

Krzysztof Budziakowski

Karm kruki, a one wydziobią ci oczy



Karm kruki,
a one wydziobią
ci oczy

Krzysztof Budziakowski

Karm kruki, a one wydziobią ci oczy



WYDAWNICTWO
KSIĘGARNIA
AKADEMICKA

© Copyright by Krzysztof Budziakowski, 2026

Opracowanie redakcyjne
Bożena Szwarz-Budziakowska
Aneta Tkaczyk

Projekt okładki
Grzegorz Choroszy

Autor i wydawnictwo dziękują Grzegorzowi Stecowi za zgodę
na wykorzystanie jego obrazu *Pusty Klown* na okładce tej książki

Pusty Klown, 1985, olej na płycie, 65 × 43 cm

Strona autorska Grzegorza Steca: www.stec.art.pl

ISBN 978-83-8368-466-6 (druk)

ISBN 978-83-8368-467-3 (PDF)

Kraków 2026

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: publishing@akademicka.pl

<https://akademicka.pl>

„To, co sam myślisz skrycie, dopuszczając zło do siebie,
dokładnie odpowiada temu, co ono sobie myśli skrycie”.

Franz Kafka

Wstęp

Motto¹, które otwiera tę książkę – kafkowska myśl o tajemnym porozumieniu między złem a naszym skrytym myśleniem – jest przestrogą. Nie istnieje bowiem zło, które nie miałoby swojego źródła w ludzkim wnętrzu. Hiszpańskie przysłowie, które dało tytuł temu zbiorowi, mówi o krukach: ptakach sprytnych, drapieżnych, żerujących na padlinie i słabości. W tradycji ludowej są symbolem zła, które karmione – staje się groźne.

Najprostsza interpretacja przysłowia przestrzega przed ludzką niewdzięcznością: przed tym, że dobro okazane niewłaściwej osobie może obrócić się przeciwko temu, kto je ofiarował. Jednak głębsza, a zarazem fundamentalna dla tego tomu interpretacja dotyczy czegoś dużo bardziej niepokojącego. Dotyczy karmienia własnych mrocznych impulsów, takich jak pycha, chciwość, nieczystość, zazdrość, gniew, nieumiarkowanie, lenistwo – tych, które rodzą się w psychice, zanim jeszcze zostaną nazwane grzechem, popędem czy deficytem rozwojowym. Energii, które są starsze niż religie, starsze niż systemy etyczne, może nawet starsze niż język.

¹ F. Kafka, *Aforyzmy z Zürau*, oprac. R. Calasso, przeł. A. Szlosarek, Wydawnictwo EMG, Kraków 2007.

Każda tradycja duchowa, pomimo różnych kulturowych symboli i prezentacji, prowadzi nas do podobnego obrazu: homo sapiens to istota w znacznym stopniu napędzana przez mechanizmy niszczące jego wnętrze. Określa się je jako duchowe przeskody, namiętności, wady charakteru czy wewnętrzne trucizny uniemożliwiające rozwój i osiągnięcie dobra, szczęścia, oświecenia czy zbawienia. W chrześcijaństwie skatalogowane jako siedem grzechów głównych, choć na pierwszej liście, sporządzonej przez Ewagriusza z Pontu (ur. 345 – zm. 399), a upowszechnionej przez św. Jana Kasjana (ok. 365–435), była jeszcze acedia, przejawiająca się zniechęceniem do świata, dziecinnym niezadowoleniem i brakiem motywacji do działania tu i teraz.

W buddyzmie, w jego licznych odmianach czy szkołach, można wskazać trzy trucizny czy splamienia i pięć przeszkód, które są źródłem cierpienia i złych czynów. W hinduizmie mamy Shadripu – sześciu wrogów umysłu, czyli sześć duchowych chorób, które zniewalają duszę. W islamie, szczególnie sufickim, istnieje pojęcie niższej duszy – *nafs*, która tworzy zasłony między sercem a Bogiem. W judaizmie mamy demoniczne lub egocentryczne siły, popędy *yetzer ha-ra*, które są wrodzoną, ludzką skłonnością do czynienia zła. Różnorodność tych terminów jest jedynie powierzchowna. Mimo całej gamy nazw, wykazów czy list są to tendencje psychiczne, od których nikt nie jest wolny, a które, jeśli stworzymy im warunki rozwoju i wzrostu, jeśli je karmimy i jeśli nimi siebie karmimy, nabiorą charakteru demonicznego, opanowując nas i niszcząc. Ich źródłem jest często pielęgnowanie w sobie infantylnych roszczeń i przekonania, że świat powinien spełniać nasze oczekiwania i żądania.

Ich logika i sens we wszystkich wiodących tradycjach duchowych pozostają takie same: każde zło zaczyna się od naszej cichej zgody i ulegania mu. Każde czyste serce staje się brudne nie przez pojedynczy akt, lecz przez powolne, niezauważalne hodowanie wewnętrznych metaforycznych kruków. Omawiane tutaj

filmy pokazują te procesy. Choć powstały w odmiennych estetykach, gatunkach, konwencjach – opowiadają właśnie o tym, jak jedna cząstka psychicznej energii zaczyna panować nad umysłem, jak manipuluje jego percepcją, jak go oślepia, jak zafałszowuje świat. O tym, jak człowiek przestaje widzieć to, co jest, a zaczyna widzieć wyłącznie to, co jego demony chcą, by widział. Jak te mroczne siły działają w ludziach i do czego prowadzi ich tolerowanie i rozwijanie w sobie. Jak stają się rodzajem uzależnienia i odbierają możliwość prawidłowego postrzegania świata. Jak zaciemniają umysł i prowadzą do duchowego i zewnętrznego piekła. Pokazują, że demony są w naszej psychice i tylko od nas zależy ich wzrost i wpływ. Zazdrość w *Amadeuszu* nie potrzebuje podszeptów Lewiatana. Pycha w *Czarnym łabędziu* nie wymaga widocznej obecności Lucyfera ani pentagramów. Gniew w *Trzech billboardach...* nie potrzebuje Szatana.

W tych filmach, które są precyzyjnymi diagnozami ludzkiej psychiki, powraca jeden motyw: skłonność, którą człowiek w sobie hoduje, staje się jego panem. Kruk, który dziś może wyglądać niewinnie, jutro spowoduje, że zaczniemy postępować zgodnie z jego naturą.

Teksty składające się na książkę nie są więc recenzjami filmoznawczymi, lecz interpretacjami procesów wewnętrznego rozwoju zła w bohaterach tych opowieści. Wiele dzieł jest omówionych w całości, czasem nawet łącznie z zakończeniem – nie po to, aby odbierać czytelnikowi przyjemność oglądania, ale by przedstawić duchową architekturę tych historii. Film traktowany jest tutaj przede wszystkim jako mapa ludzkiego wnętrza. Bohaterowie są w pewnym sensie postaciami symbolicznymi, ich czyny – mechanizmami, ich losy – metaforami procesów, jakie toczą się w każdym z nas.

Hollywoodzka opowieść? Europejskie kino autorskie? Azjatycka surowość formalna? Western? Horror? Dramat? Science fiction? Thriller? Wszystko to są drobiazgi wobec najważniejszego:

każdy z tych filmów jest przedstawieniem ludzkiego upadku lub zagrożenia nim. Wszystkie pokazują, że grzech nie jest aktem. Nie jest decyzją. Nie jest moralną etykietą. Jest żywiołem. Jest ruchem emocji – a zaczyna się niewinnie, jak dziecinna fantazja o świecie, który powinien spełniać nasze oczekiwania. Ale ta fantazja, podtrzymywana przez lata, zdobywa nad jednostką władzę absolutną. I wtedy to już nie człowiek żywi się złudzeniami – to złudzenia żywią się człowiekiem.

Wybrane obrazy są przejmujące nie dlatego, że pokazują przemoc, szaleństwo czy śmierć. One unaoczniają to, co dzieje się w psychice, kiedy jednostka traci zdolność widzenia. Gdy ta zdolność zanika, władzę nad nią uzyskuje ciemna siła, której symbolem może być kruk. Jakaś część nas, której daliśmy prawo istnienia.

Każda z wielkich tradycji duchowych, które diagnozują obecność ciemnych tendencji, nie poprzestaje jednak na samym rozpoznaniu choroby. Opis grzechu, pożądania czy trucizny zawsze wiąże się ze wskazaniem również drogi wyjścia – nie recepty w sensie technicznym, lecz kierunku psychicznej pracy, którą można by nazwać sztuką niekarmienia demonów.

Uderzające jest to, że zalecenia, choć ubrane w odmienne języki symboliczne, wykazują zdumiewającą zgodność. Ich wspólnym rdzeniem nie jest wewnętrzna walka w formie brutalnego wypierania czy represji, ale stopniowe odzyskiwanie świadomości i odpowiedzialności za własne wnętrze. Zło bowiem istnieje nie tyle z powodu samej obecności impulsu, ile jako konsekwencja nieświadomego utożsamienia się z nim.

W tradycji chrześcijańskiej, zwłaszcza tej najwcześniejszej, walka z grzechami głównymi nie polegała na moralnym potępieniu siebie, lecz na ascezie rozumianej jako ćwiczenie uważności i wolności. Wspomniani Ewagriusz z Pontu i Jan Kasjan podkreślali, że namiętności są jak myśli-podrzutki, które rodzą się w umyśle, acz nie stają się jeszcze winą, dopóki nie zostaną

przyjęte i rozwinięte. Zaleceniem była czujność – *nepsis*: rozwijanie umysłowego strażnika, który obserwuje ruchy serca, zanim przerodzą się one w działanie. Chrześcijańska terapia duszy nie zaczynała się więc od moralnego osądu, tylko od rozróżnienia: nie wszystko to, co się we mnie pojawia, jest mną. Już samo to rozróżnienie odbiera ciemnym siłom część ich władzy.

Buddyzm idzie jeszcze dalej, radykalizując ten wgląd. Trzy trucizny – pożądanie, niechęć i niewiedza – są tam rozumiane jako podstawowe błędy percepcji. Zaleceniem nie jest ich zwalczanie, bo chodzi o wgląd w ich nietrwałą, pustą naturę. Medytacja nie służy temu, by stać się „lepszą istotą”; ona pozwala zobaczyć, że to, co wydawało się trwałym „ja”, jest jedynie strumieniem impulsów. Kiedy pożądanie zostaje zaobserwowane jako impuls, a nie tożsamość, traci swoją hipnotyczną moc. Buddyjska droga wyzwolenia polega zatem na radykalnym odczarowaniu demonów: pokazaniu, że są one procesami, a nie bytami, które trzeba wspierać albo z którymi należy walczyć.

W hinduizmie Shadripu – przypomnijmy: sześciu wrogów umysłu – traktowanych jest jako siły, które należy podporządkować wyższej zasadzie świadomości. Zaleceniem jest praktyka jogi, rozumianej nie tylko jako ćwiczenie ciała, ale też jako dyscyplina integrująca pragnienia, emocje i myśli wokół czegoś, co przekracza ego. Wrogiem nie jest samo uczucie – gniew, pożądanie czy chciwość – lecz jego autonomizacja i podmiotowość. Tam, gdzie taka energia zostaje włączona w szerszy porządek sensu, przestaje być destrukcyjna. Demon nie znika – po prostu przestaje rządzić.

Sufizm, być może najbardziej psychologiczna z mistycznych tradycji islamu, mówi o owej *nafs* – niższej duszy, która domaga się natychmiastowego zaspokojenia, uznania i kontroli. Zaleceniem jest nieustanna praca nad oczyszczaniem intencji oraz praktyka pamiętania – *dhikr* – czyli powrotu uwagi do tego, co większe niż indywidualne pragnienia. Sufi wiedzieli, że *nafs*

nie da się unicestwić. Można jedynie przestać traktować *nafs* jak władcę. To, co domaga się władzy, zaczyna słabnąć, gdy przestaje być centrum ego.

W judaizmie z kolei *yetzer ha-ra* nie jest demonem zewnętrznym, tylko wrodzoną skłonnością, bez której człowiek nie byłby zdolny ani do pracy, ani do miłości, ani do tworzenia. Zaleceniem nie jest więc jej zniszczenie, a ujęcie w ramy Tory – prawa rozumianego nie jako zbiór zakazów, ale jako struktura, która nadaje popędowi kierunek. Żydowska mądrość jest niezwykle pragmatyczna: zło nie znika, może jednak zostać przekształcone.

Wszystkie te tradycje, powtórzmy, prowadzą do jednego wniosku: uwolnienie polega na wypracowaniu spokojnej akceptacji i odzyskaniu świadomego widzenia. Na otwieraniu oczu do wewnątrz. Na zgodzie na rzeczywistość taką, jaka jest.

I to ten moment, wspólny dla wszystkich dróg duchowych, można nazwać początkiem wolności.

Każde zło, które można opisać, można także zrozumieć. A każde, które rozpoznamy – traci część swojej mocy. Świadomość nie zabija demonów, odbiera im natomiast pokarm. Ta książka ma przynieść czytelnikowi rodzaj duchowej czujności, tyleż bolesnej, ile koniecznej. Człowiek nie musi hodować kruków. Nie musi podawać im pożywienia. Może zobaczyć je wcześniej, zanim zawładną nim całkowicie.

Ale żeby je zobaczyć, trzeba mieć oczy. Trzeba pielęgnować zdolność widzenia prawdy w sobie i o sobie.

Kto więc jeszcze ma oczy do patrzenia – niech patrzy.

Fikcja dziecięcej niewinności

Film *Władca much* w reżyserii Harry'ego Hooka, z udziałem m.in. Balthazara Getty'ego (Ralph), Chrisa Furrha (Jack), Danuela Pipoly'ego (Prosiaczek) i Jamesa Badge'a Dale'a (Simon), stanowi ekranizację słynnej powieści Williama Goldinga, a zarazem jedną z najbardziej niepokojących analiz człowieczeństwa. Wbrew sentymentalnym wyobrażeniom o czystości i niewinności dzieci opowieść ta odsłania brutalną prawdę o kondycji ludzkiej: człowiek od urodzenia nie jest *tabula rasa*, lecz istotą biologiczną, a przez to egoistyczną, impulsywną, agresywną, a kultura i wychowanie są jedynie cienką warstwą cywilizacyjnej powłoki, która powstrzymuje zalew ciemnych sił natury.

Jean Piaget, badając rozwój dziecka, wskazywał, że naturalny wczesny egoizm dziecięcy jest fazą rozwoju – dziecko nie rozumie, że ktoś może widzieć świat inaczej. To, co później staje się zdolnością do empatii, wczuwania się w sytuację drugiego, dostrzegania cudzego punktu widzenia, na początku życia nie istnieje. Zygmunta Freud, idąc jeszcze dalej, zauważył, że dziecko przejawia popędy i zachowania, które u dorosłego uznano by za złe i perwersyjne. Nie ma więc podstaw, by widzieć w dziecku istotę niewinną. Drzemią w nim te same siły, które później kształtują dorosłego: egoizm, agresja, dążenie do dominacji, a także lęk przed nieznanym.

Film Hooka (a jest to druga adaptacja powieści Goldinga, po tej z 1963 roku stworzonej przez Petera Brooka) odsłania ten proces: stopniowe obnażanie dziecięcej natury, gdy zabraknie ram kultury i autorytetu dorosłych. Katastrofa lotnicza wyrzuca grupę chłopców na bezludną wyspę. Na początku próbują powielić znane im wzorce: wybierają przywódcę, ustalają reguły, dzielą obowiązki. Ralph stara się utrzymać zasady cywilizacyjne: dba o organizację wspólnoty i zapewnienie wszystkim schronienia, a podtrzymywany ogień to znak ratunku. Jack natomiast ulega fascynacji siłą, polowaniem, dzikim instynktem. Rywalizacja między nimi, mimo tak młodego wieku, stopniowo przeradza się w walkę o status „samca alfa”, a cała grupa – pozbawiona opieki i dyscypliny dorosłych – dryfuje ku pierwotnym formom życia plemiennego.

Chłopcy zaczynają organizować zabawy przypominające plemienne obrzędy. Ich tańce wokół ognia, rytmiczne okrzyki, maski z błota i farb roślinnych – wszystko to przychodzi na myśl prymitywne rytuały, w których pierwiastek zabawy łączy się z grozą. Zanikają zasady odpowiedzialności, a ich miejsce zajmuje zbiorowe uniesienie, trans, grupowe poczucie siły, w którym jednostka traci zdolność krytycznego myślenia. To właśnie w takich momentach ujawnia się natura człowieka, którego można łatwo sprowokować do przemocy, jeśli tylko dostanie pretekst i poczuje się częścią grupy.

Kluczowa dla wymowy filmu jest scena, gdy Prosiaczek pyta Ralpa z rozpaczą: „Postępowaliśmy jak dorośli, więc dlaczego nam nie wyszło?”. To pytanie nie jest jedynie naiwnym zdziwieniem, lecz dotyka istoty problemu: cywilizacja, kultura, prawo – to wszystko nie istnieje samo z siebie, jako bezcielesne idee, które można powołać do życia mocą deklaracji. Normy muszą być podtrzymywane przez realną siłę. Ralph i Prosiaczek próbowali postępować racjonalnie, troszczyli się o wszystko to, co odróżnia kulturę od chaosu natury. Ich porażka zaś wynikła z braku wystarczającej siły fizycznej i psychicznej, aby narzucić

te reguły reszcie. Cywilizacja wymaga bowiem zarówno reguł, jak i mechanizmów przymusu, które mogą ją ochronić przed anarchią popędów. Kierowani instynktem stadnym chłopcy z łatwością poddali się przywództwu Jacka, który oferował im uwolnienie popędów, ekscytację polowaniem, emocje związane z przelaniem krwi i poczucie mocy. W tej rywalizacji racjonalne argumenty Prosiaczka i moralna postawa Ralpa były bezbronne wobec żywiołu natury. Dlatego nie wszyscy chłopcy byli skłonni „postępować jak dorośli”, wielu się to nie udało – bo dorosłość nawet w świecie ludzi dorosłych też nie polega na samych ideach, lecz na sile struktur, praw i instytucji, które potrafią zmusić jednostkę do ich respektowania. Brak tej siły sprawił, że kultura przegrała z popędem, a rozum został pokonany przez plemienne obrzędy. *Władca much* to nie tylko tytuł. To symbol – groteskowa odcięta świńska głowa nabita na pal, wokół której unosi się rój much. Znak zrodzony z lęku i wyobraźni chłopców, odwzorowanie ich niejasnych obaw i niekontrolowanych popędów. „*Władca much*” to w istocie figura szatana, symbol mrocznej siły, która rodzi się we wnętrzu człowieka, gdy znika zewnętrzna kontrola. To lęk, który przekształca się w agresję. To symboliczne centrum wspólnoty, której więzi cementuje przemoc, nie zaś troska. W filmie Hooka wizualizacja „*Władcy much*” – cuchnąca świńska głowa, która staje się obiektem bałwochwalczego kultu – ukazuje, jak z pierwotnego strachu rodzi się religia plemienna, a z tej plemienności – kolektywny przymus.

Śmierć Simona, gdy chłopcy w amoku dzikich tańców wokół ogniska biorą go za potwora i zakłuwają w rytualnym szale, stanowi punkt zwrotny: ostateczne zwycięstwo zbiorowej ciemności nad jednostkowym światłem.

Freudowska diagnoza, że człowiek od początku nie jest istotą niewinną, tutaj znajduje brutalne potwierdzenie. To nie dorośli wprowadzają dzieci w zło – to dzieci, pozostawione same sobie, odnajdują w sobie jego pokłady. To, co Freud nazywał

perwersyjnością dziecięcych popędów, ujawnia się w sposób uderzający: ciekawość, żądza krwi, sadystyczna przyjemność płynąca z upokorzenia słabszych, radość z przynależności do stada – to wszystko istnieje od początku. Kultura i wychowanie, prawa i zakazy – to jedynie mechanizmy, które powstrzymują biologiczne, stadne popędy. Kiedy jednak mechanizmy te zostają zawieszone, wszystko wraca do swego źródła.

Film Hooka, choć niepozbawiony uproszczeń wobec literackiego pierwowzoru, zachowuje fundamentalne przesłanie: nie można wierzyć w mity o „dobrym dziecku”, tak jak nie można naiwnie ufać w naturalną dobroć ludzi. Ralph i Prosiaczek próbują ocalić resztki rozsądnego postępowania, ale ich racjonalność okazuje się bezradna wobec szału grupy. W końcu Prosiaczek również zostaje zabity – ginie pod zepchniętym na niego głazem.

Dramat polega na tym, że chłopcy – choć jeszcze niedawno byli uczniami, kadetami, dziećmi z „porządnymi” domów – w krótkim czasie stają się wojownikami plemienia, którym włada instynkt. Maski z błota i farby pozwalają im uwolnić się od wstydu, przeobrażają ich twarze w bezosobowe znaki plemienia. Widzimy, jak łatwo cywilizowany, młody człowiek pod wpływem zbiorowego lęku i pragnienia siły staje się częścią stada – nie inaczej niż dorośli, którzy w historii ludzkości wielokrotnie poddawali się zbiorowym namiętnościom wojny, ideologii, rewolucji.

