujący epos o upadku człowieka, *Szatańskie tango*, jest obrazem najbardziej brawurowym spośród tych, które udało mu się dotychczas zrealizować. Ale również inne

---

<sup>221</sup> Imre Gyongyossy, za: Emanuelle Madeline, *La tradition documentaire*, [w:] Kristian Feigelson, Jarmo Valkola, *Theoreme – le temps et l’histoire. Cinéma hongrois*, Paryż 2003, s.177.

<sup>222</sup> Rafał Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, Kraków 2007, s. 334.

<sup>223</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, „Kwartalnik Filmowy” nr 12-13. Autorka pisze o szansie na odrodzenie się tej nowej miłości w kontekście pojęcia reżyserskiej kinofilii. Do jednego z największych współczesnych kinofilów zalicza właśnie Bélé Tarra, którego twórczość stanowiła w jej uznaniu jedną z szans na odrodzenie się sztuki filmowej.

dzieła, szczególnie te z późniejszego okresu twórczości, stanowią wyzwanie wobec współczesnej kultury wizualnej. Jak pisze Gus van Sant, który w swojej pracy inspirował się poetyką Tarra (czego przykładem jest *Gerry*, 2002, *Słoń*, 2003 i *Paranoid Park*, 2007), w kinie „wszystko jest teraz nowoczesne, wszystko łatwiejsze niż pranie, które za człowieka wykonać może maszyna. Nowoczesne kino przekształciło się w wynalazek, który myśli za ciebie. Nie jesteś już zmuszany do myślenia, jak tego ciągle jeszcze domaga się teatr.”<sup>224</sup> Dzieła węgierskiego artysty zakładają kontemplacyjną formę kontaktu z dziełem, budują rytm zbliżony do prawdziwego rytmu rzeczywistości. Korzystając z Bazinowskiej klasyfikacji, moglibyśmy przyjąć, że Béla Tarr jest reżyserem wierzącym przede wszystkim w obraz, który jest dla niego ważniejszy od samej historii. Sam o swoim podejściu do kina mówi tak: „Przede wszystkim sądzę, że film nie jest historią, zbiorem zdarzeń, nie jest opowieścią. Film to obraz, rytm, kompozycja dźwięków, ludzkie spojrzenie, bardzo, bardzo intensywna więź między bohaterem a widzem.”<sup>225</sup> Tarr wyraźnie podkreśla różnicę między tym, co oferuje kino i tym, co daje literatura, uważając iż „przemawiają” one do odbiorcy dwoma, skrajnie różnymi językami.<sup>226</sup>

Pomimo tego, jedną z głównych inspiracji dla jego kilku ostatnich utworów stanowi twórczość literacka László Krasznahorkaia, z którym od ponad dwudziestu lat jest zaprzyjaźniony. Właśnie moment ich spotkania w 1985 roku można uznać za przełomowy dla twórczości węgierskiego reżysera. Wcześniej realizował on kino społecznie zaangażowane, naturalistyczne, zakorzenione w dokumentalizmie.<sup>227</sup> Tarr związany był wówczas ze Studiem Béli Balazsa, gdzie zrealizował socjologizującą trylogię: *Ognisko zapalne* (1979), *Outsidera* (1981) i *Ludzi z prefabrykatów* (1982). Już wtedy jednak zaczął wypracowywać swój nowy język filmowy, czego przykładem był zrealizowany w technice video dyplomowy *Makbet* (1982). Sygnałem kolejnych poszukiwań był także *Jesienny almanach* (1985) – swoista gra z estetyką postmodernizmu, dzieło niezwykle poetyckie, steatralizowane, odrealnione. W tym samym czasie reżyser poznał autora *Szatańskiego tanga* (1985) i już po pierwszej lekturze tej powieści miał pewność, że warto ją przenieść na ekran. Tak zaczęła się ich artystyczna współpraca, która dziś stale wpływa na ciekawy rozwój nowego kina węgierskiego. Filmami Béli Tarra inspirowali się tacy młodzi twórcy, jak István Szaladják (*Arany madar*, 1999), Atilla Janisch (*Nazajutrz*, 2004), Ágnes Kotsis

<sup>224</sup> Gus van Sant, *Kamera jest maszyną. Béla Tarr i jego wizja filmowa*, „Kino” 2004 nr 4, s. 19.

<sup>225</sup> *Wielki akt kreacji. Z Bélą Tarrem rozmawia Rafał Syska*, „Kino” 2004 nr 9, s. 28.

<sup>226</sup> Béla Tarr interviewed by Jonathan Romney, *National Film Theatre*, Londyn, 15.3.01., [w:] Roger Crittenden, Walter Murch, *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Londyn 2006, s. 229.

<sup>227</sup> Debiutanckim obrazem Tarra był zresztą właśnie dokument, *Hotel Magnezit* (1978).

(*Świeże powietrze*, 2006), Benedek Fliegauf (*Mleczna droga*, 2007) czy Kornel Mundruczo (*Delta*, 2007). Sam reżyser nie lubi odpowiadać na pytania o swoje najważniejsze filmowe inspiracje. Najchętniej przyznaje się do fascynacji malarstwem flamandzkich mistrzów, takich jak Pieter Bruegel i Hieronim Bosch. Kino Tarra uznaje się jednak za radykalną kontynuację estetyki, którą w najpełniejszej postaci wprowadził na ekran Michelangelo Antonioni. Oszczędny styl, powolny montaż, pozbawione psychologizowania budowanie postaci – to wszystko odnajdziemy również u reżysera *Potępienia*. Jego twórczość porównuje się także do dzieł takich mistrzów kina, jak Yasujirō Ozu, Aleksander Sokurow, Robert Bresson, Rainer Werner Fassbinder czy Andriej Tarkowski. Najbardziej istotne dla moich późniejszych analiz wydają się zestawienia filmów Béli Tarra z dziełami dwóch ostatnich autorów, skupię się zatem na przedstawieniu istniejących między nimi podobieństw i różnic, omawiając zarazem szkicowo najważniejsze cechy twórczości węgierskiego reżysera.

Wczesne kino Tarra, głęboko zakorzenione w realizmie spod znaku *cinéma vérité*, zdradzało zaangażowane społeczne podobne do tego, jakie można odnaleźć w dziełach twórcy *Dziecioroba* (1969). Jak zauważa András Bálint Kovács, reżysera „interesowało to samo, co Fassbindera: dostrzeganie duchowego źródła uniwersalnego dramatu w zupełnie banalnych postaciach, zdeterminowanych przez swoje otoczenie”<sup>228</sup>. W późniejszych, wizjonerskich utworach, nakreślenie polityczno-społecznego kontekstu stanie się dla niego przede wszystkim narzędziem, pomocnym w budowaniu wypowiedzi bardziej uniwersalnych i alegorycznych. Pomimo znaczącej ewolucji poetyki, nadal pozostanie on jednak artystą wrażliwym na ludzkie dramaty, portretującym rozpad relacji międzyludzkich, brutalny charakter stosunków społecznych i uwięzienie jednostki w systemie, który ją upokarza i dehumanizuje. Wspólny dla obu twórców jest też sposób przedstawienia rzeczywistości: topornej, chropowatej i ponurej, osaczającej bohaterów w ich małych, smutnych mieszkaniach i mrocznych, labiryntowych blokowiskach, z których nie można się wydostać. Jak pisze Rafał Syska, autor *Harmonii Werckmeistera* „we wczesnych filmach pozostanie reżyserem brudu, szarej codzienności, biedy niewprawnie ukrywanej przez bohaterów, prowadzących jałowe dyskusje o społecznym awansie”<sup>229</sup>. Kino obu twórców przedstawia świat wypełniony Barthes’owskimi „efektami realności” – odnajdziemy w nim

---

<sup>228</sup> András Bálint Kovács, *Świat według Tarra*, [w:] *Katalog festiwalowy: 4. Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty*, red. Szymon Holcman, Warszawa 2004, s. 235.

<sup>229</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, op. cit., s. 347.



całą galerię rekwizytów typowych dla ówczesnej „epoki”: brudne, szare tapety, kolorowe ceraty kuchenne, blade jarzeniówki zawieszane na niskich sufitach. Kolejnym elementem do pewnego stopnia wspólnym dla Béli Tarra i Rainera W. Fassbindera jest ich stosunek do tradycji aktorskiej. Węgierski reżyser początkowo preferował improwizację – prezentował odtwórcom ról tylko szkice scenariuszy, zaś całą resztę mieli oni „dopowiadać” i odgrywać na ekranie samodzielnie i spontanicznie. Podobnie jak Fassbinder, od początku chętnie angażował do swoich filmów aktorów niezawodowych. Ponadto, w swoich późniejszych produkcjach, zbliżył on swój system pracy do metody brechtowskiej, którą wyznawał reżyser *Małżeństwa Marii Braun* (1979)<sup>230</sup>. Taka metoda pracy nad rolą zakładała zmniejszenie wolności interpretacyjnej, aktor miał bowiem nie tyle wcielać się w postać, co raczej budować do niej pewien dystans. Kilka lat temu autor *Ogniska zapalnego* tak opowiadał o swojej pracy na planie: „Szczерze mówiąc, prowadzę aktorów na smyczy. Nie daję im żadnej swobody. Może jedynie pozwalam im wnieść na plan własny nastrój. Lubię całkowicie panować nad wykreowaną rzeczywistością, ale zostawiam też miejsce na nieporządek.”<sup>231</sup>

W relacji pomiędzy twórczością Tarra i autora *Nostalgii* (1983) najbardziej znaczącym podobieństwem jest sama metoda filmowania – precyzyjnego rejestrowania rzeczywistości w każdym, nawet pozornie nieistotnym szczególe. Kinem tych twórców rządzi poetyka minimalizmu, oddramatyzowania i niedopowiedzeń, oparta na podobnym wykorzystaniu gramatyki języka filmowego (długie ujęcia, montaż wewnątrzkadrowy, hipnotyczne travellingi, liczne zbliżenia twarzy bohaterów). Najciekawszą cechą swoistej relacji łączącej kino Tarra i Tarkowskiego jest jednak to, że używają oni podobnych rozwiązań formalnych i przywołują w swoich obrazach podobne (lub te same) motywy czy symbole, ale czynią to w odwrotnym celu. Twórca *Outsidera* buduje filmową rzeczywistość z podobnych znaków, jakie powtarzają się w obrazach rosyjskiego artysty (deszcz, dźwięk dzwonów kościelnych, milczenie bohaterów, swoiście pokazana przyroda, zwierzęta) i równie konsekwentnie przedstawia w swych utworach ludzkie cierpienie, jednak wykorzystuje te motywy w zupełnie inny sposób. Cierpienie nie uszlachetnia i nie zbliża człowieka do zbawienia, lecz rodzi w nim okrucieństwo lub obłąd. Deszcz nie oznacza

---

<sup>230</sup> Ewolucja stosunku do gry aktorskiej wiązała się ze zmianami w konstruowaniu scenariuszy. Od stworzonego wspólnie z Krasznahorkaiem *Potępienia* dialogi były coraz bardziej dopracowane i poetyckie, reżyser przywiązywał więc coraz większą wagę do tego, aby znalazły się w filmie w zaplanowanej wcześniej postaci.

<sup>231</sup> *Wielki akt kreacji*, op. cit., s. 29.

epifanii, tylko pozbawia ludzi nadziei na jakąkolwiek zmianę i podkreśla nędzę ziemskiego świata, w którym obecność sacrum jest niemożliwa. Jak mówi Tarr: „u Tarkowskiego deszcz oczyszcza, a u mnie zamienia ziemię w błoto. Nie pozwala bohaterom wydostać się z bagna, w jakim się znaleźli.”<sup>232</sup> W tym sensie można przyjąć, że kino Béli Tarra jest niejako kinem metafizycznym *à rebours*. Węgierski twórca korzysta z repertuaru znaków, do jakich przyzwyczała nas tradycja kina Tarkowskiego (kontynuowana współcześnie np. przez Andrieja Zwiagincewa i Pawła Łungina) i dokonuje ich dekonstrukcji, odziera z nadanego wcześniej znaczenia. Z roli symboli religijnych degraduje je do elementów zwykłej, materialnej rzeczywistości, która na naszych oczach powoli się rozpada. Przyjmując jednoznaczną klasyfikację, można zatem uznać, że filmy Tarkowskiego są wzniosłe i uroczyste, zaś obrazy Tarra – naturalistyczne i brutalne.<sup>233</sup>

Reżyserem, o którym należy wspomnieć przy okazji charakteryzowania twórczości Béli Tarra, jest węgierski mistrz ekranu, Miklós Jancsó. Reżyser *Makbeta* przyznaje, że dzieła rodaka zawsze robiły na nim ogromne wrażenie, ale nie uważa, aby mogły one jakkolwiek wpłynąć na jego kino.<sup>234</sup> Pomimo tej przekornej wypowiedzi, warto jednak przyjrzeć się kilku łączącym tych twórców podobieństwom, które wydają się znaczące.<sup>235</sup> Węgierskich autorów łączy przede wszystkim podobne podejście do samego obrazu. Radykalizm formy, którą zaproponował Béla Tarr, zdaje się być prostą kontynuacją języka filmowego Miklósa Jancsó. Jak zauważa Alicja Helman, u twórcy *Gwiazd na czapkach* (1967) „treść ujawnia się zatem tylko poprzez formę, jak gdyby reżyser odmówił zaufania podobieństwom, jakie zachodzą między semiotyką świata naturalnego a znaczeniem filmowego obrazu, czy też raczej starał się wyjść poza te podobieństwa i analogie.”<sup>236</sup> Wydaje się też, że reżyser *Szatańskiego tanga* mógłby powtórzyć za Jancsó to, co powiedział on kiedyś na temat niezauważalnej obecności montażu w jego utworach: „Odrzucam montaż, ponieważ stanowi on rodzaj pretensji wobec publiczności, postuluje w stosunku do widza postawę agresywną, gdy tymczasem długie plany są wyrazem szacunku i

---

<sup>232</sup> Tamże, s.29.

<sup>233</sup> Yvette Bíró, *Turbulence and Flow in Film*, Bloomington 2008, s. 169.

<sup>234</sup> *Waiting for the prince* – z Béla Tarrem rozmawia Fergus Daly i Maximilian Le Cain, *Senses of Cinema*: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/12/tarr.html> [06.03.2009].

<sup>235</sup> Jarmo Valkola zwraca uwagę na szczególne podobieństwo filmów Tarra do dwóch obrazów Jancsó: *Agnus Dei* (1970) i *Czerwonego Psalmu* (1972), por. tenże, *Aesthetics of visual expressionism: Béla Tarr's Cinematic Landscapes* [w: *Hungarologia*, Jyvaskyla 2001], s. 206; Jarmo Varkola, *L'esthétique visuelle de Béla Tarr*, [w:] Kristian Feigelson, Jarmo Valkola, *Theoreme – le temps et l'histoire. Cinéma hongrois*, op. cit., s. 183.

<sup>236</sup> Alicja Helman, *Język filmowy Miklósa Jancsó*, „Kino” 1973 nr 3, za: *Miklós Jancsó, Seminarium filmowe*, Wrocław 1979, s.107.

respektu dla publiczności; zostawiają one widzowi czas na zastanowienie się, na ogarnięcie wzrokiem i myślą większej przestrzeni filmu.”<sup>237</sup> Tarr tak jak Jancsó wybiera formy alegoryczne, zamiast przywoływania konkretnego zachowuje realizm przedstawianego świata, przenosząc go zarazem w sferę abstrakcji. Obrazy obu twórców sprowadzają treść dzieła do formy wizualnej, traktowanej jako „forma znacząca”. Z tym że dla każdego z nich „forma znacząca” jest czymś innym. Autor *Desperatów* (1965) był przede wszystkim historiozofem, analizującym uwikłanie jednostki w dominującą narrację Wielkiej Historii. Béla Tarr jest filozofem-egzystencjalistą, portretującym uwięzienie człowieka w rzeczywistości, z którą nie może sobie dać rady. Miklós Jancsó lubił w swoim kinie stosować szerokie plany, kamera w jego filmach zwykle rejestruje bohaterów z oddali. Reżyser *Potępienia* chętnie stosuje zbliżenia, wychwytuje detale, przygląda się najprostszym gestom, smutnym spojrzeniom bohaterów. U niego w centrum kadru zawsze znajduje się człowiek.

## 2. POCZTÓWKA Z WĘGIER o węgierskiej melancholii

*Nie ma już tego, na co składaliśmy przysięgę. (...) Wszyscy umarli, odeszli, zrzekli się tego, na co przysięgaliśmy. Był niegdyś świat, dla którego warto było żyć i za który warto było umrzeć. Ten świat umarł. A z tym nowym nie mam nic wspólnego. To wszystko, co mogę powiedzieć.*<sup>238</sup>

Sándor Márai

Pesymistyczne kino Béli Tarra to opowieść o węgierskiej duszy, przeszytej odwieczną nostalgią i melancholią. Reżyser portretuje w swoich dziełach Wielką Nizinę Węgierską, rozległą puszcę, którą wypełnia obrazem małych, smutnych miasteczek, zamieszkałych przez smutnych i zrezygnowanych ludzi. Wydaje się, że nigdzie poza tym światem jesień nie trwa tak długo, nigdzie nie jest tak deszczowa, martwa i przygnębiająca. Bezkresna węgierska równina zamienia się w więzienie, z którego bohaterowie nie mogą się wydostać. Zawieszony pomiędzy przeszłością i teraźniejszością Alföld staje się u Tarra przestrzenią melancholii, której doświadczenie stanowi fundament tożsamości jego narodu.

Istotnym elementem węgierskiego smutku zawsze było poczucie obcości. Jak pisze Krzysztof Varga, Węgrzy „zatopieni w Basenie Karpackim, jedyni i niepowtarzalni w

<sup>237</sup>Z Miklósem Jancsó rozmawiają Marcel Martin i Claude Beylie, „Ekran” 1972, nr 10, za: Miklós Jancsó, *Seminarium filmowe*, op. cit., s. 52-53.

<sup>238</sup>Sándor Márai, *Żar*, Warszawa 2006, s. 62

swojej inności, z innym językiem, innym pochodzeniem, są skazani na bycie Innymi. Człowiek skazany nie może być jednak szczęśliwy. Wciąż czuje się zagrożony, widzi wokół siebie prześladowców. Węgrzy więc ze swojej inności czerpią dumę, ale jest to duma nieszczęśliwa. Dlatego bycie Węgrem jest przekleństwem.”<sup>239</sup> Piętno etnicznego i językowego wyobcowania naznacza świadomość węgierską od czasów, gdy naród ten przybył do Europy z dalekich stepów azjatyckich (siódmy wiek), zetknął się ze Słowianami (początek dziesiątego wieku) i po dłuższej wędrówce ostatecznie osiedlił w Kotlinie Naddunajskiej (896). Od początku wrazeniu inności towarzyszyło poczucie niepewności swojego pochodzenia<sup>240</sup>. Ta świadomość wyobcowania w szczególnym stopniu ujawniała się wówczas, gdy terytoria kraju ulegały kolejnym podziałom (pierwszy, szczególnie znaczący dla późniejszych losów narodu nastąpił w 1526 roku, po bitwie pod Mohaczem, ostatni – obowiązujący do dziś – w 1920 roku). Istotnym fundamentem węgierskiej nostalgii stała się tęsknota za utraconymi ziemiami oraz poczucie braku przynależności do kręgu kultury reprezentowanej przez otaczające ich ludy słowiańskie, germańskie i bałkańskie. Drugim ważnym elementem melancholijnej świadomości Węgrów jest szczególnie mocno przeżywane doświadczenie kolejnych historycznych traum, któremu towarzyszy poczucie całkowitego opuszczenia i utrata wiary w możliwość przerwania zakłętą kręgu bolesnych niepowodzeń. Pierwszą taką klęską była właśnie przegrana bitwa z Turkami, później – kapitulacje powstań Franciszka II Rakoczego (1711) oraz krwawo tłumione powstania z czasów Wiosny Ludów (1849). Za jedną z najczarniejszych dat w historii narodu uznaje się jednak dzień 4 czerwca 1920 roku, gdy Węgry podpisały traktat pokojowy w Trianon. Kraj wyszedł z Wielkiej Wojny przegrany, a z racji braku wpływu na politykę zagraniczną (uzależnienie od decyzji Austriaków), poczucie niepowodzenia było tym bardziej bolesne<sup>241</sup>. Od czasu tzw. traumy Trianońskiej świadomość narodową określało przede wszystkim poczucie niezawinionej klęski i pragnienie rewizji postanowień traktatu, związane z marzeniami o odbudowie Wielkich Węgier. Doświadczenie rozczarowania miało w latach trzydziestych zbliżyć kraj do hitlerowskich Niemiec, zapowiadających przesunięcia europejskich granic. Druga wojna światowa również zakończyła się dla Węgrów klęską, także w sensie moralnym. Kolejnym istotnym doświadczeniem

---

<sup>239</sup> Krzysztof Varga, *Gulasz z turula*, Wołowiec 2007, s.78.

<sup>240</sup> Do dziś w naukowych badaniach popularne są dwa stanowiska: według jednego Węgrzy mają pochodzenie huńskie, wedle drugiego ugrofińskie, za: Jerzy Snopek, *Węgry. Zarys dziejów i kultury*, Warszawa 2002.

<sup>241</sup> Kraj stracił wówczas ponad połowę ludności oraz dwie trzecie terytorium państwa, utracił dostęp do morza i musiał wypłacić zwyciężcom wysokie reparaacje wojenne. Węgry zostały więc „ukarane” znacznie ciężiej niż Austria i były jednym z krajów, które w tej wojnie straciły najwięcej, za: Magdalena Lechowska, *Węgry patrzą na swą historię (1945-2003)*, Warszawa 2004.

kształtującym węgierską tożsamość było doświadczenie stalinizmu. Jedynym większym zrywem przeciwko reżimowi była rewolucja 1956 roku, która okazała się wybuchem społecznej nienawiści o rozmiarach niespotykanych w całej komunistycznej Europie. Chwilowe powodzenie powstania okazało się pozorne – po niecałym miesiącu walki spacyfikowane społeczeństwo poniosło klęskę, liczoną w liczbie dwóch tysięcy ofiar<sup>242</sup>. Poczucie przegranej, związane z nieufnością wobec obojętnego świata<sup>243</sup>, stało się istotnym elementem świadomości narodowej Węgrów, którzy na długo zrezygnowali z walki o niezależność. Władza na długo odebrała narodowi wiarę w sens jakiegokolwiek buntu – kolejna publiczna manifestacja sprzeciwu wobec ustroju miała miejsce dopiero ponad trzydzieści lat później, w czerwcu 1988 roku. Mocno przeżywane kolejne historyczne traumy i doświadczenie komunizmu zrodziły nostalgię i poczucie skazania na ciągłość dramatów i upokorzeń. Jak przewrotnie podkreśla Varga, „lista węgierskich zwycięstw jest krótka, łatwiej więc o niej zapomnieć. Jak może szlachetnie cierpieć kraj, któremu zdarzało się wygrywać? Ale kto zabroni uzalać się nad sobą krajowi, który zawsze przegrywał? Pamięć o tym, że zawsze się przegrywało, pomaga zapomnieć, że nie zawsze było się ofiarą, ale czasami też katem. Lista węgierskich klęsk łagodzi listę węgierskich przestępstw.”<sup>244</sup>

Węgierska pamięć skoncentrowana na odczuwaniu straty stanowiła podstawę kultury, której istotnym elementem jest doświadczenie nostalgii (i nostalgiczność jako „sposób widzenia świata”, o którym pisał Marek Zaleski). Po raz pierwszy znalazła ona swój artystyczny wyraz w najdawniejszym zachowanym zabytku literatury węgierskiej, czyli *Mowie Żalobnej* (*Halotti beszéd*) pochodzącej z połowy dwunastego wieku i stanowiącej prawdopodobnie parafrazę łacińskiego kazania pogrzebowego. Motywy melancholii silnie wybrzmiewały w poezji jednego z najważniejszych węgierskich artystów renesansu, Bálinta Balassiego, autora słynnej *Pieśni żołnierskiej na chwałę rycerzy kresowych* (1589), napisanej pod wpływem doświadczeń związanych z wygnańczą tułaczką. W późniejszych epokach powróciły one m.in. w twórczości Mihályego Vörösmartyego, Jánosa Aranyego, Endre Adyego i zmarłego samobójczą śmiercią Atilli Józsefa. Wielkim nostalgikiem był Gyula Krúdy, wielki czarodziej węgierskiej literatury, który w swojej prozie opisywał

---

<sup>242</sup> M. Lechowska, *Węgrzy patrzą na swą historię (1945-2003)*, op. cit., s. 190.

<sup>243</sup> Dramat Węgrów był bardziej bolesny, że od początku powstania byli oni pewni, iż otrzymają wsparcie Zachodu. Jak pisze Magdalena Lechowska, „Węgrzy byli przekonani, iż zło wyrządzone przez ówczesny reżim jest tak wielkie, że wszyscy wolni ludzie na całym świecie pomogą im je pokonać. Z niemal dziecięcą wiarą oczekiwali pomocy od solidaryzujących się z nimi, jak naiwnie sądzili, narodów i rządów Europy Zachodniej i Ameryki.”, tamże, s. 172- 173.

<sup>244</sup> K. Varga, *Gulasz z turula*, op. cit., s. 51.

zmierch starego świata i przedstawiał rzeczywistość zawieszoną na peryferiach realności. Autor *Sindbada* (1911) był niezrównanym mistrzem w opisywaniu spowitych tajemnicą zaułków, zakamarków i podwórzy, z jakich składały się ówczesne miasteczka północnych Węgier. Pamięć o twórczości zmarłego w nędzy i zapomnieniu Krúdyego wskrzesił Sándor Márai, wybitny prozaik, publicysta i felietonista RWE. W 1940 roku złożył on hołd swojemu duchowemu mistrzowi, poświęcając mu powieść zatytułowaną *Sindbad powraca do domu*. Najpełniejszy wyraz nostalgii Máraia zyskała w *Dziennikach* (1943-1989), gdzie opisywał swoją tęsknotę za ojczyzną, do której nie było już powrotu. Nastrój splinu związanego z upadkiem dawnej kultury i rozpadem modernistycznego świata odnajdziemy m.in. w *Pierwszej miłości* (1928) i *Wyznaniach patrycjusza* (1934). Doświadczenie melancholii było dla pisarza niezwykle twórcze, ale też niestety zabójcze. W 1989 roku, w wieku 89 (!) lat, Márai, od wielu już lat mieszkający w słonecznym San Diego, popełnił samobójstwo. Przeszyta głębokim pesymizmem jest także twórczość Jánosa Pilinszkyego, jednego z największych węgierskich autorów powojennych, który w swojej poezji (słynny zbiór wierszy *Apokryf*, 1950), opisywał traumatyczne doświadczenia obozowe. Jak zauważa znany miłośnik środkowoeuropejskich nostalgii, Claudio Magris, największą literaturą Węgier nie jest ta opiewająca wspaniałość narodu, lecz ta, która „ujawnia nędzę i zawilość węgierskiego losu. (...) Literatura węgierska jest antologią tych ran, tego poczucia samotności i opuszczenia, które doprowadza Węgrów do wrażenia, jak mówi wiersz Atilli Józsefa, że «siedzą na skraju wszechświata»”<sup>245</sup> Portretuje ona narodową nostalgię, stanowiącą fundament węgierskiej tożsamości. Jak zauważa Varga, ciężko jest jednak „na nieuleczalnym smutku za stratą zbudować tożsamość inna niż nieszczęśliwa. Węgrzy zawsze będą więc nieszczęśliwi. Będą siedzieć, zajadać porkolt, popijając palinką i tęsknić – jak to melancholicy, nie do końca wiedząc, za czym tak naprawdę tęsknią.”<sup>246</sup> Za rozróżnieniem wprowadzonym przez Svetlanę Boym, węgierską nostalgię można określić jako „refleksyjną”, skupioną na pierwiastku *algos*. Jest to zatem nostalgia, która nie jest doświadczeniem konstruktywnym, lecz przeciwnie – często ma siłę niszczącą.

Odwieczne poczucie rozczarowania i samotności sprawiają, że historia melancholijnej kultury węgierskiej jest historią samobójstwa. Węgry od wielu lat są jednym z krajów, w których najwięcej ludzi postanawia umrzeć samobójczą śmiercią. Ilość samobójstw zaczęła rosnąć mniej więcej na początku lat siedemdziesiątych (w 1960 roku na 100 tysięcy mieszkańców przypadało tu średnio 2,6 tysięcy samobójstw, do 1974 roku liczba ta wzrosła

---

<sup>245</sup>Claudio Magris, *Dunaj*, Warszawa 2004, s.253.

<sup>246</sup>K. Varga, *Gulasz z turula*, op. cit., s.35.

do 4,1 tysiąca). Największy wskaźnik zarejestrowano w późnym okresie tzw. gulaszowego komunizmu (1981-1986), gdy odnotowano ujemny przyrost naturalny (liczba ludności zmniejszyła się o 91 tysięcy), a pod względem powszechności alkoholizmu i ilości popełnianych samobójstw Węgry weszły do ścisłej światowej czołówki. Zastraszająco wzrastała szczególnie śmiertelność mężczyzn między trzydziestym a pięćdziesiątym rokiem życia<sup>247</sup>. Badania wskazują, że te wysokie wskaźniki zachowują się do dziś, choć mają tendencję zniżkową<sup>248</sup>. Największą ilość aktów samobójczych rejestruje się obecnie na Litwie i Białorusi oraz w Rosji i Estonii, piąte miejsce na tej ponurej liście należy do Węgier<sup>249</sup>. Szczególną skłonność Węgrów do samozniszczenia poddawano wielu mniej lub bardziej naukowym rozważaniom, nadal jednak brakuje wiarygodnego i jednoznacznego wytłumaczenia tego przykrego fenomenu. Według uznanego suicydologa Emila Durkheima, samobójstwo jest faktem społecznym, wynikającym ze stanu danej grupy, w której jednostka funkcjonuje. Wskaźniki śmierci samobójczej stanowią odbicie nastrojów społeczeństwa na poszczególnych etapach kolejnych przemian społecznych, gospodarczych i politycznych<sup>250</sup>. Można więc przyjąć, że skłonności Węgrów są odzwierciedleniem swoistej anomii społecznej, powodowanej rosnącą dezintegracją narodu, problemami z ujednocznieniem tożsamości kulturowej i traumatycznym przeżywaniem doświadczeń historycznych. Jak pisze Varga, „odbieranie sobie życia jest nieodłącznym składnikiem, a właściwie konsekwencją węgierskiej nostalgii; nie da się wytrzymać tęsknoty nie wiadomo za czym – zamienia się ona w bezdenną depresję, prowadzącą do pozbawienia się życia.”<sup>251</sup> Określa on samobójstwo jako „towar eksportowy węgierskiej kultury”, wspominając o skomponowanej w 1933 roku przez Rezső Seressa piosence *Gloomy Sunday (Szomorú vasárnap)*, nazywanej „hymnem samobójców”. Podobno do dziś nie sposób jest zliczyć ogromnej ilości osób, które właśnie po wysłuchaniu tej mrocznej ballady postanowiły pożegnać się z życiem. Legendarna melodia Seressa miała według pisarza większy wpływ na ludzkość, niż muzyka Franciszka Liszta i Béli Bartoka, często też okazywała się trucizną straszniejszą niż arsenik i cyjanek. Wspomniani kompozytorzy ponoć również cierpieli na

---

<sup>247</sup> Jerzy Kochanowski, *Węgry od ugody do ugody 1867 – 1990*, Warszawa 1997, s. 177.