Władca much pozostaje więc przenikliwą diagnozą ludzkiej natury. Nie jest to historia o upadku niewinnych dzieci, lecz raczej odsłonięcie prawdy, że stan niewinności nigdy nie istniał. Dziecko, podobnie jak dorosły, nosi w sobie ciemność. Jedynie wychowanie, kultura, religia i prawo – owe kruche struktury – nie pozwalają jej zatriumfować. Na wyspie zabrakło wszystkiego, co mogłoby ją okiełznać. Została tylko naga, bezlitosna natura.

Władca much

Harry Hook/USA/1990

Ciemność w nas jest

Film Davida Finchera *Siedem* to mroczny thriller psychologiczny, który przeraża, ale i stawia fundamentalne pytania o kondycję moralną ludzi. Poprzez historię seryjnego mordercy, karzącego swoje ofiary za popełnienie siedmiu grzechów głównych, skłania do zastanowienia: czy ludzi można zmusić siłą, by przestali grzeszyć? A może potrzeba innej, głębszej, duchowej metody uzdrowienia?

Film zachwyca intrygującą fabułą, głęboką symboliką i atmosferą niepokoju. Akcja rozgrywa się w ponurej, tonącej w deszczu metropolii, gdzie dwóch detektywów – doświadczony Somerset (w tej roli Morgan Freeman) i impulsywny Mills (Brad Pitt) – prowadzi śledztwo w sprawie serii brutalnych morderstw. Każde z nich związane jest z którymś z siedmiu grzechów głównych. Na policję zgłasza się John Doe (Kevin Spacey), który okazuje się sprawcą. Jego metoda to rytuał odnoszący się do każdego kolejnego grzechu. Zabójstwa to akty symbolicznego oczyszczenia – mają wstrząsnąć sumieniem świata. Jak wyjaśnił bohater: „Jeśli chcesz, aby ludzie cię słuchali, nie wystarczy klepnąć ich po ramieniu. Musisz wałnąć ich młotkiem. Wtedy zwrócą na ciebie baczną uwagę”.

John Doe widzi siebie jako narzędzie boskiej sprawiedliwości. Wierzy, że jedynie poprzez przemoc i publiczny wstrząs można

zatrzymać moralną degenerację. Z jego perspektywy ofiary nie są niewinne – są wcieleniami grzechów. Doe mianuje siebie egzekutorem i prorokiem, licząc chyba naiwnie w chorej psychice, że jego misja doprowadzi do katharsis. Czy przemoc i strach mogą prowadzić do prawdziwej przemiany moralnej? Czy można zmusić kogoś do bycia dobrym? Doe nie daje swoim ofiarom szansy na skruchę czy poprawę; jego działania są ostateczne i nieodwracalne. W efekcie, zamiast prowadzić do moralnego oczyszczenia, jego czyny pogłębiają chaos i cierpienie.

Film nie gloryfikuje ani nie usprawiedliwia Johna Doe, ale i nie lekceważy jego tezy. Pokazuje natomiast dramat, jaki powoduje zderzenie fanatycznego wyobrażenia sprawiedliwości z rzeczywistością ludzkiej słabości. Kulminacyjna scena – gniew Milsa w momencie osobistej tragedii – ujawnia, że nawet najlepsze intencje mogą zostać zbrukane przez emocje, nad którymi nie jesteśmy w stanie zapanować. W miejscu jednego z morderstw detektywi znajdują pozostawioną przez Johna Doe kartkę z cytatem z *Raju utraconego* Johna Milтона: „Długa i trudna jest droga, która prowadzi z piekła do światła”. Fincher mistrzowsko buduje napięcie, prowadząc widza przez labirynt dylematów moralnych i egzystencjalnych.

Trzeba zadać jednak pytanie: jaka droga jest właściwa? Czy da się przezwyciężyć grzech bez groźby kary? Skoro już samo popadnięcie w którykolwiek z grzechów głównych jest bólem i nieszczęściem? W odpowiedzi warto przywołać Ewagriusza z Pontu – mnicha pustyni, ojca duchowości chrześcijańskiej, który szesnaście wieków przed Fincherem stawiał podobne pytania.

Dla Ewagriusza zło zaczyna się nie w czynie, lecz w umyśle. W swoich pismach opisuje złe myśli, które nazywa *logismoi*. To są właśnie grzechy główne. Każda z tych myśli to nie tylko pokusa, ale też subtelna tendencja, która podważa jedność i spójność duszy, odciągając umysł od dobra i Boga. Każda ma swoje specyficzne mechanizmy, rytmy, pragnienia i iluzje. Dla mnicha

pustyni grzech jest zjawiskiem intelektualno-duchowym. Nie jest wyłącznie winą – jest chorobą myśli.

Sednem praktyki Ewagriusza jest uważna samoobserwacja. Człowiek powinien stać się świadkiem narodzin własnych myśli, nauczyć się je rozpoznawać, nazywać i badać ich źródła. Nie chodzi o moralne osądzanie siebie, lecz o duchową czujność. *Logismoi* nie mają w sobie mocy, dopóki ich nie nakarmimy. Świadomość jest pierwszym krokiem ku wolności. Istota ludzka nie zostaje zbawiona przez zewnętrzny wstrząs, tylko przez cierpliwe, codzienne dzieło poznawania i przemieniania swojego wnętrza. „Poznaj samego siebie” nie jest dla niego sloganem filozoficznym – jest codziennym zadaniem, wymagającym ogromnej uważności i pokory. Umysł człowieka przypomina ogród, w którym nieustannie kiełkują nasiona, dobre i złe. Wyłącznie ten, kto czuwa, potrafi odróżnić pszenicę od chwastu, a prawdziwą inspirację od pokusy.

Ewagriusz nie mówi: walcz z myślą. Mówi: rozpoznaj ją. Obserwuj, skąd przychodzi, jak działa, jakie obrazy przynosi, co w tobie pobudza. Dopiero wtedy, gdy nauczysz się nazywać i kontemplować półświadome, mroczne mechanizmy, będziesz mógł je przed sobą zdemaskować. W tym sensie jego duchowość jest głęboko psychologiczna – przypomina terapię, w której dochodzimy do źródeł własnych impulsów, nie po to, by je stłumić, lecz by je zrozumieć, a to kieruje nas do przemiany. To duchowa alchemia, u jej podstaw zaś leży wiara w to, że człowiek wypełni się dobrem, jeśli nauczy się dostrzegać, jak zło zakrada się do jego duszy pod postacią szkodliwej myśli. Nie chodzi o to, by zniszczyć namiętności, po prostu należy oczyścić je tak, by stały się mechanizmem wiodącym ku dobru. Nie ma tu miejsca na karę, szantaż czy terror – nawet wewnętrzny. Osoba wstępująca na drogę rozwoju duchowego nie ma być ofiarą własnego sumienia ani katem własnej słabości. Ma być czujnym obserwatorem, który uczy się dostrzegać z precyzją ruchy serca i myśli.

To optymizm duchowy o wiele bardziej realistyczny niż radykalizm Johna Doe, który wierzy, że ból jest jedynym językiem, który rozumieją moralnie znieczuleni ludzie. Droga Ewagriusza oferuje możliwość prawdziwej przemiany, która jest trwała i autentyczna, ponieważ wynika z duchowej decyzji. W rzeczywistości innej drogi nie ma.

W *Siedem* Fincher pokazuje, co się dzieje, gdy ktoś pragnie być sędzią, egzekutorem i Bogiem w jednej osobie. W nauce Ewagriusza wskazana jest alternatywa: zamiast niszczyć grzesznika, należy zrozumieć grzech. Zamiast karać ciało, trzeba leczyć umysł. Prawdziwe oczyszczenie nie przychodzi z zewnątrz. Nie można go wymusić przemocą ani przyspieszyć tragedią. To dzieło powolne, ciche, niemal niewidoczne – jak droga z otchłani na powierzchnię. Fincher stworzył film o ciemności, ale jego ciemność prowokuje pytanie o możliwość pojawienia się światła. Ewagriusz podpowiada: światło zaczyna się w myśli. W pierwszej, ledwie uchwytniej decyzji, by przyjrzeć się sobie bez strachu.

Siedem

David Fincher/USA/1995

Prawda wyzwala?

Oglądając *Birdmana* Alejandra Gonzáleza Iñárritu, trzeba pamiętać o cytacie na kartce przypiętej do lustra, którą widzimy w jednej z pierwszych scen: „Rzecz jest rzeczą, a nie opinią o niej”. To słowa Susan Sontag pochodzące z jej eseju *Przeciw interpretacji*, w którym krytykowała skłonność do nadmiernego interpretowania dzieł sztuki i poszukiwania w nich ukrytych sensów. Zamiast tego postulowała skupianie się na informacjach przekazywanych wprost przez utwór i na doświadczaniu jego formy. Należy więc traktować ten cytat jako sugestię, a nawet ostrzeżenie ze strony reżysera, gdyż w tak metaforycznym filmie łatwo odejść od bezpośredniego przekazu na rzecz spekulacji interpretacyjnych. Z drugiej jednak strony – film cechuje poetycka niejednoznaczność.

Film, którego pełny tytuł brzmi: *Birdman, czyli nieoczekiwane pożytki z niewiedzy*, to historia Riggana Thomsona (w tej roli Michael Keaton) – niegdyśiejszego odtwórcy roli superbohatera. Porzucił on świat kasowych produkcji, by stworzyć coś, co – jak wierzy – będzie świadectwem jego prawdziwej wielkości. W jednej z pierwszych scen przywołane zostają ważne dla tego filmu słowa francuskiego filozofa Rolanda Barthes’a: „Misja kulturotwórcza będąca kiedyś domeną bogów i epickich sag została obecnie przejęta przez reklamy proszków do prania i postaci

z komiksów”. Tak swoją rolę superbohatera Birdmana zaczął rozumieć Riggan Thomson i dlatego postanowił, że będzie czymś więcej. Lecz czym jest owo „więcej”? Czy to rzeczywiście wyższe rejestry ducha, czy tylko pragnienie innego rodzaju uznania? Czy to poszukiwanie miłości, czy może sublimacja narcystycznej potrzeby bycia podziwianym?

Riggan zrywa z Birdmanem, ale Birdman w nim zostaje. Szepcze w jego głowie. Ironizuje. Grozi. Upokarza. Przypomina minioną sławę. To nie tylko echo dawnej roli – to wewnętrzna postać, która zbudowała jego tożsamość i nie zamierza łatwo ustąpić. Cień, który domaga się nie uleczenia, lecz dominacji. Birdman to nie przeszłość – to alter ego, które żywi się słabością, rozpaczą, brakiem. W momencie największej niepewności, kiedy Riggan próbuje stworzyć teatralne arcydzieło, Birdman upomina: „Twoje miejsce jest ponad nimi wszystkimi”. Riggan pragnie stworzyć sztukę na podstawie opowiadania Raymonda Carvera, którego tytuł, czyli *O czym mówimy, gdy mówimy o miłości*, staje się kluczem do rozwiązania jego własnej zagadki egzystencjalnej. Ta sztuka ma być sposobem realizacji tego „więcej”. Tak jakby chciał dzięki niej znaleźć odpowiedź, jak spełnić swoje pragnienie i „móc się nazywać kochanym”. Jak pokazać ludziom, że jest kimś więcej niż marketingowym tworem kultury masowej, że zna ból, że rozumie stratę, że kochał, cierpiał, tęsknił – a więc zasługuje na miłość.

lñárritu pokazuje dramat artysty jako dramat osoby, która przestała być naiwna, ale nie przestała marzyć. Wprost przeciwnie, marzy o czymś, nie wie tylko, że jest to nieosiągalne. W stanie ignorancji żyje się łatwiej. Kiedy nie pytasz: „O czym mówimy, gdy mówimy o miłości?”, możesz po prostu żyć – w schemacie, w roli, w rytmie sukcesu i porażki. Lecz gdy zaczynasz się zastanawiać... budzi się głód. I razem z nim – rozpacz. Wtedy okazuje się, że jak we fragmencie szekspirowskiego *Makbeta* (akt V,

scena 5) recytowanym na ulicy przez bezrobotnego aktora pragnącego zaimponować Rigganowi:

*Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swą rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada – powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą².*

Właśnie dlatego musimy zapytać: czy prawda rzeczywiście jest interesująca? A może wiedza o sobie boli, niszczy, rozbraja? Lñárritu pokazuje, że próba odkrycia prawdy o sobie – jako akt poznania, a zarazem dramatyczna, ryzykowna autoekspresja – może kosztować życie. Wydaje się, że film opowiada historię artysty – i współczesnego człowieka w ogóle. Człowieka, który jeśli zdecyduje się porzucić świat prostych narracji, masowych tożsamości, by zacząć mówić własnym głosem, to szybko odkrywa, że ten głos jest albo nierozumiany, albo pogardzany, albo przyjmowany obojętnie. Chcemy być sobą, lecz nie wiemy, kim jesteśmy. Chcemy być kochani, a jednak sami nie potrafimy kochać. Chcemy być wielcy – choć dopiero wtedy, gdy inni nas w tej wielkości utwierdzą. Uświadczenie sobie tej prawdy może nas emocjonalnie zrujnować, ale i być jednocześnie momentem rozpoczęcia przemiany.

Kamera Emmanuela Lubezkiego snuje się za Rigganem. Żadnych cięć. Żadnych przerw na złapanie oddechu. Tylko jedno, nieprzerwane ciągłe ujęcie. W tej inscenizacyjnej decyzji Lñárritu, w tym „jednym ujęciu” tkwi metafora współczesności – życie jako performance. Ludzie jako widowisko. Transmisja duszy *live*. Prawdziwy dramat toczy się nie na scenie, lecz między warstwami własnej jaźni Riggana.

² W tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego.

Córka (Emma Stone), była żona (Amy Ryan), aktor, który z nim rywalizuje (Edward Norton) – to wszystko są relacje, w których on nie tyle spotyka innych, ile zderza się ze sobą. I tu dochodzimy do kluczowego pytania filmu: czy możliwa jest przemiana? Czy ktoś, kto przez większość życia budował siebie jako iluzję – może się naprawdę spełnić? Finalna scena – tak często interpretowana jako sen, jako metafora, jako niedopowiedziane wybawienie – nie daje pewności. Czy Riggan zginął? Czy się uwolnił? Czy może tylko na chwilę uciszył swoje demony?

Birdman zderza nas z jedną z najtrudniejszych prawd – są chwile, w których wiedza o sobie i świecie, choć pozornie cenna, staje się źródłem co najmniej niepokoju, a zazwyczaj cierpienia. Uświadomienie sobie głębi własnego osamotnienia, braku miłości, braku rzeczywistego uznania i jednocześnie wielkości własnych pragnień, jest nieprawdopodobnym wstrząsem. A w zderzeniu z zakorzenionym poczuciem własnej wyjątkowości rodzi tragiczne, rozpaczliwe napięcie. Tworzy w dotychczasowym obrazie siebie wyłom, przez który do wnętrza sączy się ta trująca wiedza. Im wyraźniejszy rozdzźwięk między tym, kim ktoś chciałby być dla innych, a tym, kim jest dla nich realnie, tym boleśnieszce staje się istnienie. Riggan cierpi nie dlatego, że jest nieważny – cierpi, bo czuje, że mógłby być kimś naprawdę ważnym, ale zaczyna rozumieć, że nigdy mu się to nie uda, że nigdy nie „poczuje się na tej ziemi kochany”. Świadomość, która miała być wyzwoleniem, okazuje się pułapką – prowadzi nie ku spełnieniu, lecz ku pogłębiającemu się poczuciu pustki. „Nieoczekiwanym pożytkiem z niewiedzy” jest więc możliwość trwania w ochronnej iluzji, na pewnym poziomie integracji psychicznej, która choć ułomna, pozwala w miarę spokojnie trwać. Gdy człowiek pyta o miłość, o sens, o uznanie, o prawdę, może się okazać, że to, co odkryje, nie wiedzie ku oświeceniu, tylko ku gorzkiemu zrozumieniu, że życie nie daje gwarancji samospełnienia. Iñárritu pokazuje nam, jak zderzenie przekonania o swojej absolutnej

wielkości z niechęcią, obojętnością lub choćby pobłażliwą akceptacją ze strony innych ludzi prowadzi do całkowitego egzystencjalnego rozdarcia.

Uświadomienie sobie, że zdobycie miłości i uznania, o których się tak rozpaczliwie marzy, jest nierealne, może prowokować do wykonania ostatniego skoku, o którym śnić można jak o szybowaniu w powietrzu. Tyle że pozostanie to właśnie wyłącznie snem.

Birdman

Alejandro González Iñárritu/USA/2014

Gdy nie udało się dorosnąć

Ten film wydaje się z początku historią o perfekcyjnym krawcu artyście i o miłosnej intrydze. Ale *Nić widmo* Paula Thomasa Andersona to w istocie opowieść o infantyлизmie i emocjonalnym uzależnieniu, których przyczyną jest niedojrzała więź z matką. Bohaterem jest Reynolds Woodcock (w tej roli znakomity Daniel Day-Lewis), wybitny krawiec o nienagannym wyglądzie i doskonałych manierach. Wzorem dla tej postaci był hiszpański projektant mody Cristóbal Balenciaga. Działa on według ścisłych reguł, dążąc do perfekcji nie z potrzeby estetyki, lecz z lęku. Za elegancją starszego mężczyzny, dumą i schematycznym porządkiem kryje się chłopiec, który nigdy nie oddzielił się od matczynego wpływu. Ta wciąż trwająca relacja, ukryta pod powierzchnią sukcesu, stanowi tytułową „nić widmo”. Infantylna, głęboko schowana, nigdy nieprzecięta, nigdy nieprzekłeta. Reynolds pracuje w ciszy we własnym prestiżowym londyńskim domu mody, gdzie szyje wyjątkowe kreacje dla elity miasta. Żyje w rytmie, którego nie wolno naruszyć: śniadania bez słów, praca bez zakłóceń, posiłki według ścisłych zasad. Wszystko poza tym, co zaplanowane, staje się wrogiem. Ale ta sztywność jest formą ucieczki – Reynolds nie żyje, on unika. Jego perfekcjonizm w dążeniu do piękna to sposób na kontrolowanie lęku. Każdy, kto

próbuję zakłócić te rytuały, natychmiast zostaje usunięty z kręgu pracowników i znajomych.

Pewnego dnia spotyka Almę (gra ją Vicky Krieps), kelnerkę, która już przy pierwszym spotkaniu rozumie, że ma do czynienia z mężczyzną ukrywającym niedojrzałość i dziecięce pragnienia. Po posiłku, który mu przyniosła, podaje Reynoldsowi kartkę z wiadomością: „Dla głodnego chłopca, mam na imię Alma”. Natychmiast i bez zastanowienia przyjmuje jego zaproszenie na kolację, podczas której mówi mu, jak bardzo jest przystojny. Nie dowiemy się, skąd u tak młodej, ubogiej dziewczyny tyle śmiałości i pewności siebie w stosunku do mężczyzny, który przyjaźni się z hrabinami i księżniczkami.

Alma wie, że Reynolds nie dojrzał emocjonalnie – uwięziony w przeszłości, w relacji z nieżyjącą już matką, która nadal panuje nad jego światem. To nie jej duch nawiedza jego umysł – to głęboko zinternalizowana więź, która nigdy nie stała się relacją dorosłego mężczyzny z matką. Reynolds nosi zaszyty w marynarce pukiel jej włosów, bo chce, „żeby zawsze była przy nim”. Wierzy, że zmarli czuwają nad żywymi. Wierzy, że matka go widzi, choć czasem w jakimś przeblysku stwierdza: „W tym domu czuć cichy powiew śmierci, nie podoba mi się jej zapach”. Ale nie chodzi o duchy, chodzi o emocjonalny stan, w którym decyzje są podporządkowane wyobrażeniu, jak może to widzieć i odcinać matka. Dlatego Reynolds nie znosi, gdy ktoś zakłóca jego rytuały. Każda próba zmiany traktowana jest jak atak. Gdy Alma podaje mu szparagi usmażone na maśle, a nie na oliwie, tak jak on lubi, mówi z wyższością: „Podziwiam własną galanterię i fakt, że je w ogóle jem”. To nie kokieteria. To pycha, która jest zbroją. Zbroją, którą tworzą również perfekcjonizm i elegancja.

Alma to dostrzega. I rozumie, że jego dusza jest tak ukryta, że bez zdjęcia tej zbroi nie sposób się do niego zbliżyć. A to mogłoby się udać, gdyby choć przez chwilę stracił kontrolę. Alma nie czeka jednak, aż Reynolds sam się zmieni. Wie, że to niemożliwe.

Zamiast tego stwarza warunki, w których realna jest chwilowa przemiana. Doprowadza go do stanu choroby – trując grzybami – przez co jego ciało słabnie, słabną też mechanizmy obronne. Wtedy Alma wreszcie może budować między nimi bliskość, którą on na co dzień odrzuca. Nie chodzi tu o manipulację. Raczej o zrozumienie, że Reynolds, dopóki czuje się silny, ze strachu nie pozwoli sobie na przyjęcie jakiegokolwiek troski. Dlatego Alma sięga po truciznę. Grzyby, które mu podaje, nie mają go zabić, lecz osłabić. W stanie całkowitej bezsilności Reynolds staje się wreszcie otwarty na czyjąś opiekę i uświadamia sobie, jak bardzo jej pragnie. I choć Alma truje go ukradkiem, to on wie, co się wydarzyło. I godzi się na to ponownie. To moment przełomowy. Reynolds świadomie przyzwala na kolejne zatrucie. Bo wie, że tylko w stanie choroby może przeżyć bliskość, której nie zaznał w dzieciństwie. Zrzucić osłonę pychy i być bezradnym jak dziecko, które doświadcza opieki, czułości i miłości. I tylko w takim stanie dopuszcza Almę do siebie. To wysoka cena, ale akceptowalna, bo dostaje coś, czego tak naprawdę pragnie: emocjonalne ukojenie.

Nie znaczy to jednak, że film opowiada o dojrzałej przemianie. Przeciwnie. To historia funkcjonowania dwóch osób w układzie, który może być skuteczny, ale nie jest zdrowy. Alma nie „uzdrowia” Reynoldsa. Ona po prostu rozpoznaje i tworzy warunki, na jakich możliwe jest bycie razem. Ich relacja nie opiera się na równowadze, lecz na swoistym rytuale emocjonalnego zatrucia i opieki. Reynolds pragnie chorować, by przyjmować miłość, jakiej potrzebuje jego dziecięcość. A Alma – gotowa jest na tę grę.

Czy to miłość? Trudno orzec. Na pewno nie w klasycznym sensie. Bo choć wydaje się, że Alma ofiarowuje czułość i troskę, trudno zignorować inne motywy. Jest kelnerką. Córką emigranta z Europy Wschodniej. Pochodzi z innego świata – niższego społecznie, uboższego, mniej wyrafinowanego. Wkracza w życie osoby o statusie, którego sama nigdy by nie osiągnęła. Można

zapytać, czy jej działaniom nie towarzyszy także chłodna kalkulacja. Czy ta pozorna opiekuńczość nie jest w istocie strategią przetrwania?

Warto przyjrzeć się jej spojrzeniom, jej milczeniu. W scenach, gdy Reynolds słabnie, w oczach Almy nie ma ani wyższości czy triumfu, ani lęku. Przeciwnie – widać czułość oraz troskę i jakby bezinteresowność. Przejęcie kontroli nad jego ciałem jest zarazem przejęciem kontroli nad jego życiem. Może to jedyny sposób, by zdobyć miejsce w świecie, który w innym wypadku by ją odrzucił? Nawet jeśli Alma działa z wyrachowaniem, nie sposób odmówić tej relacji autentyczności. Bo choć jest ona osobliwa, jej skutki są realne. Reynolds dzięki niej doświadcza emocjonalnej bliskości, której nie znał. Decyduje się na małżeństwo, które wcześniej kategorycznie wykluczał. Alma dzięki niemu osiąga wysoką pozycję społeczną. Ich związek jest układem, aczkolwiek takim, na który obie strony się godzą w pełni świadomie. I w tym tkwi siła filmu: nie w idealizacji, lecz w pokazaniu, że czasem więź opiera się nie tylko na uczuciach, ale też na równowadze potrzeb.

To nie jest film o uzdrowieniu. To film o kompromisie. O tym, że niektórzy ludzie nie potrafią żyć inaczej niż w pewnym układzie, a ich tęsknota jest chorobliwa. Że miłość nie jest triumfem czystego uczucia, a raczej walką z własnym cieniem. I że czasem lepiej być słabym w ramionach drugiego niż silnym w samotności. I że czasem ktoś obok zgadza się w tej chorobie uczestniczyć – nie z poświęcenia, lecz z rozpoznania tego uczestnictwa jako jedyne go sposobu, by być razem. Prawdziwa zależność emocjonalna nie zawsze jest romantyczna. Niekiedy jest po prostu konieczna. Być może związek Woodcocka i Almy nie jest wyrazem uczucia, lecz wzajemnego rozpoznania, że żadne z nich nie przetrwa samotnie. Że w świecie chłodu, rytuałów i perfekcji tylko cierpienie i słabość mogą być drzwiami do bliskości. I że już

lepiej być w układzie, który może nie jest zdrowy, za to daje coś, co – choć ułomne – jest prawdziwe.

I że może to także jest miłość.

Nić widmo nie podsuwa nam postaci wzorcowych, relacji idealnych ani przemian ocalających. Pokazuje natomiast zaskakującą prawdę: w sytuacji skrajnej niedojrzałości też można stworzyć więź z drugim człowiekiem. Nie doskonałą. Nie zdrową. Mimo to realną. A czasem to wystarczy. Znamienne i pełne nadziei są słowa Almy w jednej z ostatnich scen: „Miłość powoduje, że życie przestaje być zagadką”.

Nić widmo

Paul Thomas Anderson/USA/2017

Pragnienie panowania

Film *Król* w reżyserii Davida Michôda, oparty luźno na dramatach Szekspira (*Henryk IV* i *Henryk V*), to, po pierwsze, opowieść o dojrzewaniu młodego monarchy, a po drugie – moralitet o naturze władzy, pysze i nieuchronnym uwikłaniu jednostki w grę pozorów. O nieuchronności tragicznych konsekwencji ludzkich słabości.

Główną postacią jest Hal, późniejszy Henryk V (w tej roli Timothée Chalamet), młody książę, który ucieka z królewskiego dworu swojego ojca, pragnąc żyć bez ograniczeń wynikających z przypisanej mu roli. Jednak los wciąga go w wir władzy. Z niechętnego pretendenta do korony zmienia się w króla i rozpoczyna swą konfrontację z realiami brutalnej polityki, zdrady i wojen. Z rzeczywistością, w której za pozornie szlachetnymi działaniami ludzi kryją się ich prawdziwe egoistyczne motywacje. Nawet człowiek o czystych intencjach, jeśli nie obserwuje uważnie tego, co nim kieruje, jeśli pielęgnuje w sobie choćby odrobinę złudnej wyższości, jeśli nie jest wystarczająco wyczulony na to, co się z nim dzieje i co robią z nim inni – w końcu staje się igraszką własnych słabości. Władza karmi jego próżność i pychę, a on sam przestaje widzieć granicę między rozsądkiem a ambicją.

Ta przemiana Hala następuje niemal niezauważalnie – jest powolna, osadzona w narcystycznym zaspokajaniu potrzeby

bycia kimś wyjątkowym. Thomas Hobbes nazwałby to mechanizmem wpisanego w naturę człowieka „pragnienia panowania”, które dąży do zabezpieczenia siebie kosztem innych. Władza zmienia Hala i sprawia, że staje się on nową osobą, kreującą własny mit i karmiącą się nim.

W filmie widzimy, jak potężnym środkiem może być manipulacja, kiedy podszyta jest językiem patriotyzmu, honoru czy obowiązku; jak łatwo można stać się marionetką w rękach tych, którzy podają się za przyjaciół. Kiedy Hal ufa słowom ludzi dbających wyłącznie o własne interesy, zatracą siebie i staje się narzędziem cudzych ambicji. To przestroga, równie aktualna dziś, jak w średniowieczu: kto odda swój osąd w ręce innych, ten przestaje być wolny. Tragizm polega tu na tym, że komuś trzeba zaufać, a ci, którzy zajmują się polityką, zawsze są obłudni.

Hannah Arendt trafnie opisywała ten model jako banalność zła – system władzy, gdzie podłość i cynizm nie przybierają postaci demona, lecz urzędnika, doradcy, stratega, którzy argumenty moralne wykorzystują jedynie jako narzędzia sterowania innymi. Hal pozwala, aby jego myślenie zostało ograniczone przez interesy ludzi z jego otoczenia. Max Weber dodałby tu swoją diagnozę: polityka powinna opierać się na etyce odpowiedzialności, ale rzadko który polityk ją przyjmuje – większość wybiera etykę przekonań, usprawiedliwiającą wszystko, co służy władzy. Hal zaczyna wierzyć, że cel – nawet ten realizowany krwawo – nadaje sens jego panowaniu. Podobnie jak współcześni przywódcy, którzy deklarują samodzielność, a w istocie wpadają w ręce doradców, ekspertów, ludzi interesu. Z ich słów rodzi się jego „heroiczna” narracja. A wraz z nią – pycha. Ten rodzaj narcystycznego uwiedzenia to chleb powszedni władzy. Hal nie jest wyjątkiem: to żądza władzy, karmiona przez otoczenie, sprawia, że zaczyna wierzyć we własną nieomyślność i potęgę.

Pod względem wizualnym *Król* to prawdziwe mistrzostwo. Adam Arkapaw, autor zdjęć, operuje zarówno niskimi, jak

i wysokimi ujęciami w sposób przemyślany, pokazując wydarzenia niezwykle realistycznie. Szczególne wrażenie robi bitwa pod Azincourt – sfilmowana w sposób brutalnie dosadny. Kamera zanurza się w błocie razem z rycerzami, niemal namacalnie oddając chaos, zmęczenie i desperację walczących. Uderzającą jest dosłowność tych scen: zbroje oblepione błotem, ciężkie oddechy, momentami rozpaczliwa walka wręcz. Ten brutalny realizm sprawia, że film jest wizualnie imponujący, a zarazem głęboko przejmujący. Zmusza widza, by odczuł na własnej skórze, jak mało poetyckie jest prawdziwe pole bitwy. I zobaczył, co kryje się za wojnami i dla kogo mają one sens mimo głośzonych wzniosłych haseł.

Współczesne elity polityczne – od gabinetów ministerialnych po grupy biznesu – wciąż działają wedle tej samej logiki. Wojna jest narzędziem realizacji interesów, nie metafizyczną walką dobra ze złem. Przypomina się fragment wiersza Juliana Tuwima *Do prostego człowieka* (1929):

– O, przyjacielu nieuczony,
Mój bliźni z tej czy innej ziemi!
Wiedz, że na trwogę biją w dzwony
Króle z panami brzuchatemi;
Wiedz, że to bujda, granda zwykła,
Gdy ci wołają: „Broń na ramię!”
Że im gdzieś nafta z ziemi sikła
I obrodziła dolarami;
Że coś im w bankach nie sztymuje,
Że gdzieś zwęszyli kasy pełne
Lub upatrzyły tłuste szuje
Cło jakieś grubsze na bawełnę.

Tu ujawnia się cynizm polityki, który Lord Arthur Ponsonby analizował w pracach o propagandzie wojennej: wojny wywołują

ci, którzy wiedzą, że to nie ich synowie będą na nich ginąć. To on zapewne zainspirował słynną wypowiedź lorda Farquaada w filmie *Shrek* (2001): „Wielu z was zginie, ale jest to poświęcenie, na które jestem gotów”.

Polityka nie tylko usprawiedliwia śmierć, ale też ją racjonalizuje – wojna staje się rachunkiem zysków i strat, a ludzkie życie – pozycją w tabeli. Współcześni „królowie” – premierzy, prezesi partii, technokraci – mówią o konieczności poświęcenia i cynicznie, z medialnym smutkiem, godzą się na to, aby umierały cudze, a nie ich dzieci.

Hal nie ma rodziny, która nadałaby jego tragedii osobisty wymiar, lecz kształtujący go system funkcjonuje wedle tej samej zasady: ponosić ofiary i rozpaczać mają inni, a nie rządzący.

Ci władcy – wczoraj i dziś – są specjalistami w uwodzeniu mas moralną retoryką. Hal staje się jednym z nich, choć zaczynał jako ten, który takimi działaniami gardził. To dramat każdego przywódcy zaczynającego wierzyć w swoją wyjątkowość i wielką misję. Prosta droga do usprawiedliwiania wszelkiego zła i nazywania go „mniejszym”.

Ważnym psychologicznym motywem *Króla* jest także pytanie o cenę, jaką płaci się za zwycięstwo. Czy naprawdę wygrywamy, rezygnując z wierności samym sobie? Hal jako Henryk V zdobywa sławę i potęgę, ale za jaką cenę? Zdrada własnych ideałów, krwawa wojna, kłamstwa i manipulacje, osobiste okrucieństwo – wszystko to prowadzi do ostatecznego wewnętrznego spustoszenia.

Tu ujawnia się kolejny paradoks polityki: zwycięzca rzadko rozumie, że coś przegrał. Zdobywając władzę, Hal popada w samozakłamanie. Jego sumienie – jak u wielu współczesnych liderów – zostaje unieważnione przez narrację dziejowej, ideowej czy moralnej „konieczności”. Machiavelli oczywiście usprawiedliwiłby jego działanie, twierdząc, że książę musi sobie ubrudzić

ręce. Lecz film wyraźnie pokazuje, że brud osiada najpierw na duszy.

Król to opowieść o człowieku uwikłanym w ponure labirynty panowania, ale i o naturze ludzkiej jako takiej. O tym, że w każdym czai się żądza bezwzględnej władzy, którą łatwo w sobie obudzić pychą i próżnością.

I może właśnie dlatego film Michôda jest tak aktualny – pokazuje upadek monarchy, a zarazem upadek sumienia. Mówi, że nie istnieje niewinna polityka, tak jak nie istnieje niewinny król. Każda władza jest bowiem formą pokusy, a każdy polityk jest podatny na pochlebstwa i spragniony znaczenia jak narkotyku. Ta pokusa zaś zazwyczaj staje się duchową pułapką.

Król

David Michôd/Australia, USA/2019

Świat jako wyobrażenie

Gdy Tim Burton sięga po klasykę science fiction klasy B, robi to z ironicznym uśmiechem demaskatora, choć też ze smutkiem filozofa, który wie, że ludzkość może zginąć nie tylko wskutek inwazji Obcych, ale przede wszystkim z powodu własnych ograniczeń umysłowych i psychicznych. *Marsjanie atakują!* to z pozoru komediowy pastisz amerykańskiego kina katastroficznego i estetyki lat 50. XX wieku, a w istocie pamflet na temat ludzkiej skłonności do brania własnych projekcji za rzeczywistość. Ten film ostrzega: najbardziej niebezpieczne jest nie to, co obce, lecz nasza naiwność wobec tego czegoś. Gdy za bardzo chcemy, by było tym, czego potrzebujemy, a nie tym, czym jest naprawdę.

Burton pokazuje świat zaczarowany – Amerykę z plastiku i chromu, z atomowym snem o dobrobycie i sile. Kiedy Marsjanie lądują na naszej planecie, Ziemianie nie pytają, po co przyłecieli, jakie wyznają wartości ani jak ich wartości mają się do naszych. Tłumaczą sobie wydawane przez nich niezrozumiałe dźwięki jako pokojowy przekaz, postrzegają ich broń jako niezgrabne instrumenty, a śmiertelne promienie uznają za jakieś nieporozumienie. Ten infantylizm nie jest jednak zabawny. Jest tragicomiczny. Bo kiedy kultura pobożnych życzeń spotyka się z brutalnością faktów, nie kończy się to kompromisem, lecz eksterminacją.

Tu leży sedno burtonowskiej krytyki: cywilizacja oparta na karmieniu iluzji – czy to na własny temat, czy to o innych – nie potrafi rozpoznać zagrożenia. A może nie chce. W *Marsjanach...* iluzja staje się aksjomatem, a naiwność – cnotą. Przypomina to mentalność dziecka, które nie wierzy, że coś, co wygląda na nową zabawkę, może być pułapką. Marsjanie – groteskowe, karykaturalne istoty o wielkich czaszkach i szklistych oczach – są dla ludzi ekranem, na który projektują własne fantazje: o braterstwie międzyplanetarnym, o własnej atrakcyjności cywilizacyjnej, o tym, że ci „wyżej rozwinięci” przybysze na pewno są także bardziej moralni. Tak uważa doradca prezydenta Stanów Zjednoczonych Jamesa Dale’a (w tej roli Jack Nicholson), profesor Donald Kessler grany przez Pierce’a Brosnana. Profesor, który ideologiczne postulaty i wyobrażenia traktuje jak wiedzę.

Tu wraca zasadnicze pytanie, które film stawia z żelazną konsekwencją: czyż historia Ziemi nie uczy nas, że spotkania cywilizacji zawsze kończyły się kolonizacją, gwałtem i eksterminacją? Inkowie czekali z podarunkami na hiszpańskich konkwistadorów nie z miłości do egzotycznych przybyszów, lecz dlatego, że nie pojęli grozy sytuacji. Indianie ufali, że biali ludzie przybyli w duchu wymiany. Podobnie w filmie: generałowie i prezydent USA uśmiechają się, machają do Marsjan i przemawiają językiem pokoju – nie z głupoty jednostkowej, ale z głupoty grupowej. Ich język jest niezdolny do wyrażenia prawdy na temat zła i zagrożenia. Bo prawda zburzyłaby ich tożsamość, ich wizję siebie jako imperium ładu, moralnego centrum świata.

Film Burtona to satyra na amerykańską pychę. Marsjanie nie przychodzą po kontakt i współpracę, lecz po triumf. Ich śmiech, przerażająco mechaniczny i maniakałny, nie zostawia złudzeń – oni nie są tu po to, by się dogadać. Są po to, by nas zniszczyć. Ale ludzie Zachodu tak bardzo przywykli do myślenia o sobie jako o wzorach moralności, że nie dopuszczają takiego

scenariusza. Nawet w obliczu masakry powtarzają jak mantrę: „To musi być nieporozumienie”.

Burton pastwi się nad tym myśleniem, a jednocześnie nam współczuje. W surrealistycznym humorze filmu nie chodzi o śmiech z ludzi, lecz śmiech przez łzy z ludzkiej potrzeby, by świat był prostszy, niż jest. Z przekonania, że jeśli my będziemy mieli dobre intencje, druga strona się nam odwdzięczy. Z pielęgnowania w sobie naiwności, myślenia magicznego, które przystoi dziecku, ale w świecie dorosłych kończy się katastrofą.

Symboliczna w tym kontekście jest scena z gołębiem, który wzlatuje w niebo jako znak pokoju i natychmiast zostaje spopielony przez broń Marsjan. To jeden z najkrótszych i najbardziej gorzkich żartów filmowych: błyskawiczna dekonstrukcja mitu, że gesty mają moc. A przecież wystarczyłoby pomyśleć: co Marsjanie mogliby zyskać na przyjaźni z nami? Czy zaawansowana cywilizacja technologiczna potrzebowałaby naszych talk-show, westernów i hamburgerów? To pycha każe nam sądzić, że Ziemia jest centrum i sensem wszechświata.

To też satyra na media – jakże dziś aktualna, gdy ekran nie informuje, lecz interpretuje rzeczywistość przez pryzmat emocji, potrzeb i interesów. Prezentery w filmie nie zadają pytań, tylko produkują narracje, zamiast analizować – stwarzają bańkę optymizmu. Nawet gdy świat płonie, ciągle ktoś próbuje uspokoić publiczność i uśpić jej czujność, uciec w śmiech i w przekonanie, że „jeszcze wszystko da się naprawić”.

Marsjanie goniący i anihilujący ludzi powtarzają: „Nie uciekajcie. Jesteśmy nastawieni pokojowo”. To nie tylko groteska – to diagnoza: ludzkość nie ginie od zderzenia z obcym, ale z braku odwagi, by powiedzieć sobie prawdę i porzucić naiwną moralność. Obcy nie migrują z Marsa z darami. Obcy przybywają zrealizować swoje egoistyczne i groźne cele naszym kosztem. Kosztem naszej cywilizacji, dorobku i życia.

I dlatego *Marsjanie atakują!* to film gorzki mimo formy komicznej. Jego surrealizm nie służy ucieczce od rzeczywistości, lecz jej obnażeniu. Obnażeniu ideologicznej naiwności. Marsjanie nie są tu metaforą konkretnego narodu czy siły, są symbolem obcości, na którą projektujemy własne potrzeby – dopóki nie okaże się, że to, co inne, nie musi nas szanować, nie musi nas rozumieć i nie musi działać według naszych zasad.

W finale filmu Ziemiańskie zwyciężają – przez przypadek, przez absurdalny zbieg okoliczności, przez niezamierzoną ironię losu. Ale zwycięstwo okazuje się puste. Świat został zniszczony, symbole obalono, iluzje wyśmiano. Można zacząć od nowa, ale czy mądrzej?