<sup>248</sup> W 1997 roku na 100 tys. mieszkańców samobójstwo popełniało 3,7 tysiąca; do 2000 roku średnia ta spadła do liczby 2,5 tysiąca, za: Maria Jarosz, *Samobójstwa*, Warszawa 1997, s. 75;  
[http://ec.europa.eu/health/ph\\_determinants/life\\_style/mental/docs/Hungary.pdf](http://ec.europa.eu/health/ph_determinants/life_style/mental/docs/Hungary.pdf); [06. 03.2009];

<sup>249</sup> <http://retardzone.com/2008/08/27/worlds-10-most-popular-suicide-destinations/> [06. 03. 2009]. Krajem o najwyższym współczynniku samobójstw na świecie (4,7 na 100 tys. mieszkańców), który często nie jest uwzględniany w tych statystykach, jest Sri Lanka, za: John W. Berry, *Handbook of cross-cultural psychology*, Boston 2006, s. 456.

<sup>250</sup> Por. Emile Durkheim, *Samobójstwo. Studium z socjologii*, Warszawa 2006.

<sup>251</sup> K. Varga, *Gulasz z turula*, op. cit., s.76.

egzystencjalny smutek, szczęśliwie jednak nie doprowadziło ich to do samobójstwa, którym kończyło się życie wielu innych sławnych Węgrów. Poza Atillą Józsefem (który zginął pod pociągiem w okolicy Balatonu) i Sándorem Máraiem (zabił się strzałem w głowę), samobójstwo popełnił arystokrata, polityk i architekt, projektant popularnego wśród budapeszteńskich samobójców Żelaznego Mostu, István Széchenyi (umarł w szpitalu kilkanaście lat po tym, jak zapadł na ciężką chorobę psychiczną), premier Pál Teleki (był to akt protestu wobec proniemieckiej polityki Horthy'ego), Pal Szecsi (gwiazdor węgierskiej estrady) oraz siedemnastoletnia Csilla Andrea Molnár (Miss Węgier, która zdobyła ten tytuł w 1985 roku, a rok później połknęła proszki nasenne). W 1976 roku samobójczą śmiercią umarł jeden z największych amantów węgierskiego kina, Zoltán Latinovits, znany z filmów Zoltana Huszarika i Gabora Bodyego. Również tych dwóch wizjonerów ekranu wkrótce postanowiło odebrać sobie życie. Reżyser *Csontváryego* uczynił to w 1981 roku, twórca *Narcyza i Psyche* dołączył do niego cztery lat później.

Twórczość obu tych artystów wpłynęła na Tarrowskie „kino potępienia”<sup>252</sup>, które jest przepełnione melancholią, głęboko zakorzenioną w węgierskim doświadczeniu historycznym, kulturowym i społecznym. Podobnie jak nostalgia rosyjska, uobecniona w kinie Andrieja Tarkowskiego czy melancholia japońska, której nastrój wypełnia twórczość Yasujirō Ozu, ma ona swoją specyfikę, typową dla danej przestrzeni narodowej. Po nakreśleniu mapy mentalnej Węgier pragnę zająć się przedstawieniem doświadczenia melancholii w kinie Tarra, przyjmując założenie, że funkcjonuje ona na trzech różnych (choć oczywiście mocno ze sobą związanych) poziomach.

Po pierwsze, składa się na nią określony sposób przedstawienia filmowej przestrzeni i konstruowania charakteru postaci, który znacząco wiąże się z określonym doświadczeniem środkowoeuropejskim i komunistycznym. Po drugie, konstytuuje ją specyficzny stosunek do czasu, który jest melancholijnie oderwany od historii, zapętłony i traumatyzowany w teraźniejszości; porównywalny do czasu opisanego w Nietzscheańskiej koncepcji Wiecznego Powrotu. Trzecim jej elementem jest swoiste przedstawienie stopniowego, powolnego rozkładu świata, przy czym apokalipsa rozgrywa się tu niejako „na naszych oczach”, a owa destrukcja zdaje się nie posiadać ani swojego celu, ani finału. Zostaje zawieszona w zaklętym, kosmicznym kontinuum, stale rozpoczyna się od nowa. Jest to

---

<sup>252</sup> Tony Mc Kibbi, *Cinema of damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film*, [http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/34/cinema\\_of\\_damnation.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/34/cinema_of_damnation.html) [06.03.2009].



związane z określonym obrazowaniem sacrum, tzn. negacją obecności sacrum, za którym bohaterowie (przynajmniej na początku swoich historii) zdają się tęsknić. Negacja istnienia wyższego metafizycznego porządku pociąga za sobą także wykluczenie obecności Szatana, zła które można jakkolwiek pokonać lub zneutralizować.<sup>253</sup>

### 3. UWIĘZIENI W ŚRODKU EUROPY przestrzeń i bohaterowie

*To było miasto, w którym padało nie tylko tego dnia,  
padało prawie zawsze, domy były tu ciemniejsze  
niż u nas, nawet niebo było ciemniejsze.*<sup>254</sup>

Zsusa Bank

Jednym z największych nostalgików węgierskiego kina był Zoltan Huszarik, znakomity adaptator prozy Gyuly Krúdyego. Jego dzieła składają się na galerię sugestywnych obrazów i fotografii epoki, portretują nastroje, przemijanie czasu i melancholijne spojrzenie na przeszłość narodu. Reżyser *Sindbada* (1971) uciekał w swoich filmach do czasów, gdy Węgry stanowiły znaczącą część cesarstwa habsburskiego. Przedstawiał niewielkie siedmiogrodzkie miasteczka, austro-węgierski wówczas Mostar, czy wreszcie dekadentki Budapeszt z okresu *fin de siècle*'u. Kreśląc nostalgiczne pejzaże, artysta zdawał się tęsknić za przeszłymi czasami świetności, w których wszystko – nawet bycie nieszczęśliwym artystą – wydawało się łatwiejsze. Obrazami Huszarika rządzi proustowska logika wspomnień, w których pojawiają się kolejne wytworne postaci, eleganckie kawiarnie i kilkupiętrowe kamienice, zamieszkiwane przez następne pokolenia mieszczańskich rodzin<sup>255</sup>. Budapeszt żyje tu w czasie przeszłym, wydaje się, że wszystko już się w nim zdarzyło i nic nigdy więcej się nie wydarzy. Po jego filmowym świecie spacerują zamyśleni *flâneurzy* i spragnieni życia amanci, którzy zbyt późno zdadzą sobie sprawę z tego, co utracili. Jak pisał Konrad Eberhardt, autor *Csontváryego* (1980) „uświadamia nam, że „delektujemy się złudną realnością, tego, czego już nie ma, a także może i to, że my sami jesteśmy kolekcjonerami umarłych rzeczy, ludzi i krajobrazów.”<sup>256</sup>

<sup>253</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, op. cit., s. 367-368.

<sup>254</sup> Zsusa Bank, *Pływak*, Wołowiec 2005, s.159.

<sup>255</sup> Por. kamienica z filmu Istvana Szabo, *Ulica Strażacka 25* (1973).

<sup>256</sup> Konrad Eberhardt, „Ekran” nr 24/1972, za: *Epitafium dla Zoltana Huszarika*. Seminarium Filmowe DKF Kwant, oprac. Andrzej Rutkowski, Andrzej Słowicki, Warszawa 1982, s.52.

Umarłe i odległe przestrzenie Huszarika żyją przeszłością zamkniętą w pięknym, nostalgicznym wspomnieniu. Żywią się mityczną pamięcią o utraconej *Doppelmonarchie*, stanowiącą schronienie przed mrokami nowego imperium, które zajęło kraj niespełna trzydzieści lat po upadku Austro-Węgier. Przestrzeń habsburska staje się tu utraconym obiektem nostalgii, a jej mit – istotnym elementem całej przestrzeni węgierskiej i środkowoeuropejskiej. Twórczość węgierskiego reżysera staje się wyrazicielką tej tęsknoty. Podobnie jak proza Krúdyego czy poezja Celana, ma ona „przenikliwy – prawie pejzażowo ostry – kontur snu. Jest ona graniczną w podwójnym znaczeniu tego słowa: przez poczucie granicznej egzystencji w końcowych czasach, ale także przez odczucie bycia między – więc także między dwoma kamieniami młyńskimi, dwiema kulturami, wiecznie między dwoma Hamletowymi wyborami”<sup>257</sup>. Huszarik zdaje się powtarzać za Krúdyem (a zarazem – za Celanem, Haśkiem, Esterházym i Rothem), że środek Europy można znaleźć właśnie tu, w jednej z budapeszteńskich, praskich lub krakowskich kamienic, w których wciąż jeszcze żyje duch dawnej cesarskiej świetności.

Takie myślenie o przestrzeni węgierskiej i środkowoeuropejskiej diametralnie różni się od koncepcji przestrzeni, jaka wyłania się z obrazów Béli Tarra. Reżyser *Szatańskiego tanga* mógłby się zgodzić z Danilo Kišem, który twierdził, że Europa Środkowa, której projekt stanowi kontynuację tradycji habsburskiej, należy już zdecydowanie do przeszłości. Jugosłowiański pisarz podkreślał, że powojenny „podział Europy wyrzucił Wiedeń poza krąg jego dawnych skolonizowanych, przyłączonych albo „naturalnych” sojuszników, tak że dziś Budapeszt, Praga, Warszawa, Bukareszt bliżej są Moskwy niż Wiednia.”<sup>258</sup> Z podobnym stwierdzeniem spotkamy się współcześnie u Jurija Andruchowycza. Autor *Moskowiady* w jednym z wywiadów uznał, że doświadczeniem konstytutywnym dla środkowoeuropejskiej tożsamości nie jest dziedzictwo Habsburgów, lecz przede wszystkim trauma komunizmu.<sup>259</sup> Mit habsburski zdaje się więc być utopią zaszyfowaną w przeszłości, zaś na prawdziwą rzeczywistość składa się pamięć o komunizmie, nieusuwalny ślad doświadczenia historycznego, które w określony sposób ukształtowało tożsamość środkowoeuropejską. Jak zauważa ukraiński pisarz, tym wspólnym doświadczeniem „nie jest (...) przeszłość habsburska czy związana z mitami dunajskimi, tylko komunistyczna,

---

<sup>257</sup> Ludvik Kundera, *K.K. oder die Nostalgie*, [w:] *Mito e realtà della Mitteleuropa*, Gorizia 1969, s. 108, cyt. za Tomasz Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914: tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s.13.

<sup>258</sup> Za: Danilo Kiš, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*. „Res Publica Nowa” 1989 nr 1, s. 45.

<sup>259</sup> *Dziś łączy nas trauma komunizmu, a nie dziedzictwo Habsburgów*, rozmowa z Andruchowyczem, „Dziennik, Europa Świat” 2006 nr 128.

totalitarna.”<sup>260</sup> Taki właśnie portret Węgier – komunistycznych lub postkomunistycznych – znajdziemy w filmach Béli Tarra. Jest to przestrzeń obecności (lub wspomnienia) totalitaryzmu, wpływającego nie tylko na określony kształt węgierskich krajobrazów, ale też przede wszystkim – na tożsamość bohaterów. Akcja większości jego filmów rozgrywa się w małych węgierskich miasteczkach lub wioskach. Tarr daleki jest jednak od idealizacji tych przestrzeni, które często są w sztuce przedstawiane jako radosne i bukoliczne, a „przedstawiając wieś jako ciemne, opuszczone terytorium, węgierski reżyser radykalnie podważa powszechnie panującą, idylliczną koncepcję przestrzeni wiejskiej. (...) Tarr pokazuje pogrążoną w depresji społeczność, której wyalienowani członkowie żyją w sztucznie narzuconej wspólnotcie, podtrzymywanej przez rutynę pijaństwa i przemocy.”<sup>261</sup> Reżysera można też uznać za swoistego kontynuatora nurtu *falukatatok* (dominującego w literaturze węgierskiej w latach trzydziestych), do którego nawiązywał w swojej socjologizującej twórczości András Kovács. Najbardziej znamienym tego przykładem jest jego film *Trudni ludzie* (*Nehéz emberek*, 1964).<sup>262</sup> Kino Béli Tarra dalekie jest zatem od tradycji nostalgicznej, pojmowanej tak, jak przedstawiał ją Zoltan Huszarik (można też przyjąć, że stanowi odmienny jej wariant). Przestrzeń jego obrazów wypełniają przede wszystkim szare, smutne wioski i robotnicze miasteczka. Rozpadające się gospodarstwa, domy i kamienice. Brudne klatki schodowe, ciemne korytarze i klaustrofobiczne mieszkania. Mroczne, zadymione karczmy, wypełnione gośćmi, którzy siedzą w nich od rana do nocy i zamawiają kolejne szklanki piwa lub kieliszki wódki. W tych obskurnych lokalach gra zwykle smętna muzyka, która czasem zamienia się w rytmiczne tango – wówczas bohaterowie odrywają się na chwilę od stołów i wpadają w beznamiętny korowód tańca. Potem siadają z powrotem na miejsce, zamawiają kolejną butelkę palinki i znów patrzą się pusto w przestrzeń, gdzieś daleko przed siebie. Nie znajdziemy u Tarra secesyjnych kafejek i budapeszteńskich bulwarów – krajobraz jego filmów składa się z ponurych, zrujnowanych domostw, zabloconych dróg, szarych blokowisk, fabryk, szpitali, pustych placów, mrocznych budynków policji i ciemnych barów, w których ludzie czekają na koniec świata.

We wczesnych utworach Béla Tarr portretował rzeczywistość końca lat siedemdziesiątych i czasy tzw. gulaszowego komunizmu (1981 – 1986), które były okresem pozornej stabilizacji. Pomimo zewnętrznych objawów dobrobytu, na początku lat

---

<sup>260</sup> Tamże.

<sup>261</sup> Dina Iordanova, *Cinema of the other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, Columbia, 2004, s. 106.

<sup>262</sup> A. B. Kovacs, *Satantango*, [w:] *The Cinema of Central Europe*, op. cit., s. 255.

osiemdziesiątych Węgry znalazły się jednak w bardzo trudnej sytuacji gospodarczej, politycznej i społecznej. Kraj był pozbawiony rezerw dewizowych, a zaciągnięte kredyty udawało się spłacić jedynie kosztem wyraźnego spadku poziomu życia społecznego. „Trylogia proletariacka”<sup>263</sup> (*Outsider, Ludzie z prefabrykatów, Ognisko zapalne*) dawała wyraz socjologicznym zainteresowaniom reżysera i stawała się „zwierciadłem i kroniką schyłku kadarowskiej epoki”<sup>264</sup>, „ponurym dokumentem egzystencji składającej się z prefabrykatów i surogatów, doświadczenia, które w tej części Europy dzieliły miliony ludzi.”<sup>265</sup> W mojej analizie skupiam się jednak przede wszystkim na trzech późniejszych utworach, z których każdy opowiada o rzeczywistości jeszcze komunistycznej, ale już oczekującej nadchodzącego przełomu. *Potępienie* powstało bowiem w 1989 roku, *Szatańskie tango* (1994) stanowi adaptację powieści, pochodzącej z roku 1987, zaś *Harmonie Werckmeistersa* (2001) są ekranizacją utworu napisanego przez Krasznahorkaia jeszcze w roku 1989. O ile więc twórca *Csontvárytvaryego* był wytrawnym portrecistą epoki schyłku złotej monarchii Habsburgów, o tyle Béla Tarr opowiada o ostatnich dniach istnienia innego potężnego „mocarstwa”, które na jego oczach zaczęło się rozpadać. Zoltan Huszarik był estetą, zaś reżyser *Człowieka z Londynu* jest zwykle turpistą, okrutnie punktującym egzystencję swoich bohaterów uwięzionych w środku komunistycznej Europy, oczekującej upadku sowieckiego imperium. Wydaje się, że jest to przestrzeń zdegradowana, tymczasowa i niestabilna, stale borykająca się z nieokreślonością własnej tożsamości i ciągłym stanem bycia na pograniczu, pomiędzy ekspansywnym Wschodem i Zachodem. Pomimo swojego położenia w centrum Europy, zdaje się znikać na jej peryferiach, odchodzić w zapomnienie. Węgry są w kinie Tarra małym, środkowoeuropejskim krajem, „którego istnienie może zostać w każdej chwili zakwestionowane, który może zniknąć i o tym wie.”<sup>266</sup> Dla Milana Kundery Europa Środkowa pozostawała integralną częścią Europy Zachodniej, która po drugiej wojnie światowej wbrew swojej woli została przesunięta na Wschód. Autor *Nieśmiertelności* utożsamiał jej granice z obszarem dawnej monarchii habsburskiej, a więc, pomimo tego, że w 1946 stała się ona politycznym „Wschodem”, to geograficznie – pozostawała środkiem Europy, a kulturowo należała do Zachodu. Czeski pisarz opisywał ją jako zachodniego ducha, który musi zmagać się ze wschodnim, obcym

---

<sup>263</sup> Określenie Jonathana Romneya za: J. Romney, *Béla Tarr*, [w:] M. Atkinson, *Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, op.cit., s. 74.

<sup>264</sup> Emanuelle Madeline, *La tradition documentaire*, [w:] *Theoreme. Le temps et l'histoire. Cinéma hongrois*, op. cit., s.176.

<sup>265</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, op. cit., s. 353.

<sup>266</sup> Milan Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, op. cit. s.20.

sobie, ciałem.<sup>267</sup> Wydaje się, że obrazy węgierskiego artysty znacząco się tej tezie przeciwstawiają. Jego filmowa przestrzeń to mroczna *terra incognita* tak mocno naznaczona doświadczeniem komunizmu, że ślady zachodniokulturowej „świątyni” są w niej właściwie nieobecne. Trudno doszukać się tu nadziei na odzyskanie wcześniejszego (czy raczej wyobrażonego) związku z Zachodem, podobnie jak trudno jest znaleźć tu zwiastuny nadejścia jakiegokolwiek realnej zmiany.

W ramach przygotowań do wymarzonej ekranizacji *Szatańskiego tanga*, potężnego eposu o historii „bez historii”, reżyser postanowił zrealizować *Potępienie*. Jak zauważa Romney, to właśnie od tego filmu historii Tarra rozgrywać się będą „w nieprzyjaznych przedśmionkach piekła, a nie na ziemi”<sup>268</sup>. Aby znaleźć tę ponurą, piekielną przestrzeń, „Tarr przemierzył cały kraj w poszukiwaniu miejsc chylących się ku upadkowi, w których jeszcze można dostrzec cel, jakiemu miały służyć, a które stały się wyłącznie jego znikającym wspomnieniem.”<sup>269</sup> Autor scenografii i jeden z aktorów filmu, Gyula Pauer, tak opowiada o tych poszukiwaniach: „Wędrowaliśmy przez górnicze osiedla. Szukaliśmy industrialnego środowiska zdradzającego wyraźne oznaki zniszczenia i powolnego rozkładu. Środowiska, które kiedyś miało się dynamicznie rozwijać, zmierzać ku bogatej i pięknej przyszłości, ale teraz ukazywało śmierć dawnych złudzeń. Kształtowaliśmy te miejsca w taki sposób, by symbolizowały koniec pewnej ery”.<sup>270</sup> Od *Potępienia* reżyser będzie wybierał właśnie takie przestrzenie, które kojarzą się ze schyłkiem i rozpadem świata. Od tego też czasu będzie on współpracował na stałe z operatorem Gáborem Medvigym<sup>271</sup>, rejestrującym rzeczywistość w długich, często kilkunastominutowych ujęciach, hipnotycznych travellingach i powolnych najazdach kamery na przedstawiane miejsca lub obiekty. Węgierski reżyser zwykle pracuje zresztą ze stałym gronem artystów. Począwszy od *Jesiennego almanachu* melancholijną muzykę do jego obrazów komponuje Mihály Vig (który w *Szatańskim tangu* wcielił się w postać Jeremiasa), a montażem zdjęć (od *Outsidera*) zajmuje się partnerka Béli Tarra, Ágnes Hranitzky<sup>272</sup>.

---

<sup>267</sup> Tamże, s.18.

<sup>268</sup> J. Romney, *Béla Tarr*, [w:] Michael Atkinson, *Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, Nowy Jork 2008, s. 75.

<sup>269</sup> A. B. Kovacs, *Świat według Tarra*, op. cit., s.237.

<sup>270</sup> Tamże, s. 237.

<sup>271</sup> Jedyny wyjątek od tego czasu stanowi *Człowiek z Londynu* (2007), do którego zdjęcia zrobił Robby Müller.

<sup>272</sup> Warto zaznaczyć, że reżyser przywiązuje ogromną wagę filmowego montażu oraz do samej pracy swojej partnerki. Jak powiedział w wywiadzie: „Rola Ágnes jest bardzo istotna. Nie jest zwykłą montażystką. Jej zadanie nie ogranicza się do łączenia dwóch odcinków taśmy. Jest stale obecna na planie filmowym, staje się pierwszym poważnym krytykiem tego, co robię. (...) Ágnes sugeruje (...), kiedy należy przyspieszyć poruszanie się bohaterów, kiedy powinno się wprowadzić element uspokojenia. To jest jej główne zadanie.”. Za: *Wielki akt kreacji*, op. cit., s. 29.

Głównym bohaterem *Potępienia* jest Karrer (Miklós Székely), który ma romans z pewną żonatą piosenkarką (Vali Kerekes). Mężczyzna prowadzi nielegalne interesy wspólnie z mężem kobiety, Sebastianem (Gyula Pauer). Karrer planuje pozbyć się małżonka – myśli o tym, aby zawiadomić miejscową policję o tym, że popełnił on przestępstwo. Podczas jednej z ich knajpianych kłótni, kobieta znika z właścicielem baru i zdradza obu mężczyzn. Następnego dnia Karrer idzie na posterunek policji i składa donos nie tylko na Sebastiana, ale także na nią. Akcja *Potępienia* rozgrywa się w zaniedbanym, industrialnym mieście. Główne elementy filmowej przestrzeni to niewielkie mieszkanie, w którym regularnie spotyka się para kochanków, mroczny bar (o znaczącej nazwie Titanik), gdzie występuje bohaterka oraz kilka okolicznych podwórek i ulic, po których często spaceruje Karrer. W oddali widać fabrykę i przemieszczające się monotonna wagoniki z węglem, zawieszane na szynach w powietrzu. Jest to zresztą jedyny widok, jaki rozpościera się za oknem mieszkania kobiety. Co istotne, bohaterowie utworów Tarra bardzo często spoglądają w okno – tak jakby czekali na jakąś zmianę, na coś, co mogłoby ich z tej szarej rzeczywistości wyzwolić<sup>273</sup>. Żadna zmiana jednak nie nadchodzi, za szybą widać zawsze ten sam niezmiennie przygnębiający krajobraz i tak samo ponure niebo. Na melancholijną przestrzeń *Potępienia* składa się przede wszystkim labirynt zabłoconych ulic i podwórek, w *Szatańskim tangu* takim labiryntem staną się wiejskie drogi, las i przestrzeń puszy, po której będą wędrować bohaterowie.

W *Harmoniach Werckmeistera* będzie to przede wszystkim zaśniewony rynek miasteczka z paroma odchodzącymi od niego ulicami oraz szpital psychiatryczny, do którego trafi główny bohater filmu. Portretowane w obrazach Tarra miejsca stanowią dla bohaterów więzienie, ekranową rzeczywistość reżyser naznacza „wrażeniem klaustrofobii, niemożnością opuszczenia zamkniętej przestrzeni.”<sup>274</sup> W jego filmowym świecie zwykle pada deszcz, a prezentowane miejsca często spowite są mgłą. To sprawia, że przestrzeń wydaje się nierzeczywista, niemożliwa do dokładniejszej identyfikacji, zawieszona na cienkiej granicy między jawą i snem. Przy tym wszystkim reżyser nie przestaje być jednak realistą, drobiazgowo punktuje najmniejsze znaki tej rozpadającej się rzeczywistości. Również w tym sensie przestrzeń jego obrazów staje się wiernym portretem ufundowanej na resentymentach przestrzeni środkowoeuropejskiej – niedowartościowanej, nieokreślonej i niestabilnej, o której Danilo Kiš pisał: „Bez wyraźnych granic, bez Centrum albo z

---

<sup>273</sup> Zarówno *Potępienie* jak i *Szatańskie tango* zaczynają się od sceny, w której widzimy bohatera lub bohaterkę, siedzących przy oknie i spoglądających przed siebie.

<sup>274</sup> R. Syska, *Béla Tar. Koło się zamyka.*, op. cit., s. 361.

wieloma centrami – „Europa Środkowa” przypomina dziś coraz bardziej owego Smoka z Alca z *Wyspy Pingwinów* Anatola France’a, (...) nikt z tych, którzy twierdzili, że go widzieli, nie umiał powiedzieć, jak wygląda.”<sup>275</sup>

Dzieła Béli Tarra pokazują komunizm jako wielkie zneruchomienie świata, który pomimo ciągłego rozpadu dalej skrycie czeka na swoje odrodzenie. Chwile buntu wobec tej mrocznej, statycznej rzeczywistości zdarzają się rzadko i zwykle nie przynoszą żadnego zwycięstwa. Większość postaci tkwi w melancholijnej rezygnacji, stanie autystycznego odrętwienia. Bohaterowie są reprezentantami społeczeństwa spacyfikowanego, które nie jest w stanie odnaleźć szczęścia w komunistycznej utopii i zamiast buntu wybiera nostalgię. Nawet jeśli decydują się na rewolucję (ostatnie sceny *Harmonii Werckmeistera*), to okazuje się, że nie jest ona w stanie przynieść nowego porządku, oznacza tylko zniszczenie i moralną degradację. W każdym z trzech analizowanych przeze mnie filmów jednym z najwyraźniejszych symptomów wewnętrznego zniewolenia jest konstrukcja języka postaci. Bohaterowie często milczą, nawet jeśli znajdują się wśród innych ludzi, to zwykle nie mają sobie już nic do powiedzenia. Społeczna apatia była jednym ze zwycięstw systemu totalitarnego, w którym: „niemy opór przekształcił się w przymusowe milczenie, by [wreszcie] zamienić się w cichą rezygnację.”<sup>276</sup> Jeśli bohaterowie przerywają milczenie, to zwykle rozmawiają o rzeczywistości, próbując ją określić i niejako zawłaszczyć słowami, opowiadają więc o tym, co się dzieje za oknem (a zwykle nie dzieje się nic poza tym, że znów pada deszcz) lub o tym, co się właśnie wydarzyło (u sąsiadów, w karczmie, w najbliższej okolicy). Znaczące jest to, że tematyka tych rozmów nie wychodzi poza otaczający ich świat, który jest uwięziony w teraźniejszości. Horyzont spojrzenia nie wykracza poza ponurą codzienność, przyszłością dla bohaterów nie jest kolejny miesiąc lub rok, lecz najwyżej kolejny poranek. Rozmowy stają się zatem swoistą relacją z tego, co się wcześniej wydarzyło i zwykle dotyczą tego, co chwilę wcześniej widzieliśmy na ekranie. Jeśli słowa bohaterów przekraczają tę ograniczoną perspektywę, wówczas zamieniają się w czystą abstrakcję i są wypowiedane przez kogoś, kto znalazł się na marginesie społeczeństwa (tak jest na przykład w przypadku Valushki, miejscowego *jurowego* z *Harmonii Werckmeistera*) lub pochodzą z ust kłamcy i zamieniają się w nowomowę (najbardziej wymownym tego przykładem są wypowiedzi Jeremiasa i Petryny z

---

<sup>275</sup> D. Kiš, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, op. cit., s. 44.

<sup>276</sup> Peter György, *Nema hagyomány*, Budapeszt 2000, s. 76, za: M. Lechowska, *Węgrzy patrzą na swoją historię...*, op. cit., s. 207-208.

*Szatańskiego tanga*). Język bohaterów jest językiem społeczeństwa wewnętrznie zniewolonego i zostaje ograniczony do jednoznacznej dychotomii: pozbawione większego znaczenia zdania opisujące świat / abstrakcyjne i pozbawione odniesienia do rzeczywistości słowa szaleństwa lub nowomowy, które brzmią jak wyrażenia performatywne, ale nie mogą mieć żadnej funkcji stwarzającej. Postaci z filmów węgierskiego reżysera, podobnie jak u Rainera Wernera Fassbindera, używają języka „totalitarnego”, wyrażającego określoną sytuację społeczną i stosunki międzyludzkie, w jakich żyją. U Tarra, tak jak u twórcy *Strach zżerać duszę* (1973): „Zubożały język protagonistów (...) demaskuje mechanizmy społeczne rządzące ciasnym podwórkiem, prowadząc do niemoty, której konsekwencją jest agresja fizyczna. Język bohaterów wyraża stan ich ducha: jest pusty, pozbawiony treści, formalnie nieudolny.”<sup>277</sup> Gdy język jako narzędzie terroru przestaje wystarczać, bohaterowie Fassbindera często sięgają po przemoc fizyczną. U Tarra jest podobnie. Najbardziej wymownym przykładem takiej sytuacji jest scena z *Szatańskiego tanga*, w której zaniechana przez dorosłych (głównie przez matkę alkoholicką) Else znęca się nad swoim kotem, który dotychczas był jedyną bliską jej istotą. Na początku narzędziem tej przemocy jest właśnie język – dziewczynka krzyczy na zwierzę, mówi mu, że może z nim zrobić wszystko. Później przemoc staje się fizyczna: Else bije kota, przydusza go i wkłada do wełnianej siatki, z której zwierzę nie może się wydostać. Przez jakiś czas jest tam uwięzione, potem przeżyje jeszcze prawdopodobnie kilka godzin. Potem bohaterka je zabije i zakopie w ziemi.

Ta porażająca scena jest symboliczna dla relacji międzyludzkich, jakie panują w Tarrowskim świecie. Często zostają one sprowadzone do stosunku kata i ofiary, przy czym ciężko jest stwierdzić, jak bardzo ten podział ról jest stały i jednoznaczny. Wydaje się, że w jego świecie wszyscy stają się w tej samej mierze ofiarami i oprawcami. Else, mała piegowata dziewczynka o wielkich, smutnych oczach, była ofiarą dorosłych, która postanowiła znaleźć kogoś, kto byłby jeszcze bardziej bezbronny od niej. Później jeszcze raz padnie ofiarą zakłętego kręgu przemocy – nie umiając żyć samotnie w tej ponurej rzeczywistości, wykopie z ziemi swoje ukochane zwierzę, położy się z nim w ruinach okolicznego kościoła i tam popełni samobójstwo.

---

<sup>277</sup> Zbigniew Faliszewski, *Wszyscy Turcy nazywają się Ali. Niemcy i obcokrajowcy w filmach Rainera Wernera Fassbindera*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004, 195.



Wiele postaci w filmach Tarra stanowi klasyczną reprezentację *homo sovieticus*, który w swojej ucieczce od wolności podporządkował się zasadom, według jakich zbudowano otaczającą go rzeczywistość. Cechami charakterystycznymi takiego modelu osobowości jest pozostawanie w relacjach międzyludzkich opartych na wspomnianym związku ofiary i oprawcy, wyzbycie się indywidualizmu, dostosowywanie się do panującego porządku oraz internalizacja „wartości” proponowanych przez dany porządek. Odarcie z podmiotowości i indywidualizmu zostaje podkreślone w scenach, w których ludzie stoją w tłumnych szeregach, idą w pochodzie lub tańczą w korowodach swojego pijackiego *danse macabre*. Reżyser indywidualizuje tłum – w powolnych travellingach rejestrowana jest każda pojedyncza twarz, której widz może się dokładnie przyjrzeć<sup>278</sup>. To tym bardziej zdaje się podkreślać dziwny i mroczny rodzaj narzuconej, masowej wspólnoty. Jest to szczególnie zauważalne wtedy, gdy postaci tańczą – nawet jeśli robią to w parach, to nigdy się na siebie nie patrzą. Zwykle spoglądają martwym wzrokiem przed siebie lub odwracają głowę w inną stronę. Wyglądają jak manekiny, które nieznanemu demiurgowi zmusił swoim tajemniczym zaklęciem do tańca.

Bohaterowie próbują dostosować się do okrutnych praw rządzących rzeczywistością w której żyją, co zwykle dzieje się kosztem ich godności. Tak jest w przypadku Karrera, który składa na policji donos na znajomych. Co istotne, budynek policji nie jest zwykłym komisariatem – nad drzwiami obok znak policyjnego wisi także, wyeksponowany w długim ujęciu, znak sierpa i młota. Po zdradzeniu Willarskyego i jego żony, mężczyzna nie czuje ulgi, ani satysfakcji. Wręcz przeciwnie, czuje się jeszcze bardziej upodlony, ma świadomość, że sam właśnie zrezygnował z resztek swojej godności. Czytelnym tego przykładem jest finałowa scena filmu, w której Karrer wychodzi z komisariatu, spaceruje po okolicy i dociera na wysypisko śmieci. Bohater widzi psa, który na niego szczeka, potem jednak sam zaczyna na niego warczeć i szczekać – wystraszone zwierzę skomle ze strachu i ucieka.

Najbardziej sugestywny portret tożsamości autorytarnej odnajdziemy w *Szatańskim tangu*, które András Bálint Kovács nazwał „największym osiągnięciem węgierskiej sztuki filmowej ostatnich dwudziestu lat i jednym z najważniejszych obrazów europejskiego kina modernistycznego”<sup>279</sup>. Jest to opowieść o mieszkańcach małej, upadłej wioski, którzy prowadzą monotonną, pogrążoną w posepnym marazmie egzystencję. Wegetują w nędzy i

---

<sup>278</sup> Jak mówi sam reżyser: „Chcę, aby ludzie byli rozpoznawalni, mieli twarze. Tłum nie jest zwykłym stadem baranów, ślepo idącym na rzeź. Każdy z tych ludzi to pojedynczy człowiek.”, za: *Wielki akt kreacji*, op. cit., s.30.

<sup>279</sup>A. B. Kovacs, *Satantango*, [w:] Peter Hames, *The Cinema of Central Europe*, Londyn 2004, s. 237.

zapijają smutki w miejscowej karczmie, stanowiącej swoisty *axis mundi* Tarrowskiej rzeczywistości. Pewnego dnia jeden z bohaterów słyszy dochodzący z sąsiedniej wioski dźwięk dzwonów kościelnych o nieznanym pochodzeniu (wieża miejscowego kościoła pozbawiona jest dzwonnicy, a najbliższy kościół z dzwonami znajduje się zbyt daleko, by móc je usłyszeć). W tym samym czasie do wioski dociera wiadomość o przyjściu Jeremiasa, który od wielu lat był nieobecny. Mieszkańcy z rosnącą nadzieją i radością oczekują spotkania z nim – mają bowiem przeczucie, że jego powrót może coś w ich życiu zmienić. Bohaterowie *Szatańskiego tanga*, podobnie jak protagoniści *Potępienia*, stale się okłamują, zdradzają i wzajemnie na siebie donoszą. Jedną z najbardziej klasycznych postaci umysłu zniewolonego reprezentuje lekarz, który w swoim dzienniku rejestruje każdy najmniejszy szczegół, dokładnie zapisując wszystko, co robią inni mieszkańcy. Swój zeszyt regularnie przedstawia do wglądu u miejscowej AVH. Wydaje się, że robi to już od dawna, że składanie donosów stało się dla niego bezwarunkowym odruchem, od którego nie może się wyzwolić. Podobnie jak Karrer, Doktor zdaje się jednak mieć świadomość tego, że nie postępuje słusznie, a swoje wyrzuty sumienia zapija w karczmie lub w swoim mrocznym, brudnym mieszkaniu. Bohaterowie są wobec siebie podejrzliwi, wiedzą bowiem, że zaufanie towarzyszowi zza knajpianego stołu może przynieść tylko zgubę.

Okazuje się jednak, że taki akt wiary jest tu czasem możliwy. Pomimo poczucia zniewolenia, nadal melancholijnie czekają na jakąkolwiek przemianę, na cokolwiek, co mogłoby odwrócić działanie złego zaklęcia, które uwięziło ich w tym ponurym świecie. Sygnałem takiej nadchodzącej przemiany jest powrót Jeremiasa i Petriiny – ich nagłe nadejście do wioski prawie wszyscy traktują jak zapowiedź zbawienia. Jeśli motyw tego powrotu będziemy postrzegać w kontekście polityczno-społecznym, wówczas możemy przyjąć dwie podstawowe interpretacje. Z jednej strony, Jeremias jest postrzegany jako „bohater”, który „z różnych powodów” musiał kiedyś opuścić wioskę. Moglibyśmy go więc uznać za byłego dysydenta, który kiedyś walczył z systemem, a teraz znów zwiastuje możliwość zmiany i stanowi symbol wiary w nadejście nowego porządku (demokratycznego?). Z drugiej strony, przemawia on jak typowy dla każdego systemu totalitarnego demagog, jego opowieści o rychłym nadejściu „nowego, wspaniałego świata” przypominają komunistyczną nowomowę, uzupełnioną o podstawowe dla każdego mówcy zwroty do obywateli (np. wezwania do pomocy w budowaniu nowego porządku). Bez względu na to, czy przyjmiemy, że jest to portret społeczeństwa w czasie Jesieni Ludów czy obraz systemu, który wciąż żyje i ma się dobrze, obraz tej nagłej społecznej ufności jest obrazem tęsknoty za czymkolwiek, co mogłoby ten świat zmienić. Epos Béli Tarra

portretuje melancholię, która staje się podstawą utopii. Jest to zarazem opowieść o dotkliwym upadku idealistycznych (czy też raczej ideologicznych) wizji, który sprawia, że melancholia rodzi się na nowo. Wiara w nadejście przemiany zwiastowanej przez Jeremiasa i Petrinę okazała się bowiem złudna. Mężczyźni nie są bohaterami i nie przynoszą wiosce zbawienia. Z racji swojej niechlubnej przeszłości (raczej nie dysydenckiej, lecz po prostu przestępczej), sami współpracują teraz z komunistyczną władzą. Chwilę po tym, jak znaleźli się w wiosce, odwiedzają miejscowy komisariat i podpisują lojalkę, zobowiązując się do tego, że będą czujnymi obserwatorami miejscowej społeczności. Głoszą utopijną wizję przemiany, aby wykorzystać mieszkańców. Później, gdy zdobędą ich pieniądze, odejdą ze znikającej w deszczu wioski, która dalej będzie się zmagać ze swoją samotnością.

#### 4. WIECZNY POWRÓT MELANCHOLII

##### koncepcja czasu według Béli Tarra

*Każdy z nich wie, że nie starczy ludzkiego życia, aby przebyć drogę, która  
jak orbita kołowa wznosi się ku coraz wyższym płaszczynom  
i na której minione i zanikające zmartwychwstaje  
jako cel wyższy, aby z każdym krokiem zapadać  
z powrotem w coraz odleglejsze mgły (...).<sup>280</sup>*

Hermann Broch

Znamienną cechą twórczości Béli Tarra jest pragnienie materializacji czasu. Reżyser chce w swoich filmach „nadać mu widzialną, dotykalsną postać, ujawnić na ekranie jego obecność.”<sup>281</sup> Według Davida Thomasa Lyncha, autor *Człowieka z Londynu* jest jednym z nielicznych współczesnych modernistów ekranu, którzy tak sugestywnie przywołują w swoich obrazach czas żałoby i utraty.<sup>282</sup> Jest to czas, który wydaje się istnieć poza czasem historycznym. Również w tym sensie, kino Tarra wyraża istotny element doświadczenia środkowoeuropejskiego, czyli nostalgię za historią, rozumianą jako tęsknota za realnym uczestnictwem w procesach historycznych i możliwością tworzenia historii. Jak zauważa Urszula Górska, „*differentia specifica* tego obszaru to przede wszystkim dziedzictwo historii i to, że tutejsze narody nigdy nie były panami swojego losu, tylko obiektami gry Historii.”<sup>283</sup> Ahistoryczność filmów węgierskiego twórcy nie ma więc związku z

<sup>280</sup> Hermann Broch, *Lunacy, część III: 1938. Hugonau, czyli rzeczowość*, Wrocław 2005, s. 588-589.

<sup>281</sup> R. Syska, *Béla Tar. Koło się zamyka.*, op. cit., s. 362.

<sup>282</sup> David Thomas Lynch, *The films of Bela Tarr*, „Cineaction” 1995 nr 39, s.32.

<sup>283</sup> Urszula Górska, *Europa Środkowa na rozdrożu*, „Tekstualia” 2008 nr 1 (12), s. 35.

Fukuyamowską tezę o końcu historii, lecz wynika przede wszystkim ze środkowoeuropejskiego poczucia opuszczenia „małych” narodów przez Wielką Historię. Jak pisze czeski historyk sztuki, Jozef Kroutvor, przez długi czas istotne wydarzenia dziejowe rozgrywały się tylko na Zachodzie, podczas gdy na Wschodzie narody nie miały na to żadnego wpływu. W Europie Środkowej „powszedni żywot [został] wyrzucony poza nawias historii. (...) Drobiazgi z życia i epizody zastępują tu wielką historię.”<sup>284</sup> Właśnie te drobne szczegóły i epizody stają się treścią obrazów Tarra, które można nazwać nostalgicznymi traktatami o poczuciu utraty historii. Jego kino portretuje część Europy, która straciła swoje indywidualne poczucie historyczności, została wyrzucona poza główny bieg dziejów i zaczęła tkwić w zawieszeniu pomiędzy decydującymi o jej losach Wschodem i Zachodem. Opowieścią o takim poczuciu utraty jest *Szatańskie tango*, którego bohaterowie tęsknią za jakąkolwiek szansą na wyzwolenie się z zakłętego, beczasowego porządku świata. Nostalgiczny stosunek do utraconej historii sprawia, że są oni w stanie ślepo uwierzyć w utopię, która unieszczęśliwia ich jeszcze bardziej. W tym kontekście warto jeszcze raz wspomnieć tezę Wolfa Lepeniesa o związku obu tych projektów: utopia ma podobnie niestałe i niepewne fundamenty, jak projekt melancholii ; teoretycznie ma ona stanowić optymistyczną wersję świata odrzucającego melancholię, ale w rzeczywistości – staje się jej ponownym, niezamierzonym powtórzeniem.

Podobne przedstawienie nostalgii widzimy w kolejnym „arcydziele nowej formy kina poetyckiego”<sup>285</sup>, jakim były *Harmonie Werckmeistera*, stanowiące adaptację powieści László Krasznahorkaia o znaczącym tytule *Melancholia sprzeciwu*. Akcja filmu, tak jak w przypadku *Potępienia*, rozgrywa się w małym, bliżej nieokreślonym, industrialnym miasteczku. Pewnego dnia przybywa do niego cyrk z tajemniczą postacią Księcia, którego jeszcze nikt z mieszkańców nie widział. Największą sensacją jest przywieziony przez cyrkowców, równie tajemniczy eksponat – największy na świecie sztuczny wieloryb. Przyjezdny cyrk początkowo fascynuje miejscowych, rodzi w nich tęsknotę za czymś nowym i nieznanym. Wkrótce jednak fascynacja zamienia się w niepokój, który prowadzi do lęku i paranoi. Miasteczko pogrąża się w coraz większym chaosie, ludzie wychodzą na ulice i rozpętują rewolucję, która zdaje się nie mieć żadnej racjonalnej przyczyny i celu. Bohaterowie filmu, tak jak bohaterowie *Szatańskiego tanga*, oczekiwali przyjścia

---

<sup>284</sup>Jozef Kroutvor, za: Miłosz Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, „Tekstualia 2008 nr 1 (12), s. 59.

<sup>285</sup> Adam Horoszczak, *Derwisz w wannie. Harmonie Werckmeistera*, „Kino” 2001 nr 6, s. 47.

zbawiciela – i podobnie jak tam, zbawiciel okazał się oszustem (długo wyczekiwany występ Księcia został odwołany). Z równą maestrią portretuje tu reżyser swoistą zbiorową hipnozę, jakiej ulegają jednostki, które wierzą w utopię, ponieważ pragną wyrwać się z mroków melancholii. Dziwaczne wypchane zwierzę oraz tajemnicza postać Księcia generują powszechne tęsknoty, nadzieje i frustracje, stanowią też swoistą metaforę historii, za którą tęsknią mieszkańcy. Bohaterowie Tarra pragną ujrzeć ją w jej realnym kształcie, chcą współtworzyć jej znaczenie i mieć jakikolwiek wpływ na jej wypadki. W świecie tęsknoty, nadziei i melancholii status tego utraconego obiektu jest jednak zwykle nieznanym i niepewnym. Melancholik może „bardzo dobrze wiedzieć, k o g o w przeszłości utracił, nigdy jednak nie jest w stanie określić, c o wraz z ową osobą zostało przez niego utracone.”<sup>286</sup> Pomimo tego (a może – właśnie dlatego) pozostaje on nadal głęboko przywiązany do utraconego obiektu, co sprawia, że staje się przygnębiony i obojętny. Ta niespełniona tęsknota za utraconym obiektem wydaje się wpisana na stałe w status Środkowej Europy, która pozostaje nieufna wobec historii. Bo ona, „wcielenie rozumu, który nas sądzi i o nas rozstrzyga, jest historią zwycięzców. A narody środkowoeuropejskie zwycięzcami zdecydowanie nie są. Istnieją w obrębie historii europejskiej, ale nie są jej siłą napędową – pozostają tylko areną wydarzeń.”<sup>287</sup> Mechanizmy sprawcze historii pozostają niedostępne, pisana piórem zwycięzców pozostaje ona zatem czymś groźnym i nieznanym. Podobnie jak fantomiczna postać Księcia i wielki, wypchany wieloryb może więc fascynować, ale jednocześnie – budzi w mieszkańcach irracjonalny lęk, prowadzący do rewolucji. Historia jest postrzegana przez mieszkańców jako coś obcego, dziwnego, niepojętego. Ta swoista obcość przy jednoczesnym pragnieniu posiadania wpływu na jej wypadki prowadzi społeczeństwo do coraz większego okrucieństwa. Jak zauważa Rafał Syska: „Oczekujący na zbawcę tłum, podobnie jak w *Szatańskim tangu*, pod wpływem lęku przed czymś nieznanym – wieloryb staje się tu upostaciowionym zagrożeniem, niezdefiniowanym, wykraczającym poza ramy rozumu i zdrowego rozsądku – porywa się na najbardziej okrutne i podłe czyny.”<sup>288</sup>

Pragnienie doświadczenia historii staje się zatem żądzą rozpętania rewolucji, która z kolei prowadzi do dyktatury. Ona okazuje się jedyną możliwą zasadą porządkującą świat, pogrążający się w coraz większym chaosie. Oto bowiem w tej ponurej rzeczywistości buntu i nostalgii „jedynym sposobem zapanowania nad destrukcyjnymi instynktami jest

---

<sup>286</sup> K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, op. cit., s.297.

<sup>287</sup> M. Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historyzoficzna wobec postmodernizmu*, op. cit., s.59.

<sup>288</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Kolo się zamyka*, op. cit., s. 369.

akceptacja przemocy uformowanej w dyktaturę, która staje się wyłącznym depozytariuszem agresji zindywidualizowanej, ukierunkowując i porządkując skłonności pojedynczego człowieka i potęgę tłumu.”<sup>289</sup> *Harmonie Werckmeistersa* można uznać, za „hipnotyzującą filmową medytację nad problemem demagogii i psychicznej manipulacji”<sup>290</sup>, nie jest to jednak medytacja, która mogłaby przynieść ukojenie. Przeciwnie, uświadamia ona widzowi obecność instynktów, o których istnieniu wolałby na co dzień nie pamiętać. Szczególne wrażenie pozostawia scena kulminacji przemocy, przedstawiająca powolny, milczący marsz zrewoltowanych nędzarzy jedną z głównych ulic miasteczka. Zdesperowany i wyzwolony z wszelkich hamulców tłum zostaje ogarnięty niszczycielską pasją, a ofiarą zamieszek stają się między innymi pensjonariusze okolicznego szpitala psychiatrycznego. Valkola podkreśla podobieństwo przedstawienia tej rewolty do tego, jak została pokazana rewolucja robotów w *Metropolis* (1927) Fritza Langa.<sup>291</sup> Philippe Roger z kolei porównuje sceny rewolucji do pochodu lunatyków, którzy w swoim nocnym marszu tracą świadomość i nic już nie jest w stanie ich powstrzymać przed popełnianiem kolejnych aktów okrucieństwa<sup>292</sup>. Tego nagłego uobecnienia się przemocy nie wytrzymała krucha psychika głównego bohatera filmu, Janosa Valushki (Lars Rudolph). Wydaje się, że jest on jednym z nielicznych pozytywnych bohaterów, zamieszkujących ponury świat węgierskiego artysty. Valushka jest idealistą, który pragnie zmienić rzeczywistość, jednak jego melancholijne pragnienie przemiany nie prowadzi go do myślenia o rewolucji, ma on bowiem świadomość tego, jak niebezpieczne mogłyby być jej konsekwencje. Podobnie jak wielu innych marzycieli, w końcu ponosi druzgocącą klęskę. W finałowych scenach bohater znajduje się w szpitalu psychiatrycznym, w stanie głębokiej katatonii. Dalsze uczestnictwo w tym ponurym i skazanym na samozagładę świecie okazało się dla niego niemożliwe.

Jednym z fundamentów Tarrowskiego świata jest doświadczenie totalitarnego zniewolenia, które odbiera bohaterom marzenie o jakiegokolwiek zmianie. Rzeczywistość jego filmów składa się z rozmaitych sygnałów monotonii i niemożności wyjścia poza zapętłony porządek zdarzeń. Cykliczny, ahistoryczny czas obrazów Tarra można porównać do czasu wiecznego powrotu, o którym pisał Fryderyk Nietzsche. Podstawę koncepcji niemieckiego filozofa stanowiła negacja dziewiętnastowiecznego historycyzmu i

---

<sup>289</sup> Tamże, s. 370.

<sup>290</sup> J. Valkola, *L'esthétique visuelle de Béla Tarr*, op.cit., s. 181.

<sup>291</sup> Tamże, s. 182.

<sup>292</sup> Philippe Roger, *Les Harmonies Werckmeister de Tarr Béla*, “Revue de culture contemporaine”: [http://www.revue-etudes.com/etudes/interieur.php?id\\_num=23972](http://www.revue-etudes.com/etudes/interieur.php?id_num=23972) [07.03.2009].

heglowskiej filozofii dziejów. Istotnym jej elementem było też przeciwstawienie się chrześcijańskiej wizji rzeczywistości, w której każde cierpienie stanowi zadośćuczynienie za grzechy i może być wynagrodzone wieczną łaską w niebie. Wedle doktryny głoszonej przez Ewangelię, w ostatecznym rozrachunku dobro zawsze zwycięża nad złem, a „wszystko, cokolwiek nas spotyka, odnajduje swój ostateczny sens w boskiej ekonomii zbawienia.”<sup>293</sup> Wizja świata, która wyłania się z Nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu, jest diametralnie inna. Według jego koncepcji nie ma rzeczywistości innej niż materialna, innego świata niż widzialny i innego czasu niż ten, który odmierzany jest przez kolejne dni, miesiące, lata i wieki. Historia nie zamyka się w linearnym rozwoju od początku do końca, bo w obliczu metafizycznej pustki nie ma niczego, co mogłoby istnieć „przedtem” i „potem”. Jak pisze Krzysztof Wieczorek, „każde zdarzenie, każdy okrucieństwo i uczucie, każde drgnienie atomów zajmuje swoje stałe miejsce na obwodzie Wielkiego Koła Czasu. (...) Żadne zło nie zostanie zadośćuczynione, żadna krzywda wyrównana, żadne cierpienie wynagrodzone, żadna zasługa zapisana w niebie.”<sup>294</sup> Myśl o powtarzalnym i nieuchronnym powrocie wszystkiego, co nas w życiu spotkało, może być bardziej przerażająca niż wiara w istnienie piekła i konieczności wiecznej pokuty za uczynione w życiu grzechy. Idea wiecznego powrotu nie zakłada bowiem żadnej obietnicy i żadnej nadziei. Jak sugestywnie przedstawił ją Fryderyk Nietzsche: „Życie to, tak jak je teraz przeżywasz i przeżywałeś, będziesz musiał przeżywać raz jeszcze i niezliczone jeszcze razy; i nie będzie w nim nic nowego, tylko każdy ból i każda rozkosz i każda myśl i westchnienie i wszystko niewymownie małe i wielkie twego życia wrócić ci musi, i wszystko w tym samym początku i następstwie (...). Wieczna klepsydra istnienia odwraca się jeno – a ty z nią, pyłku z pyłu!”<sup>295</sup> Béla Tarr, który przed trafieniem do szkoły filmowej planował wybrać się na studia filozoficzne, w swojej twórczości inspirował się myślą autora *Poza dobrem i złem*. Jest to widoczne przede wszystkim w specyficznej konstrukcji czasu przedstawionego jego utworów. Rzeczywistość filmów Tarra jest uwięziona w ponurej, klaustrofobicznej przestrzeni i cyklicznym, nieprzewidywalnym czasie. U węgierskiego reżysera, podobnie jak u Nietzschego, mamy do czynienia ze światem, od którego odwróciła się historia i z czasem, który odwrócił się od linearnego porządku historycznego.

Zasada cykliczności organizującej świat najpełniej ujawnia się w *Szatańskim tangu*. Samą już strukturę dzieła można uznać za symetryczną – utwór składa się z dwunastu

---

<sup>293</sup> Krzysztof Wieczorek, *Wieczne powroty Fryderyka Nietzschego*, Katowice 1998, s.152.

<sup>294</sup> Tamże, s. 152.

<sup>295</sup> Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna*, Warszawa 1907, s. 282.

powtarzalnych, odpowiadających sobie części. W pierwszych pięciu fabuła się rozwija, zaś szósta, stanowiąca swoisty punkt zwrotny, jest rodzajem przejścia do szczęścia ostatnich rozdziałów, gdzie następuje regres, stopniowy powrót do punktu wyjścia całej historii. W filmie jest wiele pojedynczych ujęć, sekwencji i całych scen, które się powtarzają lub są właściwie identyczne. Podobna, choć nie tak dominująca dla całej struktury seryjność, ujawnia się także w *Potępieniu* i *Harmoniach Werckmeistersa*. Tymi niezmiennie powtarzalnymi elementami świata przedstawionego w obrazach Tarra są przede wszystkim: określone motywy muzyczne, taniec bohaterów, ich spacery i dialogi, obrazy pewnych charakterystycznych obiektów oraz nieustannie padający deszcz. Powtarzalne motywy i sekwencje sugerują swoistą rytualizację przedstawionej rzeczywistości, jednak owe rytuały nie są tu symbolami przejścia i nie zwiastują nadchodzącej przemiany. Cykliczność czasu nie odsyła nas więc do rzeczywistości mitu i epifanii. Mamy tu do czynienia z rytuałami, które utraciły funkcję przywołującą sacrum, odradzający się cykl wegetacyjny nie oznacza więc odnowy, lecz przyjmuje kształt błędnego koła. Tarr dokonuje odwrócenia Eliadowskiej koncepcji czasu świętego, który „występuje pod paradoksalnym aspektem czasu okrężnego, odwracalnego i dającego się odzyskiwać jako rodzaj wiecznej mitycznej terażniejszości, w którą człowiek włącza się okresowo za pośrednictwem obrzędów.”<sup>296</sup> Cykliczność nie zyskuje tu głębi mitologicznego czy religijnego paradygmatu – w świecie Tarra nie ma bowiem miejsca na sacrum, które mogłoby uświęcić ludzkie trwanie. Powtarzalne rytuały banalnej codzienności sygnalizują tyranię zmechanizowanego czasu, wydarzeń i losów, od których nie ma ucieczki. Ta swoista temporalizacja stanowi znak uwięzienia w melancholii, która oznacza niemożność wyjścia poza terażniejszość.

Jednym z najbardziej charakterystycznych znaków tego uwięzienia w powtarzalności jest u Tarra motyw tańca. Przewija się on przez całą twórczość węgierskiego reżysera. Scena tańca stanowi centralną sekwencję *Outsidera* i *Szatańskiego tanga*, otwiera *Harmonie Werckmeistersa* i zamyka *Jesienny almanach*. Również w *Potępieniu* taniec jest stale obecny. Jak wspomniałam wcześniej, tańczące postaci rzadko na siebie spoglądają, a ich pozorna bliskość jedynie wzmacnia poczucie wzajemnej obcości i obojętności. Ich ruchy wydają się zautomatyzowane, często wyglądają sztucznie i teatralnie. Charakterystyczne jest też to, że bez względu na to, czy bohaterowie tańczą w parach czy w większej grupie, to najczęściej poruszają się po linii okręgu, co wzmacnia poczucie zapętlenia i uwięzienia. Obraz tego monotonnego, apatycznego tańca przypomina późnośredniowieczne i barokowe

---

<sup>296</sup> Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970, s. 90.



przedstawienia *danse macabre*. Zapętleni w pijackim tańcu bohaterowie Tarra stają się uwspółcześnionym wcieleniem postaci znanych z płótna Hansa Holbeina, wyrażających rozczarowanie marnością świata i jednocześnie przypomnienie o tym, że wobec śmierci wszyscy jesteśmy równi. Fakt uwikłania Tarrowskiego świata w nieprzezwyčajalną cykliczność podkreślany jest też przez aluzje do ruchu po kole, pojawiające się w formie zabiegów stylistycznych. Jednostajność powtórzeń jest w jego obrazach zaznaczana przez ruchy kamery, wykorzystywanie kolistych i okrągłych obiektów scenograficznych, długie *travellingi*, które zdają się zataczać koło wokół rejestrowanego obiektu<sup>297</sup>.

Pisząc o podobieństwie czasu przedstawionego w kinie Tarra wobec teorii sformułowanej przez Fryderyka Nietzschego, należy też wspomnieć o pewnej istotnej różnicy w ich podejściu do samego zjawiska spirality i powtarzalności. Koncepcja wiecznego powrotu stanowiła negację metafizycznej celowości i zakładała konieczność afirmacji życia w jego cyklicznym, powtarzalnym porządku. Wiara w nadejście zmiany jest według filozofa jedną z najgorszych słabości, którą człowiek powinien przezwyciężyć, aby móc nadać znaczenie swojej egzystencji. Nieuchronny powrót wszystkiego, co nas w życiu spotyka, ma być wyzwaniem dla człowieka, który powinien zdobyć się na to, aby móc tę cykliczność zaakceptować. Nietzsche zakładał, że „zmumifikowana przeszłość jest azylem dla słabych, rozczarowanych, jest kapitulacją woli, objawem braku mocy, sprzeniewierzeniem się życiu”<sup>298</sup>, zaś nadzieja na lepszą przyszłość jest sygnałem tego, że człowiek nie potrafi poradzić sobie z problemami, które tkwią w teraźniejszości. Cykliczny porządek rozwoju rzeczywistości u Béli Tarra nie pozostawia bohaterom szansy na afirmację. Wydaje się, że akceptacja tego uwięzienia w wiecznie powracającym czasie teraźniejszym nie jest w stanie sprawić, że staną się oni silniejsi. Wręcz przeciwnie, niemożność wyjścia poza zakłęty krąg czasu sprawia, że bohaterowie stają się jeszcze bardziej bierni i zrezygnowani. Tkwią oni w typowym dla stanu melancholii zamknięciu pomiędzy przeszłością, która nie przemija i przyszłością, która nie nadchodzi. Ten złowrogi ciężar czasu i cykliczność pozornego rozwoju znieruchomiłego świata są znakami „czasowości zdecentrowanej”, która „nie płynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu. Masywna chwila, ociążała, bez wątpienia traumatyczna (...), zatyka horyzont czasowości depresyjnej, albo raczej odbiera jej całość horyzontu, całą

---

<sup>297</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, op. cit., s. 361.

<sup>298</sup> *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 95.

perspektywę.<sup>299</sup> Reżyser portretuje w swoich filmach społeczeństwo, które przez dłuższy czas było zmuszone do funkcjonowania w stanie swoistej amnezji, a dziś – żyje w cieniu historii, która nigdy nie była jego udziałem, wśród śladów przeszłości, która nie chce odejść. Jak bowiem podkreśla Grzegorz Dziamski: „Artystów z Europy postkomunistycznej przeszłość nie pobudza do marzeń o lepszym świecie; przeszłość nie jest dla nich krainą nadziei, utraconym królestwem ducha, nie jest marzeniem (*Traum*), lecz utrapieniem, urazem (*Trauma*), z którego trzeba się wyzwolić.”<sup>300</sup> Jednym z takich artystów z pewnością jest Béla Tarr, dla którego powtarzalność zdarzeń jest symbolem traumatycznej pamięci, mieszkającej w ułomnym czasie i niepewnej przestrzeni. Owa nieuchronność powtórzenia oznacza też ciągłą powtarzalność utraty, a co za tym idzie – także cykliczne odradzanie się melancholii. „Powraca ona ciągle w ludzkich dziejach wraz z każdym nowym okaleczeniem i utratą – jako nie przepracowany do końca ból, nie odżałowana strata, jakaś resztką, coś jakby uwierające ziarenko piasku, niemalże drobiazg, nic prawie.”<sup>301</sup>

Zjawisko cykliczności, konstytuujące świat przedstawiony dzieł Tarra, jest też jednym ze śladów tradycji brechtowskiej, wpływającej na kino węgierskiego artysty. Ekspozycja powtarzalność elementów dramatu była dla Bertolda Brechta istotna w budowaniu efektu obcości (*Verfremdungseffekt*). Powtarzanie gestów, słów, dialogów, a czasem nawet całych scen (np. odgrywanie tych samych scen kilka razy od nowa, aranżacja kolejnych „prób” spektaklu na publiczności miało stwarzać dystans wobec prezentowanej na scenie historii i podkreślać jej ideologiczny przekaz. Gra aktorów, ujawnianie narratora opowieści (czy też raczej – komentatora akcji scenicznej) oraz powtarzanie scen miały ujawniać istnienie ramy artystycznej dzieła. Według reformatora teatru spektakl „powinien nie tylko poruszać uczucia widzów, lecz także skłaniać ich do myślenia; nie powinien stwarzać iluzji innego świata, lecz ujawniać sztuczność instytucji teatralnej.”<sup>302</sup> Jak zauważył Erich Franzen, efekt obcości, znoszący iluzjonistyczny charakter sztuki, sprawia, że akcja ma „charakter modelu lub paraboli, dzięki czemu narrator zyskuje okazję do przedstawienia swojej wersji omawianych wydarzeń.”<sup>303</sup> Narrator pojawia się także u Tarra (*Szatańskie tango*), podobnie też, cykliczne powroty kolejnych elementów przedstawianej rzeczywistości nie stanowią

---

<sup>299</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. 65.