Bo jeśli ten film czegoś nas uczy, to tego, że najgroźniejsza nie jest śmiertelna broń – dużo bardziej niebezpieczny jest ludzki umysł, który odmawia przyjęcia zła jako możliwości, gdyż kłóci się to z jego potrzebą bycia moralnym, lubianym, potrzebnym. To nie Marsjanie nas atakują. To nasze infantylne przekonanie, że wszystko, co się wydarza, powinno spełniać nasze oczekiwania, a przybysze będą postępować zgodnie z naszymi zasadami moralnymi.

Marsjanie atakują!

Tim Burton/USA/1996

Żeby umrzeć, trzeba żyć

Czy samoświadoma maszyna może umrzeć? W jednej z kluczowych scen filmu *Automata* Gabe'a Ibáñeza robot wypowiada zdanie, które brzmi jak ostateczne odrzucenie antropomorfizmu: „Żeby umrzeć, trzeba najpierw żyć”. To krótkie stwierdzenie jest zarazem rzuconym nam pytaniem o to, czym właściwie jest życie i czy można je zredukować do skomplikowanego programu. Reżyser stawia widza wobec tej prowokacji, a jego film staje się alegoryczną opowieścią o granicach technologii i o naszej skłonności, by widzieć w maszynach własne odbicie.

Akcja rozgrywa się w mrocznym, postapokaliptycznym świecie, gdzie ludzie, po tym jak doprowadzili planetę do katastrofy, zmuszeni są korzystać z pomocy robotów. W zamierzeniu miały im one służyć i wykonywać najprostsze prace, a zarazem ich chronić przed konsekwencjami ekologicznego i społecznego upadku. Główny bohater, Jacq Vaucan, agent ubezpieczeniowy grany przez Antonia Banderasa, otrzymuje zadanie zbadania przypadków niepokojących zachowań maszyn, które zdają się samodzielnie modyfikować własne programy. Takie działania zostały teoretycznie zablokowane przez programistów jako jedno z podstawowych zabezpieczeń przed emancypacją robotów. Początkowo rutynowa, jak by się zdawało, misja przeradza się w podróż egzystencjalną: Vaucan konfrontuje się z zagadką

„emancypacji” robotów oraz z pytaniem o to, kim jest on sam wobec istot, które przestają przypominać zwykłe narzędzia.

Banderas tworzy przekonującą kreację postaci zagubionej w świecie moralnych sprzeczności. Jego Jacq nie jest herosem kina akcji, ale przykładem człowieka wątpliwego, który powoli traci pewność co do wyższości ludzkiego rozumu nad własnym dziełem. Czuje jednocześnie odpowiedzialność za twory, które mogą nas przerosnąć, a może nawet zastąpić.

Ibáñez buduje wizję estetyczną bliską europejskiej tradycji kina dystopijnego: brudne ulice, wypalone słońcem pustkowie, przytłaczające wnętrza przypominające bardziej slumsy niż laboratoria. Niski budżet filmu paradoksalnie działa na jego korzyść – zamiast efektów specjalnych mamy poczucie autentycznej surowości. Świat przedstawiony nie jest futurystyczną fantazją, jest czymś niepokojąco realnym, jakby znajdował się tuż za progiem naszych czasów.

Automata jest próbą sprowokowania nas do analizy: co odróżnia homo sapiens od maszyny? Czy istota zbudowana z kabli i metalu może przeżyć to, co my nazywamy „życiem”? Czy może stać się podmiotem, który doświadcza, pragnie, cierpi?

W tym miejscu widzimy zasadniczy problem. Człowiek od wieków zмага się ze swoimi emocjami i słabościami. Tradycja chrześcijańska nazwała je grzechami głównymi. To nie tylko kategorie diagnostyczne, ale również opisy głębokich procesów psychicznych. Pycha wyrasta z biologicznego dążenia do dominacji, z mieszaniny kompleksów, euforii i lęku. Chciwość rodzi się z doświadczenia braku, niedostatku, niskiego poczucia wartości, które boli ciało i duszę. Nieczystość to efekt redukcji miłości do aktu biologicznego, ulegania instynktowi, który szuka przyjemności lub dominacji bez odpowiedzialności i sensu. Zazdrość, a właściwie zawiść, ma źródło w porównywaniu się, w zranieniu wynikającym z tego, że inni otrzymali coś, czego dla nas zabrakło. Nieumiarkowanie bierze się z lęku przed pustką.

Gniew to chemia adrenaliny, wybuch hormonów. Lenistwo to pochodna wewnętrznej rezygnacji.

W rzeczywistości one wszystkie są ze sobą powiązane w różnym stopniu i w różnych proporcjach u różnych ludzi. Robot nie zna żadnej z tych rzeczy. Nie ma układu limbicznego, nie ma hormonów, nie zna bólu ani przyjemności, więc nie może sam z siebie wykształcić takich motywacji. Nie doświadcza braku, który byłby impulsem do pożądania. Nie przeżywa frustracji ani euforii. Wszystko, co może pokazać, to symulacja: naśladowanie gniewnego tonu głosu, gestów pychy czy słów zazdrości. Ale w środku – pustka. Maszyna nie „chce”, nie „pragnie”, nie „cierpi”. Nie odczuwa „braku” ani „potrzeby”, nie pada zatem ofiarą impulsu, by walczyć o status czy przewagę. Jej działanie zawsze jest wynikiem algorytmu, choćby najbardziej skomplikowanego. Nigdy nie wytworzy wartości „dla siebie”, o ile programista nie wbuduje w nią funkcji przypominającej pragnienie. Jeśli zaprogramujemy robota do osiągnięcia celu X, a jedyną drogą do niego będzie blokowanie innych robotów lub ludzi, to będzie wyglądało jak rywalizacja. Ale będzie to rywalizacja pozorna, wynikająca z logiki systemu, zaprogramowania, a nie z chęci dominacji. Al nie uzyska samodzielnie takich cech, jak pycha czy zazdrość, bo one są organiczne i zakorzenione w psychice ludzkiej. Nie podejmie zatem rywalizacji z ludźmi na gruncie emocjonalnym. Może jednak wejść w „rywalizację instrumentalną” – w ramach celów, jakie jej nadamy.

Dlatego wizja maszyn, które „buntują się” czy „pragną wolności”, jest projekcją ludzkiej wyobraźni. To my, ludzie, obdarzamy je tym, czego w nich nie ma. Widzimy w nich odbicie naszych namiętności, bo boimy się, że w przyszłości ktoś inny mógłby je posiadać i wykorzystać przeciwko nam. W istocie to nie maszyny rywalizują z człowiekiem. One wykonują zadania zgodnie z celem, który im narzuciliśmy. Ich „rywalizacja” jest instrumentalna: jeśli dwie sieci neuronowe konkurują w grze, to dlatego, że

tak zostały zaprogramowane. To starcie nie ma emocjonalnego podłoża – jest czystą matematyką, podobną do reakcji chemicznej czy zderzenia fal. Oczywiście jest właściwie pewne, że w takim świecie z robotami, jaki widzimy w *Automata*, pojawiłby się wcześniej czy później lewicowy ruch wyzwolenia robotów, acz zorganizowany przez ludzi, a nie roboty.

Ibáñez pokazuje nam nasze lęki, ale są one pozbawione podstaw.

Czy maszyny mogą stać się podmiotami? W sensie biologicznym – nie. Nie mają świadomości siebie ani ludzkiego doświadczenia. W sensie prawnym – być może. Możemy im nadać status podmiotów prawa, jak nadajemy go firmom czy instytucjom, tyle że to będzie fikcja formalna, a nie realna tożsamość osobnicza. W sensie funkcjonalnym – mogą działać tak, jakby były podmiotami, podejmując decyzje, ucząc się, odpowiadając za rezultaty swoich działań. Lecz to tylko gra pozorów, symulacja życia, które nie jest życiem.

W tym świetle zdanie wypowiedziane w filmie przez robota: „Żeby umrzeć, trzeba najpierw żyć” – brzmi jak najgłębsza diagnoza. Maszyna nie może umrzeć, bo nigdy nie żyła. Jej „śmierć” to jedynie wyłączenie prądu, zniszczenie obwodów, utrata funkcjonalności. Nie ma tu dramatu przemijania, nie ma lęku ani nadziei. Człowiek zaś doświadcza śmierci w pełni, bo żyje naprawdę: cierpi, pragnie, kocha, boi się, grzeszy.

Automata przypomina nam, że największe zagrożenie tkwi nie w samych maszynach, lecz w naszej iluzji. To my pragniemy widzieć w nich uczestników naszego losu, to my obdarzamy je emocjami, których one nie mają. I właśnie ta projekcja jest niebezpieczna. Bo kiedy zaczniemy wierzyć, że maszyny naprawdę żyją, możemy zapomnieć, że to w nas – nie w nich – tkwi odpowiedzialność.

Tym samym film Ibáñeza przypomina, że to nie maszyna – choćby najbardziej doskonała – doświadcza dramatu życia

i śmierci. To człowiek, ze swoją pychą, chciwością, nieczystością, zazdrością, nieumiarkowaniem, gniewem i lenistwem, sam nie-
sie ciężar bycia, jak i końca. Życie nie jest algorytmem, a śmierć
nie jest awarią. Życie jest darem, którego nie da się zrobotyzo-
wać, a śmierć – wyzwaniem, którego nie da się oddać maszynie.

Automata

Gabe Ibáñez/Hiszpania, Bułgaria/2014

To tylko wymyślone pieniądze... Tylko?

W świecie, w którym liczby wyznaczają wartość istnienia, a decyzje kilku ludzi potrafią zachwiać losem milionów, J.C. Chandor w swoim debiutanckim filmie *Chciwość* (oryg. *Margin Call*) opowiada o jednej nocy, która na pierwszy rzut oka zmienia wszystko, ale ostatecznie nie zmienia nic. W tym dramacie finansowym nie ma spektakularnych bankructw, krwawych zamachów ani wybuchów emocji znanych z hollywoodzkich widowisk. Jest za to mroczna refleksja o granicach odpowiedzialności instytucji bankowych za oferowane inwestorom skomplikowane instrumenty finansowe.

Film Chandora to dzieło kameralne, prawie teatralne, ale jego wymowa jest uniwersalna. Akcja rozgrywa się niemal wyłącznie w biurowcu jednej z nowojorskich firm inwestycyjnych, której nazwy nie poznajemy. Anonimowość ta nie jest przypadkowa – chodzi o uogólnienie, o stworzenie modelu rzeczywistości, który mógłby być prawdziwy w każdej firmie finansowej funkcjonującej w przededniu kryzysu z 2008 roku. Celem nie jest bowiem wskazanie winnego, tylko pokazanie mechanizmu, który zredukował etykę do tabeli Excela.

Już pierwsze minuty filmu ustawiają ton narracji: masowe zwolnienia pracowników. Zaprzeczające moralnej kulturze organizacji, która jeszcze chwilę wcześniej uznawała się za bastion

wiedzy, skuteczności i prestiżu. Eric Dale (Stanley Tucci), jeden z głównych analityków ryzyka, zostaje niemal bez słowa usunięty z firmy. Zostawia po sobie pendrive z analizą zagrożeń, który trafia w ręce Petera Sullivana (Zachary Quinto) – młodego analityka o niezwykle precyzyjnym umyśle. To on odkrywa, że firma przekroczyła punkt krytyczny: jej portfel inwestycyjny jest tak bardzo „zlewarowany”, że najmniejszy spadek wartości aktywów doprowadzi do katastrofy. I tak zaczyna się długa, bezsenna noc, w trakcie której do siedziby firmy przybywają przedstawiciele coraz wyższych stopni struktury zarządzającej. Noc kalkulacji i – przede wszystkim – moralnych dylematów, które mają jedni i których nie mają inni, zwłaszcza im wyżej stoją w hierarchii.

Czym jest chciwość przywołana w polskiej wersji tytułu? W filmie Chandra nie przybiera ona formy spektakularnej żądzy czy hedonistycznej ekstrawagancji znanej z *Wilka z Wall Street* (2013) Scorsesego. To chciwość systemowa, która automatycznie produkuje określone zachowania. Wyrażająca się w postawach i decyzjach maklerów zatrudnionych w firmie i ich przełożonych. Pracownicy ci nie są psychopatami ani demonicznymi manipulatorami. Są – i to jest najgorsze – zwykłymi ludźmi, którzy próbują „robić swoje”. To właśnie ta zwyczajność i instytucjonalność zła jest najbardziej przytłaczająca.

Kluczowe znaczenie w *Chciwości* mają dialogi, często statyczne, pozbawione dramaturgicznych ozdobników, ale pełne napięcia. Konfrontacja Sama Rogersa (Kevin Spacey) z resztą zarządu, zwłaszcza z zimnym jak lód prezesem Johnem Tuldem (Jeremy Irons), to mistrzowskie studium ambiwalencji moralnej. Rogers, doświadczony dyrektor działu sprzedaży, jest postacią tragiczną. Pracuje w firmie, która postępuje niemoralnie, mimo to nie jest w stanie się jej przeciwstawić. Bo wie, że jest ona miejscem, gdzie hodzi się w ludziach chciwość. Przez lata był trybem w tej maszynie i teraz nie potrafi nic zrobić. W jednej ze scen ujawnia: „Wiedziałem, że to wszystko się rozpadnie. Ale i tak dalej to

sprzedawałem”. Jego łyż na koniec filmu nie oznaczają katharsis – są dowodem klęski moralności, która okazała się słabsza niż pieniądze.

W innej scenie Tuld mówi: „Są trzy sposoby, aby funkcjonować w tym biznesie: bądź pierwszy, bądź mądrzejszy albo oszukuj. Ja nie oszukuję. I choć jest wielu mądrych ludzi, dużo łatwiej jest być pierwszym”. Tuld uważa, że trzeba być zimnym, nawet jeśli nadchodzi apokalipsa. Myśleć jak maszyna. Stracić ma ktoś inny. Nie on. Tu nie ma wyjścia ewakuacyjnego z systemu, który działa według bezwzględnej logiki zysku. Dla głównych graczy jest to tak oczywiste i naturalne jak oddychanie. Bo dla nich świat składa się z tłustych kotów i głodnych psów, ale ostatecznie wszystkie one są chciwe.

J.C. Chandor stworzył film o etyce przebrany w kostium thrilleru finansowego. Pokazuje naturę odpowiedzialności i sytuacje, w których nie ma granic pogoni za zyskiem. Świat, który systemowo podporządkowuje wszelkie wartości maksymalizacji efektu finansowego, stającego się jedynym kryterium oceny wartości człowieka. Nie ma tu bohatera, który odchodzi w stronę światła. Nie ma nawet wyraźnej katastrofy – jest raczej cisza przed burzą. Wiemy, że firma sprzedaje toksyczne aktywa nieświadomym odbiorcom, wiemy, że doprowadzi to do chaosu na rynkach finansowych – ale tej burzy nie zobaczymy. Jeremy Irons w jednej z kluczowych sytuacji mówi: „To tylko liczby. Po prostu jesteśmy pierwszymi, którzy się zorientowali”. Ta fraza jest jak epitafium dla świata instytucji finansowych, które zredukowały rzeczywistość swojego działania do osiągania zysku za wszelką cenę.

Chciwość

J.C. Chandor/USA/2011

Samotność jest w nas

Duchy Inisherin to niezwykle dzieło Martina McDonagha, które w gwałtowny, głęboki sposób opowiada o historii przyjaźni i samotności, a także o psychicznych demonach swoich bohaterów. Ten gwałtowny ton nie wynika jednak z przedstawionych wydarzeń, lecz z prawdy o ludzkich oczekiwaniach i rozczarowaniach. McDonagh pokazuje, że relacje ludzi często skupione są nie na rzeczywistym spotkaniu dwóch osób, ale wyłącznie na indywidualnych potrzebach. Jeden z głównych bohaterów funkcjonuje w takim świecie – gdzie więź istnieje dopóty, dopóki on jej potrzebuje, a jej trwałość wydaje się mu zagwarantowana przez sam fakt okazywania komuś życzliwości. Samotność w filmie nie rodzi się więc z braku ludzi wokół, tylko z braku dojrzałej świadomości, że relacja wymaga odpowiedzialności i nieustannej uważności na potrzeby drugiego.

Akcja filmu toczy się na malowniczej, choć surowej irlandzkiej wyspie Inisherin. Wielu jej mieszkańców ma swoje skrywane, ponure tajemnice. Ta surowość wyspy nie jest dekoracją – jest przypomnieniem, że człowiek żyje w warunkach, które domagają się od niego dorosłości, odporności, zdolności do rozumienia siebie i innych.

Główne role kreują Colin Farrell (Pádraic Súilleabháin), który pokazuje się tutaj jako artysta rzeczywiście wybitny, oraz

równie znakomity, charakterystyczny aktor Brendan Gleeson (jako Colm Doherty). Ich duet jest konfrontacją dwóch strategii radzenia sobie z kryzysem egzystencjalnym: jednej – opartej na naiwnej wierze w naturalną trwałość więzi, i drugiej – opartej na brutalnym odcięciu się od wszystkiego, co zajmuje czas i przeszkadza w poszukiwaniu sensu. Farrell gra zatrzymanego na etapie emocjonalnego dzieciństwa Pádraica. Gleeson natomiast kreuje postać mężczyzny, który zaczyna dostrzegać upływ czasu i nagle staje wobec konieczności zdefiniowania czegoś, co będzie rzeczywiście ważne w jego życiu. Obaj są uwikłani we własne lęki, ale tylko Colm próbuje wyrwać się z tego uwikłania.

Film rozpoczyna się od sceny, gdy Colm niespodziewanie zrywa długoletnią przyjaźń z Pádraikiem. To zerwanie nie jest jednak wyłącznie aktem egoizmu czy kaprysu. Jest konsekwencją narastającego poczucia, że relacja ta opiera się wyłącznie na nieustannej potrzebie Pádraica, by być lubianym, zauważanym, akceptowanym i wysłuchiwanym. McDonagh ukazuje, że jednostronna bliskość jest formą przemocy – nie intencjonalnej, lecz wynikającej z naiwnego infantylizmu. Pádraic nie próbuje zrozumieć, czego Colm potrzebuje ani co w nim się zmienia. Jest przekonany, że więź ma charakter naturalny, a jej trwanie jest obowiązkiem drugiej strony, a nawet – że siłą można taką więź narzucić.

Przyczyna tej decyzji i złości Colma początkowo pozostaje tajemnicą, co rodzi narastające napięcie. Napięcie to nie wynika z samego aktu zerwania, lecz z faktu, że Pádraic nie rozumie, dlaczego ten akt jest możliwy. Jego widzenie świata opiera się na założeniu, że chęć trwania w relacji powinna być odwzajemniona, a to, co rozumie przez przyjaźń, zapewnia trwałość więzi. Jego naiwna wiara w przyjazność świata zderza się z brutalnym doświadczeniem – nikt nie jest zobowiązany, by nas kochać. Nikt nie ma obowiązku trwać przy nas, nawet jeśli jesteśmy we własnym mniemaniu „mili”. Bycie „miłym” Pádraica nie jest

odpowiedzią na potrzeby Colma, lecz próbą obrony swojej własnej stabilności emocjonalnej. Właśnie dlatego zderzenie z decyzją Colma jest dla niego tak destrukcyjne: nie może zrozumieć, że nigdy nie widział w przyjacielu odrębnego człowieka, tylko przedłużenie własnego komfortu psychicznego. Reaguje dziecinny gniewem i agresją. Nie pojmuje, dlaczego „normalne, dobre rozmowy”, jak określa wielogodzinne opowiadanie Colmowi na przykład o problemach trawiennych swojego kucyka i o tym, co znalazł w jego odchodach, przestały tamtego interesować. Ba, właściwie zaczęły go przerażać, uświadamiając mu bezproduktywny upływ czasu.

W tle tych wydarzeń obecna jest także pani McCormick (w tej roli Sheila Flitton) – postać, którą McDonagh celowo umieszcza na granicy realizmu i irlandzkiego folkloru. Jej postać jest chłodna, niemal nieruchoma, jakby nie uczestniczyła w życiu wyspy, lecz tylko je obserwowała. Niczym „kobieta z kurhanu”, figura starej, przedchrześcijańskiej *bean sídhe* zwiastującej śmierć. Przypominającej o tym, co nieodwołalne, i o tym, jak mało mamy czasu. Choć jest najbardziej demoniczną z wyglądu bohaterką tego filmu, symbolizuje jednak ducha w jakimś sensie opiekuńczego, bo ostrzegającego przed marnowaniem czasu, jaki jest nam dany, na czynności bezwartościowe. Jej spojrzenie nie osądza, ale zapowiada: to, co ma się wydarzyć, już zostało uruchomione ludzkimi decyzjami, zaniedbaniami i wewnętrznymi demonami. Przy czym pytanie, jakie reżyser także stawia, brzmi: czy rzeczywiście jest ona jedynym duchem śmierci w tym filmie? Wszystko wskazuje na to, że nie. Duchami są tu przede wszystkim główni bohaterowie – ich lęki, ich nienazwane żale, ich niezdolność do dojrzewania, ciemne siły, które nimi powodują. Pani McCormick nie zadaje śmierci, ona po prostu przypomina, że ta może nadejść również wtedy, gdy człowiek trwa zbyt długo w stagnacji i fałszywych przekonaniach. Jest więc nie tyle postacią nadnaturalną, ile ucieleśnieniem tego, czego bohaterowie nie chcą

zobaczyć w sobie: że życie nie polega na trwaniu, lecz na rozwoju i przemianie – a jeśli chcemy wyłącznie trwać, śmierć przychodzi w formie rozpadu relacji, zamarcia duszy i utraty samego siebie, zanim jeszcze ktokolwiek naprawdę umrze.