<sup>300</sup> Grzegorz Dziamski, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Kraków 2004, s. 175.

<sup>301</sup> P. Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*, op. cit., s.174.

<sup>302</sup> Dorota Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*, Kraków 2004, s. 25.

<sup>303</sup> Erich Franzen, *Formen des modernen Dramas*, Munchen 1961, s. 85-86.

elementu rytualizacji, lecz ujawniają autotematyczny wymiar dzieła. Wydaje się, że autor *Potępienia* upodabnia swój ekranowy świat do brechtowskiego spektaklu, w którym sceną staje się zabłocone podwórko gospodarstwa, ponura wiejska droga lub przestrzeń zadymionej karczmy. Cykliczność w jego świecie zyskuje też odniesienie, którego nie znajdziemy w teatrze epickim Brechta. Dla reżysera staje się ona jednym z sygnałów powolnej i melancholijnej apokalipsy, która wciąż rozpoczyna się od nowa.

## **5. INNEGO KOŃCA ŚWIATA NIE BĘDZIE czas apokalipsy i sacrum zdegradowane**

*I tak się właśnie kończy świat  
Nie hukiem ale skomleniem.*<sup>304</sup>

Thomas Stearns Eliot

Filmy Béli Tarra opowiadają o świecie w stanie permanentnego rozkładu. Erozi ulega tu zarówno wypełniona znakami przemijania przestrzeń, jak i zapętłony, pozbawiony linearności czas oraz sami bohaterowie, którzy utracili swoje człowieczeństwo. Wszystkie elementy rozrysowywanej na ekranie rzeczywistości świadczą o tym, że stoi ona na granicy upadku. Świat Tarra jest światem ruin, rozpadających się bloków i kamienic, stęchłej wilgoci, starych, zużytych przedmiotów. Węgierski reżyser-turpista portretuje utracone, opuszczone i zdradzone przez historię przestrzenie i poszukuje magii tam, gdzie wydaje się ona całkowicie niedostępna. Te bezużyteczne, zapomniane rzeczy i miejsca stają się w jego obrazach przedmiotem doświadczenia estetycznego.

Motyw rozkładu stanowi dominantę jego apokaliptycznego tryptyku, składającego się z *Potępienia*, *Szatańskiego tanga* i *Harmonii Werckmeistersa*. Wspólna dla nich „narracja cyklicznego rozpadu, sygnalizowanego nawet przez zmiany pogody przypominają swoją wizyjnością dzieła Gogola, Dostojewskiego i Kafki.”<sup>305</sup> Znamiennymi sygnałami rozpadu rzeczywistości są w jego kinie potężne chmury wiszące na ciemnym, mrocznym niebie, przewrócone do góry nogami kosze na śmieci, odwrócone kufle na barze, dziury w ulicach, wiatr, chłód i nieustannie padający deszcz, błoto na drodze, czy wreszcie - zdewastowany przez robotników rynek miasteczka. Rozkład dotyczy także samych bohaterów, którzy „marzą i mówią o rzeczach wielkich i szlachetnych, a tak naprawdę nawzajem się oszukują i

---

<sup>304</sup> Por. Thomas Stearns Eliot, *Wydrążeni ludzie*, [w:] T. E. Elliot, *Poematy*, przeł. Czesław Miłosz, Warszawa 1987.

<sup>305</sup> J. Valkola, *L'esthétique visuelle de Béla Tarr*, op. cit., s. 182.

wykorzystują. Szczerze wierzą w dobro, ale okoliczności wymagają stąpania po trupach. Ten, kto zaczynał na dnie, upada jeszcze niżej. Ten, kto startował z wysokiej pozycji, wygrywa tylko pozornie.”<sup>306</sup> Autor *Potępienia* portretuje rozpad relacji międzyludzkich i degradację moralną postaci, które pogrążają się w coraz większej beznadziei – ruch bez końca i początku oznacza dla nich upadek z góry do dołu.

Podobnie jak cykliczność czasu nie odzwierciedla tu odnowy *sacrum*, tak też – powtarzalny rozkład nie jest obrazuje mitu kosmogonicznego, o którym pisał Mircea Eliade. W świecie Tarra główną opozycją, organizującą świat przedstawiony filmów, jest „konfrontacja chaosu z porządkiem, niszczenia z kreacją.”<sup>307</sup> Opowieść nie rozpoczyna się tu przywołaniem chaosu i nie kończy stworzeniem kosmosu, który oznaczałby ład. Nie jest to bowiem świat „w którego łonie nastąpiło już objawienie się *sacrum*, a więc świat, w którym przeskok od jednego poziomu do drugiego okazał się możliwy i może być powtórzony.”<sup>308</sup> U Tarra na początku pojawia się symboliczne przedstawienie momentu stworzenia świata, a na końcu sygnalizowane jest nadejście jego ostatecznego rozkładu. Znamiennym tego przykładem jest „rozwój” akcji *Szatańskiego tanga*, które zaczyna się od scen zwiastowania nadchodzącej przemiany i odrodzenia. Symbolem owej przemiany jest odgłos dzwonów kościelnych, które według chrześcijańskiego porządku kulturowego służą przede wszystkim wyznaczaniu rytmu ludzkiego życia i odmierzaniu czasu określonych obrzędów. Dzięki rytuałowi poświęcenia dzwonów i nadania im imion, przynależą one do sfery *sacrum*, informują też o najistotniejszych wydarzeniach roku liturgicznego (między innymi oznajmiają zmartwychwstanie Chrystusa). W ostatnich scenach filmu okazuje się, że dzwony były poruszane przez wiejskiego szaleńca, a ich dźwięk nie był zapowiedzią żadnej prawdziwej przemiany. Chaosem okazuje się być dotkliwy upadek wiary w nadejście zbawienia. Motyw odwrócenia procesu stworzenia świata bardziej zauważalnie ujawnia się w *Harmoniach Werckmeistera*. Film zaczyna się od sceny swoistego odwzorowania kosmogonii. Janos Valushka, „lokalny Myszkin”<sup>309</sup>, wystawia w karczmie osobliwy spektakl – doznaje iluminacji i tańczy w okręgu, naśladowując ruch planet i objawiając współtowarzyszom wizję harmonii panującej w kosmosie. Oni dołączają się do jego tańca i wspólne z nim zaczynają poruszać się w rytmie wyobrażonych ciał niebieskich. Finalne sceny utworu, w których powolne ujęcia rejestrują ponury „krajobraz po bitwie”,

---

<sup>306</sup> A.B. Kovacs, *Świat według Tarra*, op. cit., s. 242.

<sup>307</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, op. cit., s. 368.

<sup>308</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, op. cit., s. 60.

<sup>309</sup> A. Horoszczak, *Derwisz w wannie. Harmonie Werckmeistera*, op. cit., s. 47.

odpowiadają sugestywnemu wyobrażeniu kosmicznego chaosu, przed którym bohaterowie nie mogą się uchronić.

Melancholijny świat obrazów węgierskiego filmowca znajduje się w stanie permanentnej apokalipsy. Reżysera można uznać za jednego z twórców kontynuujących nurt myśli katastroficznej, która swój najpełniejszy artystyczny wyraz odnalazła w sztuce modernistycznej. „W przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznego optymizmu, w modernizmie brak wiary, że ludzie dorastają, poglądy dojrzewają, a cywilizacja ewoluuje. Instrumenty mierzące zmianę psują się – psują się termometry w *Trzech siostrach* Czechowa i w *Czarodziejskiej Górze* Manna. A zegar w *Wielkim Gatsby* stoi przechylony na kominku.”<sup>310</sup> W tym kontekście warto wspomnieć o jednym z modernistów, do których Tarr zdaje się, mniej lub bardziej świadomie, nawiązywać. Tym artystą jest Thomas Stearns Eliot, dla którego refleksja nad cyklicznością czasu i erozją świata była jednym z motywów przewodnich poezji. Jak zauważa Anna Budziak, Eliotowska cykliczność „nie ma waloru powracającego święta (...), przypomina raczej męczące, naznaczone smutkiem dandysa *ennui*, jest neurotycznym kręceniem się po kole, banałem zrutynizowanych codziennych rytuałów.”<sup>311</sup> Efekt uwięzienia w apatycznej, pasywnej beznadziei podkreślany jest przez charakterystyczny dla jego wierszy rytm usypiających powtórzeń, anafor i paralelizmu. Amerykański poeta przedstawiał w swoich utworach powolny, cykliczny rozpad świata, który był emblematycznym opisem upadku kultury europejskiej oraz i zanikania sfery sacrum. Obraz apokalipsy u autora *Ziemi jałowej* daleki jest od katastroficznych wizji zagłady, do których przyzwyczała nas judeochrześcijańska eschatologia, zakładająca linearny rozwój i upadek świata. Według biblijnego wyobrażenia „nie będzie ani jednostkowej reinkarnacji, ani powtórki wspólnej historii (...) To, co ostatecznie, śmierć i koniec świata, zdarzy się tylko raz i na zawsze.”<sup>312</sup> Zwiastowanie końca świata jest w tej tradycji związane z wezwaniem do nawrócenia – oznacza bowiem interwencję Boga, który przy akompaniamencie kosmicznych wydarzeń zniszczy doczesność i osądzi winnych, swoich wiernych zaś wprowadzi do *Civitas Dei*. Thomas Stearns Eliot „nie opowiada żadnej konkretnej wersji (...) mitu, ale jak w przypadku opowieści o zagładzie miasta [fragmentu *Ziemi jałowej*, przyp. M.B.], buduje z realistycznych i symbolicznych elementów sieć odniesień i powiązań na tyle wyraźną, że wyznacza powinowactwo do podstawowego

---

<sup>310</sup> Malcolm Bradbury, James McFarlane, *Modernism: 1890-1930*, Nowy Jork 1991, s. 430-432.

<sup>311</sup> Anna Budziak, *Czas i historia w poezji T. S. Eliota*, Wrocław 2002, s. 31.

<sup>312</sup> Jan Kracik, *Trwogi i nadzieje końca wieków*, Kraków 1999, s. 12.

paradygmatu: współczesna cywilizacja jest *ziemią jałową, ziemią spustoszoną* czekającą na zbawczy deszcz, na powrót płodności i na duchowe zmartwychwstanie.”<sup>313</sup>

Apokalipsa według Eliota i Tarra nigdy jest frenetyczna i spektakularna – w ich umierającym powoli świecie odbywa się ona nieustannie, staje się więc zjawiskiem typowym i naturalnym. Podobnie jak cykliczność czasu, zostaje ona odarta ze swojego sakralnego znaczenia, nie oznacza Sądu Ostatecznego, nie jest zwiastunem Paruzji i nie zapowiada przemiany. Można uznać, że taka wizja upadku świata jest charakterystyczna dla sztuki modernistycznej i współczesnej – zlaicyzowanej i odrzucającej wartość dualizmu sacrum i profanum. Jak zresztą pisze Umberto Eco, „myśl o końcu czasów jest obecnie bardziej znamieną dla świata laickiego aniżeli chrześcijańskiego. Albo inaczej: świat chrześcijański wprawdzie nad sprawą rozmyśla, ale postępuje tak, jak gdyby zasadniejsze było rzutowanie jej w wymiar nie podlegający rachubie kalendarzowej, natomiast świat laicki udaje, że ją ignoruje, w rzeczywistości zaś przeżywa ją głęboko i obsesyjnie.”<sup>314</sup> Erozję rzeczywistości w dziełach Thomasa Stearnsa Eliota i Béli Tarra podkreśla nie tylko określona forma przedstawienia przestrzeni, czasu i bohaterów, ale także sposób prowadzenia narracji. Poematy amerykańskiego autora, podobnie jak utwory reżysera, są budowane według dwóch przeciwstawnych i wzajemnie się modulujących zasad – zasady rozproszenia oraz zasady łączenia i asocjacji. „Luźna konstrukcja nie sugeruje bezpośrednich zależności między częściami, a następujące po sobie wewnątrz sekcji głosy i obrazy też nie pozostają w oczywistych związkach.”<sup>315</sup> Taka rozproszona polifoniczność narracji, której towarzyszy (charakterystyczna również dla dzieł Eliota) wielość rejestrów językowych, przelamująca zasadę *decorum* (przykład języka biblijnego, towarzyszącego wulgarnej rozmowie w knajpie) obecna jest głównie w *Szatańskim tangu*. Nadrzędna rola demiurga została tam ograniczona do obecności narratora, który wprowadza nas do każdej z trzynastu części, ale szybko oddaje głos poszczególnym bohaterom. Sygnałem pokawałkowania i rozpadu rzeczywistości przedstawionej staje się więc u Tarra także swoista dekonstrukcja narracji, brak jednego i pewnego głosu, w którego słowa widz mógłby jednoznacznie uwierzyć.

Pojęcie katastrofizmu jest najczęściej rozumiane jako historiozoficzne przeświadczenie o gwałtownym, dramatycznym i nieuniknionym zakończeniu biegu historii, unicestwiającym wszelkie wypracowane dotąd przez człowieka wartości i

---

<sup>313</sup> *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. Agnieszka Salska, Kraków 2003, s. 256.

<sup>314</sup> Umberto Eco, *Laicka obsesja nowej apokalipsy*, [w:] Umberto Eco, Carlo Maria Martini, *W co wierzy ten, kto nie wierzy?* Kraków 1998, s. 16.

<sup>315</sup> *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, s. 253.

społeczne instytucje.<sup>316</sup> W tym kontekście warto też wyróżnić trzy nurty refleksji katastroficznej, o których pisał Jerzy Speina, analizując zjawisko katastrofizmu międzywojennego<sup>317</sup>. Pisał on o nurcie katastrofizmu technologicznego (wizja świata opanowanego przez maszyny, zanik wartości humanistycznych), historiozoficznego (opisującego zagładę jako konieczność dziejową) i egzystencjalnego (diagnozującego upadek wartości etycznych oraz postępującą alienację i dezintegrację jednostek), którego współczesną kontynuację odnaleźć możemy właśnie u Tarra. Przy okazji analizy przedstawienia apokalipsy w jego filmach, warto też zaznaczyć, że moment zagłady świata traci swoją moc i finalność nie tylko z powodu cyklicznej natury czasu, ale też dlatego, że rozgrywa się ona w rzeczywistości oderwanej od sacrum. Jest to rzeczywistość, w której zanegowany został dualizm dobra i zła, Zbawiciela i Szatana. Charakterystycznym tego przykładem jest postać Jeremiasa, fałszywego proroka, który z jednej strony kojarzy się z postacią Jezusa, z drugiej – Antychrysta. Tarr portretuje w swoim kinie świat, który tęskni za utraconym porządkiem, za koniecznością antynomii, podtrzymywanej przez system religijny. Jak zauważa René Girard: „Religia mówi ludziom, co należy, a czego nie należy czynić, aby uniknąć powrotu destrukcyjnej przemocy. Gdy ludzie lekceważą rytuały i przekraczają zakazy, to powodują, że przemoc – w znaczeniu dosłownym znowu się u nich pojawia, staje się na powrót demoniczną kusicielką, wspaniałą i zarazem nie istniejącą stawką, wokół której będą wzajemnie się wyniszczać fizycznie i duchowo, aż do całkowitego unicestwienia (...).”<sup>318</sup>

Nieobecność sacrum rodzi metafizyczną tęsknotę, która jest kolejnym ważnym komponentem portretowanej w kinie Tarra melancholii. Czas jego bohaterów jest czasem oczekiwania, iluzji i nadziei, które zasłaniają pustkę i tłumią doświadczenie egzystencjalnej samotności. Mieszkańcy takiego ułomnego, melancholijnego czasu, zamieszkują zwykle, jak podkreśla Julia Kristeva, w swoich własnych wyobrażeniach.<sup>319</sup> Niczym postaci z dramatu Samuela Becketta, czekają oni na nadejście Godota, który codziennie przekłada swe przybycie na dzień następny. Gdy już się pojawia, wówczas okazuje się, że wcale nie jest zbawicielem, lecz zwykłym hochsztaplerem, oszukującym tych, którzy na niego czekali. Jak pisze Rafał Syska, „oczekiwanie na zbawcę, wypatrywanie objawień stanowi w filmach Tarra jedną z podstawowych czynności bohaterów, przekazujących sobie

---

<sup>316</sup> Za: *Mała Encyklopedia filozofii*, red. Stanisław Jedynek, Bydgoszcz 2002.

<sup>317</sup> Por. Jerzy Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań - Toruń 1965.

<sup>318</sup> René Girard, *Sacrum i przemoc*, Poznań 1972, s. 136.

<sup>319</sup> J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit. s. 66.

wyimaginowane opowieści o profitach z rychłego spadku (*Jesienny almanach*), zasługach Jeremiasa czy niezwykłych zdolnościach Księcia o trzech gałkach ocznych, który w *Harmoniach Werckmeistersa* jakoby uruchomił ratuszowy zegar, od lat nieodmierzający czasu.”<sup>320</sup> Podkreślanie melancholijnej tęsknoty za wyższym porządkiem jest związane z wyłaniającą się z tej twórczości diagnozą człowieczeństwa. Istotą człowieka jest zatem przede wszystkim nieprzezwyciężalne poczucie samotności, skądkolwiek się ono bierze i cokolwiek się za nim kryje. Poczucie alienacji jest nieznośne i domaga się uśmierzenia. Tymczasowym lekiem na melancholię wydaje się znów utopia, tym razem nie historyczna, lecz metafizyczna. Bóg jednak nie przybywa, a wizja odzyskania kontaktu ze sferą sacrum okazuje się tylko ułudą.

Przy tej okazji warto wspomnieć o koncepcji filmowego przedstawienia sacrum, której autorem był francuski teoretyk kina Amédée Ayfre. Pisał on o związkach religii z dziesiątą muzą, „choć za kryterium pozwalające kwalifikować dane dzieło jako film religijny uważał różne strategie służące przywoływaniu transcendencji, dostrzegał także odmienny od standardowego sposób jej ewokowania.”<sup>321</sup> Stosując kryterium ontologiczne (obecności lub nieobecności Boga), Ayfre wyróżnił trzy najbardziej znamienne nurty przywoływania kontekstu religijnego. Pierwszym z nich jest przedstawianie nieobecności sacrum, która jest odmową obecności (przykład kina Eisensteina i Buñuela), drugim – portretowanie nieobecności, która jest „bez zastrzeżeń nieobecnością” (Antonioni), zaś w przypadku trzeciej tendencji można mówić o nieobecności, która jest formą nostalgii za obecnością (Bergman, Rossellini).<sup>322</sup> Wydaje się, że obrazy Beli Tarra można przyporządkować do trzeciego nurtu, w którym podkreślanie nieobecności *sacrum* służy wyrażaniu tęsknoty za jego porządkiem. Kino Tarra można uznać za subwersyjne wobec tradycji kina religijnego (por. przykład nawiązań do motywów wykorzystywanych przez Andrieja Tarkowskiego), przy czym odwrócenie symboliki służy właśnie przedstawieniu nostalgii za nieobecnym Bogiem. Przykładem takiej dekonstrukcji symbolu jest motyw wieloryba z *Harmonii Werckmeistersa*. Ryba w potocznym rozumieniu jest symbolem Chrystusa i znakiem religii chrześcijańskiej, Babilończycy i Fenicjanie kojarzyli ją z płodnością, dla Junga stanowiła ona symbol archetypowego określenia Jaźni (centrum, wokół którego organizuje się struktura psychiczna człowieka).

---

<sup>320</sup> R. Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, op. cit., s. 367.

<sup>321</sup> Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2008, s. 477.

<sup>322</sup> Amédée Ayfre, *Presence et absence de Dieu dans le cinema d'aujourd'hui*, za: tamże, s. 480.



U Tarra ryba jest sztuczna. Symbol religijny, w kontekście tego przedstawienia przywołujący na myśl także historię o uwięzionym w ciele wieloryba Jonaszu, zostaje więc sprowadzony do roli efektownego, wypchanego eksponatu, który wydaje się nierealny. Symbol ten ulega też reifikacji – *Ichtys* staje się zwykłym przedmiotem, który na początku budził zaciekawienie, a potem, ukryty w cyrkowym wozie, przestał już kogokolwiek interesować. Jediną osobą, która pragnie wieloryba zobaczyć z bliska, jest Valuschka. Scena jego spotkania z rybą, ilustrowana dźwiękami muzyki Viga, wydaje się być jednym z najbardziej przejmujących portretów tęsknoty za utraconym metafizycznym porządkiem.

Odwrócenie relacji łączącej *signifiant* i *signifié* oraz związana z tym faktem utrata zdolności rozumienia symboli, stanowią według Julii Kristevej jeden z najbardziej znaczących cech melancholii.<sup>323</sup> Apokaliptyczna wizja pokawałkowanego świata oraz przedstawienie tęsknoty za sacrum służą więc przede wszystkim wyrażeniu współczesnego kryzysu myśli, mowy i wyobrażenia, w obliczu którego nasze symboliczne środki postrzegania i obrazowania rzeczywistości stają się puste i unicestwione. W tym sensie, melancholijne kino węgierskiego twórcy odpowiada koncepcji „nowej retoryki apokalipsy”, o której pisała autorka *Czarnego słońca*. Wydaje się, że jeszcze „nigdy katastrofa nie była bardziej apokaliptyczna, nigdy jej przedstawienie nie było brane pod uwagę przez tak niewiele środków symbolicznych.”<sup>324</sup>

Oszczędny język filmowy Tarra, stojący w jednoznacznej opozycji wobec poetyki nadmiaru i eksplozji obrazów, jest oznaką zaniechania mowy i powściągnięcia słów. Odpowiedzią na ten ogrom pustki, ciszy i ludzkiej samotności jest w jego świecie milczenie.

---

<sup>323</sup> J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. 11.

<sup>324</sup> Tamże, s. 223.

**ROZDZIAŁ IV.**  
**MELANCHOLIA W KINIE NURI BILGE CEYLANA**

**ANALIZA NA PRZYKŁADZIE *CHMUR W MAJU, UZAKA*  
*I KLIMATÓW***



# 1. SPOJRZENIE W PRZESZŁOŚĆ

## twórczość reżysera na tle kina tureckiego

*W słoneczne dni na szczycie jednej ze skromnych uliczek, (...) pojawiał się nagle autobus z aktorami i ekipą filmową. W niespełna kwadrans kręcono kilka miłosnych scen i natychmiast znikano. Wiele lat później przypadkiem zobaczyłem w telewizji jedną z nich i zrozumiałem, że filmy te nie opowiadały tylko marnych historii o miłości czy braku porozumienia, ale o życiu Bosforu lśniącego w oddali.<sup>325</sup>*

Orhan Pamuk

Historia tureckiego kina rozpoczęła się w 1896 roku, od pokazu filmowego w kawiarni Sponeck, na ulicy İstiklal, przecinającej jedną z najpiękniejszych i najbogatszych wówczas dzielnic Stambułu – Beyoğlu. Pierwsze regularne pokazy były organizowane przez Sigmunda Weinberga, polskiego Żyda, przybyłego do Turcji z terenów dzisiejszej Rumunii, który bywalcom stambulskich *kafan* prezentował obrazy braci Lumière i Pathé. Za pierwszy turecki film uznaje się *Zniszczenie rosyjskiego pomnika* (1914)<sup>326</sup>, dokument zrealizowany w Yeşilköy (ówczesne San Stefano) przez Fuata Uzkinaya, który był oficerem armii cesarskiej i wielkim pasjonatem kina. Ostatnie odkrycia wskazują na to, że młodego oficera być może wyprzedzili bracia Milton i Janaki Manaki. Bałkańscy pionierzy kina w 1911 roku zrealizowali *Wizytę Sultana Reshada V w Salonikach i Bitoli*, która niedługo potem została przedstawiona publicznie w stambulskim pałacu Yıldız<sup>327</sup>. Obraz Manakich stanowił jedną z części cyklu dokumentów rejestrujących wizyty różnych władców w miastach osmańskich Rumelii (inne części serii to m.in.: *Wizyta rumuńskiego ministra Istrate w Bitoli, Gopesh i Resen, Wizyta Księcia Aleksandra w Bitoli*). Pierwszym autorem kina artystycznego był Sedat Simavi, wydawca i dziennikarza, który w 1917 roku zrealizował film *Szpon (Pençe)* i *Szpieg (Casus)*. Przez kolejne trzy dekady kino znad Bosforu było zdominowane przez osobę Muhsina Ertuğrula – dramaturga, reżysera, producenta (w 1922 roku założył on firmę Kemal Film) i wieloletniego dyrektora Teatru Narodowego. Jego

<sup>325</sup> Orhan Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Kraków 2008, s. 117.

<sup>326</sup> Dokument zrealizowany w Yeşilköy (ówczesne San Stefano) przez Fuata Uzkinaya, który był oficerem armii cesarskiej i wielkim pasjonatem kina. Obraz stanowił rejestrację historycznego momentu wyburzenia pomnika św. Stefana, upamiętniającego traktat z San Stefano, którym zakończyła się przegrana dla Turcji wojna z Rosją (1878). Ten niechlubny symbol klęski uroczyście wysadzono w powietrze w listopadzie 1914 roku, gdy kraj znów znalazł się w stanie wojny z Imperium Rosyjskim. Film Uzkinaya prawdopodobnie jeszcze w czasie pierwszej wojny światowej zginął, do dziś nie udało się go odnaleźć.

<sup>327</sup> Obraz Manakich stanowił jedną z części cyklu dokumentów rejestrujących wizyty różnych władców w miastach osmańskich Rumelii. Inne części serii to m.in.: *Wizyta rumuńskiego ministra Istrate w Bitoli, Gopesh i Resen; Wizyta Księcia Aleksandra w Bitoli*.

twórczość, określana mianem „kina republiki”<sup>328</sup>, odzwierciedlała ducha przemian, które wraz ze zwycięstwem w wojnie wyzwolenczej i ustanowieniem ustroju republikańskiego rozpoczął w 1923 roku Mustafa Kemal Atatürk.

Na gruzach dawnego Imperium Osmańskiego powstawała Republika Turecka, z teokratycznej wspólnoty poddanych sułtana (kalifa) zaczął się wyodrębniać nowoczesny naród, poszukujący własnej tożsamości. Istotą tej przemiany stanowiło przejście od muzułmańskiej wspólnoty opartej na regułach i prawie religijnym do narodu pojmowanego jako wspólnota języka, terytorium, obyczaju i kultury. Jak zauważa Tomasz Wituch: „ratować państwo znaczyło modernizować je, czyli zeuropeizować, a nie można było uczynić decydującego kroku w tym kierunku bez zerwania z myśleniem politycznym i społecznym w kategoriach religijnych, muzułmańskich.”<sup>329</sup> Okres panowania Kemala Atatürka był więc czasem przymusowej laicyzacji społeczeństwa – kilka miesięcy po dojściu do władzy, „wielki ojciec Turków” zlikwidował kalifat, zakazał nauczania religii w szkołach i zaczął rozwiązywać wszelkie stowarzyszenia religijne. Pozamykał także wyrastające z tradycji sufickiej klasztory derwiszów, które stanowiły ostatnią formację starej, osmańsko-muzułmańskiej struktury państwowej. Za jego rządów „Turcja stała się pod względem prawnym i konstytucyjnym państwem laickim o nowoczesnej, świeckiej konstytucji i przepisach prawnych. Do dnia dzisiejszego w żadnym z muzułmańskich krajów nie dokonano tak daleko idących zmian w tej dziedzinie.”<sup>330</sup> Ta przemiana wpłynęła na określony rozwój kultury tureckiej, która zaczęła oddalać się od tradycji arabsko-perskiej i znalazła się pod większym niż dotychczas wpływem Zachodu.

Kulturowo-społeczną metamorfozę kraju odzwierciedlało także kino, które – podobnie jak literatura – zaczęło ulegać okcydentalizacji. Artystyczne przedsięwzięcia Muhsina Ertuğrula odpowiadały polityce kulturalnej prowadzonej przez Mustafę Kemala. Z jednej strony silnie nawiązywały one do gatunkowych wzorców kina zachodniego, z drugiej – były określane jako „filmy narodowe”, *milli sinema* (*millet* – tur. naród), odzwierciedlające próbę skonstruowania narodowej tożsamości, która opierałaby się na kulturowych wpływach Zachodu<sup>331</sup>. Przykładem takiego filmu było *Przebudzenie narodu* (*Bir Millet Uyanyyor*, 1932) Ertuğrula – epicki obraz wojny z Rosją, uznawany za jeden z najwybitniejszych tytułów tureckich tamtych lat. Zanim jego twórca zaczął pracować w

---

<sup>328</sup> Gönül Dönmez-Colin, *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*, Londyn 2006, s.10.

<sup>329</sup> Tomasz Wituch, *Tureckie przemiany. Dzieje Turcji 1878-1923*, Warszawa 1980, s. 7.

<sup>330</sup> Jerzy Łątka, *Ojciec Turków. Kemal Atatürk*, Kraków 1994, s. 190.

<sup>331</sup> Oliver Leaman, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, s. 534.

ojczyźnie, przez kilkanaście zdobywał pierwsze reżyserskie w Niemczech i we Francji. Podobnie było z innymi uznawanymi filmowcami lat dwudziestych i trzydziestych. Faruk Kenç i Sadam Kamil edukowali się w Niemczech, Baha Gelenbevi był asystentem Able'a Gance'a, zaś Turgut Demirağ uczył się filmowego rzemiosła w Paramountie, pracując z Leo Mc Careyem i Cecilem B. De Millem. Pomimo że nie brakowało doświadczonych i świetnie wykształconych twórców, przemysł filmowy w Turcji nadal pozostawał słabo rozwinięty. Do 1950 roku zrealizowano zaledwie czterdzieści pięć filmów – powstawały tu więc średnio dwa obrazy rocznie.<sup>332</sup> Znaczna większość kinowego repertuaru opierała się na tytułach sprowadzanych z Europy i Stanów Zjednoczonych.

Początek prawdziwego rozwoju rodzimej kinematografii nastąpił dopiero na początku lat pięćdziesiątych. W 1952 roku w Turcji powstało czterdzieści dziewięć obrazów, a na początku lat siedemdziesiątych produkowano tu już średnio dwieście tytułów rocznie. Tę złotą erę tureckiego kina określono mianem *Yeşilçam* – od nazwy ulicy (tzw. piniowej alei) w Stambule, przy której były położone wszystkie największe studia filmowe. Jak pisze Asuman Suner, w 1966 roku Turcja była czwartym krajem na świecie pod względem ilości produkowanych filmów rocznie – wyprzedzały ją tylko Stany Zjednoczone, Indie i Egipt<sup>333</sup>. Kino z nurtu *Yeşilçam* to głównie filmy gatunkowe i rozrywkowe, adaptujące na potrzeby tureckiej kinematografii wzorce pochodzące z kina hollywoodzkiego. Produkcje z Piniowej Alei często nosiły ślad inspiracji kinem zachodnim, a jeszcze częściej – były jawnym plagiatem amerykańskich produkcji<sup>334</sup>. Ulubionym gatunkiem twórców spod znaku *Yeşilçam* (wśród których należałoby wymienić m.in.: Orhana Aksoya, Ülkü Erakalina i Ertema Egilmeza) była przede wszystkim komedia, melodramat i kryminał. Tureckie tytuły zaczęły przyciągać widzów do kin, „ludzie zaczęli chodzić na rodzime obrazy – zazwyczaj soczyste melodramaty”<sup>335</sup>. Rozkwit produkcji filmowej i rosnące zainteresowanie rodzimym kinem sprzyjały rozwojowi kina artystycznego. Na początku lat sześćdziesiątych zaczęli pojawiać się pierwsi prawdziwi autorzy kina, którzy swoje pierwsze kroki często stawiali w studiach z *Yeşilçam*. Tak było m.in. w przypadku Metina Erksana uhonorowanego w 1964 roku Złotym Niedźwiedziem za *Upalne Lato*. Właśnie na połowę lat sześćdziesiątych przypadł początek rozwoju tureckiego Nowego Kina (*Yeni Sinema*), odwołującego się przede wszystkim do europejskich tradycji nowofalowych. Projekt sztuki bardziej

<sup>332</sup> Za: *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski Kraków, 2003, s. 962.

<sup>333</sup> Asuman Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, „Screen” 2004, nr 4, s. 305.

<sup>334</sup> Nezih Erdogan, *Violent Images: Hybridity and Excess in The Man Who Saved the World*, [w:] Karen Ross, Deniz Derman, Nevena Dakovic, *Mediated Identities*, Istanbul 2001, s. 116.

<sup>335</sup> Jan Topolski, *Nowe Kino z Turcji*, „Odra” 2008 nr 7-8, s. 88.

wymagającej i opierającej się na europejskich wzorcach został zainaugurowany przez tureckich krytyków i teoretyków kina, którzy otworzyli debatę na temat narodowej kinematografii i jej związków z tradycją zachodnią.

Pierwszym wybitnym tytułem tego nurtu była neorealistyczna *Nadzieja* (*Umut*, 1970) Yılmaz Güneya, którego amerykański krytyk filmowy, Jim Hoberman, określił tytułem „tureckiego Clinty Eastwooda, Jamesa Deana i Che Guevary w jednym”<sup>336</sup>. Kurdyjski reżyser, scenarzysta, pisarz i aktor tworzył kino głęboko zaangażowane politycznie i społecznie. W swoich filmach poruszał między innymi temat swojego ciemzonego przez Turków narodu. Swoje niepokorne artystyczne wybory Güney wielokrotnie przypłacił wolnością. Po raz pierwszy trafił on do więzienia w 1961 roku pod zarzutem opublikowania „komunistycznej” powieści. Lata siedemdziesiąte artysta ten w większości spędził za kratkami, co jednak nie przeszkadzało mu w tym, aby dalej tworzyć. Swoje filmy reżyserował zza murów, przy współpracy z dwoma przyjaciółmi, Zeki Öktenem i Serifem Görenem, którym przekazywał pisane w więzieniu scenariusze. Tak właśnie powstał najwybitniejszy obraz Güneya, *Droga* (*Yol*, 1981), którą reżyserowi udało się przemycić na festiwal w Cannes, gdzie film nagrodzono Złotą Palmą. Artystyczny sukces kurdyjskiego twórcy należał jednak do nielicznych wyjątków. W latach osiemdziesiątych tytuły tureckie zaczęły kojarzyć się powszechnie z banalnymi, wtórnymi produkcjami i złym smakiem<sup>337</sup>. Tureccy filmowcy znów powrócili do niechlubnej tradycji plagiatów i remake’ów. Znamiennym tego przykładem była twórczość Çetina İnança, który adaptował m.in. *Gwiezdne wojny* (*Tureckie Gwiezdne wojny/Człowiek, który ocalił świat*, 1982), *Rocky’ego* (*Kara simsek*, 1985) i *Rambo* (*Korkusuz*, 1986).

Odrodzenie tureckiej sztuki filmowej nastąpiło w połowie lat dziewięćdziesiątych. Istotnym czynnikiem sprzyjającym odnowie kina było ostateczne zniesienie cenzury (1986), a przede wszystkim pojawienie się nowej generacji młodych filmowców, którzy zaczęli wówczas dochodzić do głosu. Zapowiedzią poprawy były dzieła Erdena Kırala – *Sezon w Harrari* (*Hakkari'de Bir Mevsim*, 1983) i Ömera Kavura – *Hotel w ojczyźnie* (*Anayurt Oteli*, 1986). Obrazami prekursorskimi dla nowego nurtu były zaś między innymi tytuły Fehmi Yaşara – *Serce ze szkła* (*Camdan Kalp*, 1990), Yavuzza Özkana – *Dwie kobiety* (*İki Kadın*, 1992), *Historia jesienna* (*Bir Sonbahar Hikayesi*, 1993), *Anatomia kobiety* (*Bir Kadının Anatomisi*, 1995) i *Anatomia mężczyzny* (*Bir Erkeğin Anatomisi*, 1996). Za „oficjalny”

---

<sup>336</sup> Jim Hoberman, *Listen, Turkey*, „Village Voice” 1982, nr 11.

<sup>337</sup> A. Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, op. cit., s. 306.

początek Nowego Kina tureckiego uznaje się jednak dopiero *Salta w trumnie* (*Tabutta Rövaşata*, 1996), kameralną opowieść o bezdomnym włamującym się nocami do samochodów, by w nich spać. Reżyserem był trzydziestodwuletni pisarz i absolwent brytyjskiej szkoły filmowej, Derviş Zaim. Podobnym objawieniem okazały się pierwsze obrazy młodego Zeki Demirkubuz, autora mrocznej *Niewinności* (*Masumiyet*, 1997) oraz wykształconego w Paryżu Rehy Erdema, który zadebiutował kilka lat wcześniej poetyckim *Księżycem* (*A Ay*, 1988), zaś w 1999 roku zrealizował *Kupę forsy* (*Kaç para kaç*). Inną ciekawą twarzą tego nurtu jest Yeşim Ustaoglu, która swój pierwszy film *Ślad* (*Iz*) nakręciła w 1994 roku, a poza tym na swoim koncie między innymi poetycką *Podróż do słońca* (1999) i *Czekając na chmury* (2003).

Wreszcie, artystą niezwykle ważnym i inspirującym dla rozwoju nowofalowego kina tureckiego lat dziewięćdziesiątych okazał się urodzony w 1959 roku Nuri Bilge Ceylan – fotograf, reżyser, operator i producent filmowy. Artysta urodził się w 1959 roku w Stambule, a swoje dzieciństwo spędził w anatolijskiej wiosce, Yenice. W wieku szesnastu lat powrócił do ojczyznanego miasta, gdzie ukończył elektronikę na uniwersytecie Boğaziçi oraz studia filmowe w Minar Sinan. Reżyser zadebiutował w 1995 roku dwudziestominutową opowieścią o swoich rodzicach (*Koza*, 1995), a jego pierwszym pełnometrażowym obrazem było *Miasteczko* (*Kasaba*, 1998), nagrodzone m.in. Nagrodą Caligarięgo na Berlinale oraz wyróżnieniem FIPRESCI na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Stambule. Kolejnymi jego filmami były *Chmury w maju* (*Mayıs Sıkıntısı*, 1999) oraz *Uzak* (2002). Szczególnie ten ostatni tytuł przyniósł Ceylanowi wiele wyróżnień. Film doceniono w Cannes, gdzie brał udział w głównym konkursie, a ostatecznie dostał Nagrodę Grand Prix Jury, nagrodę dla najlepszego zagranicznego reżysera roku i podwójną nagrodę za najlepszą rolę męską dla dwóch niezawodowych aktorów: Muzaffera Ozdemira i Emina Topraka<sup>338</sup>. *Uzak* zdobył także wyróżnienia na festiwalu w Chicago, San Sebastian, Stambule i Sofii. Cztery lata później Ceylan zrealizował *Klimaty* (*İklimler*), które zdobyły m.in. nagrodę FIPRESCI w Cannes), zaś jego ostatnim obrazem są wyróżnione nagrodą za najlepszą reżyserię *Trzy małpy* (*Üç Maymun* 2008). Turecki autor traktuje kino jako osobistą misję. Zajmuje się wszystkimi fazami powstawania filmów – od stworzenia scenariusza, reżyserii, zdjęć (Ceylan był operatorem przy wszystkich swoich filmach poza *Klimatami* i *Trzema małpami*, gdzie zastąpił go Gökhan Tiryaki), scenografii i montażu.

---

<sup>338</sup> Wyróżnienie dla Topraka zostało przyznane pośmiertnie. 2 grudnia 2002 roku mężczyzna zginął w wypadku samochodowym. Miał wówczas dwadzieścia osiem lat.

Podobnie jak inni tureccy filmowcy z młodszego pokolenia, sam swoje filmy produkuje, czemu – jak sam mówi – zawdzięcza swoją artystyczną niezależność.

Głównymi motywami przewijającymi się przez twórczość autorów Nowego Kina tureckiego są przede wszystkim: temat domu, kwestia przynależności społecznej oraz wątek poszukiwania/konstruowania własnej tożsamości w oparciu o tradycyjne lub nowoczesne wzorce kulturowe<sup>339</sup>. Kino młodych filmowców, debiutujących dziesięć lub kilkanaście lat temu jest sztuką poszukującą własnej tożsamości i nowych środków wyrazu. Twórczość Demirkubuz, Erdema czy Ceylana wydaje się pochodzić z „napięcia pomiędzy «byciem w ojczyźnie» i «byciem daleko», między identyfikacją tego co własne i świadomością, jak bardzo różni się to od tego, co jest gdzie indziej”<sup>340</sup>. W ich filmach obecne jest zestawianie przeszłości z terażniejszością, przywiązania do tradycji z rosnącym pragnieniem nowoczesności.

Ten temat powraca także w obrazach autorów, którzy debiutowali kilka lat później, między innymi u Semiha Kaplanoğlu – reżysera, scenarzysty i producenta, znanego między innymi z tzw. trylogii Yusufa<sup>341</sup>. Kaplanoğlu swoją przygodę z kinem rozpoczął w 2001 roku od dramatu obyczajowego *Daleko od domu (Herkes Kendi Evinde)*, który został uznany za najlepszy turecki film roku na MFF w Stambule i zdobył szereg innych wyróżnień.

Miejszem akcji w utworach z nurtu Nowego Kina często jest anatolijska wieś, której mieszkańcy dzielą się na tych, którzy są głęboko przywiązani do ziemi i tradycyjnego porządku oraz tych, którzy pragną wioskę opuścić. Przestrzeń agrarna najczęściej zostaje przedstawiona w opozycji wobec miasta (zwykle jest nim Stambuł), do którego bohaterowie emigrują w poszukiwaniu „lepszego życia” i większych możliwości. Kino tureckie ostatnich lat przedstawia społeczeństwo zawieszony pomiędzy dwoma różnymi światami, co zresztą jest charakterystyczne także dla filmów z nurtu *Migrantenkinio*, realizowanych przez reżyserów tureckich, mieszkających w Niemczech. Jego reprezentantami są między innymi Fatih Akin, Thomas Arslan i Yuksel Yavüz. Głównymi bohaterami ich obrazów są przede wszystkim imigranci, zagubieni w zachodnim świecie, poszukujący swoich korzeni i usiłujący zbudować swoją tożsamość ze zlepeków kultury niemieckiej i tureckiej. Pewniejszym punktem odniesienia okazuje się dla nich zwykle ojczyzna, której obraz często jest w ich kinie idealizowany. Szczególnie znamienne jest to przede wszystkim dla kina

---

<sup>339</sup> A. Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, op.cit., s. 308.

<sup>340</sup> Mette Hjort, Scott MacKenzie, *Cinema and nation*, Londyn 2000, s. 60.

<sup>341</sup> Na trylogię składa się *Jajko* (2006), *Mleko* (2008) oraz planowany przez reżysera *Miód*.



Akina, gdzie Sztambuł, skontrastowany z szarym i bezzwzględnym Hamburgiem, wydaje się bezpieczną i kolorową krainą fantazji bohaterów, uosabiającą stałość i bezpieczeństwo, którego tak bardzo oni pragną. W tęsknocie za utraconymi korzeniami opuszczają oni Zachód, ponieważ: „to miejsce nie daje im nadziei na szczęśliwą przyszłość, odbiera poczucie tożsamości. Dopiero w kraju przodków zaczynają czuć się pewnie.”<sup>342</sup> *Migrantenkino* jest jednak zainteresowane przede wszystkim tym, co dzieje się p o m i ę d z y Turcją a Zachodem, nie jest ono produktem jednej kultury, lecz rodzi się ze spotkania różnych kulturowych i społecznych perspektyw, staje się hybrydyczne i transnarodowe.<sup>343</sup> Inaczej jest w przypadku autorów, którzy od początku pracują w swojej ojczyźnie. W ich dziełach obraz Turcji jest znacznie mniej monolityczny i jednoznaczny. Ich ekranowy świat również ma pograniczny i niepewny status, ale owe granice i niejednoznaczności znajdują się w obrębie jednego kraju i jednego społeczeństwa, które „ma schizofreniczną strukturę i funkcjonuje w zawieszeniu pomiędzy dwoma biegunami rozbijających je przeciwieństw”<sup>344</sup>. Nowe Kino Tureckie odzwierciedla sytuację polityczno-społeczną, w jakiej znajduje się Turcja współcześnie. Jak podkreśla Kołodziejczyk, „w odróżnieniu od większości krajów Europy, których granice nie są dziś kwestionowane, a tożsamość cywilizacyjna ukształtowała się z grubsza przed tysiącem lat, najbliższe perspektywy Turcji wydają się być daleko ‘ciekawsze’”<sup>345</sup> i znacznie mniej pewne. Podstawowe problemy polityki kraju są obecnie związane z problemem kurdyjskim, stosunkiem do islamu i zakresem możliwej akceptacji zachodnich wartości, wyrażanej dążeniem do członkostwa w Unii Europejskiej. Szczególnie kwestia konieczności przeformułowania własnej tradycji wobec realnego związku z Zachodem wydaje się ważna dla młodych filmowców, którzy zwykle częściej przyznają się do inspiracji sztuką europejską niż turecką. Punkt ciężkości z poszukiwań tożsamości kulturowej czasem przesuwają się w stronę poszukiwań bardziej osobistych i egzystencjalnych – wówczas głównym tematem staje się dom, dzieciństwo i relacje rodzinne. Jak podkreśla Gönül Dönmez-Colin, twórcy należący do najnowszej generacji tureckiego kina opowiadają zwykle o tym, co jest im najbliższe, mają odwagę, aby wypowiadać się w sprawach polityki, ale także – chętnie przedstawiają codzienne problemy zwyczajnych ludzi, których

---

<sup>342</sup> Ewa Fiuk, *Pod znakiem podzielonej osobowości*, „Kino” 2008 nr 10, s. 17.

<sup>343</sup> Definicja kina transnarodowego przyjęta za: Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62-63.

<sup>344</sup> Gönül Dönmez-Colin, *Women, Islam and Cinema*, Chicago 2004, s. 64.

<sup>345</sup> D. Kołodziejczyk, *Turcja*, Warszawa 2004, s. 267.

spotykają na swojej drodze.<sup>346</sup> Tworzą oni filmowe światy, które są jednocześnie przepełnione poezją i głęboko zakorzenione w realizmie. Niektóre z nich rodzą się z gorzkiego poczucia melancholii i nie buntują się wobec niej, lecz przeciwnie – chętnie poddają się powolnemu rytmowi jej trwania.

## 2. JEDYNYM TEMATEM WARTYM FILMU JEST MELANCHOLIA<sup>347</sup>

### filozofia twórczości Nuri Bilge Ceylana

*Nie interesują mnie wyjątkowe historie.  
Nie interesują mnie też wyjątkowe wydarzenia,  
które przytrafiają się zwykłym ludziom. Najbardziej  
lubię zwykłe historie, które dotyczą zwyczajnych ludzi.*<sup>348</sup>

Nuri Bilge Ceylan

Ponad sto pięćdziesiąt lat temu do Sztambułu przybył pewien francuski poeta. Podobno właśnie w tym mieście zaczął on cierpieć na melancholię, która kilkanaście lat później miała go doprowadzić do samobójstwa. Podczas swojej podróży po Bliskim Wschodzie prowadził staranne zapiski, w których opisywał swój zachwyt nad Turcją, ale jednocześnie – dawał wyraz swoistemu rozczarowaniu tym, że świat Orientu wcale nie jest tak egzotyczny, jak dotychczas sądził. To, co zobaczył, nie odpowiadało do końca jego wizjom i fantazjom, które snuł na długo przed wymarzoną wyprawą. Przeżycie Gérarda de Nerval, przelane na papier w *Podróży na Wschód*, stanowiło sygnał tego, że pojęcie dzikiego, całkowicie odmiennego od Europy Orientu stanowiło element wyobrażeń ludzi z Zachodu, sam zaś Orient „był prawie wyłącznie europejskim wynalazkiem, od starożytności stanowiąc scenerię dla romansów, egzotycznych istot, rozpadających się w pamięć wspomnień i krajobrazów oraz niezwykłych doświadczeń.”<sup>349</sup> Wydaje się, że od czasów podróży Nerval do Sztambułu zbyt wiele w tym względzie się nie zmieniło. Nadal kreślimy w głowach kulturowe i mentalne mapy świata, snując fantazje na temat krajów, w których nigdy nas nie było i do których może nigdy nie będzie nam dane dotrzeć. Czasem mamy szansę na to, aby skonfrontować swoje fantazje z rzeczywistością, częściej jednak – pozostają nam tylko nasze wyobrażenia, pozbawione realnego odniesienia wobec rzeczywistości. Podczas pierwszego spotkania z kinem Ceylana, widz może poczuć tak, jak

---

<sup>346</sup> Gönül Dönmez-Colin, *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*, op.cit., s. 12.

<sup>347</sup> Wypowiedź Ceylana z wywiadu przeprowadzonego przez Ali Jaafar, *Snow better blues*, „Sight and Sound” 2007 nr 2, s. 25.

<sup>348</sup> *Ordinary stories of ordinary people*, „Cinemaya: The Asian Film Magazine”, 1999 nr 43, s. 22-23.

<sup>349</sup> Edward Said, *Orientalizm*, Poznań 2005, s. 30.

zapewne kiedyś czuł się francuski poeta, który wędrował ulicami Stambułu i na każdym kroku był zaskoczony tym, że nie jest to miasto tak egzotyczne, jakiego się spodziewał. Turcja w jego filmach daleka jest od powszechnych i stereotypowych wyobrażeń na temat tego kraju. Świat Ceylana nie zawsze rozgrzany jest południowym słońcem i rzadko lśni jasnymi, soczystymi barwami. Często pada tu śnieg lub deszcz, który wypełnia przestrzeń kadru melancholijną bielą lub szarością. A owa melancholia stanowi jeden z głównych tematów jego dzieł. Jak mówi sam reżyser, jest ona „najbardziej tragicznym aspektem naszego życia. I właśnie o tym warto robić filmy.”<sup>350</sup> Tak zdefiniowanej dewizie twórczości towarzyszy też niezwykle osobiste wyznanie artysty – opowiada on o melancholii, ponieważ pragnie się z niej wyleczyć, a jego kameralne filmowe dramaty stanowią swoistą formę autoterapii. „W ten sposób być może sam uzdrawiam samego siebie i staram się nawiązać kontakt z moim życiem. A być może jest zupełnie na odwrót”<sup>351</sup> – mówi autor *Miasteczka*.

To wyznanie naprowadza nas na trop kolejnego ważnego motywu jego twórczości. Nuri Bilge Ceylan nie ukrywa tego, że robi obrazy o sobie, a jego dzieła stanowią zapis wnikliwej autoanalizy, zdradzającej najskrytsze lęki, pragnienia i frustracje. Podobnie jak Ingmar Bergman, reżyser ze Stambułu „opowiada o bohaterze skrajnie egoistycznym i nie wstydzi się przyznać: «To ja»”.<sup>352</sup> Szczerowość, z jaką Ceylan obnaża własne słabości, zostaje jednak zwykle zrównoważona ironicznym dystansem, stanowiącym przeciwwagę dla melancholii. Perspektywa narracji pozostaje obiektywna i trzecioosobowa: reżyser zostawia w filmach ślady swojej intymnej obecności, a zarazem – chętnie je za sobą zaciera, unikając jednoznaczności i dosłowności wypowiedzi. Jego wyznanie nigdy więc nie jest ostateczne, lecz przeciwnie: zamienia się w swoistą grę z własną autobiografią i historiami jego najbliższych. Ten rodzaj strategii narracyjnej odpowiada temu, jak postawę autobiograficzną definiuje Philippe Lejeune<sup>353</sup>. Podstawowym warunkiem jej zaistnienia jest obecność „intencji autobiograficznej”, której towarzyszy gest, jakim autor daje odbiorcy do zrozumienia, że zadał mu „zagadkę” na swój temat. Jak zauważa Małgorzata Czermińska, „z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas, kiedy stworzone zostają wyraźne punkty stykowe, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem owego społecznego tekstu biograficznego, funkcjonującego jako

---

<sup>350</sup> A. Jaafar, *Snow better blues*, op.cit., s. 25

<sup>351</sup> Tamże, s. 25.

<sup>352</sup> Michał Oleszczyk, *Filmowiec zawsze jest sam*, „Kino” 2007 nr 7, s. 31.

<sup>353</sup> Por. Philippe. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

schematyczne minimum wiedzy o autorze.<sup>354</sup> Te punkty styeczne są w kinie Ceylana właściwie na każdym kroku obecne. Korzystając z klasyfikacji wprowadzonej przez Tadeusza Lubelskiego, można uznać, że turecki reżyser tworzy dzienniki intymne, które są „fabularnymi nibydziennikami”. Jest to „grupa filmów fabularnych, pozornie całkowicie opartych na fikcji, w których jednak postawa autobiograficzna jest tak wyraźna, że nie sposób jej pominąć przy odczytaniu.”<sup>355</sup>

Podobnie jest w przypadku obrazów Ceylana, gdzie głównym bohaterem jest mężczyzna w średnim wieku – reżyser (*Chmury w maju*) lub fotograf (*Uzak*), który jest mieszkającym w Stambule intelektualistą (*Klimaty*), a swoje dzieciństwo spędził w anatolijskiej wiosce (*Miasteczko*). Jego rodziców gra ojciec i matka Ceylana (Fatma i Emir Ceylan), a w postać kuzyna Yusufa również wcielał się jego krewny – tragicznie zmarły Emin Toprak. Głównego bohatera *Klimatów* zagrał sam reżyser, a w jego partnerkę wcieliła się żona artysty – Ebru Ceylan (która wcześniej epizodycznie pojawiła się też w *Uzaku*). Takie wybory obsadowe podkreślają intymny wymiar przedstawianej opowieści i zacierają granicę pomiędzy tym, co osobiste i tym, co należy do świata ekranowej fikcji. Kolejną cechą filmowego „nibydziennika”, którą wyróżnia Tadeusz Lubelski, jest „wciskanie się” obrazu świata na ekran, głęboki związek przedstawianej historii z aktualną rzeczywistością, w której funkcjonuje autor. Taka sytuacja miała miejsce w *Rysopisie*, gdzie mieszkanie Andrzeja Leszczyca było dokładnym odwzorowaniem strychu, na którym mieszkał w owym czasie sam Jerzy Skolimowski. Nuri Bilge Ceylan jest w swoich wyznaniach jeszcze bardziej konsekwentny: mieszkanie, w którym rozgrywa się akcja *Uzaka* to w rzeczywistości mieszkanie reżysera, a wiszące tam zdjęcie jest kadrem z jego debiutanckiej *Kozy*.

Postawę autobiograficzną uzupełniają strategie autotematyczne: artysta opowiada w swych dziełach nie tylko o sobie, lecz także o samym procesie tworzenia. Głównym bohaterem *Chmur w maju* jest reżyser, który po dłuższym czasie nieobecności w rodzinnym domu na wsi powraca, aby nakręcić film o swoich rodzicach. Tą produkcją okazuje się właśnie *Miasteczko*, zrealizowane przez Ceylana dwa lata wcześniej. Główną osią fabularną *Chmur w maju* jest praca na planie, związana z porządkowaniem chaotycznej rzeczywistości: próbami zapanowania nad niesfornymi aktorami-amatorami, mobilizowaniem ekipy leniwych współpracowników, czekaniem na odpowiedni moment,

---

<sup>354</sup> Małgorzata Czerwińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 11.

<sup>355</sup> Tadeusz Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, [w:] Marek Henrykowski, *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, Poznań 1991, s. 98.

gdy pojawi się lepsze światło do zdjęć. Na ekranie pojawiają się też dosłowne cytaty z wcześniejszego obrazu: te same ujęcia, dialogi i sceny, podobne ustawienia bohaterów. Proces tworzenia zostanie przedstawiony także w *Uzaku* (praca Muzaffera – fotografa) i *Klimatach* (główny bohater to wykładowca akademicki, zajmujący się fotografią; jego partnerka jest producentką filmową). W *Chmurach w maju* bohater ma problem z określeniem swojej artystycznej wizji i coraz bardziej wątpi w możliwość autentycznego przedstawienia rzeczywistości na celuloidowej taśmie. W *Uzaku* jego kryzys jest jeszcze bardziej dojmujący. Wydaje się, że bohater stracił już wiarę w wartość sztuki i swoją pracę wykonuje mechanicznie, bez głębszego zaangażowania. Najbardziej dosłownym sygnałem tego upadku wiary w sens tworzenia jest deklaracja, którą bohater wygłasza w towarzystwie znajomych. „Fotografia umarła” – mówi w jednej ze scen. Jego zdanie spotyka się jednak z natychmiastową ripostą kolegi: „Fotografia wcale nie umarła, to ty umarłeś”.

Ujawnianie dyspozytywu filmowego i podkreślanie intertekstualnego związku pomiędzy kolejnymi dziełami przypomina widzowi o kreacyjnym aspekcie opowiadanych historii. Podobny rodzaj demaskowania tajemnic funkcjonowania sztuki filmowej pojawił się między innymi w kinie Abbasa Kiarostamiego, do którego turecki reżyser często jest porównywany. Motyw filmu w filmie był obecny w obrazie *Przez gaj oliwny* (1994), opowiadającym o realizacji wcześniejszej produkcji *I życie toczy się dalej* (1992). Praca na planie jest też jednym z głównych tematów *Uniesie nas wiatr* (1999), gdzie głównym bohaterem jest reżyser, który przybył na prowincję w celu udokumentowania zbliżającej się śmierci jednej ze starszych mieszkanek wioski. Zarówno u Kiarostamiego, jak i Ceylana, to nagłe pojawienie się filmowej ekipy jest też symbolicznym przedstawieniem „współczesności wdzierającej się do wiejskiego, archaicznego, na swój sposób sakralnego świata”<sup>356</sup>. Przyjezdni nie pasują do zastanej rzeczywistości, stają się reprezentantami obcego miejskiego porządku, odmiennego niż ten, którym rządzi się wioska.

Autor *Klimatów* równie chętnie jak mistrz irańskiego neorealizmu odrzuca tradycyjną intrygę fabularną, skupia się na detalach, impresjach, przypadkach życia codziennego. Jak pisze Asuman Suner, kino Ceylana „stanowi przykład swoistego połączenia dokumentu i fikcji. Jego filmy koncentrują się na rejestracji codzienności, a ich rytm jest rytmem spokojnego spaceru”<sup>357</sup>. Przeciwwstawiając się prawom rządzącym współczesną kulturą audiowizualną, reżyser preferuje powolne tempo akcji, które daje widzowi czas na zatrzymanie się i spokojną obserwację ekranowego świata. Ceylan „przypomina nam o

<sup>356</sup> Ewa Wiącek, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Kraków 2004, s. 187.

<sup>357</sup> A. Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, op.cit., s. 311.

istnieniu rzeczywistości, o której zapominamy na co dzień, choć sami w niej żyjemy, poszukuje artysty w tym, co jest zwyczajne i potoczne”<sup>358</sup>.

Kontemplacyjny stosunek do obrazu filmowego jest oczywistym śladem fascynacji reżysera fotografią, zaś drugą równie istotną inspiracją jego artystycznych wyborów stanowi kino Andrieja Tarkowskiego. Podobnie jak autor *Zwierciadła* (1975), poszukuje on poezji nie w filmowej akcji, lecz tam, gdzie ona ustaje. „Lubię nieruchome ujęcia: nie używam szyn i chociaż zawsze na planie mam krany i czasem ich używam, wszystkie takie ujęcia wyrzucam podczas montażu. Pasjonują mnie statyczne ujęcia i wiem, że zawsze będą one dominować w moich filmach”<sup>359</sup> – wyznaje Ceylan. Jego dzieła rodzą się z kinofilii i oczarowania „fizyczną obecnością obrazu”, o którym w *Wiek kina* pisała Susan Sontag. Ta fascynacja samym obrazem przejawia się nie tylko wyeliminowaniem ruchu, ale także – ograniczeniem stosowanych środków filmowych. „Już w *Klimatach* starałem się z całą surowością wyrzucić wszystko, co nie jest konieczne. Ale i tak ich nadmiar mnie zawstydział. Słuchając ścieżki dźwiękowej tego filmu, miałem ochotę odrzeć ją ze wszystkich niepotrzebnych rzeczy, również z muzyki. I to będę starał się osiągnąć w przyszłości. Dążę do tego, aby kino było jak najprostsze, jak najbardziej esencjonalne, jak najbliższe życia.”<sup>360</sup>

Minimalizm formy i prostota przedstawianych opowieści zbliżają tureckiego filmowca do tradycji ukonstytuowanej w kinie przez wielkich modernistów ekranu takich jak właśnie Andriej Tarkowski, Yasujirō Ozu czy Michelangelo Antonioni. Podobnie jak reżyser *Tokijskiej opowieści* (1953), Ceylan chętnie przygląda się stosunkom rodzinnym, biorąc na warsztat przede wszystkim związki między rodzicami i dziećmi, które opuszczają rodzinny dom. Jak Antonioni – z brutalną przenikliwością opowiada o rozpadzie relacji międzyludzkich, zaniku komunikacji i śmierci czuć. Co istotne, obrazy Ceylana są naznaczone tym samym paradoksem, który odnajdziemy w twórczości włoskiego reżysera. Jego kino „wydaje się chłodne, zdystansowane wobec swoich bohaterów, obiektywne, niemal behawioralne w opisie, a jednocześnie dociera bardzo głęboko, wnikając pod naskórek beznamiętnie budowanych obrazów.”<sup>361</sup> Ten chłodny i zdystansowany język

---

<sup>358</sup> Atila Dorsay, *A Look At The Passing of Time*, za: [http://www.nbcfilm.com/mayis/press\\_fibresciatilla.php](http://www.nbcfilm.com/mayis/press_fibresciatilla.php) [07. 05. 2009].