Farrell i Gleeson dają mistrzowski popis aktorski. Ich gra odsłania dramat osób, które choć żyją obok siebie przez lata, nigdy tak naprawdę się nie spotkały. Pádraic desperacko szuka potwierdzenia własnej wartości, Colm zaś ucieka przed poczuciem bezsensu i straty czasu, które wzbudza w nim przerażenie, i dlatego mówi „dość” koledze, choć ten pragnie utrzymać z nim znajomość. Tworzą przejmujące kreacje postaci desperacko poszukujących znaczenia swojego życia w obliczu pustki, izolacji i lęku przed osamotnieniem, których losy śledzimy z niepokojem i współczuciem.

Martin McDonagh, znany z umiejętności łączenia dramatycznych, mrocznych wątków z czarnym humorem, również tutaj doskonale wyważa ton opowieści. Humor nie łagodzi cierpienia, ale odsłania absurd, który rodzi się, gdy ludzkie relacje opierają się na nieadekwatnych oczekiwaniach. McDonagh nie ośmiesza bohaterów – demaskuje jedynie mechanizmy ich działania, pokazując, że często sprawiają komuś ból nie dlatego, że chcą tę osobę skrzywdzić, lecz dlatego, że nie potrafią inaczej funkcjonować.

Scenariusz imponuje precyzją dialogów oraz gwałtownością emocjonalną, a zdjęcia i muzyka podkreślają przytłaczającą atmosferę obcości i przemijania. Obcość nie dotyczy wyłącznie przestrzeni, ale także zdolności do rozumienia siebie i innych. Przemijanie natomiast przypomina, że każda relacja – jeśli nie jest pielęgnowana – rozpada się pod naciskiem czasu i niewypowiedzianych potrzeb.

Jak zawsze w swoich filmach i sztukach teatralnych, McDonagh koncentruje się na postaciach, które stają wobec własnych ciemnych sił, demonów wychodzących z ukrycia w jakiejś strefie

nieświadomości. W *Duchach Inisherin* nie chodzi tylko o psychologiczny konflikt między bohaterami, ale też o coś głębszego – o różne formy duchowej niewoli, które sprawiają, że człowiek albo ucieka, albo niszczy, albo kurczowo trzyma się tego, co zna.

Siła *Duchów Inisherin* tkwi w wybitnym aktorstwie Colina Farrella oraz umiejętności Martina McDonagha opowiadania o emocjach w sposób, który trafia w nasze najczulsze miejsca. Trafia, ponieważ odsłania prostą prawdę: samo poczucie samotności i potrzeba bycia w relacji nie wystarczają do jej powstania ani trwania. Relacja wymaga zdolności widzenia drugiego w jego odrębności, a nie jedynie jako źródła ukojenia. McDonagh przypomina, że dojrzewanie to przejście od oczekiwania miłości do zdolności kochania. Rozpacz i gniew Pádraica są tak przejmujące, bo są krzykiem dziecka, które musi nagle, choć tego nie chce, zrozumieć, że świat nie jest mu nic winien, a przyjaźń nie jest nagrodą za bycie „miłym”, lecz rzeczywistością dwóch dorosłych, wolnych osób, które muszą naprawdę chcieć się spotkać. *Duchy Inisherin* poruszają tak bardzo nie dlatego, że pokazują dramat przyjaźni, lecz dlatego, że odsłaniają prawdę o samotności, którą każdy z nas nosi w sobie.

Duchy Inisherin

Martin McDonagh/Irlandia, USA, Wielka Brytania/2022

Mafia, czyli polityka Polityka, czyli mafia

Podstawą scenariusza filmu *Irlandczyk* jest książka Charlesa Brandta *I Heard You Paint Houses* („Słyszałem, że malujesz domy”). To zwrot używany przez amerykańskich gangsterów, który nawiązywał do wyglądu ścian ochlapanych krwią zabijanych na zlecenie ludzi. Książka jest zapisem wywiadów z prawdziwym członkiem mafii, zabójcą na zlecenie Frankiem Sheeranem, w którego postać wcielił się Robert De Niro. Bohater i narrator w jednej osobie, weteran II wojny światowej, po powrocie do cywilnego życia wiąże się z mafią dzięki rekomendacji Russella Bufalina (w tej roli Joe Pesci). To właśnie za pośrednictwem Bufalina – cichej, ale potężnej postaci w mafijnej strukturze – Sheeran wkracza do świata zorganizowanej przestępczości i wkrótce zostaje zaufanym Jimmy’ego Hoffy (gra go Al Pacino), legendarnego lidera wielkiego związku zawodowego Teamsters.

Martin Scorsese nie skupia się tylko na zewnętrznej atrakcyjności gangsterskiego życia. Obrażał się podobno bardzo, gdy ktoś nazywał ten film gangsterskim. To, co wyróżnia *Irlandczyka* spośród innych wielkich dzieł tego reżysera, to ukazanie skali i konsekwencji symbiotycznej relacji mafii z amerykańską polityką, w tym z prezydenturą Johna F. Kennedy’ego oraz działalnością FBI i CIA.

Scorsese nie sugeruje – on wręcz stwierdza, że mafijna pomoc miała realny wpływ na wynik wyborów prezydenckich w 1960 roku, które wygrał John F. Kennedy. Członkowie mafii, jak ujawnił Sheeran, liczyli, że rodzina Kennedych nie tylko nie naruszy ich interesów, ale jeszcze pomoże im odzyskać przedsiębiorstwa hazardowe i hotelowe, które mafia utraciła w wyniku rewolucji kubańskiej. Tak się jednak nie stało, a młody prokurator Robert Kennedy, kierując się osobistą niechęcią do Hoffy i ambicją wykorzenienia korupcji, wypowiedział wojnę zorganizowanej przestępczości, co wywołało falę napięć między mafią a administracją rządową.

To najmocniejszy i najciekawszy wątek *Irlandczyka*: ukazanie, jak bardzo struktury mafijne były zintegrowane z amerykańską sceną polityczną. Film ujawnia wpływ organizacji przestępczych, takich jak rodzina Bufalino, na wybory prezydenckie, kontrolę związków zawodowych, a nawet decyzje dotyczące losów polityków. Dzięki historii ujawnionej przez Sheerana Scorsese opowiada o układach między najważniejszymi bossami mafii a politykami najwyższego szczebla oraz o wpływie tych układów na historię USA. Wstrząsającym tego przykładem jest rozmowa Russella Bufalina z Sheeranem o ostatnim ostrzeżeniu dla Jimmy'ego Hoffy. Bufalino mówi: „Jego ustąpienia chcą ludzie, którzy mają wysokie stanowiska”. Sheeran jest zdziwiony: „Przecież Jimmy też jest wysoko postawiony”. Reakcja Joe Pesciego jako Bufalina – absolutnie genialna. To skrzywienie ust, nieobecny, lekki uśmiech i słowa: „Nie, nie jest. Jeśli mogli zdjąć prezydenta, to mogą zdjąć przewodniczącego związku, obaj o tym wiemy...”. Jimmy Hoffa stał się zarówno beneficjentem, jak i zakładnikiem mafijnego wsparcia. Dzięki sięgającym setek milionów dolarów pożyczkom, udzielanym mafii z funduszu emerytalnego związku, bossowie mogli finansować swoje inwestycje – od hoteli w Las Vegas po inne legalne biznesy, które służyły również jako pralnie brudnych pieniędzy. Jednocześnie Hoffa używał

mafijnych wpływów, by umacniać swoją władzę w związku i wywierać presję na rząd federalny. Ważną postacią drugoplanową jest jeden z największych mafiosów niezadowolony z działań Hoffy – Anthony „Gruby Tony” Salerno, grany przez Domenicka Lombardoziiego. Ten prawdziwy boss mafii rodziny Genovese w Nowym Jorku został oskarżony między innymi w procesie, który toczył się przed sądem federalnym, o ukrywanie udziałów kontrolnych w S & A Concrete Co. i Transit-Mix Concrete Corp. przy budowie Mount Sinai School of Medicine, Memorial Sloan Kettering Cancer Center i... Trump Tower.

Film zmierza do punktu kulminacyjnego: tajemniczego zniknięcia Jimmy’ego Hoffy w 1975 roku. Do dziś jego los pozostaje nieznan, a Scorsese, opierając się na relacji Sheerana, przedstawia jedną z hipotez: Hoffa został zamordowany przez własnych ludzi, gdyż stał się zbyt dużym zagrożeniem dla mafijno-politycznego układu.

Irlandczyk nie pozostawia złudzeń: mafia nie była marginesem społeczeństwa, lecz jego integralną częścią. Przenikała do administracji państwowej, świata pracy, a nawet Kościoła katolickiego. Przez dekady była realnym graczem w kształtowaniu polityki gospodarczej i społecznej USA. Czy dalej nim jest? Czy polityka to mafia, a mafia to polityka? Obie są przecież napędzane pychą i pragnieniem panowania.

Pod powierzchnią polityczno-gangsterskiego thrillera widzimy też w *Irlandziku* opowieść o przemijaniu, winie i samotności. Frank Sheeran, który był lojalnym żołnierzem mafii, starzeje się i zostaje sam – odrzucony przez rodzinę, świadomy swoich grzechów, ale niezdolny do poradzenia sobie z nimi.

Irlandczyk to film monumentalny – zarówno pod względem długości, jak i ambicji narracyjnej. Zbudowany na znakomitym aktorstwie starych mistrzów. Rola Joe Pesciego – wielka i zapadająca w pamięć, Harvey Keitel to Harvey Keitel, Robert De Niro, Al Pacino – wiadomo. Wspaniali aktorzy. Scorsese poza tym, że

opowiada historię upadku człowieka, demaskuje również złożoną sieć zależności między mafią a polityką w XX-wiecznych Stanach Zjednoczonych. Film pozostawia widza z niepokojącym pytaniem: gdzie kończy się państwo prawa, a zaczyna układ, w którym władza, pieniądze i przemoc są nieodłącznymi towarzyszami? I czy rzeczywiście gdzieś się kończy, a gdzieś zaczyna?

To także opowieść o lojalności – ślepej, brutalnej, czasem tragicznej – i o cenie, jaką płaci się za takie życie w cieniu wielkiej historii. To ostrzeżenie, że najciemniejsze karty często zapisują się niewidocznym atramentem.

Irlandczyk

Martin Scorsese/USA/2019

Requiem dla pychy

Film *Tár* Todda Fielda to nie biografia, lecz studium wymyślonej, niepokojącej postaci. Cate Blanchett stworzyła tu imponującą kreację – portret wybitnej artystki u szczytu kariery, która jednocześnie zachwyca i onieśmiela.

Lydia Tár to fikcyjna, acz realistyczna postać – światowej sławy dyrygentka, która w tym filmie jako pierwsza kobieta obejmuje kierownictwo Filharmonii Berlińskiej. Już od początkowych scen czujemy, że mamy do czynienia z kimś wyjątkowym – nie tylko z powodu imponujących osiągnięć bohaterki, ale przede wszystkim w związku z tym, jak mówi i się porusza, ze względu na jej zdecydowanie i absolutną pewność siebie. I wiemy, że osiągnęła to własną, tytaniczną pracą, samodyscypliną oraz genialną umiejętnością rozumienia i interpretowania muzyki, a w szczególności muzyki Mahlera. Blanchett nie gra Tár – ona jest Tár, z całą jej charyzmą, arogancją i obsesją na punkcie kontroli. I skupieniem. A dyryguje tak, jakby nie robiła w życiu nic innego.

A jednak za tą pewnością siebie, precyzją i charyzmą bohaterki kryje się niepokój. Perfekcjonizm staje się dla niej formą religii, w której nie ma miejsca na łaskę, a jedynie na dyscyplinę i hierarchię. Tworząc porządek, sama staje się zakładniczką własnego ładu. W muzyce szuka transcendencji, znajduje wszakże tylko echo własnej ambicji.

Film nie powiela znanych schematów klasycznego „upadku gwiazdy” w hollywoodzkim stylu. Zamiast tego Todd Field tworzy fabułę pełną napięcia i niepokoju, niemal jak kino grozy czy thriller psychologiczny. Z zakończeniem, które w nas uderzy. Stopniowo odsłania przed widzom coraz więcej – zarówno na temat bohaterki, jak i mechanizmów funkcjonowania świata muzyki klasycznej, rządzących w nim ambicji i manipulacji. Dwulicowości i antagonizmów. Zderza to z natchnioną Tár, przekonaną, że aby oddać właściwie muzykę, „trzeba być po tej samej stronie ducha, który ją stworzył”. Wierzącą, że gdy dyryguje, to decyduje, jak szybko biegnie czas, a nawet może go zatrzymać.

To zdanie odsłania całą metafizykę filmu. Bo Tár, jak demiurgowie, chce mieć władzę nad rytmem istnienia. Chce zatrzymać czas – a więc i śmierć, przemijanie, wątpliwość. To, co zaczyna się jako artystyczny ideał, przeradza się w przekonanie, że można być ponad innymi, ponad prawem moralnym, ponad losem. Field w subtelny sposób ukazuje, jak geniusz przeistacza się w demona władzy. Jak duch sztuki zostaje skażony pychą, jak sacrum muzyki staje się narzędziem dominacji. Opowiada o diabolicznym wymiarze perfekcji – o tym, jak próbując dorównać boskiemu porządkowi, można stać się potworem w ludzkiej skórze.

Lydia, podobnie jak wielcy artyści dawnych epok, żyje w stanie ciągłego napięcia, rozdarcia między światłem a ciemnością. Jej genialność jest zarazem jej klątwą. Widzimy kobietę, która zna każdy takt symfonii, ale nie potrafi wsłuchać się w głos innego człowieka. Wrażliwość, która w muzyce daje jej moc, w życiu staje się źródłem alienacji. Dla Tár bliskość jest zagrożeniem dla władzy, a miłość oznacza ryzyko utraty kontroli. W jej świecie emocje są jak dysonanse, które należy uciszyć. One wszakże wracają, mszcząc się w formie paranoi, lęku, poczucia prześladowania. W miarę jak pęka jej wizerunek – perfekcyjny niczym

kryształowy dźwięk orkiestry – zaczynamy dostrzegać, że Tár nie tyle upada, ile zostaje obnażona. A to, co zostaje odsłonięte, jest ludzkie w sposób przerażający.

Wizualnie film został zrealizowany w oszczędnej estetyce korespondującej z prezentacją głównej postaci. Długie, często statyczne ujęcia, kompozycja kadru i chwile ciszy budują atmosferę napięcia i podkreślają wyobcowanie bohaterki. Muzyka – co oczywiste w filmie o dyrygentce – odgrywa kluczową rolę, choć nie dominuje i nie przytłacza.

To właśnie cisza jest w tym filmie najgroźniejsza. Cisza po aplauzie, po konflikcie, po skandalu. Cisza, w której artystka zostaje sama z echem własnych decyzji. To tam rozgrywa się prawdziwy dramat: nie w przestrzeni koncertowej, lecz w pustce po niej. Field prowadzi nas w rejony, w których muzyka staje się metaforą sumienia – raz harmonijną, raz dysonansową. Bo Tár, mimo całej swej wielkości, nie potrafi słuchać ciszy, w której przemawia prawda o niej samej.

Wielką siłą filmu jest jego niejednoznaczność. Field nie mówi, czy Tár zasługuje na potępienie, czy może na współczucie. Zamiast tego zostawia widza z pytaniami o granice sztuki, etykę twórcy i naturę geniuszu. Pokazuje dramat narcystycznej dyrygentki, która jest tytanem pracy i perfekcjonistką, a jednocześnie osobą emocjonalnie pogubioną w świecie. W świecie, którym rządzą inne zasady niż te dotyczące dyrygowania orkiestrą. Nawet jeśli szuka się w nim takiej miłości, którą znakomity artysta może poczuć, zanurzając się w muzyce. Czy cena perfekcjonizmu zawsze musi być tak wielka? A może inaczej się nie da? Czy są wybitni artyści, którzy temu zaprzeczają? Czy inne wymagania mamy w stosunku do nich, a inne w stosunku do siebie?

Field zdaje się pytać o samą istotę ludzkiej pychy: czy można tworzyć piękno, pozostając moralnie czystym? Czy artysta ma prawo do destrukcji, jeśli z niej rodzi się sztuka? W Lydii Tár toczy się odwieczny konflikt między potrzebą miłości

a pragnieniem władzy, między czułością a przemocą. Jej obsesja na punkcie kontroli jest formą lęku przed chaosem życia, który ostatecznie i tak ją pochłania. W finale filmu *Tár* traci wszystko, bo świat nie jest orkiestrą, którą mogłaby dyrygować.

Tár to historia rozgrywająca się we współczesnym świecie, ale poruszająca problemy uniwersalne. Cate Blanchett gra tu jedną z najlepszych ról w swojej karierze. Gra tak, jakby nie grała, a po prostu była sobą. I pokazywała nam własny dramat.

W tym dramacie odbija się i los artystki, i kondycja współczesnego człowieka – rozdartego między potrzebą transcendencji a narcystyczną autorealizacją. *Tár* staje się symbolem naszej epoki, w której każdy chce dyrygować światem, a potem pławić się w zachwytach i owacjach. Film kończy się więc nie tyle upadkiem, ile obnażeniem – pokazaniem, że za fasadą geniuszu kryje się ten sam ludzki strach, który drzemie w każdym z nas. Strach przed przemijaniem, przed utratą kontroli, przed prawdą o własnej słabości. Todd Field prowadzi bohaterkę do miejsca, w którym milkną oklaski i dźwięki orkiestry. Władza, sława, perfekcja – wszystko to okazuje się złudzeniem. Realne jest jedynie ryzyko utraty duszy, nawet jeśli Mahlera gra się doskonale.

Tár

Todd Field/USA/2022

Wolność, która staje się niewolą

O czym marzą marzyciele Bernarda Bertolucciego? To pytanie jest osią całego filmu, a odpowiedź, jaką otrzymujemy, jest niepokojąca. Jego bohaterowie marzą nie o wielkich ideach, nie o naprawie świata, ale o tym, by móc żyć poza jego regułami – na koszt rodziców, w swobodnym lenistwie, zanurzeni w mikrokosmosie filmowych cytatów i seksualnych eksperymentów. *Marzyciele* to portret młodości, która pragnie wolności, lecz rozumie ją jako bezkarność: wolność od pracy, od odpowiedzialności, od konieczności konfrontacji z realnym światem.

Matthew (Michael Pitt) – Amerykanin przybyły do Paryża – spotyka Theo (Louis Garrel) i Isabelle (Eva Green) podczas protestu w obronie Henriego Langlois, twórcy Cinémathèque française. To spotkanie wciąga go w zamknięty świat rodzeństwa, odizolowany od reszty Paryża żyjącego majową rewolucją. Od pierwszej sceny widać, że bohater wkracza na teren, gdzie nie obowiązują normy świata zewnętrznego. Tutaj wolność jest absolutna, a więc niebezpieczna. Życie toczy się wokół projektora, papierosów, rozmów i rytuałów. Kino staje się ich religią – w odgrywanych scenach z Godarda, Chaplina czy Buñuela odnajdują potwierdzenie własnej wyjątkowości. Ale Bertolucci nie pozostawia wątpliwości, że za tą pasją kryje się także pustka. Kryje się nieczystość. Bohaterowie poza tym, że naśladują wielkie filmy,

zaczynają się też zachowywać jak postacie z marnych, przerysowanych scenariuszy: teatralni, egzaltowani, sztuczni. To młodość, która jest bardziej cytatem niż doświadczeniem.

Ich marzenia o wolności przybierają formę coraz odważniejszych eksperymentów seksualnych. Bertolucci filmuje to z chłodnym dystansem, jakby rejestrował kolejne etapy psychologicznego eksperymentu. Miłość w tym świecie nie jest relacją, lecz próbą – grą, w której każdy ruch ma udowodnić gotowość przekroczenia granic. Wątek kazirodczej relacji Theo i Isabelle jest tu kluczowy: ich więź jest tak silna, że Matthew może wejść między nich pod warunkiem, że się jej podporządkuje. Ich seksualność staje się nie tyle wyzwoleniem, ile kolejną formą zamknięcia – narcystycznym kręgiem, z którego nie potrafią wyjść. Bertolucci pokazuje, jak łatwo człowiek uwiedziony własną ideą wyzwolenia popada w zniewolenie – tym razem narzucone nie przez system, lecz przez jego własne namiętności.

Przy czym nie tylko erotyka tworzy atmosferę tego „wewnętrznego sanktuarium”. Bertolucci wypełnia mieszkanie rodzeństwa symbolami rewolucyjnej lewicy. Na półce stoi popiersie Mao Zedonga, w łazience Lenina, na ścianie wisi plakat z chińskim robotnikiem. Te przedmioty nie są jedynie rekwizytami scenograficznymi – są elementami prywatnej mitologii, w którą bohaterowie się zanurzają, aby dodać swoim gestom znaczenia. Theo, zafascynowany marksizmem i maoizmem, próbuje łączyć seksualną wolność z ideą politycznej rewolucji. W jego monologach słychać echo radykalnych haseł, które krążyły w Paryżu tamtej wiosny: o potrzebie zburzenia starego porządku, o wspólnocie, która narodzi się pośród ruin.

Bertolucci pokazuje, że rewolucja, o której marzą bohaterowie, jest przede wszystkim estetyczna, a nie polityczna. Posążek Lenina w ich mieszkaniu jest raczej fetyszem niż programem działania. W tej prywatnej świątyni czerwone ideały pełnią funkcję dekoracyjną – są ikonami, które mają potwierdzić bunt,

ale bunt ten jest zamknięty w czterech ścianach. Ta rewolucja jest performatywna: odbywa się w postawach, słowach, odgrywanych scenach, rytuałach prowokacji. Bertolucci subtelnie ironizuje: oto dzieci burżuazji, które pragną obalić system, choć żyją z pieniędzy rodziców i piją wino z ich piwnicy.

Rodzice, pojawiający się w filmie na krótko, są ważnym punktem odniesienia. Ojciec (Robin Renucci) i matka (Anna Chancellor) występują na początku filmu jako liberalni, kulturalni Paryżanie – kochający swoje dzieci, ale bezradni wobec ich radykalizmu. Paradoksalnie są współautorami tej zamkniętej utopii. Ich nieobecność jest warunkiem prowadzenia eksperymentu, ich pieniądze – gwarancją bezkarności.

Jedna z najbardziej symbolicznych scen to ta, gdy na chwilę wracają do domu i widzą całą trójkę śpiącą nago – w milczeniu uciekają z mieszkania, co jest wyrazem ich rezygnacji.

Marzyciele to także film o tym, jak łatwo wolność może przerodzić się w autodestrukcję. Zamknięcie w mieszkaniu – które miało być wyrazem buntu wobec burżuazyjnego porządku – prowadzi do stagnacji. Bohaterowie zaczynają się powtarzać, ich rozmowy są coraz bardziej jałowe, a gesty coraz bardziej mechaniczne. Bertolucci pokazuje, że nieograniczona swoboda nie jest siłą twórczą – przeciwnie, może zamienić życie w perwersyjny spektakl, którego jedynym celem jest prowokacja.

Finał filmu – gdy rodzeństwo i Matthew wychodzą na ulicę, gdzie płoną barykady – jest momentem konfrontacji. Oto marzenie spotyka się z rzeczywistością, gra staje się poważna. Theo wybiera przemoc, Isabelle podąża za nim, Matthew odchodzi. To rozstanie jest czymś więcej niż decyzją towarzyską: to wybór między życiem w świecie a trwaniem w fantazmacie, między dojrzewaniem a wiecznym dzieciństwem.

O czym więc marzą marzyciele? Marzą o świecie, w którym można w nieskończoność oglądać filmy, uprawiać seks i filozofować – ale tak, by nic z tego nie miało konsekwencji. Marzą

o zatrzymaniu czasu, o niekończących się wakacjach od historii. Bertolucci pokazuje, że to marzenie jest ślepe na rzeczywistość i prowadzi do samozatruty. Kino, które miało być ucieczką od banału, staje się lustrem, a odbija się w nim ich własna pustka. Wolność, którą wyznają bohaterowie, z czasem obraca się w niewolę. Izolując się od świata, uzależniają się od siebie nawzajem, od rytuałów, które miały być zabawą, a stają się obowiązkiem. Uzależniają się od nieustannej gry, od prowokacji, która musi być coraz dalej posunięta, by wciąż działać. Seks przestaje być aktem spontaniczności, staje się testem lojalności. Kino, które miało być źródłem zachwyty, zamienia się w mechanizm reprodukcji cytatów; ideologia – w ozdobę prywatnego azylu. Bertolucci pokazuje, że można stać się więźniem własnej swobody, jeśli wolność rozumie się wyłącznie jako brak granic.

To, co miało wyzwalać, zaczyna pochłaniać – jak nałóg, który zapewnia coraz mniej ekstazy, a przynosi coraz większą pustkę i więcej brudu. *Marzyciele* są zatem filmem o wolności, która staje się karykaturą samej siebie – o grze, która w pewnym momencie przestaje być zabawą i prowadzi do zniewolenia.

Marzyciele

Bernardo Bertolucci/Francja, Wielka Brytania, Włochy/2003

Trzeba umieć płakać

Są filmy, które znikają z pamięci jak męczący sen: masz uczucie, że coś cię dotknęło, ale nie chcesz już wiedzieć, co to było. *Destrukcja* Jeana-Marca Vallée jest takim filmem. Opowiada o stracie i żałobie, przy czym robi to w sposób wytrącający z równowagi. Jest ostrzeżeniem przed ceną, jaką płacimy za blokadę przeżywania własnej rozpacz.

Oryginalny tytuł filmu – *Demolition* – oznacza rozbiórkę. Nie symboliczne zniszczenie, lecz proces techniczny, metodyczny, pozornie racjonalny. To istotne, bo główny bohater, Davis Mitchell (w tej roli Jake Gyllenhaal), nie jest kimś impulsywnym. Jest bankierem inwestycyjnym, osobą funkcjonującą w świecie liczb, procedur i kontroli.

Po śmierci żony w wypadku samochodowym zachowuje się tak – co jest zaskakujące dla obserwatorów – jakby nic się nie stało. Nie okazuje smutku, nie widać łez ani bólu. Śmierć nie wzbudza w nim widocznej rozpacz. Natomiast niedziałający automat z przekąskami wywołuje u niego zdecydowaną irytację. To ten automat, a nie śmierć żony, prowokuje pierwszą falę reakcji: serię listów, skarg, żądań zwrotu drobnej kwoty od firmy, której własnością jest automat. Jakby jedynym jego problemem był defekt urządzenia.

Ten szczegół nie jest żartem ani groteską. Jest precyzyjnym zapisem psychicznego paraliżu. Emocjonalność Davisa zostaje zatrzaśnięta tak głęboko, że nie znajduje ujęcia. Awaria automatu staje się bezpiecznym substytutem tragedii – obiektem, na który można skierować frustrację bez ryzyka konfrontacji z prawdziwą stratą. W języku psychologii można by mówić o izolacji afektu: zdarzenie jest zarejestrowane, ale pozbawione ładunku uczuciowego. Davis wie, że żona nie żyje, lecz tego nie czuje. A jeśli nie czuje, to nie przeżywa żałoby – powstaje luka, w której rośnie napięcie. Ta luka jest groźna, bo nie wiadomo, czym może się wypełnić. Davis nie potrafi przeżywać żałoby w sposób społecznie przyjęty. Nie płacze. Zamiast tego budzi się w nim pragnienie niszczenia. Najpierw będzie to rozkręcanie lodówki, potem rozbijanie przedmiotów, rozbieranie rzeczy na części – jak w amoku. Skoro emocje zostały zduszone, coś musi je zastąpić. Destrukcja, która działa niczym narkotyk. Zapewnia krótkotrwale intensywne przeżycie, chwilę „bycia” w ciele, w mięśniach, w huk. Gdy nie umie się płakać, można rozbić ścianę. Gdy nie da się nazwać bólu, można coś zniszczyć. „Rozbiórka” dosłownie i w przenośni stała się dla niego metodą wyparcia traumy i jednocześnie jej kompulsywnym odtwarzaniem. Bo trauma, której nie przeżyto, nie jest wspomnieniem. Jest siłą. Domaga się ujęcia. Jest to więc opowieść o konsekwencjach wypierania własnej rozpacz czy zaprzeczania jej. O tym, co dzieje się wtedy, gdy zadziała – zapewne w znacznym stopniu nieświadomie – jakiś mechanizm blokowania prawa do żalu, gniewu i bólu, bo te uczucia są zbyt przerażające albo zbyt niepasujące do swojego obrazu siebie. Zamiast bólu manifestuje się zewnętrzna obojętność. A obojętność, paradoksalnie, bywa bardziej niszcząca niż rozpacz. Rozpacz domaga się odpowiedzi. Obojętność niszczy po cichu.

Zduszona żałoba nie znika. Zmienia tylko postać. Skoro nie może zostać przeżyta świadomie, zaczyna działać

destrukcyjnie – najpierw wobec przedmiotów, potem wobec relacji, w końcu wobec tego, kto ją odczuwa. Niszczenie staje się metodą oderwania się od traumy, ale także jej nieustannym powtarzaniem w innej formie. Każda rozbita rzecz jest symbolicznym ekwiwalentem niewypowiedzianej straty, próbą dotarcia do emocji, których Davis nie potrafi dopuścić do świadomości. Destrukcja, rozbiórka daje chwilowe poczucie intensywnego bycia w świecie, ale nie prowadzi do przeżycia tragedii. Przeciwnie – oddala od niej jeszcze bardziej. To nie proces leczenia, to jego symulacja.

Charakterystyczne są tu wyznania Davisa: „Kochałem ją, ale o nią nie dbałem”. Wcześniej twierdził, że jej nie kochał. Zdania wypowiedziane z pełnym przekonaniem, a jednak pozbawione potwierdzenia w filmowych wspomnieniach. Zaprzeczają im retrospekcje, które oglądamy, bo jego relacje małżeńskie sprawiają wrażenie bardzo dobrych. Te wypowiedzi są kolejnym aktem destrukcji – tym razem skierowanym przeciwko własnym wyobrażeniom o sobie i małżeństwie. Davis niszczy także swoją przeszłość, dekonstruuje ją, pozbawia sensu, jakby nie potrafił już zaufać żadnemu uczuciu, nawet temu, które przecież istniało.

Moment przypadkowego ujawnienia zdrady żony, do której doszło w przeszłości, pogłębia jego stan. Frustracja dopada Davisa całkowicie, odbierając mu zdolność racjonalizowania straty i odnalezienia swojego miejsca w świecie po niej. To musi prowadzić do postawienia pytania egzystencjalnego: jeśli osoba, którą straciłem, nie była tym, za kogo ją uważałem, to kogo właściwie straciłem? Żałoba robi się podwójna: po danej osobie i po jej obrazie. Wtedy zaś pojawia się i smutek, i wściekłość na cały świat.

Znakomity amerykański psycholog J. William Worden opisuje żałobę nie jako „czas”, lecz jako zadanie, którego trzeba się podjąć. W jego koncepcji osoba nią dotknięta stopniowo uczy się równoważyć pamiętanie i dalsze życie, wykonując zadanie

przejścia przez cztery etapy żałoby: osiągając zrozumienie rzeczywistości straty, doświadczając bólu nią spowodowanego, adaptując się do nowego życia i odnajdując trwałą więź ze zmarłym. Vallée pokazuje, co dzieje się wtedy, gdy te etapy zostają ominięte. Strata nie zostaje przetworzona, tylko zablokowana. Co ważne, sama „rozbiórka” nie musi być w takiej sytuacji „złem” w sensie moralnym. Może być desperackim sposobem oderwania się od traumy – chwilowym znieczuleniem. U Davisa nie ma jednak dojrzałego „odroczenia” emocji – jest odcięcie. Dlatego jego „spokój” nie wygląda jak opanowanie, tylko jak odrętwienie. Oczywiście adaptacja do straty nie jest linią prostą, raczej ruchem wahadłowym między konfrontacją a unikaniem. W modelowym przeżywaniu żałoby człowiek oscyluje między zadaniami czy aktywnością skoncentrowanymi na stracie a zadaniami skoncentrowanymi na odbudowie swojego funkcjonowania po stracie. Kluczowe jest naprzemienne zbliżanie się do bólu i odsuwanie od niego, by w ogóle móc żyć dalej. Vallée pokazuje, jak to wygląda, gdy wahadło się zatnie.

Wielu krytyków zarzuca filmowi przeładowanie metaforami i narracyjny natłok. Nie mają racji. To świetnie opowiedziana historia. Wieloznaczne wątki poboczne. Ładna rola Naomi Watts. Magnetyczna gra Jake’a Gyllenhaala i aktorów drugoplanowych – Judaha Lewisa, a zwłaszcza znakomitego Chrisa Coopera odgrywającego Phila, teścia Davisa. Teścia, który bardzo mocno manifestuje społeczne oczekiwania. Chciałby zobaczyć ból zięcia, bo ból ma formę, a forma uspokaja. Davis tej formy nie realizuje, więc budzi złość i lęk – jakby brak łez był winą. Spośród wielu scen, w których Cooper zwraca na siebie uwagę, zapada w pamięć ta jedna bez słów. Cooper, który też dopiero po śmierci córki dowiaduje się o jej małżeńskiej niewierności, tylko siada ciężko na schodach, a mowa jego ciała stanowi niezwykle silny przekaz emocjonalny.

Destrukcja pokazuje, że cios zadany przez życie może wywołać ogromny gniew. Gniew, który nie musi być zły sam w sobie. Staje się destrukcyjny dopiero wtedy, gdy zostaje wyparty, zaprzeczony, uznany za nieuprawniony. Vallée zdaje się mówić, że złe emocje rodzą się nie dlatego, że czujemy za dużo, lecz dlatego, że czujemy za mało – albo że nie pozwalamy sobie czuć tego, do czego mamy prawo.

Najważniejsza myśl filmu dotyczy tego prawa. Prawa do żalu, do gniewu, do rozpacz. Jeśli odmówimy im istnienia, powrócą w postaci działań, które niszczą nasze relacje, nasze otoczenie i nas samych. To uczucia, które nie są „eleganckie”, nie budują narracji o sile i dojrzałości, ale są niezbędne, by człowiek nie stał się własnym wrogiem.

Zakończenie opowieści jest dwuznaczne: czy Davis naprawdę dopuścił do siebie stratę, czy tylko znalazł nowy sposób, by jej nie czuć? Vallée nie daje dowodu przemiany. Może to i dobrze. Bo życie po stracie rzadko zaczyna się „ładnie”. Czasem zaczyna się od tego, że człowiek przestaje uciekać od tej prostej prawdy, że żal jest formą miłości, a rozpacz – dowodem, że coś było realne. I że trzeba to widzieć. Przeżywać świadomie. Nie zaprzeczać.

Destrukcja

Jean-Marc Vallée/USA/2015

Pustka skuteczności

Glengarry Glen Ross, ekranizacja dramatu Davida Mameta w reżyserii Jamesa Foleya, to film o zawodowym życiu grupy agentów nieruchomości funkcjonujących w świecie zbudowanym na bezustannej presji i brutalnej rywalizacji. Na pierwszy rzut oka opowiada o wyścigu po prowizję i grze o przetrwanie w rzeczywistości podporządkowanej bezwzględnym zasadom kapitalizmu. Pod powierzchnią tej rywalizacji kryje się wszakże głębsze napięcie – dramat ludzi, którzy utracili kontrolę nad własną tożsamością i każdego dnia muszą udowadniać, że wciąż przedstawiają sobą jakąkolwiek wartość. W tym świecie nie wystarczy po prostu „być” – trzeba „sprzedawać”. A sprzedawać można wyłącznie wtedy, gdy potrafi się skutecznie udawać.

Postać grana przez Aleca Baldwina pojawia się tylko raz, lecz jej obecność odciska piętno na całym filmie. Blake – wysłannik centrali biura nieruchomości – przybywa, by „zmotywować” agentów. Jego wystąpienie to jednak bardziej akt przemocy niż inspiracji: jest tak pełne pychy i pogardy, brutalne i upokarzające. Blake manifestuje swoje bogactwo i nachalną pewność siebie. Choć znika po tej jednej scenie, jego duch unosi się nad całą opowieścią. To właśnie z tej sceny jasno wynika, że firma będzie egzekwować swoje wyśrubowane wymagania w sposób bezwzględny, nie pozostawiając miejsca na słabość.

Fabula skupia się na kilku dniach z życia sprzedawców postawionych przed ultimatum: dwóch najlepszych otrzyma nagrodę, reszta zostanie zwolniona. Każdy z nich reaguje inaczej – jedni snują plany kradzieży, inni błagają o drugą szansę, jeszcze inni maskują panikę pozornym spokojem. Film nie opiera się na spektakularnej akcji – jego siłą są rozmowy, napięcia, spojrzenia. Prawdziwy dramat rozgrywa się w przerwach między słowami, w niezręcznych zawahaniach i desperackich próbach zachowania twarzy. Bohaterowie są zmęczeni – nie tylko pracą, ale też ciągłym wysiłkiem podtrzymywania wizerunku, który dawno już przestał być ich rzeczywistością. Każda scena ujawnia, że ich funkcjonowanie opiera się na resztkach sił i przeterminowanych złudzeniach.

Najpełniej widać to w postaci Shelleya Levene'a, granego przez Jacka Lemmona. Niegdyś gwiazda sprzedaży, dziś to cień samego siebie – próbujący po raz ostatni odegrać rolę zwycięzcy, choć wygląda, jakby nie pamiętał, jak to się robi. Jego gesty, sposób mówienia, nieskładne frazy – wszystko zdradza rozpaczliwą próbę odzyskania utraconej pozycji. Jego błagania nie są wyłącznie prośbą o lepsze „lead” – to krzyk o potwierdzenie, że jeszcze coś znaczy. Że nadal jest kimś. Lemmon tworzy poruszający portret człowieka zagrożonego, który nie tyle chce sprzedać działkę, ile uratować samego siebie.

W świecie przedstawionym przez Mameta i Foleya kłamstwo nie jest czymś sporadycznym albo wyjątkowym – to norma. Agenci nieruchomości posługują się nim z wprawą i zaangażowaniem jako codziennym narzędziem pracy. Każda rozmowa z klientem to spektakl: sprzedawca odgrywa rolę mentora, powiernika, przyjaciela, przewodnika do „lepszego życia”, choć w rzeczywistości jest tylko wyrachowanym oszustem. Kłamstwo przybiera różne formy – od emocjonalnego szantażu po subtelne pochlebstwa. Ricky Roma, grany przez Alę Pacino, nie mówi wprost – on uwodzi. Jego monologi to ciągi sugestii, metafor

i półprawd, mające wzbudzić w kliencie przekonanie, że podpisanie umowy to jedyna słuszna decyzja. W tym świecie retoryka zastępuje prawdę, a skuteczność mierzy się nie uczciwością, lecz umiejętnością przekonania kogoś do fikcji. Sprzedawcy oferują nie tyle samą inwestycję w nieruchomości, ile legendę o pewnym zysku – im bardziej wiarygodną, tym większa szansa na sfinalizowanie transakcji. Każdy z nich staje się znakomitym aktorem w niekończącym się spektaklu manipulacji i kłamstwa.

Przestrzeń filmu ogranicza się niemal wyłącznie do biura – ciasnego i zamkniętego. To zacieśnienie przestrzeni podkreśla zamknięcie losów bohaterów. Jakby nie mieli już dokąd uciec. Czas nie płynie – trwa w miejscu, gdzie każdy dzień jest powtórzeniem poprzedniego. W tej rzeczywistości sukces nie oznacza zwycięstwa, a jedynie chwilowe oddalenie upadku.

Glengarry Glen Ross z chłodną precyzją odsłania mechanizmy, które sprawiają, że chciwością człowiek redukuje siebie do narzędzia, a innych traktuje wyłącznie jako przeszkody lub środki do celu. To film, który nie przedstawia przegranych jako ofiary, lecz jako współwinnych i współtwórców systemu, który ich niszczy. Jest w nim coś głęboko pesymistycznego – nie dlatego, że ukazuje brutalność świata, lecz dlatego, że sugeruje, iż ta brutalność stała się normą. Normą, z którą wszyscy już się pogodzili. To moralitet i o dzikim kapitalizmie, i o pustce, jaka rodzi się w człowieku, który nie wierzy już w nic poza skutecznością.

Glengarry Glen Ross

James Foley/USA/1992

Gniew jak ogień

Wszystko zaczyna się od billboardów. Trzy czerwone tablice stojące przy prowincjonalnej drodze są oskarżeniem pod adresem lokalnej policji. Oskarżeniem, które swoją formą zaskakuje mieszkańców Ebbing, małego amerykańskiego miasteczka. W *Trzech billboardach za Ebbing, Missouri* Martin McDonagh opowiada historię, której źródłem jest przemoc. Przemoc fizyczna, słowna, symboliczna, instytucjonalna – każda z nich wywołuje reakcję, którą jest gniew. Każda domaga się odwetu, a gniew, raz obudzony, przechodzi z rąk do rąk jak ogień. Znajduje nowe cele i nie jest w stanie sam się ugasić.