<sup>359</sup> *Nadmiar mnie zawstydział* – z Nuri Bilge Ceylanem rozmawia Michel Ciment i Yann Tobin, „Positif” 2007 nr 1, za: <http://www.gutekfilm.pl/klimaty/nadmiar.php> [07. 05. 2009].

<sup>360</sup> Tamże.

<sup>361</sup> Anita Piotrowska, *Trylogia nieoczywistości (Przygoda, Noc, Zaćmienie)*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, red. Bogusław Żmudziński, Kraków 2004, s. 108.

narracji ucieka od emocjonalnych kompromisów, daleki jest od patosu i nie pozwala na przeżycie *katharsis*.

Sposób, w jaki Ceylan buduje swój filmowy świat i rejestruje stany psychiczne swoich bohaterów przypomina język poezji i przemawia z całą jej siłą. Reżyser pielęgnuje każde ujęcie, cyzelując wszystkie elementy – ruch, kompozycję, światło – aby jak najwierniej opowiedzieć o swoich postaciach i zamieszkiwanym przez nich świecie. Jego „myślenie obrazami” odnajduje swoją siłę w melancholii, która ma trzy różne postaci.

Po pierwsze, jest ona związana ze świadomością przemijania i refleksją nad przemianą, która dotyczy jednostek (przejście od stanu dzieciństwa do dorosłości, obraz starości, relacje międzypokoleniowe), stosunków między ludźmi (problemy komunikacyjne, rozpad związków) i współczesnego społeczeństwa tureckiego (modernizacja, ruchy migracyjne).

Drugim rodzajem melancholii, który jest obecny w filmowym świecie Nuri Bilge Ceylana, jest *hüzün*, rozumiany jako rodzaj zbiorowego doświadczenia smutku, na który cierpią mieszkańcy Stambułu. W kinie autora *Uzaka*, podobnie jak w prozie Orhana Pamuka, stolica Turcji jest przestrzenią głęboko przesyta melancholią, która jest na stałe wpisana w naturę tego miasta. Melancholia ruin, zamglonych bosforskich bulwarów i portowych pejzaży jest melancholią stale przeżywanego żalu po utraconej bizantyjsko-otomańskiej świetności. Stambuł jest typową przestrzenią wielkowiejską, w labiryncie której człowiek łatwo się gubi i szybko staje się anonimowym przechodniem – *flâneurem*, który woli z dystansu obserwować rzeczywistość niż być przez innych widzianym.

Ta modernistyczna figura naprowadza nas na trop trzeciego rodzaju Ceylanowskiej melancholii. Samotność *flâneura* jest samotnością, która dotyka wszystkich głównych bohaterów tego świata. Postaci w jego filmach są naznaczone melancholią, która zamyka ich przed światem i sprawia, że w większym stopniu skupiają się na sobie niż na relacjach z innymi. Jest to też melancholia upadku wiary w prawdziwy kontakt z drugim człowiekiem, który pojawia się pod postacią Innego, Obcego, do którego nie ma dostępu. Jediną rzeczą, w którą bohaterowie zdają się jeszcze wierzyć, jest już tylko nieuchronne przemijanie.

### 3. WALC POŻEGNALNY

#### czas przemiany i przemijania

*Nigdy nie zdołamy całkowicie odzyskać tego, co zapomniane. I może to dobrze. Szok towarzyszący przywracaniu zapomnianego byłby tak niszczycielski, że w mgnieniu oka nieuchronnie przestalibyśmy rozumieć naszą tęsknotę.<sup>362</sup>*

Walter Benjamin

Melancholia zaczyna się od myśli o tym, czego nie ma. Rodzi się z doświadczenia utraty, stając się uosobieniem przemijania czasu i znakiem naszych marzeń o nieśmiertelności. Jest fundamentem naszych wspomnień o tym, co odeszło i tęsknoty za tym, co już nigdy nie powróci, „miejscem sekretnej schadzki tego, co skończone i tego, co wieczne”<sup>363</sup>. Właśnie z tej tęsknoty za wiecznością rodzi się każde dzieło sztuki, stanowiące symbol naszych marzeń o tym, by móc przywołać nieobecne i uchwycić świat w jednym nieruchomym punkcie, który byłby trwały i pewny. Z tego pragnienia usidlenia czasu rodzą się filmy Nuri Bilge Ceylana – melancholijne traktaty o naturze przemijania i o niemożliwych powrotach do przeszłości. Reżyser portretuje w swoich filmach nieuchronną przemianę ludzi i związków między nimi, odsłania metamorfozę miejsc i zderzanie się tradycji z nowoczesnością. Jego obrazy stają się uroczystym hołdem dla fotografii – nostalgicznej medytacji nad utratą, a tego co utracone „nie można w żaden sposób powtórzyć, przywołać do uprzedniej postaci. Nigdy już nie może być takie samo jak dawniej. (...) Minione, nawet gdy zostanie ‘przywołane’, okazuje się już zupełnie inne niż było. Jest więc *de facto* nieosiągalne”<sup>364</sup>. Fotografia stanowi próbę przekroczenia tej niemożności i przeciwstawia się działaniom czasu, uchwycenia naszych przeżyć i nadania im nieśmiertelności. Jak pisał w *Aniele historii* Walter Benjamin, „przeszłość można wychwycić jako obraz, który w swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”<sup>365</sup> – z samej swej natury jest ona nieuchwytna, istnieje tylko jako ślad, alegoria, duch przeszłości. Fotografia daje nam poczucie, że chociaż pozornie możemy zapanować nad przemijaniem i oddalić od siebie jego bolesną nieuchronność. Stanowi bowiem swoiste potwierdzenie przeszłości, przywołanie *tego-co-było*, to „obraz zatrzymany

---

<sup>362</sup> Walter Benjamin *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego* „Literatura na świecie” 2001 nr 8-9, s.105.

<sup>363</sup> Bronisław Świdorski, *Melancholia jest trójkątem*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s. 21.

<sup>364</sup> Ewa Rewers, *Nadzieja, siostra melancholii*, [w:] *Odlamki rozbitych luster – rozprawy z filozofii kultury i sztuki*, red. Iwona Lorenc przy współpracy Magdaleny Borowskiej i Małgorzaty Szyszkowskiej, op. cit., s. 42.

<sup>365</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, op. cit., s. 415.



i czas zamrożony, uchwycony w danym momencie, określającym to co «już nigdy nie będzie mogło się egzystencjalnie powtórzyć»<sup>366</sup>. Fotografia rejestruje umarłą przeszłość, a zarazem – przenosi wydarzenia z powrotem do momentu ich narodzin: „oglądając fotografię, doświadczamy świata *in statu nascendi*; to co znajduje się w kadrze, zanika zaraz potem, kiedy zostało utrwalone.”<sup>367</sup> Zdjęcie zaklina więc w sobie śmierć i narodziny, przemijanie i stałość, tęsknotę i nadzieję na zmartwychwstanie naszej historii. Warto podkreślić, że fotografia pojawiła się i rozpowszechniła w drugiej połowie dziewiętnastego wieku – czyli w momencie „kryzysu śmierci”, który wpłynął na formy przeżywania i wypowiedania śmierci w następnym stuleciu. Wydaje się, że obecnie żyjemy w czasach, które nie wypracowały własnego stosunku do śmierci – jest ona traktowana asymbolicznie. Jak podkreśla Anna Jamroziakowa, dziś „poza religią, poza obrzędem, nie istnieje już kulturowy ani psychologiczny fakt żałoby. Fotografia zatem jest nagłym «zanurzeniem się w śmierć dosłowną»”<sup>368</sup>. Z samej swej natury jest ona też melancholijna, ponieważ dokonuje archiwizacji naszych wspomnień i tropi ślady mniej lub bardziej odległej przeszłości. Za Susan Sontag moglibyśmy przyjąć, że fotografia stanowi również próbę miniaturyzacji świata, za pośrednictwem której „sama rzeczywistość ulega przedefiniowaniu – staje się przedmiotem wystawienniczym, zapisem do przypomnienia, celem śledztwa.”<sup>369</sup>

Postaci fotografa odpowiada zatem Benjaminowska figura melancholijnego kolekcjonera, który obcuje ze światem materialnym poprzez to, co zostało przez niego zgromadzone. Cechująca go wierność wobec zbieranych rzeczy polega na gromadzeniu tego, co w jego oczach ukazuje się pod postacią fragmentów i ruin. Za tym działaniem stoi zatem jednoznacznie określona intencja – jest to próba ratowania tego, co rozbite lub tego, co właśnie ulega rozkładowi. Jak zauważa Beata Frydryczak, myśl melancholijnego zbieracza „wybiega w przeszłość, sięga dalej, poza przedmiot, próbując uchwycić go w świetle ożywionego czasu przeszłego, wnikać w jego dzieje, związki i relacje, wszystko to co współtworzyło i kształtowało, aż w końcu pozostawiło na nim swoje ślady.”<sup>370</sup> Figura kolekcjonera jest u Ceylana figurą artysty–melancholika, który na początku wierzy w

---

<sup>366</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu*, Łódź 1997, s. 9.

<sup>367</sup> Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s.43.

<sup>368</sup> Anna Jamroziakowa, *Fotografia – simulacrum i inaczej nas nie ma*, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjaminia w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 187.

<sup>369</sup> Susan Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s.143.

<sup>370</sup> Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 162.

możliwość „poskładania” rzeczywistości w spójny zestaw obrazów, sprzeciwiających się przemijaniu. W *Chmurach w maju* Muzaffer wkrada się ze swoją kamerą w świat przyrody, dzieciństwa i starości. Mężczyzna przyjeżdża ze Stambułu, aby nakręcić film o swoich rodzicach. Przy okazji spaceruje po rodzinnej wiosce, rozmawia z mieszkańcami i powraca wspomnieniami do czasu, który tu kiedyś – jako mały chłopiec – spędził. Zaznajamia się z siedmioletnim Alim i przypomina sobie o istnieniu dziecięcych zabaw, marzeń i trosk, o których już dawno w swoim dorosłym życiu zapomniał. Podobnie jak w innych filmach Ceylana, dzieciństwo ulega tu idealizacji – przywoływane obrazy dziecięcych lat powołują do istnienia przestrzeń nostalgii i tęsknoty za utraconą niewinnością. W *Miasteczku* głównymi bohaterami filmu były właśnie dzieci, tu opowieść dotyczy tego, kto się tym dzieciom przygląda, powracając wspomnieniami do własnej przeszłości.

Razem z późniejszym *Uzakiem*, te trzy filmy stanowią spójną trylogię, opowiadającą o tych samych ludziach i tych samych miejscach, „każdy z nich koncentruje się na tym samym motywie rzeczywistych i wyobrażonych spotkań i rozstań z domem rodzinnym”<sup>371</sup>. A przyjazd do domu oznacza dla bohatera nie tylko spotkanie z własnym dzieciństwem, lecz także konfrontację ze starością. To właśnie zarejestrowane twarze rodziców, których Muzaffer uwiecznił na taśmie filmowej, najmocniej sygnalizują melancholię przemijania. „Ależ się zestarzeliliśmy! Czy ja naprawdę tak teraz wyglądam?” – mówi zaniepokojona matka bohatera, gdy ogląda fragmenty filmu syna na ekranie telewizora. Film staje się opowieścią o przemijaniu i elegią dla odchodzącego świata dzieciństwa, najbliższych i rodzinnego domu. Przejmującym portretem znikania, które tworzy melancholijną rzeczywistość utraty, nieprzepracowanej do końca żałoby. Jak zauważa Thanos Anastopoulos, *Chmury w maju* są jak hymn poświęcony śmierci, w którym „zmarszczki na twarzy ojca i kora na drzewach opowiadają o nieuchronnym upływniu czasu, o ludziach i rzeczach, które kochamy i które kiedyś przyjdzie nam utracić.”<sup>372</sup> Znakiem nieuchronnej przemiany dotykającej rzeczywistość są w obrazie Ceylana drzewa, które z powodu nakazu burmistrza ojciec Muzaffera musi wyciąć. Stanowią one znak mądrości i pamięci, przywiązania do tradycji i porządku naturalnego, odsyłają nas do tego, co stałe i pewne. Ten motyw odsyła nas do twórczości artysty, któremu reżyser zadedykował *Chmury w maju*, czyli do Antoniego Czechowa, a w szczególności do jego *Wiśniowego sadu*. Francuski

---

<sup>371</sup> A. Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, op.cit., s. 311.

<sup>372</sup> Thanos Anastopoulos, *Balkan survey*, za: [http://www.nbcfilm.com/mayis/press\\_balkansurvey/mayis.php](http://www.nbcfilm.com/mayis/press_balkansurvey/mayis.php) [08. 05. 2009].

krytyk, Jean-Louis Barrault określił ten dramat „sztuką o-czasie-który-mija”<sup>373</sup>, utworem, który pozostaje realistyczny w tym sensie, że przedstawia prawdziwe życie takim, jakie ono jest – bez teatralnej i dramatycznej umowności i konwencjonalności. Z drugiej jednak strony, jego wizja świata nasuwa na myśl obraz, który znamy z teatru absurdu: na scenie nie dzieje się nic, bohaterowie nie podejmują żadnych działań i na nic nie mają wpływu, bo wszystko i tak staje się „samo”, bez ich udziału. Ceylanowski stosunek do rzeczywistości – tak jak u Czechowa – pełen jest dystansu, który dopuszcza komizm i subtelną ironię. Jak zauważył Emile Breton, turecki reżyser „z podobną [jak Czechow] wrażliwością opowiada o uczuciach, zwątpieniu i śmierci, które przychodzą i odchodzą, koncentrując się na tym, co jest z pozoru nieistotne – zwykłych przedmiotach, różnych barwach przemijających pór roku, uśmiechach, które dyskretnie przemykają na twarzach postaci”<sup>374</sup>

Przeznaczone na ścięcie drzewa można też uznać za symbol „starej” Turcji, którą dotychczas uosabiała Anatolia – kraina pełna winnic i drzew oliwkowych. Obecnie jest to region, który ulega błyskawicznym zmianom i modernizacji. Jeszcze kilkanaście lat temu głównym środkiem utrzymania dla jej mieszkańców była tu praca na roli i hodowla zwierząt. Jednak odkąd do anatolijskich wsi zaczął wkraczać przemysł i zaczęły powstawać fabryki i kopalnie, pojawiły się także nowe możliwości zatrudnienia, powodujące szeroko rozpowszechnioną migrację. Nowy sposób życia wymusza przemiany w tradycyjnych obyczajach, zmienia strukturę rodziny i sprawia, że relacje między członkami grupy ulegają rozluźnieniu. Jak bowiem zauważa Wojciech Burszta, „rozwój kultury ma swoją nieubłaganą logikę: jest nieustannym oddalaniem się od warunków, różnie nazywanej i definiowanej, pierwotnej wspólnoty ludzkiej opierającej się na przynależności i bezpośrednim kontakcie, ku coraz większemu osamotnieniu jednostki w ramach rozrastających się do monstrualnych rozmiarów aglomeracji z wszystkimi możliwymi tego osamotnienia konsekwencjami.”<sup>375</sup> Rosnąca modernizacja nadaje społeczeństwu status bycia „pomiędzy” i wprowadza je na przestrzeń pogranicza różnych, często bardzo odmiennych modeli kulturowych. Ten proces przemiany może prowadzić do nostalgii, która zwykle „rodzi się w sytuacji, kiedy społeczeństwo podąża z jakiegoś określonego

---

<sup>373</sup> Por. Jean-Luis Barrault, *Dlaczego "Wiśniowy sad?"*, [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, red. René Śliwowski, Warszawa 1971.

<sup>374</sup> Emile Breton, *Un Tchekhov Turc*, „L'Humanité”, za: [http://www.nbcfilm.com/mayis/press\\_lhumanite.php](http://www.nbcfilm.com/mayis/press_lhumanite.php) [08. 05.2009].

<sup>375</sup> Wojciech J. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 96.

«stamtąd», pewnej definiowanej przeszłości, do jakiegoś określonego «dokądś», zdefiniowanej *ex ante* przyszłości.»<sup>376</sup>

W kontekście analizy *Chmur w maju* można wyróżnić dwa rodzaje nostalgii. Wśród starszego pokolenia (np. dla rodziców Muzaffera) przemiana powoduje przede wszystkim tęsknotę za utraconym porządkiem kulturowym i społecznym, dla młodszych – pojawienie się zmian rodzi nadzieję na rozpoczęcie wszystkiego od nowa. W tym przypadku nostalgia jest tęsknotą za życiem „gdzie indziej”, marzeniem o przeprowadzce do większego miasta. Ten rodzaj nostalgii dotyka Saffeta (Emin Toprak), kuzyna Muzaffera, który pragnie opuścić wioskę i zamieszkać razem z nim w Stambule. Rodzinne Yenice nie jest dla niego krainą niezwykłą i magiczną, lecz przeciwnie – jest to przestrzeń klaustrofobiczna i monotonna. Saffet marzy o nowych miejscach i nowych drogach, które doprowadzą go do innego świata, gdzie mógłby zacząć żyć „naprawdę”. Tymczasem wciąż tkwi w rodzinnym domu, który „staje się duszną przestrzenią, ograniczającą możliwości jego mieszkańców. (...) Wciąż jednak rozpaczliwie dąży do tego, aby uświadomić innym, że dalsze życie wiosce jest dla niego niemożliwe i jedyną jego szansą jest wyjazd do miasta.”<sup>377</sup> Chłopak nieśmiało prosi starszego kuzyna o pomoc. On zbywa jego pytania milczeniem, w końcu niechętnie się zgadza.

Ciąg dalszy ich historii poznamy w *Uzaku*. Tam okaże się, że ucieczka z Yenice, owszem – była możliwa, ale tylko na chwilę. Kontrast pomiędzy porządkiem wiejskim, rządzącym życiem mieszkańców i porządkiem miejskim, reprezentowanym przez Muzaffera, objawia się także tym, że bohater nie czuje się na wsi do końca dobrze. Jest przyzwyczajony do życia w Stambule, gdzie prowadzi (przynajmniej pozornie) ciekawsze życie i może zgubić się w anonimowym tłumie. Tu na każdym kroku jest widoczny, otaczają go najbliżsi, przed którymi nie może się ukryć i z którymi „musi” utrzymywać kontakt. Tam może bez przeszkód pielęgnować swoją samotność. Bohater cierpi na „wielkomięskie zblazowanie”, o którym pisał Georg Simmel, przeciwstawiając osobowość mieszkańców wielkich miast mentalności mieszkańców wsi i małych miasteczek. Według niemieckiego socjologa, „istotą zblazowania jest obojętność na różnorodne bogactwo przedmiotów (...) w tym sensie, że znaczenie i wartość różnorodności, a co za tym idzie i samych przedmiotów odczuwana jest jako nieistotna. Przedmioty ukazują się osobie zblazowanej jako podobnie bezbarwne i pozbawione blasku, tak iż żaden nie zasługuje, by

---

<sup>376</sup> Tamże, s. 102.

<sup>377</sup> A. Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, op.cit., s. 312.

go przekładać nad inne.”<sup>378</sup> Muzaffer jest więc w większym stopniu skupiony na sobie niż na otaczającym go świecie, a w stosunkach z innymi stale zachowuje rezerwę. Taką postawę wobec życia przyjmuje na co dzień w Stambule i tak też zachowuje się w swoim rodzinnym domu.

Przykładem takiej sytuacji jest jego spotkanie z miejscowym staruszkiem, który opowiada mu o bólu po stracie zmarłej żony i zwierza się z lęku przed śmiercią. Bohater nie odpowiada na jego słowa, nie pragnie go pocieszyć, szybko zmienia temat. Wraca do pracy nad scenariuszem swojego filmu. Jak zauważa Michał Oleszczyk, u Muzaffera „załówek egzystencjalnej porażki jest już obecny: bardziej od prawdy samej (prostej i skromnej) interesuje Muzaffera jego własna kreacja. (...) Obserwujemy świadome odklejanie się artysty od rzeczywistości, zaskorupianie się w sobie.”<sup>379</sup> Kolejny etap owego „zaskorupiania się” bohatera jest przedstawiony w *Uzaku*. Tu stracił on już wiarę w sens opowiadania o świecie za pośrednictwem sztuki – fotografia przestała być dla niego misją, stała się już tylko źródłem zarobku. Wydaje się, że bohater próbuje przywrócić w sobie miłość do sztuki, ale jest to już niemożliwe. Pewnego dnia jedzie z kuzynem poza Stambuł, a jeżdżąc po okolicznych wioskach pierwszy raz od dawna zachwyca się naturalnym krajobrazem i pragnie zrobić zdjęcie. Po chwili dochodzi jednak do wniosku, że to i tak nie miałoby sensu. Nie wierzy on już w fotografię, która „ma w sobie coś ze zmartwychwstania”<sup>380</sup>, jego nadzieja na poznanie i zarejestrowanie realnej, namacalnej rzeczywistości, już przeminęła. „Fotografia (...) jest nie tylko przedstawieniem, imitacją czy interpretacją danego przedmiotu lub osoby, lecz również śladem: poprzez ślad wyraża się przecież potrzeba przybliżenia rzeczy”<sup>381</sup>, ale dla Mahmuta sama rzeczywistość staje się tylko sztuczną imitacją, a zatem także jej ślady – tak niepewne i niejednoznaczne – przestają być warte zachodu.

Teraz spotkajmy się z bohaterem *Klimatów*, który być może jest kimś innym niż Muzaffer / Mahmut, a może nadal jest on tym samym mężczyzną, z tym że parę lat starszym. Isa (Nuri Bilge Ceylan) nie jest zawodowym fotografem, jednak robi zdjęcia w ramach dokumentacji swojej pracy naukowej. Wędruje z aparatem po Turcji, ale nie interesują go ludzie, lecz ślady historii, takie jak ruiny w Kaş czy pozostałości po pałacu Ishaka Pashy, położonego u stóp Araratu. Bohater staje się melancholijnym kolekcjonerem, a może raczej portrecistą i archiwistą ruin, ewokujących klimat przemijania. Świadomość

---

<sup>378</sup> Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tenże, *Socjologia*, Warszawa 1975, s. 519.

<sup>379</sup> M. Oleszczyk, *Filmowiec zawsze jest sam*, op. cit., s. 32.

<sup>380</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 139.

<sup>381</sup> B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, op. cit., s. 178.

*vanitas*, podobnie jak w *Chmurach w maju*, zostaje tu też przywoływana przez przedstawienie przemian pór roku. Akcja rozpoczyna się latem, w słonecznym nadmorskim kurorcie, do którego wybrali się Isa i Bahar (Ebru Ceylan). Kiedy ich poznajemy, wydaje się, że mają jeszcze szansę na to, że kiedyś będą ze sobą szczęśliwi. Później nadchodzi jesień i zima, a kochankowie coraz bardziej się od siebie oddalają. Gdy pod koniec filmu widzimy Ise, spacerującego samotnie po zaśnieżonym Stambule, wiemy na pewno, że ich wspólne lato już nigdy więcej się nie powtórzy.

#### 4. NOTATKI O LUDZIACH I MIASTACH

##### melancholia Stambułu

*Kino i miasta rosły i dojrzywały równocześnie*<sup>382</sup>

Wim Wenders

Każde miasto świata ma swój smutek, z którego nie potrafi się wyzwolić. W niektórych miejscach jest on prawie niezauważalny, w innych – staje się duszą przestrzeni i wgryza się w każdy kąt, wypełnia wszystkie ulice i skwery. Melancholia przenika roztańczone tangiem Buenos Aires, gdzie pojawia się pod postacią *mufy*. Nad Wiedniem unosi się *Traurigkeit*, a podwórka lizbońskiej Alfamy przesiąknięte są *saudade*. Smutek obecny jest także w Sarajewie – tu określa się go jako *sevdah*, czyli miłosną tęsknotę. Jednym z miast, których fundament stanowi melancholia, jest także Stambuł, znany kiedyś jako Bizancjum, Augusta Antonina, Nowa Roma, Carogród i Konstantynopol.

Tu melancholię nazywa się *hüzün*, od arabskiego wyrazu *huzn* lub *hazen* - smutek. Słowo to po raz pierwszy pojawiło się w Koranie, w wyrażeniu *senetül huzn* (rok smutku), oznaczającym nazwę roku, w którym zmarła ukochana żona Mahometa, Chadidża, oraz jego wuj – Abu Talib. Pojęcie *hüzün* oznaczało więc poczucie duchowej pustki po utracie bliskiej osoby i przeżywaną po niej żalobę. W następnych wiekach jego znaczenie zaczęło ulegać pewnemu przesunięciu. Jak pisze kronikarz tureckiej melancholii Orhan Pamuk, w pewnym momencie „pojawiły się dwa, bardzo odmienne znaczenia *hüzün*, odwołujące się do różnych tradycji filozoficznych”<sup>383</sup>.

Według pierwszej z nich *hüzün* jest efektem przywiązania do materialnych korzyści i przyziemnych przyjemności. Smutek jest więc wynikiem nadmiernego zanurzenia się w

<sup>382</sup> Wim Wenders, *Pejzaż miejski*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 349.

<sup>383</sup> O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, op. cit., s. 121.

rozkoszach świata doczesnego, który z samej swej natury jest ulotny i nietrwały. Drugi sposób rozumienia tego pojęcia wywodzi się z tradycji wierzeń sufickich, według których *hüzün* jest duchowym cierpieniem, które odczuwamy z powodu oddalenia się od Boga, a może raczej – świadomości, że człowiek nigdy nie zbliży się do niego na tyle, na ile by chciał. W tym sensie melancholia jest więc doświadczeniem metafizycznej tęsknoty, której towarzyszy cierpienie z powodu... braku cierpienia. Oddalenie się od Boga oznacza bowiem utratę poczucia trwogi, która sprawiałaby, że człowiek pamięta o boskich prawach i odnajduje porządek duchowy. Właśnie melancholia jest więc szansą na ponowne zbliżenie się do Boga, a każdy „mystyk powinien doświadczyć *hüzün*, aby to cierpienie w sobie odnaleźć; (...) Ta logika sprawiła, że kultura islamu obdarzyła *hüzün* wyjątkowym znaczeniem”<sup>384</sup>. *Hüzün* jest jednak nie tylko świadomością przemijania i poczuciem tęsknoty za porządkiem boskim, ale także – specyficznym rodzajem doświadczenia przestrzeni. Jako taki, istnieje tylko w Stambule, stając się „nie (...) tylko nastrojem ewokowanym przez tutejszą poezję czy muzykę, ale sposobem patrzenia na życie”<sup>385</sup>. W tym kontekście pojęcie *hüzün* moglibyśmy zatem porównać do terminu *tristesse*, o którym w *Smutku tropików* pisał Claude Lévi-Strauss. Według francuskiego badacza „niektóre miasta Europy umierają w łagodnym śnie; miasta Nowego Świata żyją w gorączce chronicznej choroby: wiecznie młode, nigdy nie są zdrowe.”<sup>386</sup> Opisywane przez niego „młode”, tropikalne miasta nie przypominają więc wiekowej stolicy Turcji, ale „wrażliwość jego mieszkańców, ich stosunek do siebie, oddalenie od zachodniego świata czynią ze Stambułu miejsce trudne do zrozumienia dla nowych przybyszów z Europy”<sup>387</sup> w podobnym stopniu, w jakim obce wydają im się miasta tropikalne. *Tristesse* i *hüzün* łączy jeszcze jedno istotne podobieństwo. Jak pisze Orhan Pamuk, oba te uczucia nie są bólem samotnej jednostki, lecz stanem dotykającym miliony. Doświadczenie melancholii staje się zatem doświadczeniem zbiorowym (*cemaat*), które buduje tożsamość Stambułu i identyfikuje jego mieszkańców. Wnika też w tkankę miasta na tyle mocno, że staje się czymś wszechobecnym i oczywistym – „jak mgła, która delikatnie drży nad wodami Bosforu, kiedy w mroźne zimowe poranki nagle wychodzi słońce.”<sup>388</sup> Zdaje się być faktem pewnym i namacalnym, bo wyobraźnia – szczególnie tu – pragnie wierzyć, że istnieje materia melancholii, a przynajmniej jakieś materialne jej źródło. Tym doświadczalnym

---

<sup>384</sup> Tamże, s. 122.

<sup>385</sup> Tamże, s. 122.

<sup>386</sup> Claude Lévi-Strauss *Smutek tropików*, Łódź 1992, s. 87-88.

<sup>387</sup> O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, op. cit., s. 134.

<sup>388</sup> Tamże, s. 134.

źródłem smutku Stambułu jest sam pejzaż miasta, pełen ruin i śladów po utraconej świetności. Turecka stolica wciąż zdaje się cierpieć na nieprzepracowaną żalobę, tęskni za dawną wielokulturowością i potęgą wielkich cywilizacji. W czasach, gdy Imperium Osmańskie panowało nad całym Bliskim Wschodem, Afryką Północną i połową wschodniej Europy, Sztambuł stał się tygłem narodowościowym i kulturowym. Miasto było określane jako *alem-penah*, czyli „schronienie dla całego świata”<sup>389</sup>. Do dziewiętnastego wieku Sztambuł stracił wiele ze swego dawnego blasku, nadal jednak był nazywany „Paryżem Wschodu”<sup>390</sup>. Miasto straciło swoje znaczenie wraz z dojściem do władzy Kemala Atatürka, który w 1923 roku, w ramach zrywania z „imperialistyczną przeszłością” narodu, przeniósł stolicę państwa do Ankary. Dla Sztambułu nadszedł czas, w którym „zawszad ziało smutkiem umierającej kultury. Próby europeizacji kraju bardziej przypominały desperackie uwalnianie się od bolesnej i pełnej wspomnień przeszłości niż rzeczywiste dążenie do nowoczesności. (...) A ponieważ nie udało się tu stworzyć nowoczesnego świata ani w zachodnim, ani we wschodnim stylu, cały ten wysiłek posłużył głównie zapomnaniu o przeszłości. Sprawił, że rezydencje spłonęły, cywilizacja upadła, a wnętrza domostw zmieniły się w muzea nie istniejącej już kultury.”<sup>391</sup> Sztambuł stał się więc miastem utkanym jednocześnie z pamięci i niepamięci, przestrzenią o niepewnym statusie ontologicznym i nieokreślonej topografii.

Można go porównać do jednej z wyobrażonych metropolii, które w *Niewidzialnych miastach* opisał Italo Calvino. W swojej kronice fantazji powołał on do istnienia Klarysę – miasto o burzliwej historii, które wiele razy upadało i rozkwitało. W Klarysie zawsze były obecne „okruchy pierwotnej świetności, które ocalały przystosowując się do nędzniejszych potrzeb; chroniono je pod szklanymi kloszami, zamykano w gablotach, układano na aksamitnych poduszkach, już nie dlatego, żeby mogły jeszcze do czegoś służyć, ale w pragnieniu, by za ich pośrednictwem złożyć na powrót miasto, o którym nikt już nic nie wiedział.”<sup>392</sup> Sztambuł w podobnym stopniu pielęgnuje swoją nostalgię, a swoim *modus vivendi* czyni właśnie wspomnienie przeszłości, która wypełnia jego kamienice, bulwary i port nad zamglonym Bosforem. Jak pisze Calvino, w dziejach Klarysy „następowały po sobie nowe zniszczenia, nowe okresy rozkwitu. Wiele razy zmieniała się ludność i obyczaje; (...) Każda nowa Klarysa, spoista jak żywy organizm ze swymi zapachami i

---

<sup>389</sup> *Istanbul Noir*, red. Mustafa Ziyalan, Nowy Jork 2008, s. 13.

<sup>390</sup> Dla podkreślenia tego faktu, słynny pociąg Orient Express, który w swoją pierwszą trasę wyruszył w 1883 roku, kursował właśnie na linii łączącej stolicę Francji z ówczesnym Konstantynopolem.

<sup>391</sup> O. Pamuk, *Sztambuł. Wspomnienia i miasto*, op. cit., s. 44-45.

<sup>392</sup> Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, Kraków 2005, s. 88.



oddechem, obnosi jak klejnot to, co zostało z dawnych Klarys, rozbitych i umarłych. (...) Możliwe, że Klarysa zawsze była tylko beżładem pokruszonych, niedobrych, beżużytecznych rupieci.”<sup>393</sup>

Taką kolekcją „pokruszonych i niedobrych rupieci” jest melancholijny krajobraz Stambułu, który staje się wielopoziomowym palimpsestem, labiryntem znaków. Oddajmy zatem głos Ceylanowi, który te znaki odczytuje, przetwarza i zapisuje na taśmie celuloideu. Reżyser staje się wnikliwym portrecistą rodzinnego miasta, wpisując zarazem tę przestrzeń w obręb znaczeń bardziej uniwersalnych. W jego filmach Stambuł jest bowiem nie tylko miejscem „konkretnym”, ale także abstrakcyjną konstrukcją, umożliwiającą symboliczne przedstawienie szeregu fenomenów społecznych, składających się na szeroko ujęte pojęcie miejskości<sup>394</sup>. Pomocna w mojej analizie jest klasyfikacja Ewy Mazierskiej, wyróżniająca trzy podstawowe dyskursy, w obrębie których można opisywać filmowe miasto. W dyskursie historycznym – można odczytywać obrazy miast jako opowieści o miastach rzeczywistych, często opisywanych w kontekście dziejów kina i okoliczności samego tworzenia filmów. Dyskurs realistyczny kładzie nacisk na oś: miasto rzeczywiste / miasto wyobrażone, zaś w dyskursie moralistycznym najistotniejsze jest zaznaczenie różnic pomiędzy miastem przyjaznym (dobrym) i nieprzyjaznym (złym). Powołując się na te rozróżnienia, można przyjąć, że obrazy Ceylana ujawniają przede wszystkim dwie ostatnie opozycje. Na granicy ich przecięcia znajduje się kolejne przeciwieństwo, które warto dopisać do tej klasyfikacji.

Stambuł pojawia się w jego kinie pod dwiema podstawowymi postaciami: najpierw jako mit, potem – jako mit zdekonstruowany.<sup>395</sup> Stambuł mityczny (wyobrażony i przyjazny) jest sportretowany w *Chmurach w maju*, gdzie pojawia się tylko jako fantazja i obiekt pragnień Saffeta. Upadek tych wyobrażeń nastąpi w *Uzaku*, gdzie wymarzone przez bohatera miasto wreszcie pojawi się na ekranie, a co więcej: stanie się jednym z głównych

---

<sup>393</sup> Tamże, s. 89.

<sup>394</sup> Por. Ewa Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999 nr 28.

<sup>395</sup> Jak zauważyła w swojej pracy Selda Tuncer, Stambuł zawsze był jednym z głównych tematów tureckiej kinematografii. Wyróżniła ona kilka etapów kształtowania się filmowego mitu tego miasta – od momentu, gdy z racji upadku znaczenia politycznego jeszcze się nie ukonstytuował (1923-1950), przez czas „złotej ery” mitu Stambułu w okresie wzmożonej migracji, gdy miasto stało się turecką Ziemią Obiecaną (1950-1970) i okres, w którym odnalazło swój realistyczny, mniej jednoznaczny filmowy obraz, ujawniający dzielące je skrajności (1970-1990), po czas dekonstrukcji mitu, która jest obecna w kinie współczesnym (od lat dziewięćdziesiątych). Obraz współczesnego Stambułu Tuncer analizuje na podstawie filmu *Zagwiżdż kiedy wrócisz* (*Donersen İslık Cal*, 1993, reż. Orhan Oguz), wspomnianego wcześniej *Salta w trumnie* w reżyserii Dervisa Zaima i *Trzeciej strony* (*Üçüncü Sayfa*, 1998, reż. Zeki Demirkubuz). Praca jest dostępna na stronie internetowej: <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12606019/index.pdf> [09. 05. 2009].

bohaterów filmu. Konfrontacja wyobrażeń z rzeczywistością okaże się jednak niezwykle bolesna. Ten fakt zostaje dyskretnie zasygnalizowany już na samym początku, gdy Saffet (który teraz ma na imię Yusuf) przybywa do Stambułu i znajduje się pod domem Mahmuta, do którego nie jest w stanie się dostać. Po chwili znużony mężczyzna opiera się o stojący w pobliżu samochód i uruchamia alarm, co spotyka się agresywną reakcją sąsiada i wrogimi spojrzeniami przechodniów. Nie mniej wrogi okaże się jego własny kuzyn, który przyjmie go chłodno i przez cały czas będzie Yusufowi dawał do zrozumienia, że nie jest on mile widzianym gościem. Nieprzyjazne okaże się także samo miasto. Pomimo długich spacerów po mroźnym i obcym Stambule, bohater nie znajdzie tu pracy i wkrótce postanowi wrócić do rodzinnego domu. Perspektywa spojrzenia na miasto należy w tym filmie właśnie do Yusufa (z wyjątkiem kilku scen, Mahmuta widzimy wciąż w zamkniętej przestrzeni mieszkania), więc im bardziej czuje się on zagubiony, tym bardziej Stambuł zdradza na ekranie swoją rosnącą obcość i wrogość.

W *Uzaku* „życie miejskie przyciąga i odstrasza. Jest pełne uroków i strachów. Obiecuje i grozi. Podnieca i męczy. Upaja wolnością nigdzie indziej nie doświadczaną i przeraża perspektywą ubezwłasnowolnienia i beziły”<sup>396</sup>. Obraz Ceylana można zaliczyć do kategorii filmów miejskich, w których ludzie są przedstawieni jako mniej uczciwi, relacje między nimi są znacznie luźniejsze, a rodzina czy społeczność sąsiedzka są zepchnięte na dalszy plan.<sup>397</sup> Znamiennym sygnałem poczucia dystansu jest też scena, w której widzimy Saffeta jadącego autobusem i próbującego dotknąć lekko kobiety siedzącej obok niego. W wydłużonym ujęciu obserwujemy jego dłoń, która powoli zbliża się do jej dłoni – kobieta reaguje natychmiast, odsuwa swoją rękę i wstaje z krzesła. Potem zapewne wysiadzie z autobusu lub po prostu przesiądzie się na miejsce obok. Jak zauważył Simmel, „każdy mieszkaniec wielkiego miasta musi wyrobić sobie pewien organ ochronny przed wyobcowaniem, jakim grozi mu zmienność i niejednorodność środowiska zewnętrznego”<sup>398</sup> – u Mahmuta ten system obronny już się wykształcił, dla Yusufa konieczność utrzymywania dystansu i anonimowości okazuje się zbyt dokuczliwa. Przed wyjazdem do stolicy bohater często melancholijnie spoglądał w okno i marzył o Stambule – teraz obiektem jego pragnień jest przede wszystkim prawdziwy kontakt z drugim człowiekiem, najprostszy gest sympatii i bliskości. Jak zauważa Fiachra Gibbons, to poczucie wyobcowania doskonale

---

<sup>396</sup> Zygmunt Bauman, *Wśród nas, nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, op. cit., s. 157.

<sup>397</sup> Por. Collin Mc Arthur, *Chinese Boxes and Russian Dolls. Tracking the Elusive Cinematic City*, [w:] *The Cinematic City*, red. David B. Clarke, Londyn, Nowy Jork 1997.

<sup>398</sup> G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, op. cit., s.515.

odzwierciedlały już same rysy Emina Topraka, „piękne w swej prostocie i nieokrziesaniu, szorstkie i brutalne, a zarazem – zdradzające bezsilność bohatera i jego podatność na zagubienie. Sygnalizujące to, że kiedyś zostanie on przez to potężne miasto ‘zmiążdżony’.”<sup>399</sup> Wprowadzona przez postać Yusufa opozycja miasto-wieś rodzi kolejny wymiar Ceylanowskiej nostalgii. Jak twierdzi Raymond Williams, pomiędzy doświadczeniami, jakie niesie życie w mieście i egzystencją wiejską istnieje pewien rodzaj napięcia, który przejawia się właśnie w postaci tęsknoty – za czymś, co jest atrybutem przeszłości i światem utraconym na zawsze.<sup>400</sup> Sam reżyser przyznaje, że doświadczenie tej specyficznie miejskiej melancholii było także jego udziałem: „Uczucie melancholii towarzyszyło mi przez wiele lat (...). Być może był to rodzaj psychicznej dolegliwości, a może – rezultat mieszkania w wielkim mieście. Które stale przypomina ci o jakiejś utracie, ale nie wiadomo, co dokładnie zostało utracone.”<sup>401</sup> Melancholia Stambułu żyje zatem nie tylko w samej strukturze miasta, lecz także wśród tych, którzy do niego przybywają i przeżywają tu swoją samotność. Przestrzeń tureckiej metropolii sprzyja powstawaniu tęsknoty – jest to bowiem miasto ruin, które stają się „pożywką melancholii, a ich poetyka kształtuje się w aurze nostalgicznych uniesień. (...) Melancholijna zaduma, przesyciona rozmyślaniami o czasie i jego nieuchronności, o tym, co bezpowrotnie utracone i co zapomniane, stanowiąc naturalne tło ruin, pozwala odczytać alegoryczny obraz świata i dotrzeć do jego ukrytej istoty, tkwiącej już tylko we fragmentach.”<sup>402</sup> Podobne doświadczenie fragmentaryczności i niepełności naznacza przestrzeń Stambułu, wypełnioną znakami przemijania, które stają się też symbolicznym przedstawieniem rozpadu relacji, łączących bohaterów. Obraz melancholijnego pejzażu miasta staje się szczególnie znaczący w *Klimatach*, gdzie dość jednoznacznie odsyła nas do rozkładu relacji łączącej Işę i Bahar.

W *Uzaku* na każdym kroku pojawiają się znaki rozpadu, dyskretne sygnały śmierci. Zaczumowany wrak w porcie, stos martwych ryb, leżących na chodniku, zapadające się pod nawałnicą śniegu kamienice, apokaliptyczny widok ciemnych, wiszących nad Bosforem chmur – to wszystko składa się na smutny pejzaż bezwarunkowego umierania. To, co odkrywa podczas swoich spacerów Yusuf, przywodzi na myśl wiersze Charles’a Baudelaire’a, poety estetyzującego ruiny, zgniliznę i rozkład. Podobnie jak francuski

---

<sup>399</sup> Fiachra Gibbons, *Death in Yenice*, “Guardian” 2004, 6 maja, za: [http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_guardianfiachra.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_guardianfiachra.php) [08.05.2009].

<sup>400</sup> Raymond Williams, *The Country and the City*, Londyn 1973, s. 289.

<sup>401</sup> Wypowiedź Ceylana za: S.F. Said, *Modern master in the old style*, “Daily Telegraph” 2004, 21 maja, za: [http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_dailytelegraphsaid.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_dailytelegraphsaid.php) [08.05.2009].

<sup>402</sup> B. Frydryczak *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, op. cit., s.128.

symbolista, bohater Ceylana zamienia się też w miejskiego *flâneura*, który powolnie przechadza się po mieście, pozostając wciąż obcym i anonimowym. Uosabia ambiwalentną naturę miasta, które jest jednocześnie fascynujące i groźne. Miejski wagabunda stale ucieka przed nowoczesnością „aby ocalać we wspomnieniu anachronizmy: robi to, poruszając się bez celu i zamysłu, włócząc się leniwie i rehabilitując zmysły w warunkach ulotnej nowoczesności”<sup>403</sup>. *Flâneur* spowalnia czas i buntuje się przeciw niemu, bowiem powolność jest cechą charakterystyczną temperamentu melancholicznego<sup>404</sup>. Tę melancholię bezruchu doskonale oddają długie ujęcia z *Uzaka*, które rejestrują niespieszny rytm wędrówki bohatera po labiryncie miasta. Na podobną samotność w wielkiej metropolii cierpi jego kuzyn Mahmut, który niechętnie opuszcza swoje mieszkanie. Tylko czasem kieruje swoje kroki w stronę portowych pasaży nad Bosforem, gdzie przygląda się wschodom i zachodom słońca (przykład drugiej i ostatniej sceny filmu). Jest to zresztą jedna z ulubionych rozrywek miejskich dla wielu stambulczyków: „całe rodziny wybierają się nad Bosfor i obserwują wschodzące słońce, które rozpromienia horyzont, oświetlając figury minaretów i stojące nad zatoką pałace”<sup>405</sup>. Bohater zawsze jednak wybiera się tam sam. Te wyprawy nad zatokę stają się swoistym rytuałem, jakim karmi się jego smutek. Wydaje się, że pragnie odnaleźć tam namiastkę czegoś, co kiedyś utracił, odzyskać coś, co już należy do porządku przeszłości. Tęsknota staje się gorzką ceną, jaką bohater płaci za ciągłą ucieczkę przed samym sobą.

## 5. SEN O LUDZIACH PIĘKNYCH I TAKICH SOBIE

### melancholijny bohater współczesności

*Napisać historię człowieka współczesnego  
uleczonego z rozdarć samą tylko  
długą kontemplacją pejzażu*<sup>406</sup>.

Albert Camus

Żadna samotność nie jest równie bolesna jak ta, którą czujemy, gdy obok nas znajduje się drugi człowiek. Tę osobliwą cechę melancholii doskonale ilustrują filmy Ceylana, które opowiadają o rozpadzie związków, utracie wiary w emocje i niemożności otwarcia się na kontakt z innymi – samotności we dwoje, sprawiającej, że obecność partnera traci

<sup>403</sup> Angela Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, „Literatura na świecie” 2001 nr 8-9, s. 356.

<sup>404</sup> S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, op. cit., s. 25.

<sup>405</sup> *Living in Istanbul*, red. Kenize Mourand, Nowy Jork - Paryż 1994, s. 14.

<sup>406</sup> Albert Camus, *Notatniki*, [w:] tenże, *Eseje*, Warszawa 1971, s. 529.

jakiegokolwiek znaczenie. Temat kryzysu relacji wydaje się fundamentalny i symptomatyczny dla współczesnego kina na całym świecie<sup>407</sup>. Jak podejmuje go autor *Miasteczka*? Wybiera on dwie uzupełniające się strategie, z których jedną określiłabym jako melancholijną, drugą – jako ironiczną. Ta pierwsza w pełni odpowiada temu, jak o kryzysie związku opowiadają dzieła modernistyczne, pod którymi kiedyś podpisywał się Michelangelo Antonioni, a dziś czyni to między innymi Tsai Ming-liang. Na tę strategię składa się powolność narracji i sposób portretowania postaci, które są introwertyczne, milczące i odwrócone od siebie w zamyśleniu. Taki sposób prezentacji bohaterów współgra z samą naturą melancholii, która „jawi się jako pewien szczególny stan wrażliwości ludzkiej z założenia ukierunkowanej na intensywne przeżywanie własnej egzystencji; jako wytwór napięcia kumulującego się między wątłą, kruchą, zmienną, trudno rozpoznawalną granicą oddzielającą nadmiar wszechczującej wrażliwości od – pozostającej zaledwie o krok poza jej obrębem – pustki, zmierzchu, negacji, zniechęcenia, a czasem wręcz patologii w doświadczaniu świata.”<sup>408</sup>

Uzupełnieniem języka melancholijnego są u Ceylana ironia i komizm, dyskretnie towarzyszące bohaterom. Warto w tym kontekście zauważyć, że ironia, podobnie jak melancholia, także posiada podwójną naturę, opartą na rozdźwięku pomiędzy naszymi wyobrażeniami na temat rzeczywistości i tym, jak jest naprawdę. Paul De Man określił ten dualizm jako „zwielokrotnioną świadomość” (*dédoublement*), refleksyjne rozdzielenie, w którym podmiot ustanawia swoją narracyjną tożsamość i dystansuje się wobec rzeczywistości. Filozof podkreśla, że „język ironiczny rozkłada podmiot na Ja empiryczne, które żyje w stanie nieautentyczności oraz na inne Ja, które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o tejże nieautentyczności”<sup>409</sup>. Podobnie jak melancholia – ujawnia ona pęknięcie Ja i tworzy rzeczywistość naddaną. Staje się pochwałą iluzji, grą masek, podtrzymywaniem pozorów.

Słowom De Mana definiującego ironię odpowiada teoria Susan Sontag, która stan melancholii opisała jako „stan zamaskowania”: „Udawanie, tajemniczość zdają się być czymś dla melancholika niezbędnym. Jego związki z innymi są złożone, często zawoalowane. Te uczucia wyższości, niedostosowania, pomieszania emocji, niemożności uzyskania tego, czego się pragnie, a nawet nazwania tego dla siebie w sposób odpowiedni (i konsekwentny) mogą być – wydaje się, iż być powinny – zamaskowane życzliwością lub

---

<sup>407</sup> Por. Serge Kaganski, *Istanbul désolé*, „Les Inrockuptibles” 2004 nr 424, s.18.

<sup>408</sup> Iwona Lorenc, Wstęp do: *Odlamki rozbitych luster – rozprawy z filozofii kultury i sztuki*, op. cit., s.54.

<sup>409</sup> Paul De Man, *Retoryka czasowości*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Kraków 2006, s. 399.

najbardziej skrupulatną manipulacją<sup>410</sup>. Obrazy Nuri Bilge Ceylana stanowią doskonały przykład tego, jak te dwa (w pewnym sensie antynomiczne) pojęcia współgrają ze sobą zarówno na płaszczyźnie narracyjnej utworu, jak i w świecie przedstawionym bohaterów. Reżyser często wprowadza do swoich filmów humor sytuacyjny, który z jednej strony jest sygnałem chwilowego „rozluźnienia” napięcia, z drugiej – zdaje się podkreślać dramat przeżywany przez bohaterów.

Znamiennym tego przykładem jest scena w *Uzaku*, w której Mahmut z rosnącym znużeniem ogląda *Stalkera*. Mężczyzna niecierpliwie czeka, aż jego kuzyn wyjdzie z pokoju – wówczas będzie mógł włączyć przygotowaną już wcześniej kasetę wideo, na której znajduje się film pornograficzny. Zderzenie tych dwóch porządków, jakie reprezentowane są przez kino Tarkowskiego i przez produkcję wiadomej wartości, staje się komiczne – co podkreśla jeszcze fakt, iż Yusuf przez chwilę zdaje się być *Stalkerem* zainteresowany i nie chce opuścić salonu. Kolejnym etapem wprowadzenia ironii jest ciąg dalszy tej sceny – po wyjściu Yusufa Mahmut w końcu puszcza film porno, ale wydaje się nim jeszcze bardziej znudzony. Tę sytuację możemy jednak interpretować jako znak duchowej stagnacji, która dotyka bohatera. Jak wspominałam wcześniej, Mahmut przestał już wierzyć w wartość sztuki, a przekaz wizualny – jako artefakt i jako forma unieśmiertelnienia rzeczywistości – nie ma już dla niego znaczenia. Ta scena uzmysławia nam, że bohater wypalił się nie tylko jako artysta, ale także jako odbiorca. Wydaje się przypominać postać z poematów Chateaubrianda, naznaczoną nieuleczalnym *ennui* – bezwolnie płynącą przez życie i na wszystko obojętną. Sam pisarz określił ten stan jako „przeziwanie swojego życia” (*bailler sa vie*), a o sobie samym pisał: „Nuda pożerała mnie zawsze: nie wzrusza mnie to, co interesuje innych ludzi. [...] Byłbym jednakowo zmęczony sławą i geniuszem, pracą i rozrywką, pomyślnością i nieszczęściem.”<sup>411</sup> Wydaje się, że to samo mógłby powiedzieć o sobie Mahmut, gdyby oczywiście potrafił przyznać się do tego, że cierpi na melancholię. Jak bowiem zauważa Peter Bradshaw, bohaterów dotyka depresja i samotność, ale ostatnią rzeczą, do której byliby zdolni, jest powiedzenie o tych uczuciach drugiej osobie.<sup>412</sup>

Połączenie melancholii i ironii widoczne jest również w *Klimatach*, gdzie bohaterowie skrycie tęsknią za utraconym uczuciem, ale wciąż zakładają maski i nie potrafią wyznać sobie prawdy. Takie zachowanie jest przede wszystkim udziałem Isy, który zdradza Bahar i

---

<sup>410</sup> S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, op. cit., s. 26.

<sup>411</sup> Za: Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Rene: od utraty do zatraty*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6, s.18.

<sup>412</sup> Peter Bradshaw, *Uzak: Gimme shelter...*, „The Guardian”, 2004 26 maja, za: [http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_guardianbradshaw.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_guardianbradshaw.php) [09. 05. 2009].

nie potrafi jej tego wyznać, choć wydaje się, że nawet dla niego te kłamstwa są męczące. Jego postawa odpowiada figurze „kanibala melancholijnego”, o którym pisał Zygmunta Freud. Zakładający maski melancholik, „niczym mityczny wąż z własnym w paszczy ogonem, pożera (...), niszczy siebie. Wobec własnego istnienia stosuje strategie spalonej ziemi”<sup>413</sup>. Bohater jest ironistą, który pod maską cynizmu ukrywa swoje lęki i frustracje, których nie może wyrazić – przenosi je więc na relację z innymi. Przykładem tego jest scena, w której Isa, na życzenie poznanego przypadkiem młodego mężczyzny, robi mu zdjęcie. Ten podaje mu adres, na który mógłby mu jego fotografię przysłać, bo chciałby ją pokazać swojej dziewczynie. Isa z uśmiechem się zgadza, a gdy rozstaje się z chłopakiem, natychmiast wyrzuca kartkę z adresem, którą od niego dostał.

Warto zaznaczyć, że zarówno *Uzak*, jak i *Klimaty* ujawniają pewną znaczącą różnicę, która dzieli melancholię od ironii. Ironia zakłada wiarę w moc performatywną słowa, budującego komunikaty, które można zanegować lub przyjąć. Melancholia zaś wiąże się z dewaloryzacją języka i zaburzeniem porządku semiotycznego – melancholik nie ufa słowu, a język staje się dla niego czymś banalnym i fałszywym. W filmowym świecie Ceylana zanik wiary w słowo przejawia się w dwojaki sposób. Po pierwsze, bohaterowie nie przywiązują wagi do słów i nie traktują ich jako środka realnej komunikacji. Wymownym tego przykładem jest jedna z ostatnich scen w *Klimatach*, w której Isa i Bahar rozmawiają o przyszłości swojego związku. Proszony przez kobietę o szczerość, bohater bez najmniejszej chwili wahania kłamie, co oznacza, że także później będzie miał problemy z dochowaniem partnerce wierności. Wydaje się, że gdy znów będą razem, ich historia kryzysu znów się powtórzy. Po drugie, zanik wiary w słowo objawia się tym, że dominującym elementem Ceylanowego świata jest milczenie. Bohaterowie filmów prawie w ogóle ze sobą nie rozmawiają. Szczególnie widoczne jest to w *Uzaku*, gdzie kuzyni przebywają w klaustrofobicznej przestrzeni mieszkania i zdają się być na siebie „skazani”, ale ich wzajemny kontakt jest znikomy. Jest to przede wszystkim wina Mahmuta, który unika rozmowy z gościem i na każdą próbę nawiązania konwersacji reaguje oschle i obojętnie. „Pamiętam, jak kiedyś paliliśmy razem” – mówi pewnego razu Yusuf w odpowiedzi na pretensje Mahmuta dotyczące tego, że palił on w jego mieszkaniu. Nie usłyszy wówczas żadnej odpowiedzi. Znamionnym przykładem zamknięcia się Mahmuta na świat zewnętrzny jest fakt, iż nie odbiera on w ogóle telefonów od ciężko chorej matki – jego automatyczna

---

<sup>413</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, op. cit., s. 34.

sekretarka stale pozostaje włączona i właściwie tylko w ten sposób „komunikuje się” on ze światem.

W tym kontekście warto jeszcze raz przypomnieć słowa Julii Kristevej, która zauważyła, iż konstytutywnym elementem melancholii jest przepaść oddzielająca język od doświadczenia uczuciowego, dezintegracja mowy i ostateczne jej odrzucenie. Jak pisze autorka *Czarnego słońca*, „przez odrzucenie rozumieć będziemy rezygnację z *signifiant* oraz semiotycznych przedstawień popędów i uczuć”<sup>414</sup>, które pozostają dla melancholika niewyraźne. Rezultatem tego kryzysu mowy i wyobrażenia jest kryzys relacji z drugim człowiekiem, który zaczyna funkcjonować jako Inny, Obcy, do którego nie można się zbliżyć. Jest to też kryzys wiary w rzeczywistość i porządek metafizyczny. Ceylanowski melancholik staje się „radykałnym, smutnym ateistą”<sup>415</sup>, który nie wierzy już w nic poza tym, co umarło.

Ten stan rosnącego dystansu wobec drugiego człowieka i wobec całego świata doskonale zresztą oddają tytuły obrazów Ceylana. Słowo „uzak” po turecku oznacza „daleki”; tematem *Klimatów* jest kryzys relacji sprzężony niejako z cyklem przemian pór roku. Każdy z tych obrazów staje się przejmującym studium alienacji, które zostaje przeprowadzone bez psychologizowania – o postaciach wiemy niewiele więcej niż to, że właśnie tracą siebie nawzajem. Bohaterowie są naznaczeni ciężarem swojej przeszłości, która jednak nigdy nie jest pokazana bezpośrednio. Jak pisze Michał Oleszczyk, „oglądanie filmów Ceylana to jak spoglądanie na ludzką twarz pełną zmarszczek. Po prostu są, ale coś je przecież wyłobilo – poorana twarz Mahmuta jest żywym świadectwem powolnej rezygnacji, a jego puste oczy są tak przerażające, bo dostrzegamy miejsce, gdzie kiedyś płynął ogień.”<sup>416</sup> Widz dostaje kilka wskazówek na temat tego, co mogłoby się składać na historię bohaterów, ale są to tylko dyskretne sygnały, które nie mogą stanowić fundamentu dla żadnej pewnej interpretacji. Mahmut z *Uzaka* prawdopodobnie nie może pogodzić się z utratą żony, z którą jakiś czas temu się rozwiódł. Wiadomo także, że z jego woli kobieta poddała się kiedyś zabiegowi aborcji, więc można sądzić, iż bohater żałuje teraz swoich wcześniejszych decyzji. Wydaje się, że mężczyzna wciąż coś do niej czuje, choć nie potrafi tego wyrazić. Na wiadomość o jej wyjeździe do Kanady, robi się smutny i milknie w żalu. Jedyne, na co go stać, to przyjazd na lotnisko w chwili, gdy była żona odlatuje. Nie

---

<sup>414</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit., s. 49.

<sup>415</sup> Tamże, s.7.

<sup>416</sup> M. Oleszczyk, *Filmowiec zawsze jest sam*, op. cit., s. 32.



podchodzi jednak do niej bliżej, lecz stoi i obserwuje ją w ukryciu. Jego pożegnanie pozostaje ciche i tragicznie niewypowiedziane.

Brak komunikacji objawia się brakiem wzajemnego zaufania. Bahar z *Klimatów* nie potrafi znów uwierzyć swojemu partnerowi, bo wie, że kiedyś ją zdradził – teraz więc wciąż ma poczucie, że wkrótce znowu to nastąpi. Nie znamy jednak historii ich związku, podobnie jak nie wiemy co było prawdziwą przyczyną rozvodu Mahmuta i jego żony. Ich przeszłość nigdy nie zostaje opowiedziana do końca, wyczuwalne jest w niej jednak melancholijne „nic, które boli”, nierozstrzygalne doświadczenie, które przeminęło, ale nadal wydaje się determinować ich losy. Bohaterowie są skoncentrowani na swoim poczuciu utraty, choć nie wiedzą do końca, co tak naprawdę zostało utracone. Jak uważa Slavoj Žižek, „melancholik popełnia paralogizm czystej zdolności pragnienia, którego źródłem jest pomieszanie utraty i braku (...). Słowem, melancholia zacierza fakt, że obiektu brak od samego początku, że jego pojawienie się jest korelatem jego braku, że obiekt ten jest (...) bytem czysto anamorficznym, który nie istnieje sam w sobie.”<sup>417</sup> Wrażenie braku utożsamiane z poczuciem utraty sprawia, że Ceylanowscy melancholicy odczuwają na sobie ciężar przeszłości, w której jednak „to-co-było” zostało zagubione. Nie mając już nikogo, pozostają Narcyzami, nostalgicznie zapatrzonymi we własne odbicie i pielęgnującymi swoją tęsknotę. Cała reszta pozostaje dla nich milczeniem.

---

<sup>417</sup> Slavoj Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, „Res Publica Nowa” 2001 nr 10, s. 96.