Główną postacią jest Mildred Hayes (w tej roli znakomita Frances McDormand), którą spotkała prawdziwa tragedia – brutalnie zgwałcono i zamordowano jej córkę. Minęły miesiące, a sprawca nie został odnaleziony. Mildred nie prosi o współczucie. Żąda aktywnego i skutecznego śledztwa. Wynajmuje trzy puste billboardy i umieszcza na nich prosty, bulwersujący opinię publiczną miasteczka przekaz: „Zgwałcona, kiedy umierała”, „I nadal brak aresztowań?”, „Jak to możliwe, szeryfie Willoughby?”. To nie apel – to oskarżenie. Ale nie tylko wobec szeryfa. Wobec systemu. Społeczności. Świata, który w obliczu zbrodni reaguje nie działaniem, lecz milczeniem.

Bill Willoughby (Woody Harrelson), główny adresat zarzutu, nie jest człowiekiem całkowicie złym. Przeciwnie, to funkcjonariusz świadomy wpisanych w jego rolę systemowych ograniczeń, niekiedy bezradny, ciężko chory – przez co jest to postać niemal tragiczna – który wierzy, że zrobił, co mógł. Nie ma tu prostej relacji stróża prawa i ofiary. Bill i Mildred należą do tej samej rzeczywistości, w której instytucje zawiodły, a społeczne więzi przestały pełnić swoją funkcję ochronną. I nie wiadomo, co można zrobić, gdy państwo, które miało nas chronić, zawodzi. Kiedy instytucja przestaje działać, do głosu dochodzi gniew. A gniew to potęgą, której nikt nie kontroluje.

Przemoc w czystej postaci ucieleśnia w tym filmie Jason Dixon (Sam Rockwell) – młody, impulsywny policjant, który uczy się przemocy od innych. Jego nieuświadomione frustracja i lęk prowadzą do brutalnych reakcji: pobicia, nadużyć, pogardy. Dixon jest figurą systemowej przemocy – wychowany przez matkę w atmosferze rasizmu, arogancji i bezkarności, reaguje agresją tam, gdzie potrzeba odpowiedzialności. Nie jest jednak demonem, raczej wytworem środowiska. Osobą, która dopiero po doznaniu upokorzenia zaczyna widzieć świat inaczej.

Film McDonagha pokazuje, jak różne formy przemocy tworzą jeden system. Przemoc fizyczna, jak pobicie sklepikarza przez Dixona. Przemoc słowna: ironia, upokorzenie publicznym wyśmianiem. Przemoc instytucjonalna: milczenie policji, brak działań, pozorna bezstronność. Przemoc emocjonalna: rozpad relacji rodzinnych, odrzucenie, obojętność. Nawet religia zostaje w tym świecie pokazana jako narzędzie opresji.

Gdy Mildred stawia billboardy, robi coś, czego nikt inny nie odważył się zrobić – przerywa ciszę. Ale jej działanie nie jest czyste. Ona także przekracza granice, także krzywdzi. W jednej ze scen kopie ucznia, w innej – podpala komisariat. I choć widz może rozumieć jej motywacje, nie może ich usprawiedliwiać. Widzimy więc przemoc jako coś, co się przenosi: ofiara wchodzi

w rolę kata. I odwrotnie. Film ukazuje zło jak domino: każdy klocek porusza następny.

Wszystkie postacie są uformowane przez jakiś rodzaj zła lub przemocy: Willoughby przez beczynność i bierność w sprawie morderstwa, Dixon przez toksyczną relację z matką, Mildred przez stratę i bezsilność. Nawet postaci drugoplanowe – takie jak ojciec zamordowanej dziewczyny czy miejscowy ksiądz – nie są postaciami całkowicie niewinnymi. Warto zauważyć zbieżność imienia i nazwiska zamordowanej córki Mildred, Angeli Hayes, i dziewczyny z filmu *American Beauty* (1999) Sama Mendesa, która uwodziła i prowokowała ojca swojej koleżanki. Biorąc pod uwagę, jak świadomym i precyzyjnym twórcą jest McDonagh, dostajemy tu prawdopodobnie kolejny trop. W jednej ze scen filmu słyszymy, że Angela nie była „święta” – że w jej relacjach z matką było wiele napięcia, przekleństw, buntu i wzajemnego niezrozumienia. McDonagh nie rozwija tego wątku, ale pozostawia sugestię, że mit niewinnej ofiary może być fałszywy.

Ważnym aspektem filmu jest ponadto obraz lokalnego społeczeństwa: małego miasteczka, gdzie każdy zna każdego, ale nikt tak naprawdę nie widzi drugiego. Gdzie wierność autorytetom jest ważniejsza niż prawda, a lojalność oznacza milczenie. W takiej społeczności jednostka walcząca o sprawiedliwość staje się wrogiem publicznym – nawet jeśli jej walka jest w pełni uzasadniona. Ci ludzie nie krzywdzą Mildred, ignorują za to jej ból, bagatelizują go, a ją samą spychają na margines. I to właśnie ta forma przemocy, przemoc przez obojętność, okazuje się niezwykle niszcząca. *Trzy billboardy za Ebbing, Missouri* to film nie o sprawiedliwości w sensie prawnym, lecz o potrzebie zrozumienia, że cierpienie nie może być lekceważone. To opowieść o tym, jak gniew, niezależnie od swojego źródła, przechodzi z rąk do rąk. Przeskakuje jak ogień.

Film nie jest wszakże nihilistyczny. W kulminacyjnej scenie Mildred i Dixon razem wyruszają w niepewną podróż. Dixon,

doświadczony własną krzywdą, nie działa już odruchowo. Mildred, choć nie wyrzeka się gniewu, zaczyna się wahać. Nie dowiemy się, czy zabiją domniemanego sprawcę. Oni sami tego nie wiedzą i ta niepewność czyni z nich ludzi przestających działać impulsywnie, bo dopiero wtedy, gdy mają możliwość dokonania zemsty, zaczynają się zastanawiać, czy ona w ogóle ma sens. W świecie filmu to chwila przełomowa, bo po raz pierwszy przemoc nie wyzwała natychmiastowej reakcji. A to może znaczyć, że łańcuch został przerwany. Czy jednak powinien? Czy można żyć po doświadczeniu przemocy, nie stając się narzędziem gniewu?

Przemoc nie jest nieunikniona. Nawet w świecie pełnym nienawiści, gniewu lub obojętności można wybrać coś innego. Nie przebaczenie. Może jeszcze nie. Ale zatrzymanie. Przerwę w odwecie.

Bo nawet jeśli Bóg milczy, a społeczeństwo umywa ręce – pozostaje ta jedna kardynalna decyzja: nie odpowiadać złem na złó. Czy jednak złó powinno pozostać bezkarne? Każda odpowiedź wydaje się złá.

Trzy billboardy za Ebbing, Missouri

Martin McDonagh/USA, Wielka Brytania/2017

Być kimś innym

Rozczarowanie światem jest jednym z najbardziej ukrytych, a zarazem najbardziej destrukcyjnych stanów ducha. Nie objawia się ono gniewem, nie przeradza się od razu w bunt – jest raczej czymś w rodzaju osadu. Zamienia się w przekonanie, że nic lepszego już nas nie czeka, że życie jest przypadkową sumą kompromisów. Kino noir od lat pokazuje ten rodzaj rozczarowania egzystencją: to kalejdoskop ludzi, którzy nie tyle zostali pokonani przez świat, ile nigdy nie nauczyli się w nim żyć. *Człowiek, którego nie było* wpisuje się w ten gatunek, ale bracia Coenowie, którzy odpowiadają za scenariusz i reżyserię, traktują rozczarowanie nie jako tło, lecz jako napęd – popychający ku chciwości, ku skrótom, ku decyzjom, których bohater sam nie rozumie. I nie rozumie, że rozczarowanie światem może samo w sobie być paliwem dla zła czy zbrodni.

Film pokazuje, jak drobna, codzienna rezygnacja może stać się iskrą prowadzącą do tragedii, kiedy ktoś zaczyna wierzyć, że aby być kimś więcej, niż jest, musi oszukać los. Rozczarowanie, jeśli trwa wystarczająco długo, przeradza się w chęć ucieczki od samego siebie. Osoba narcystyczna o niskim poczuciu własnej wartości może tworzyć jej zastępczą iluzję, na przykład próbując się wzbogacić.

Człowiek, którego nie było to film pomiędzy klasycznym czarnym kryminałem a egzystencjalnym dramatem o samotności i absurdzie życia. Bracia Coenowie przeprowadzają wiwisekcję duszy pospolitego człowieka, który osiągnął stabilizację życiową i zawodową. Film jest czarno-biały, co podkreśla inspiracje kinem noir i buduje wyjątkową atmosferę. Efekt specyficznych kontrastów osiągnięto, filmując na taśmie kolorowej, a następnie kopiując ją na taśmę czarno-białą. Każdy kadr to przemysłana kompozycja stworzona przez operatora Rogera Deakinsa. Rodzaj wizualnego poematu, który podkreśla emocjonalny stan głównej postaci.

Bohaterem filmu jest Ed Crane (grany przez fenomenalnego Billy'ego Boba Thorntona), cichy fryzjer z małego miasteczka w Kalifornii lat 40. XX wieku, który wydaje się istnieć tylko po to, by strzyc ludzi i patrzeć na świat z rozczarowaniem i rezygnacją. To człowiek bez właściwości, który przez swoje lenistwo długie lata pozwala rzeczywistości przepływać obok. Jego milczenie to forma bezradności lub ucieczki od świata, który nie oferuje mu nic poza rutyną i niespełnieniem. Jest postacią, która nie umie artykułować potrzeb, nie umie walczyć o swoje i nie rozumie, co czuje. Crane się nie buntuje. Trwa w jakiejś formie apatii czy raczej w lenistwie. Jest postacią, którą Heidegger nazwałby „upadłą” – żyjącą, lecz niespełnioną, oddaną swojemu otoczeniu, ale bez dostępu do własnego wnętrza. Upadła w szarą, leniwą codzienność. Przynajmniej do momentu, gdy pojawi się w niej pragnienie posiadania czegokolwiek, co można nazwać „własnym”. Bycia kimś innym niż fryzjerem, którego egzystencja toczy się między nożyczkami a gazetą. Mimo dobrego, stabilnego życia z żoną we własnym domu.

To w tej szczelinie pomiędzy rozczarowaniem i lenistwem a marzeniem rodzi się jego chciwość – nie wulgarna, lecz rozpaczliwa. Ktoś, kto czuje, że nic go już nie czeka, zaczyna wierzyć, że skrót jest jedyną drogą do odzyskania sensu. Psychologia

nazywa to mechanizmem kompensacyjnym: jeśli nie mogą być sobą w sposób autentyczny, spróbują być kimś innym w sposób przypadkowy, byle szybciej, byle skuteczniej. Crane rzuca się więc w projekt, którego nie rozumie, bo bardziej niż inwestycji pragnie dowodu na to, że jego życie może jeszcze nabrać nowego kierunku.

Wbrew pozorom nie jest to tylko pastisz ani hołd dla czarnego kryminału, ale raczej próba egzystencjalnej analizy ludzkich pragnień, które – nieuświadomione lub źle ukierunkowane – prowadzą do katastrofy. Centralną emocją wydaje się tutaj chciwość. Nie spektakularna, lecz cicha i bezbarwna. Taka, której można w sobie nie zauważyć – i właśnie dlatego jest groźna. Chciwość Eda nie jest prosta: to nie głód pieniędzy, to po prostu pragnienie czegoś „więcej” – życia poza fryzjerską codziennością, gdzie każdy dzień jest powtórzeniem poprzedniego. Gdy ktoś przedstawia mu propozycję inwestycji w pralnię chemiczną – Ed rzuca się na nią nie z chłodną ekonomiczną kalkulacją, tylko jak osoba, która rozpaczliwie potrzebuje zmiany. Gdy jednak ktoś jest niezbyt rozgarnięty, to próba zostania biznesmenem zazwyczaj kończy się źle.

Kierkegaard pisał, że rozpacz rodzi się wtedy, gdy przestajemy wierzyć, że mamy możliwość stania się sobą. Wtedy przychodzi pokusa: jeśli będę więcej miał, będę więcej znaczył. Crane nie chce bogactwa, on chce dowodu, i dlatego tak łatwo daje się uwieść wizji skrótu – chciwość jest tu językiem rozpacz. Nie jest ona groteskowa, jak u postaci z najsłynniejszego chyba filmu braci Coenów *Fargo* (1996). U bohaterów *Człowieka, którego nie było* objawia się różnie. U Eda – jako potrzeba nie tylko pieniędzy, ale też odmiany własnego losu. U jego żony Doris (w tej roli zadziwiająca jak zwykle Frances McDormand) – jako pragnienie stabilności i bogactwa. U Big Dave’a (granego przez Jamesa Gandolfiniego) – jako typowa dla amerykańskiego snu potrzeba dominacji i męskości. Chciwość nie musi krzyczeć. Wystarczy, że

szepcze. Przy czym „wynalazca” chemicznego czyszczenia ubrań to już indywiduum opętane wyobrażeniem o zysku nawet za cenę prymitywnego oszustwa.

Narratorem filmu jest Ed Crane, spisujący w celi śmierci swoje wspomnienia dla jakiejś gazety. Przeprasza czytelników za momentami zbyt długie opisy, tłumacząc się, że jego honorarium to 5 centów za słowo. To wyjaśnienie czytelnicy i my, widzowie, moglibyśmy przyjąć z pobłażliwym zrozumieniem, gdyby nie fakt, że wykonanie wyroku śmierci jest nieodwołalne, a Ed nie ma spadkobierców. Chciałoby się zapytać: „Po co ci, Ed, te pieniądze?” – a przecież wiemy, że po nic i że kieruje nim tylko absurda, bezinteresowna, mała chciwość. To ostatni refleks życia, które przelicza sens na ilość – jakby Crane chciał sobie udowodnić, że choć w życiu nic nie znaczył, to przynajmniej jego słowa mają teraz jakąś wartość.

Człowiek, którego nie było to film o współczesnym człowieku w przebraniu z lat 40. XX wieku, który nie potrafi nazywać swoich pragnień, ale i tak jest przez nie pochłaniany. Chciwość w tej opowieści nie ma postaci wilka z Wall Street – jest bardziej przerażająca. To cicha, codzienna potrzeba posiadania choć odrobiny więcej za wszelką cenę. Czasem „rozpacza to brak możliwości bycia sobą”, a wtedy chciwość kusi nas obietnicą, że posiadając więcej, będziemy bardziej sobą. To jednak tylko iluzja.

Coenowie nie moralizują wprost, nie oferują katharsis. Ed nie zostaje „ukarany” w klasyczny sposób, bo ten film nie uznaje prostych kategorii winy i kary. Jego los jest efektem splotu różnych elementów: zasad społecznych, ukrytych pragnień, kultury kapitalizmu, niespełnionych oczekiwań i wielu pomyłek. Szczegółne wrażenie robi ta ambiwalencja etyczna – nikt nie jest tu ani całkowicie dobry, ani całkowicie zły. Ludzie po prostu dryfują często pod wpływem nieuświadomionych popędów, a dryf ten niekiedy kończy się tragicznie. To film o tym, że chciwość, pokusy i żądze nie są cechą wyłącznie krzykliwych grzeszników.

Są one częścią naszego milczącego, codziennego kompromisu z życiem. Ed Crane jest człowiekiem, który nie wierzył, że jego życie ma sens, i zatracił się w leniwej codzienności. Nie jest przy tym wcale wyjątkiem, jest w nim cień, który nosi w sobie wielu z nas. Cień jest tą częścią, która pozwala uwierzyć, że istnieje łatwy skrót do bycia kimś innym, mimo że ten skrót zazwyczaj prowadzi w przepaść.

Człowiek, którego nie było

Joel Coen, Ethan Coen/USA, Wielka Brytania/2001

Nie ma niewinnych?

Lars von Trier, znany ze swojej bezkompromisowości, ascetycznych środków wyrazu i moralnego radykalizmu, w *Dogville* sięga po najbardziej drastyczne metody, by opowiedzieć o ludzkiej naturze. Kim się stajemy, gdy mamy władzę nad drugim człowiekiem? Jak rodzi się ofiara? Kiedy pęka fasada pozorów i wychodzi na jaw nasza prawdziwa natura?

Dogville to film zbudowany jak sztuka teatralna. Zdjęcia zrealizowano w wielkiej hali – z pustą scenografią, z symbolicznie zaznaczonymi kredą konturami ulic i domów. Początkowo zabieg ten wydaje się eksperymentem formalnym, może nawet nieco pretensjonalnym. Z czasem jednak odkrywamy, że to właśnie brak realistycznych dekoracji uwypukla to, co najważniejsze: relacje między ludźmi, napięcia i decyzje.

Grace (w tej roli Nicole Kidman) przybywa do Dogville jako uciekinierka. Ma dziewczęcą, delikatną urodę, jest nieśmiała, tajemnicza i bezbronna. Mieszkańcy miasteczka z początku odnoszą się do niej z nieufnością, potem z życzliwym zainteresowaniem, a nawet troską, by wreszcie – stopniowo i niemal niezauważalnie – zamienić się w jej ciemniejszych. Warto zauważyć, że staje się to w trybie całkowicie demokratycznym. Mieszkańcy wielokrotnie zbierają się i w wyniku głosowania ustalają wspólne stanowisko. Grace nie od razu staje się ofiarą. Początkowo jej

obecność zaczyna być wygodna, użyteczna, potem niezbędna. W trakcie tego procesu przestaje być traktowana jak istota ludzka, staje się narzędziem, które można wykorzystać. Zwierzęciem użytkowym. Czymś, nie kimś.

Lars von Trier pokazuje, jak się robi z człowieka ofiarę: przez redukcję, przez powolne, stopniowe odbieranie mu godności – nie w dramatycznym geście, lecz w rytmie codzienności. Nie trzeba reżimów totalitarnych, by kogoś zniszczyć – film pokazuje nam, jak odbywa się to w warunkach pełnej demokracji. Wystarczy sąsiad, który „nie widzi problemu”, matka, która „robi, co musi”, nauczyciel moralności, który „nie jest winny, że wszystko się komplikuje”. I głosowanie, które znosi odpowiedzialność indywidualną. Nazwa Dogville – „psia wioska” – nie jest przypadkowa, ma wielopoziomową, głęboką ironiczno-symboliczną wymowę.

Mieszkańcy Dogville, zwykli, przeciętni ludzie, stopniowo zaczynają zachowywać się nie jak istoty zdolne do współczucia i refleksji, lecz jak zwierzęta kierujące się instynktem przetrwania, przywiązaniem do terytorium i poczuciem siły stada. Jedyńemu psu w Dogville nadali imię Mojżesz, czyli imię kogoś, kto według przekazu biblijnego przyniósł ludziom od Boga Dekalog. Nazwanie tym imieniem psa symbolizuje ukryty stosunek mieszkańców miasteczka do Dziesięciu Przykazań. Symbolizuje, jak je trywializują, co ułatwia usprawiedliwianie zła.

Tom (Paul Bettany), intelektualista i miasteczkowy autorytet, początkowo występuje jako głos rozsądku i empatii. Ale to on – najbardziej elokwentny, najbardziej „świadomy” – staje się najgroźniejszy. Racjonalizuje zło, oswaja je, ubiera w słowa, które brzmią jak etyka, lecz są tylko sofistyką. Tom nie gwałci, nie bije – ale przyzwala. Tłumaczy Grace konieczność bycia uległą. I to czyni go najbardziej złowieszczą postacią tego filmu. Jest uosobieniem hipokryzji. On, który zachowuje się jak dobry, okazuje się zły. Nie przez brutalność, lecz przez brak moralności

i przez brak odwagi, by powiedzieć „nie”. Przez chęć utrzymania swojej pozycji w miasteczku dzięki spełnianiu woli jego mieszkańców. A polega ono na przekonywaniu i manipulowaniu Grace, aby bez oporu i protestu godziła się na wszystko, czego zażądają mieszkańcy. Nawet na seks i łańcuch na szyi. W efekcie jest współwinny – choć sam nie zadaje jej żadnych ran. Gdy Grace staje się całkowicie podporządkowana mieszkańcom Dogville, ci ujawniają swoje prawdziwe charaktery i naturę. Z czasem każdy z nich zaczyna traktować ją jak swoją własność – mniej lub bardziej otwarcie. Pełnia władzy nad drugim człowiekiem ujawnia, czym naprawdę jest nasze człowieczeństwo.