**ZAKOŃCZENIE**  
**MELANCHOLIJNY JĘZYK WSPÓŁCZESNEGO KINA**



W naturę melancholii na stałe wpisana jest wieloznaczność i nieokreśloność granic. To sprawia, że wydaje się ona nieuchwytna i nieprzedstawiana, a zarazem – wciąż na nowo poszukuje swojej zewnętrznej postaci, w której mogłaby się wyrazić. Jednym z jej możliwych kształtów jest dzieło filmowe, w którym melancholia staje się nie tylko tematem, ale także formą konstrukcji utworu. Kino Theo Angelopoulosa, Béli Tarra i Nuri Bilge Ceylana przemawia językiem wyciszonym i kontemplacyjnym, introwertycznym i spokojnym, uciekającym od nowoczesności, a jednocześnie – konstytuującym nowy język filmowej awangardy. Melancholia staje się więc swoistym rodzajem buntu – radykalizacja formy oznacza bowiem sprzeciw wobec dynamicznej i palimpsestowej kultury ponowoczesności. Ta „powściągnięta słowa” retoryka apokalipsy<sup>419</sup> stanowi odpowiedź na kryzys myślenia symbolicznego, którego przejawem jest postmodernistyczny chaos w komunikacji artystycznej, kryzys symbolicznej świadomości zaangażowanej w rzeczywistość, której nie da się wyrazić w trybie dyskursu.”<sup>420</sup>

Estetyka melancholii stanowi próbę przekroczenia tych ograniczeń. Rodzi się z ikonofilii i oznacza wiarę w najczystsza filmową poezję, a jednocześnie – opiera się na głębokim przywiązaniu do rzeczywistości. „Wyczuwam, że w twórczości Béli odciskają się statyczne krajobrazy oglądane w pełnej skali, dziewiętnastowieczne parowozy wjeżdżające na stację i zmuszające publiczność z galerii do ucieczki, aby nie znaleźć się pod kołami. W jakiś sposób Béla zdołał powrócić tam fizycznie, aby nauczyć się wszystkiego od nowa, jakby nigdy nie było kina nowoczesnego.”<sup>421</sup> Te słowa Gusa van Santa dotyczą dzieł reżysera *Szatańskiego tanga*, ale wydają się charakteryzować także twórczość dwóch pozostałych bohaterów tej pracy. Każdy z nich opowiada w swoich dziełach o melancholii, która staje się porządkiem kształtującym czas i przestrzeń utworu oraz charakter przedstawianych bohaterów. Jak pisze amerykański reżyser, dzieła tego typu „mają charakter organiczny, służą kontemplacji, a nie skrótom czy uwspółcześnianiu. Kontemplują życie w sposób, jakiego nie udaje się dostrzec w zwykłym, nowoczesnym

---

<sup>418</sup> Herta Müller, *Król kłania się i zabija*, Wołowiec 2005, s. 38.

<sup>419</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, op. cit..

<sup>420</sup> Por. Mieczysław Dąbrowski, *Estetyka współczesnej melancholii*, op. cit.

<sup>421</sup> Gus van Sant, *Kamera jest maszyną. Béla Tarr i jego wizja filmowa*, op. cit., s. 20

filmie. Tak bardzo zbliżają się do prawdziwego rytmu życia, że jesteśmy chyba świadkami narodzin nowego kina.”<sup>422</sup>

Jak już wcześniej wspominałam, Gus van Sant dał wyraz swoim fascynacjom przede wszystkim w *Gerrym* (2002), *Słoni* (2003) i *Paranoid Park* (2007). Podobny styl zauważalny jest też w obrazach takich amerykańskich twórców, jak Peter B. Hutton (*Patrząc na morze*, 2001), James Benning (*13 jezior*, 2004), Nina Menkes (*Fantomiczna miłość*, 2004) czy Kelly Reichardt (*Old Joy*, 2006; *Wendy i Lucy*, 2008). W Ameryce Południowej kontemplacyjne kino tworzą między innymi przedstawiciele nurtu Nowego Kina Argentyńskiego: Lisandro Alonso (*La Libertad*, 2001; *Los muertos*, 2004) i Lukrecja Martel (*Bagno*, 2001), Paragwajczyk Paz Encina (*Paragwajski hamak*, 2006) oraz Meksykanin Carlos Reygadas (*Japón*, 2001; *Ciche światło*, 2007). W Europie najbardziej znanymi współczesnymi patronami ekranowego minimalizmu pozostają nadal Aleksander Sokurow i Chantal Akerman, do tego nurtu w jakimś stopniu wydają się nawiązywać bracia Luc i Jean-Pierre Dardenne oraz Bruno Dumont. Język melancholii rządzi także filmowym światem dwóch kazachskich reżyserów: dokumentalisty Siergieja Dworcewoja (*Szczęście*, 1995; *W ciemności*, 2004) i poety ekranu Darezhana Omirbajewa (*Lipiec*, 1998; *Droga*, 2002), litewskiego autora Sharunasa Bartasa (*Wolność*, 2000; *Siedmiu niewidzialnych*, 2007), Mołdawianina Artura Aristakisiana (*Miejsce na Ziemi*, 2001), Portugalczyka Pedro Costy (*W pokoju Wandy*, 2000; *Wielka młodość* (2006), Niemca Philipa Gröninga (*Wielka Cisza*, 2005) oraz rosyjskich twórców, takich jak: Andriej Zwiagincew (*Powrót*, 2003, *Wygnanie*, 2007), Ilia Chrzanowski (*Cztery*, 2005) czy Iwan Wyrupajew (*Euforia*, 2006).

Sz szczególnie imponujący rozwój estetyki melancholijnej zauważalny jest w kinematografii Dalekiego Wschodu. W Chinach najciekawszymi przedstawicielami tego nurtu są Jia Zhang-ke (*Martwa natura*, 2006; *Niepotrzebne piękno*, 2007) i Bing Wang (*Pamiętnik chińskiej kobiety*, 2006), w Japonii zaś: Naomi Kawase (*Las w żałobie*, 2007) i Masahiro Kobayashi (*Odrodzenie*, 2007). Największym melancholikiem kina tajwańskiego jest urodzony w Malezji Tsai Ming-liang (*Rzeka*, 1997; *Good bye Dragon Inn*, 2003; *Która jest godzina?*, 2001). Minimalizm charakteryzuje także filmy z nurtu tajlandzkiej Nowej Fali, której współtwórcami są: Pen-Ek Ratanaruang (*Ostatnie życie we wszechświecie*, 2003; *Ploy*, 2007) i Apichatpong Weerasethakul (*Choroba tropikalna*, 2004). Niezwykle ciekawie pod tym względem rozwija się również kinematografia filipińska. Tu należałoby wymienić

---

<sup>422</sup> Tamże, s. 20.

Rayę Martina (*Autohistoria*, 2007), Johna Torresa (*Głos, przechylone ekrany i długie sceny samotności*, 2007) i Sherada Anthony'ego Sancheza (*Ostatni kapłani Buhi*, 2006; *Imburnal*, 2008), a przede wszystkim Lava Diaza, autora dziewięciogodzinnej *Śmierci na Ziemi Encantos* (2007) i siedmiogodzinnej *Melancholii* (2008).

Warto oczywiście zaznaczyć, że wybór takiej estetyki nie zawsze łączy się z tym, że reżyserzy opowiadają w swoich filmach właśnie o melancholii. Dla niektórych twórców (Sharunas Bartas, Darezhan Omirbajew, Jia Zhang-ke, Tsai Ming-liang) stanowi ona także temat dzieła, dla innych (Nina Menkes, Kelly Reichardt, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas) pozostaje przede wszystkim językiem filmowej wypowiedzi. Wszystkich tych autorów łączy jednak podobny sposób budowania narracji i zbliżone podejście do ekranowego realizmu.

Podobnie jak Theo Angelopoulos, Béla Tarr i Nuri Bilge Ceylan, tworzą oni sztukę w jakimś sensie opartą na dychotomii – granice ich melancholii rozpięte są bowiem pomiędzy wizjonerską poezją oraz przywiązaniem do najdrobniejszych detali życia codziennego, nadającym filmowi swoisty rytm, „który jako niemal «fizyczne doświadczenie» przenosi się na drugą stronę ekranu.”<sup>423</sup> Drugim istotnym podobieństwem jest przywiązanie do modernistycznej koncepcji artysty i dzieła – są to autorzy skoncentrowani przede wszystkim na własnej twórczości, działający na przekór modom i nie dbający o popularność wśród szerszej publiczności. Niektórzy z nich, jak chociażby filipiński naturalista ekranu, Lav Diaz, świadomie skazują swoje dzieła na status tytułu uznanego i sławnego, ale nieprzystępnego i nieoglądanego.

Melancholijny język kina swoją największą siłę odnajduje więc właśnie w odwadze i bezkompromisowości artystów, którzy bezgranicznie wierzą w nieśmiertelność sztuki filmowej. Ta twórcza wiara daje nam nadzieję, że „wiek kina” wcale się jeszcze nie skończył, a miłość do sztuki ekranu jest podobna do melancholii – pozostaje nieuleczalna i nieprzemijająca.

---

<sup>423</sup> Alejandro Ricagno, *Poliak, Alonso, Ortega i Loza: Cztery poetyki dygresji*, [w:] *Kino argentyńskie 1896-2006*, red. Piotr Kobus, Fernando Martín Peña, Warszawa 2006, s. 184.

## FILMOGRAFIA

### THEO ANGELOPOULOS

- 1962 *Białe i czarne* (*Et Blanc et Noir*)  
1965 *Forminx Story* (*Peripeteies me tous Forminx*)  
1968 *Audycja* (*Ekpombi*)  
1970 *Rekonstrukcja* (*Anaparastasi*)  
1972 *Pamiętny rok '36* (*Meres Tou ' 36*)  
1975 *Podróż komediantów* (*O Thiassos*)  
1977 *Myśliwi* (*Oi Kynighoi*)  
1980 *Aleksander Wielki* (*Megaleksandros*)  
1981 *Jedna wioska, jeden wieśniak* (*Chorio ena, katikos enas*)  
1983 *Atena wraca na Akropol* (*Athina, epistrofi stin Akropoli*)  
1984 *Podróż na Cyterę* (*Taxidi sta Kithira*)  
1986 *Pszczelarz* (*O Melissokomos*)  
1988 *Pejzaż we mgle* (*Topio stin omichli*)  
1991 *Zawieszony krok bociana* (*To Meteoro vima tou pelargou*)  
1995 *Lumière i spółka* (*Lumière et compagnie*), epizod  
1995 *Spojrzenie Odyseusza* (*To Vlemma tou Odyssea*)  
1998 *Wieczność i jeden dzień* (*Mia aioniotita kai mia mera*)  
2004 *Trylogia: płacząca łąka* (*Trilogia I: To Livadi pou dakryzei*)  
2007 *Każdy ma swoje kino* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*), epizod zatytułowany *Trzy minuty* (*Trois minutes*)  
2008 *Trylogia II: Pył czasu* (*I skoni tou Hronu*)

### BELA TARR

- 1978 *Hotel Magnezit*  
1979 *Ognisko zapalne* (*Családi tüzfészek*)  
1981 *Outsider* (*Szabadgyalog*)  
1982 *Ludzie z prefabrykatów* (*Panelkapcsolat*)  
1982 *Makbet* (*Macbeth*)  
1985 *Jesienny almanach* (*Őszi almanach*)

- 1988 *Potępienie (Kárhozat)*
- 1990 *Życie miejskie (City Life)*, epizod
- 1994 *Szatańskie tango (Sátántangó)*
- 1995 *Podróż po Nizinie Węgierskiej (Utazás az Alföldön)*
- 2000 *Harmonie Werckmeistera (Werckmeister harmóniák)*
- 2004 *Wizje Europy (Visions of Europe)*, epizod
- 2007 *Człowiek z Londynu (The Man from London)*
- 2009 *A Torinói ló* – w trakcie realizacji

#### **NURI BILGE CEYLAN**

- 1995 *Koza*
- 1998 *Miasteczko (Kasaba)*
- 1999 *Chmury w maju (Mayis sikintisi)*
- 2002 *Uzak*
- 2006 *Klimaty (İklimler)*
- 2008 *Trzy małpy (Üç maymun)*

### **BIBLIOGRAFIA**

#### **Wydawnictwa zwarte:**

1. Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie – studia z teorii historiografii*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004
2. Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998
3. Gaston Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. Anna Tatarkiewicz i Henryk Chudak, PIW, Warszawa 1975
4. Mieke Bal, Spitzer Leo, *Acts of memory: Cultural Recall in the Present*, UPNE, Nowy Jork 1999
5. Wojciech Bałus, *Mundus melancholicus*, Universitas, Kraków 1996
6. Zsusa Bank *Pływak*, przeł. Elżbieta Kalinowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2005

7. Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997
8. Charles Baudelaire, *Kwiaty zła: wybór*, przeł. i oprac. Mieczysław Jastrun, PIW, Warszawa 1970.
9. Jean Baudrillard, *Procesja symulaków*, przeł. Tadeusz Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1997
10. Jean Baudrillard, *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001
11. Zygmunt Bauman Zygmunt, *Wśród nas, nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997
12. Walter Benjamin, *Anioł historii*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996
13. John W. Berry [red.], *Handbook of cross-cultural psychology*, Allyn&Bacon, Boston 2006
14. Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000
15. Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000
16. Ivette Biró, *Turbulence and Flow in Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2008
17. Jan Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985
18. Jacek Bonarek, Tadeusz Czekalski, Sławomir Sprawski, Stanisław Turlej, *Historia Grecji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005
19. Jorge Luis Borges, *Tamten*, [w:] *Księga piasku*, przeł. Zofia Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998
20. Svetlana Boym, *Kitsch et nostalgie dans le cinéma post-soviétique*, [w:] *Caméra Politique, Cinéma et stalinisme*, red. Kristian Feigelson, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005
21. Svetlana Boym [red.], *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002
22. Malcolm Bradbury, James McFarlane, *Modernism: 1890-1930*, Penguin Books, Nowy Jork 1991



23. Bertolt Brecht, *Opera za trzy grosze*, przeł. Witold Wirpsza, [w:] *Dramaty* tom 1, PIW, Warszawa 1962
24. Hermann Broch, *Lunacy*, przeł. Sławomir Błaut, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005
25. Andrzej M. Brzeziński, *Grecja*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002
26. Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006
27. Anna Budziak, *Czas i historia w poezji T. S. Eliota*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002
28. Wojciech J. Burszta, *Miasto i wieś – opozycja mitycznych nostalgii*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997
29. Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. Alina Kreisberg, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2005
30. Albert Camus, *Notatniki*, [w:] tenże, *Eseje*, przeł. Joanna Guze, PIW, Warszawa 1971
31. Ernst Cassirer, *Symbol i język*, przeł. Bolesław Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 1995
32. Emil Cioran, *Historia i utopia*, przeł. Marek Bieńczyk, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997
33. Emil Cioran, *Upadek w czas*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Literacka Kraków 1994
34. John Cunningham, *Hungarian Cinema. From coffee house to multiplex*, London Wallflower Press, Londyn 2004
35. Honorata Cyrzan, *O potrzebie utopii: z dziejów utopii stosowanej XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Gdańsk 2004
36. Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987
37. Mieczysław Dąbrowski, *Estetyka współczesnej melancholii*, [w:] *Narracje po końcu wielkich narracji: kolekcje, obiekty, symulakra*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007
38. Paul De Man, *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybylski, Universitas, Kraków 2004

39. Paul De Man, *Retoryka czasowości*, przeł. Andrzej Sosnowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2006
40. Andrea Deciu Ritivoi, *Yesterday's self: Nostalgia and the Immigrant Identity*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002
41. Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. Michał Paweł Markowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000
42. Dönmez-Colin, *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*, Intellect Books, Londyn 2006
43. Dönmez-Colin, *Women, Islam and Cinema*, Reaktion Books, Chicago 2004
44. Emil Durkheim, *Samobójstwo: studium z socjologii*, przeł. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006
45. Paweł Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*, [w:] tenże, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków 2000
46. Grzegorz Dziamski, *Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004
47. Umberto Eco *Laicka obsesja nowej apokalipsy*, [w:] Umberto Eco, Carlo Maria Martini, *W co wierzy ten, kto nie wierzy?* przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo WAM, Kraków 1998
48. Modris Eksteins, *Święto wiosny: wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. Krystyna Rabińska, PIW, Warszawa 1996
49. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970
50. Thomas Stearns Eliot, *Wydrążeni ludzie*, [w:] *Poematy*, przeł. Czesław Miłosz, PIW, Warszawa 1987
51. Neziha Erdogan, *Violent Images: Hybridity and Excess in The Man Who Saved the World*, [w:] Karen Ross, Deniz Derman, Nevena Dakovic, *Mediated Identities*, Istanbul Bilgi University Press, Sztambuł 2001
52. Dan Fainaru [red.], *Theo Angelopoulos Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001

53. Zbigniew Faliszewski, *Wszyscy Turcy nazywają się Ali. Niemcy i obcokrajowcy w filmach Rainera Wernera Fassbindera*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, red. Andrzej Gwóźdź, Rabid, Kraków 2004
54. Erich Franzen, *Formen des modernen Dramas*, Beck, Monachium 1961
55. Zygmunta Freuda, *Żaloba i melancholia*, przeł. Barbara Kocowska, [w:] Kazimierz Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wydawnictwo Ossolineum, Warszawa-Wrocław 1991
56. Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002
57. René Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. Maria i Jacek Plecińscy, Wydawnictwo Brama, Poznań 1972
58. Stathis Gourgouris, *Hypnosis and Critique: Film Music for the Balkans*, [w:] *Balkan as metaphor: between globalization and fragmentation*, red. Dušan I. Bjelić, Obrad Savić, MIT Press, Londyn-Massachusetts, 2002
59. Tomasz Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914: tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1992
60. Alicja Helman, *Język filmowy Miklósa Jancsó*, [w:] *Miklós Jancsó, Seminarium filmowe*, red. Waldemar Laskowski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1979
61. Alicja Helman [red.], *Słownik pojęć filmowych*, tom 5: *Narracja, diegeza, podmiot, instytucja*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991
62. Mette Hjort, Scott MacKenzie [red.], *Cinema and nation*, Routledge, Londyn 2000
63. Horton Andrew [red.], *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Trowbridge 1997
64. Horton Andrew, *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University, Press, Princeton 1998
65. Dina Iordanova, *Cinema of the other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower Press, Londyn 2005
66. Robert Jabłoński, *Filmowe arkadie i „raje utracone”. Próba analizy filmu „nostalgicznego”*, [w:] *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1996
67. Anna Jamroziakowa, *Fotografia – simulacrum i inaczej nas nie ma*, [w:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993

68. Magdalena Jankowska, *Świat według Emira Kusturicy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Poznańskiego, Poznań 2004
69. Maria Jarosz, *Samobójstwa*, PWN, Warszawa 1997
70. Jean-Luis Barrault, *Dlaczego „Wiśniowy sad?”*, [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, przeł. i red. René Śliwowski, PIW, Warszawa 1971.
71. Stanisław Jedynek [red.], *Mała Encyklopedia filozofii*, Wydawnictwo Branta, Bydgoszcz 2002
72. Dževad Karahasan, *Sarajewska sevdalinka*, przeł. Danuta Cirlić-Straszyńska, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 1995
73. Antoni Kępiński, *Melancholia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1985
74. Søren Kierkegaard, *Albo – albo*, przeł. Karol Toeplitz, tom 2, PWN, Warszawa 1982
75. Jerzy Kochanowski, *Węgry od ugody do ugody 1867 – 1990*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 1997
76. Iwona Kolasińska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Rabid, Kraków 2008
77. Dariusz Kołodziejczyk, *Turcja*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004
78. Małgorzata Kornatowska, *Nostalgia – modny przedmiot pożądania. Refleksje amerykańskie*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. Grażyna Stachówna, Universitas, Kraków 1997
79. András Bálint Kovács, *Satantango*, [w:] Peter Hames, *The Cinema of Central Europe*, Wallflower Press, Londyn 2004
80. András Bálint Kovács, *Świat według Tarra*, [w:] *Katalog festiwalowy: 4. Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty*, przeł. Agnieszka Murawska, red. Szymon Holcman, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Warszawa 2004
81. Jan Kracik, *Trwogi i nadzieje końca wieków*, Znak, Kraków 1999
82. Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2007
83. Alicja Kuczyńska, *Piękny stan melancholii: filozofia niedosytu i sztuka*, Wydawnictwo Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999
84. Marek Kwiek, *Melancholia – utopia – intelektualiści (czytając Wolfa Lepeniesa)*, [w:] *Między przyrodoznawstwem, matematyką a humanistyką*, red. Ewa Piotrowska, Małgorzata Szcześniak i Janusz Wiśniewski, Poznań, 2000

85. Oliver Leaman, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Library Journal, Routledge 2001
86. Magdalena Lechowska, *Węgrzy patrzą na swą historię (1945-2003)*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004
87. Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, przeł. Wincenty Grajewski, Universitas, Kraków 2001
88. Wolf Lepenies, *La fin de l'utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels d'un vieux continent*, Collège de France, Paris 1992
89. Claude Lévi-Strauss *Smutek tropików*, przeł. Aniela Steinsberg, Wydawnictwo Opus, Łódź 1992
90. Tadeusz Lubelski [red.], *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków, 2003
91. Tadeusz Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, [w:] Marek Henrykowski, *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Poznańskiego, Poznań 1991
92. Jean-François Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm?*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj, Instytut Filozofii i Socjologii, PAN, Warszawa 1996
93. Jerzy Łątka, *Ojciec Turków. Kemal Atatürk*, Społeczny Instytut Historii i Kultury Turcji, Kraków 1994
94. Claudio Magris, *Dunaj*, przeł. Joanna Ugniewska, Anna Osmólska-Mętrak, Czytelnik, Warszawa 2004
95. Sándor Márai, *Żar*, przeł. Feliks Netz, Czytelnik, Warszawa 2006
96. Marcel Martin i Claude Beylie, *Rozmowa z Miklósem Jancsó*, [w:] *Miklós Jancsó, Seminarium filmowe*, red. Waldemar Laskowski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1979
97. Mc Arthur, *Chinese Boxes and Russian Dolls. Tracking the Elusive Cinematic City*, [w:] *The Cinematic City*, red. David B. Clarke, Taylor and Francis Group, Nowy Jork 1997
98. Mourand, *Living in Istanbul*, red. Kenize Mourand, Rizzoli, Nowy Jork-Paryż 1994
99. Herta Müller, *Król kłania się i zabija*, przeł. Katarzyna Leszczyńska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2005

100. Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. Leopold Staff, wydawnictwo Józefa Mortkowicza, Warszawa 1907
101. Esra Özyürek, *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, 2006
102. Orhan Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008
103. Anita Piotrowska, *Trylogia nieoczywistości (Przygoda, Noc, Zaćmienie)*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, red. Bogusław Żmudziński, Rabid, Kraków 2004
104. Stanisława Płaskowicka-Rymkiewicz, Münevver Borzęcka, Małgorzata Łabęcka-Koechner, *Historia literatury tureckiej – zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971
105. Marcel Proust, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, tom 1-2, PIW, Warszawa 1979
106. Maria Poprzęcka [red.], *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 1999
107. Susan Randstone, *Kino/pamięć/historia*, przeł. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008
108. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła i Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007
109. Ewa Rewers, *Nadzieja, siostra melancholii*, [w:] *Odlamki rozbitych luster – rozprawy z filozofii kultury i sztuki*, red. Iwona Lorenc przy współpracy Magdaleny Borowskiej i Małgorzaty Szyszkowskiej, Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa 2005
110. Alejandro Ricagno, *Poliak, Alonso, Ortega i Loza: Cztery poetyki dygresji*, [w:] *Kino argentyńskie 1896-2006*, red. Piotr Kobus, Fernando Martín Peña, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego/ Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Warszawa 2006
111. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006
112. Jonathan Romney, *Béla Tarr*, [w:] M. Atkinson, *Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood SUNY Series, Horizons of Cinema*, Londyn 2008
113. Jonathan Romney, wywiad z Bélé Tarrem, *National Film Theatre*, 15.3.01., [w:] Roger Crittenden, Walter Murch, *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Focal Press, Londyn 2006

114. Edward Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005
115. Agnieszka Salska [red.], *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, Universitas, Kraków 2003
116. Karol Saureland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, PIW, Warszawa 1986
117. Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tenże, *Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, PIW, Warszawa 1975
118. Jerzy Snopek, *Węgry. Zarys dziejów i kultury*, Wydawnictwo Rytm, Warszawa 2002
119. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magdała, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
120. Jerzy Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego, Poznań-Toruń 1965
121. Krzysztof Stanisławski, *Oto jestem. O podróży na Cyterę*, [w:] *Notoro – analizy filmowe*, red. Tadeusz Skoczek, Kraków 1986
122. Jerzy Stempowski, *Po powodzi*, [w:] *Szkice literackie*, tom 2: *Klimat życia i klimat literatury*, wybór i oprac. Jan Timoszewicz, Warszawa 1988
123. Janusz Strasburger [red.], *Poeci Nowej Grecji*, przeł. tenże, Czytelnik, Warszawa 1987
124. Rafał Syska, *Theo Angelopoulos. Ważne są także słowa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego* tom II, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Rabid, Kraków 2005
125. Rafał Syska, *Béla Tarr. Koło się zamyka*, [w:] *Autorzy kina europejskiego* tom III, red. Alicja Helman, Andrzej Pitrus, Rabid, Kraków 2007
126. Rafał Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*, Rabid, Kraków 2008
127. Jerzy Szacki, *Utopie*, Iskry, Warszawa 1968
128. Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910 – 1930*, PWN, Warszawa 1990
129. Jarmo Valkola, *Aesthetics of visual expressionism: Béla Tarr's Cinematic Landscapes*, [w:] *Hungarologia*, Jyvaskyla, Budapeszt 2001
130. Wim Wenders, *Pejzaż miejski*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, przeł. Małgorzata Behlert, red. Andrzej Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002
131. Hayden White, *Historiografia i historiofotia*, przeł. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008

132. Ewa Wiącek, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Rabid, Kraków 2004
133. Krzysztof Wieczorek, *Wieczne powroty Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo Książnica, Katowice 1998
134. Raymond Williams, *The Country and the City*, Penguin Group, London 1973
135. Janelle L. Wilson, *Nostalgia: Sanctuary of meaning*, Bucknell University Press, Lewisburg 2005
136. Tomasz Wituch, *Tureckie przemiany. Dzieje Turcji 1878-1923*, PWN, Warszawa 1980
137. Marguerite Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, przeł. Jan Maria Kłoczowski i Krystyna Dolatowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004
138. Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996
139. Mustafa Ziyalan [red.], *Istanbul Noir*, Akashic Books, Nowy Jork 2008
140. Żuławska-Umeda [red.], Matsuo Bashō, haiku z dziennika *Oku-no hosomichi*, [w:] *Haiku*, red. Agnieszka Żuławska-Umeda, Bielsko Biała 2006

#### Wydawnictwa ciągłe

1. Irving Babbit, *Melancholia w romantyzmie*, przeł. Agnieszka Grzybek, „Ogród” 1992 nr 3
2. Leonid Batkin, *Czym jest nostalgia?* przeł. Henryk Paprocki, „Kwartalnik Filmowy” 1995 nr 9-10
3. Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na świecie” 2001 nr 8-9
4. Walter Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, przeł. Małgorzata Sugiera, „Literatura na Świecie” 1995 nr 3
5. Walter Benjamin, *Powrót flâneura. O spacerach po Berlinie Franza Hessla*, przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na świecie” 2001 nr 8/9
6. Marek Bieńczyk, *O tych co nigdy nie odnajdą straty*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6
7. Daniel Birnbaum, Anders Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. Jan Balbierz, „Literatura na świecie”, 1995 nr 3
8. Emil Cioran, *Dogodności i niedogodności wygnania*, przeł. Witold Gombrowicz, „Kultura” 1952 nr 6



9. Ewa Fiuk, *Pod znakiem podzielonej osobowości*, „Kino” 2008 nr 10
10. Urszula Górka, *Europa Środkowa na rozdrożu*, „Tekstualia” 2008 nr 1 (12)
11. *Na dnię duszy*. Z Julią Kristevą rozmawia Dominique Grisoni, „Res Publica Nowa”, 1994 nr 6
12. Andrew Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2008 nr 62-63
13. Jim Hoberman, *Listen, Turkey*, „Village Voice” 1982, nr 11
14. Angela Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na świecie” 2001 nr 8-9
15. Adam Horoszczak, *Derwiz w wannie. Harmonie Werckmeistersa*, „Kino” 2001 nr 6
16. Ali Jaafar, *Snow better blues*, „Sight and Sound” 2007 nr 2
17. Maria Janion, Maria, Żmigrodzka Maria, *René: od utraty do ztratny*, „Res Publica Nowa”, 1994 nr 6
18. Serge Kaganski, *Istanbul désolé*, „Les Inrockuptibles” 2004 nr 424
19. Danilo Kiš, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, przeł. Kazimierz Żórawski, „Res Publica Nowa” 1989 nr 1
20. Milan Kundera *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L., „Zeszyty Literackie” 1984 nr 5
21. David Thomas Lynch, *The films of Bela Tarr*, „Cineaction” 1995 nr 39
22. Ewa Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999 nr 28
23. *Dziś łączy nas trauma komunizmu, a nie dziedzictwo Habsburgów*. Z Jurijem Andruchowyczem rozmawia Filip Memches, „Dziennik, Europa Świat” 2006 nr 128
24. Michał Oleszczyk, *Filmowiec zawsze jest sam*, „Kino” 2007 nr 7
25. Anita Piotrowska, *Theo Angelopoulos – pejzaże we mgle*, „Tygodnik Powszechny” 2003 nr 7
26. Gershom Scholem, *Walter Benjamin*, przeł. Jan Balbierz, „Literatura na świecie” 1995 nr 3
27. Tadeusz Sławek, *Saturniczny piątek, Robert Burton i jego Anatomia melancholii*, „Literatura na Świecie” 1995 nr 3
28. Susan Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. Wojciech Kalaga, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6
29. Susan Sontag, *Wiek kina*, przeł. Teresa Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1995 nr 12-13

30. Asuman Suner, *Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema*, „Screen” 2004 nr 45 (4)
31. *Wielki akt kreacji. Z Bělą Tarrem rozmawia Rafał Syska*, „Kino” 2004 nr 9
32. Leszek Szaruga, *Palimpsest Międzymorza (zarys problematyki)*, „Tekstualia” 2008 nr 1 (12)
33. Bronisław Świdorski, *Melancholia jest trójkątem*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6
34. Jan Topolski, *Nowe Kino z Turcji*, „Odra” 2008 nr 7-8
35. Gus van Sant, *Kamera jest maszyną. Bělá Tarr i jego wizja filmowa*, „Kino” 2004, nr 4
36. Miłosz Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, „Tekstualia” 2008, nr 1 (12)
37. Marek Zaleski, *Nostalgia, siostra melancholii*, „Res Publica Nowa” 1994 nr 6
38. Slavoj Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. Marcin Szuster, „Res Publica Nowa” 2001 nr 10

#### **Źródła internetowe:**

1. Art Forum <http://www.artforum.com/>
2. Strona Festiwalu Cinéma du Réel <http://www.cinereel.org/index.php?lang=fr>
3. Strictly Film School <http://www.filmref.com/index.html>
4. University of Toronto English Library <http://www.library.utoronto.ca/utel/index.html>
5. Strona Nuri Bilge Ceylana <http://nbc.com>
6. Peauneuve <http://www.peauneuve.net/>
7. Senses of cinema <http://sensesofcinema.com>
8. Strona Svetlany Boym <http://www.svetlanaboym.com/main.htm>