Von Trier pokazuje, że ktoś, kto ma poczucie bezkarności, staje się oprawcą. To nie diabeł podsuwa mieszkańcom miasteczka zło – uwalniają je ich własna przyziemność i frustracja, ich pragnienia, kompleksy i instynkty, które w formalnej przestrzeni moralnej były trzymane na uwięzi, gdy było to wygodne. Ale gdy pojawiła się możliwość zaspokajania swoich potrzeb poza normami moralnymi, gdy wzajemnie dali sobie na to przyzwolenie – pękło wszystko.

W tym sensie *Dogville* jest relacją o moralnym eksperymencie: co się stanie, gdy damy ludziom całkowitą swobodę decydowania o innych? Odpowiedź jest przerażająca. Ostatecznie nie liczy się, co ludzie mówią i chcą myśleć o sobie, na jakich chcą wyglądać, jakie noszą maski, jak racjonalizują własne działania – liczy się to, co robią, gdy nikt ich nie powstrzymuje. Von Trier nie wierzy w ludzką niewinność. Jego film to akt oskarżenia. Można – i trzeba – zestawzić ten film z więziennym eksperymentem Philipa Zimbardo z Uniwersytetu Stanforda, gdzie zdrowi psychicznie, wykształceni młodzi ludzie przemienili się w oprawców, gdy dano im rolę strażników. Władza nie tworzy zła. Ona je odblokowuje i wyzwala. *Dogville* stawia pytania, które boimy się wypowiedzieć: czy empatia to tylko luksus tych, którzy wszystkiego mają w nadmiarze? Czy moralność może istnieć

bez kary? Czy nasza uprzejmość wobec słabszych wynika z dobroci, czy z kalkulacji?

Jedna z najbardziej prowokacyjnych tez, jakie można wydożyć z tej historii, brzmi: jeśli jesteśmy wewnętrznie zepsuci, jeśli zło jest tylko ukryte za fasadą kultury, to nic, co nam się przytrafia w życiu, nie jest prawdziwą tragedią. Tragedia może przydarzyć się wyłącznie niewinnym – a jeśli takich nie ma? Czy w takim razie wszystko, co nas spotyka, wszelkie nieszczęścia to tylko sprawiedliwość w innej formie? To pytanie uderza w sam fundament naszej moralnej wrażliwości. Wybawicielami Grace okazują się gangsterzy z jej ojcem, ich szefem, na czele. Von Trier zdaje się twierdzić, że nie ma czystej ofiary. Pokazuje, że nawet Grace – ostatecznie, gdy pojawi się jej „stado” – nie jest niewinną istotą. Kiedy otrzyma możliwość zemsty, skorzysta z niej w sposób bezwzględny – wyda wyrok śmierci na całe miasteczko, nie pozostawiając przy życiu nikogo. Czy to sprawiedliwość? Odpłata? A może tylko kolejna manifestacja zepsucia – i tym razem również w poczuciu słuszności?

Von Trier podsuwa widzowi lustro: co byś zrobił, mając nad kimś pełnię władzy? Czy byłeś inny niż mieszkańcy Dogville? I w odwrotnej sytuacji, czy potrafiłbyś wybaczyć – tak naprawdę, bezwarunkowo? A może twoje własne poczucie moralności to tylko teatr, tak jak scena tego filmu?

Dogville to film nie do zapomnienia. Nie dlatego, że szokuje czy epatuje przemocą – ale dlatego, że uderza tam, gdzie jesteśmy najbardziej bezbronni: w nasz obraz siebie. Von Trier nie daje nam ucieczki – nie oferuje bohatera, z którym można się utożsamić, nie daje nadziei, że ludzie mogą być „lepsi”. Jego wizja świata jest dosadna. Jeśli film ten czegoś uczy – to nie jak być lepszym, lecz jak łatwo stać się gorszym.

W *Dogville* chodzi o pokazanie, jak szybko przeciętny, dobry człowiek okazuje się w rzeczywistości kimś złym. Jak łatwo moralność zamienia się w przemoc. I wreszcie: jak przemoc może

być ukryta w strukturze samego społeczeństwa: w demokracji, w normach, konwenansach, w tym, co „wszyscy uważają za słuszne”. Ten film może być dla każdego z nas szansą na konfrontację z samym sobą. Większość widzów powie, że nie wszyscy jesteśmy tacy jak mieszkańcy Dogville. Nie wszyscy? Nie wierzę wam.

Dogville

Lars von Trier/Dania, Niemcy, Włochy, Francja, Szwecja, Norwegia/2003

Budować!

To jeden z najlepszych filmów w światowej kinematografii, ale roztropnie jest nie pytać głośno, dlaczego nie otrzymał Oscara. Mistrzowskie główne role Daniela Olbrychskiego, Wojciecha Pszoniaka i Andrzeja Seweryna oraz znakomite drugoplanowe – plejada najlepszych polskich aktorów. Niezwykle sugestywna ekranizacja powieści Władysława Reymonta stawiająca podstawowe pytania dotyczące natury ludzkiej. Andrzej Wajda, sięgając po *Ziemię obiecaną*, nie tylko pokazał jej społeczną wrażliwość i literacki rozmach, ale wydobył też to, co najboleśniesz: anatomię duchowej degradacji, wiwisekcję serca zżeranego przez pragnienie posiadania.

Czy ludzie pragną bogactwa, ponieważ chcą żyć lepiej, czy dlatego, że pragną zapanować nad innymi? Czy chciwość to powszechna przywara charakteru, czy może głębsza struktura, która odsłania się dopiero wtedy, gdy milknie sumienie, a Bóg staje się nieobecny?

Karol Borowiecki, Moryc Welt i Maks Baum – trzech bohaterowie, trzy narodowości, trzech przyszli przemysłowcy – są jak symbole nowoczesności, która odrzuca indywidualną tożsamość i tradycję w imię postępu i potęgi. Polak, Niemiec, Żyd – już nie pielęgnują swoich kultur, nie służą żadnym religiom. Ich Ewangelią jest kapitał, ich liturgia – produkcja. A Łódź, miasto

dymów i pieniędzy, ma stać się nową ziemią obiecaną – nie przez Boga daną, lecz wymuszoną przez ludzi w jednym celu. Nie chcą niczego poza jednym: budować. Fabrykę. Fortunę. Imperium. Wszystko inne zostaje porzucone jako zbędne. Liczy się tylko przyszłość. Liczy się tylko zysk. Ale zysk nie przychodzi za darmo. Trzeba go wyrwać, ukraść, wycisnąć. Z robotników. Z ko biet. Z własnych snów. Z tego, co ludzkie.

Słowa Maksa Bauma: „Ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic... Razem mamy dosyć, żeby założyć fabrykę” – są iro niczną parafrazą rewolucyjnych haseł. To pierwsza prawda tego filmu: że kapitalizm nie rodzi się z siły, lecz z głodu. A głód ten dla jednych jest fizyczny, dla innych zaś nie jest głodem chleba, ale głodem znaczenia, dominacji, nieśmiertelności. To nie bie da napędza chciwość, tylko pragnienie przekroczenia własnego losu, zapanowania nad światem, który do tej pory nami rządził.

„Ziemia obiecana” to przecież termin biblijny. Oznaczała przestrzeń spełnienia, odpoczynku, Bożej obietnicy po latach wędrówki. Przy czym u Reymonta i u Wajdy zostaje całkowicie odwrócony sens tego pojęcia – tu ziemia obiecana to raj, do któ rego prowadzi nie Mojżesz, ale lichwiarz; nie prawo, ale popyt; nie nadzieja, ale pożądanie. To miejsce, gdzie powstają potężne fabryki, wspaniałe pałace, doskonała technika. Dla jednych.

Chciwość staje się objawieniem. Nie w sensie duchowym, lecz demaskującym. Odśłania bowiem prawdę o istocie ludzkiej wtedy, gdy ta nie zna już żadnych granic. Gdy wszystko, co świę te, zostało uprzedmiotowione.

Więcej niż tysiące słów film przekazuje nam obrazami – ich brutalna bezpośredniość, znakomity rytm montażu, ekspresyj ność zdjęć fabrycznych zderzona z wystawnością burżuazyjnych salonów tworzą kontrapunkt między trudem a próżnością, mię dzy krwią a złotem. „Ziemia obiecana” to świat, który tworzymy, kiedy przestajemy wierzyć w coś większego od nas. To świat czło wieka, który chce być panem, a zostaje niewolnikiem własnego

głodu. Jak pisał Dostojewski w *Braciach Karamazow* – w świecie bez Boga wszystko jest dozwolone. Prawdziwej ziemi obiecanej nie ma bez nieba. Bez Boga. Bez sensu. Bez granicy. W przeciwnym razie zostaje tylko ziemia – spalona. I my, którzy ją grabimy. I ci, którzy już w niej leżą. Każdy wybór to wybór między formami tego samego systemu. Nawet miłość – czyż nie jest tu towarem? Nawet przyjaźń – czy nie służy tylko wspólnemu interesowi? Nawet śmierć – czy nie zostaje sprowadzona do utraty zdolności produkcyjnej?

Wajda widzi chciwość jako coś pierwotnego, zwierzęcego, ale też metafizycznego.

Film – zrealizowany z ogromnym rozmachem i niemal operową ekspresją – staje się traktatem o tym, co dzieje się z duszą kogoś, kto odrzuca ideały. U Wajdy nie ma łatwego podziału na dobrych i złych. Nie ma świętych i diabłów. Są tylko ci, którzy ulegli logice zysku, i ci, którzy zostali przez nią zmiażdżeni. Nawet Karol Borowiecki, który w pierwszych scenach budzi sympatię, szybko przeistacza się w kogoś, kogo nie sposób już lubić. Chciwość, zdaje się mówić ten film, to nie przypadek, to diagnoza. Diagnoza świata, który nie zna transcendencji. Świata, w którym religia została wyparta przez mechanikę, sztuka przez księgowość, miłość przez kontrakt. Chciwość to objawienie, kim naprawdę możemy się stać, kiedy nikt nas nie obserwuje. Kiedy nikt nie rozlicza nas z sumienia. Kiedy zostajemy sam na sam ze sobą. Chciwość nie manifestuje się tylko w wymiarze indywidualnym, jednostkowym. Jeśli gdzieś trwa wojna, trzeba pytać przede wszystkim o to, na konta bankowe którego z państw na świecie wpływają w związku z nią największe zyski. Poznamy tak jej sprawcę.

Ziemia obiecana w ujęciu Wajdy nie jest Edenem. To bardziej Sodomia. Albo Babilon. Miejsce pełne hałasu, pożądania, walki o wpływy i rozkładu. W tle fabuły przewijają się sceny niemal apokaliptyczne – płonące hale, wyzyskiwane kobiety, robotnicy

umierający w szwalniach. I pytanie: czy tam, gdzie zaczyna się rachunek ekonomiczny, musi kończyć się człowieczeństwo? I czy chciwość niszczy człowieka, czy go po prostu demaskuje? Czy w świecie bez etycznych granic, bez Boga, bez transcendencji – chciwość nie jest logiczną konsekwencją ludzkiej natury? Wajda nie mówi nam, że chciwość jest zła, mówi coś znacznie gorszego – że chciwość jest naturalna, że może jest naszą prawdziwą twarzą, że wszystko inne to maska. Chciwość nie jest tutaj grzechem, lecz prawem natury. Mechanizm zysku działa jak grawitacja: bezlitośnie, logicznie, bez reszty. Chciwość potrzebuje nędzy, by się karmić. I odwrotnie – nędza karmi się chciwą nadzieją, że kiedyś też stanie się bogata.

Film pokazuje to, co w człowieku najgłębiej ukryte – jego zgodę na zło, jeśli tylko jest to opłacalne. To nie opowieść o tym, że homo sapiens może się zepsuć. To opowieść o tym, że z natury jest już zepsuty.

W ostatnich scenach Borowiecki patrzy w przyszłość – zimno, spokojnie, bezlitośnie. Ale jego spojrzenie nie jest triumfem. To spojrzenie kogoś, kto wie, że nie ma już odwrotu. Ten świat nie runął. On trwa. *Ziemia obiecana* nie jest tylko obrazem przeszłości – to również diagnoza teraźniejszości. Karol Borowiecki żyje dziś pod innym nazwiskiem, w innym garniturze, z innymi kartami kredytowymi.

A jednak trzeba zadać sobie pytanie: czy chciwość, mimo że moralnie odrażająca, nie jest również motorem historii? Nie przypadkiem ci sami, którzy wyzyskują, często też odkrywają, budują, tworzą nowe światy. Czyż nie jest tak, że człowiek jest istotą pełną sprzeczności, napędzaną również siłami ciemnymi, ale często skutkującymi czymś dobrym? Gdyby nie to gorące pragnienie „więcej” – więcej ziemi, więcej wiedzy, więcej mocy – czy opuścilibyśmy kiedykolwiek jaskinie? Czy nie byłibyśmy nadal miłymi neandertalczykami, żyjącymi w równowadze z otoczeniem, może nawet szczęśliwymi, lecz niezdolnymi do

stworzenia cywilizacji? Ich czas na Ziemi trwał dłużej niż nasz, ale to my zmieniliśmy świat. Może właśnie dlatego, że nam, ludziom, zawsze czegoś brakowało – że nigdy nie mieliśmy dość.

Ziemia obiecana

Andrzej Wajda/Polska/1974

Nieczystość

Film Paola Sorrentina *Parthenope* jest w Polsce rozpowszechniany pod tytułem *Bogini Partenope*, tak jakby dystrybutor chciał nas sprowokować do szukania w tytułowej postaci boskich atrybutów. Parthenope to mitologiczna syrena, jedna z trzech, które swym śpiewem uwodziły żeglarzy, a oni – zauroczeni i oszołomieni – tracili orientację i rozbijali się o skały. Wtedy syreny ich pożerały. W filmie imię to nadano dziewczynce urodzonej w morzu u wybrzeża Neapolu.

Z tych narodzin na pograniczu żywiołów wynurza się postać, która przez resztę filmu będzie karmić się pragnieniami, słabościami i nadziejami innych. Sorrentino z mitu uczynił fundament opowieści, w której piękno nie oznacza światła, lecz nieczystość.

Tytułowa Partenope, grana przez Celeste Dalla Portę, to dziewczyna ładna, ale nie olśniewająco piękna. Jej uroda nie zbija z nóg, i właśnie przez to staje się bardziej niebezpieczna. To, co czyni Partenope tak niepokojącą, to właśnie zdolność do budzenia pożądania. Jej nadmiernie wydekoltowane suknie, zbyt bezpośrednie spojrzenia, fizyczny kontakt na granicy intymności – wydają się niedbałe, niemal dziecięce, a przecież wszystko to jest prowokacją. Jej gesty – zawsze na pograniczu tego, co dozwolone – są wyzywające, choć nie wulgarne. Karmi się spojrzeniami, ale nie bierze odpowiedzialności za uczucia, które wzbudza.

Partenope dotyka twarzy obcych mężczyzn, z rozbijającą naturalnością pokazuje ogrodnikowi swoje piersi, bez cienia wstydu przechadza się nago po domu. Piękno, które reprezentuje, nie ma w sobie czystości. Nie jest to ani dziewiczność, ani świętość. To piękno głodne, nieczyste. Urok nie tyle erotyczny, ile pierwotny – przypominający mitologiczne byty, które nie znały grzechu, bo nie znały dobra i zła. Ich siłą była moc natury, nie sumienia.

Partenope uwodzi wszystkich. Także niektóre kobiety. Jej spojrzenia są jednocześnie niewinne i prowokujące, a jej dostępność – pozorna. Nie dla wszystkich jest jednak nieosiągalna. Ulega tym, którzy mogą być dla niej przydatni, lub tym, których zdobycie zaspokaja jej pychę – szefowi lokalnej mafii, nauczycielce aktorstwa, kardynałowi. Przekracza tabu – uwodzi własnego brata Raimonda (Daniele Rienzo).

Ich relacja, z początku czuła, przekształca się w niepokojący emocjonalny taniec na granicy kazirodztwa. Dziewczyna kładzie głowę na podbrzuszu brata, prowadzi jego dłoń na swój brzuch. Dotyka go i głaszcze. Pieści się i całuje w jego obecności, a później uprawia seks z jego kolegą. Nie robi tego w sposób całkowicie jednoznaczny – mimo to narusza zasady, których łamać nie wolno. Wszystko to wzbudza w Raimondzie gwałtowne uczucia, czego ona jest w pełni świadoma. Przestrzeń między nimi gęstnieje od emocji, od napięcia, od zakazanych pragnień. Dla brata Partenope staje się uosobieniem pożądania, ale też nienazwanego bólu i zamętu, zakazanym obiektem miłości. W końcu młodzieniec nie wytrzymuje tej emocjonalnej pułapki i popełnia samobójstwo. Skacze w przepaść i rozbija się o skałę – jak żeglarczy z mitu.

Ten rodzaj piękna – nieczystego, niedefiniowalnego, poza dobrem i złem – fascynuje Sorrentina. W jednej z najmocniejszych scen filmu reżyser stawia swoją bohaterkę w centrum religijnego sacrum. Widzimy ją w skarbcu św. Januarego – głównego patrona

Neapolu, męczennika chrześcijańskiego, którego relikwie i symbole otaczane są najwyższym kultem. Partenope ma na sobie ornat, mitrę, insygnia świętego biskupa – założone na nagie ciało. Kardynał Tesorone (w tej roli Peppe Lanzetta), którego wcześniej uwodziła, ma na sobie tylko czerwone majtki i krzyż na szyi. Ale to nie on panuje nad sytuacją. To ona – uświęcona przez złoto i najszlachetniejsze kamienie – staje się ołtarzem pożądania.

Rozchyła nogi i pozwala zaspokoić się pieścizotami, otulona najcenniejszymi klejnotami chrześcijaństwa. Skarb św. Januarego, gromadzony przez siedem stuleci, uważany jest za bardziej wartościowy niż te należące do angielskiej korony czy do carów Rosji. Partenope i kardynał kalają swoim wyuzdaniem święte miejsce. Nie czują lęku ani wstydu. Wstyd bowiem jest emocją tych, którzy uznają granice. Partenope ich nie ma, bo jej głód jest zbyt wielki. Jest wcieleniem ciemnych, brudnych impulsów.

Znamienne, że jedynym mężczyzną, który wydaje się odporny na wdzięki Partenope, jest pisarz John Cheever grany przez Gary'ego Oldmana. Tak jakby przejrzał jej grę, jej pragnienia i zagrożenie, które dziewczyna stanowi. Uda mu się „zatkać uszy”. Zasłania się homoseksualizmem – być może zmyślonym – i nie wchodzi z nią, mimo jej wielu prób nawiązania relacji, w żaden emocjonalny kontakt.

Inni nie mają tej siły i świadomości zagrożenia. Profesor Devo Marotta (w tej roli Silvio Orlando), który uczynił z Partenope swoją podopieczną i patronował jej karierze naukowej, zostaje przez nią porzucony. Dziewczyna nie przejmuje po nim katedry, nie kontynuuje drogi, którą przed nią otworzył. Bo Partenope się nie wiąże, nie przynależy, tylko zaspokaja głód. Karmi się wzbudzaniem podziwu, pożądania i pragnienia jej obecności. Nie zna źródła tego głodu i film również nie wskazuje go widzom.

Sorrentino splota piękno z rozpadem, sacrum z prowokacją, mit z codziennością. *Bogini Partenope* to film wizualnie wysmakowany, pełen przepięknych obrazów o niezwyklej intensywności.

Oglądamy oszałamiające widoki architektury, morza i okolic Neapolu w pełnym letnim słońcu, tak jakby wspaniała pogoda trwała tam wiecznie.

A jednak za tymi obrazami pulsuje coś mrocznego: pytanie o to, czym naprawdę jest piękno i dlaczego, gdy prowadzi do zguby, tak rzadko odwracamy od niego wzrok. Dlaczego nie widzimy, że możemy się o nie rozbić. Piękno nie gwarantuje szlachetności i czystości, a brzydota nie musi być brudna. Wątek pełnej troski relacji profesora Marotty z jego synem, przerażającym, odpychającym olbrzymem, jest pewnym kontrapunktem tego filmu. Sorrentino pokazuje, że brzydota może iść w parze z odpowiedzialnością, empatią i czystością.

W ostatniej scenie Partenope, po zakończeniu kariery naukowej i przejściu na emeryturę, powraca do Neapolu. Widzimy jej beztroski uśmiech. Nie wie, że jej życie wypełniała nieczystość. Przypomina się wtedy zdanie, które wypowiedziała wcześniej: „Jestem Partenope, nigdy się nie wstydzę”. I rzeczywiście: nie sposób wstydzić się czegoś, czego sobie nie uświadamiamy. Syrena nie ma takiej świadomości, nie ma litości, nie ma sumienia. Ma tylko głód.

Bogini Partenope

Paolo Sorrentino/Włochy, Francja/2024

Świat jest wspaniały, tylko ludzie...

Jak powiedział w wywiadzie Paolo Sorrentino: *Młodość* to film o miłości. Warto tu zatem przywołać słowa Sørensa Kierkegaarda z dzieła *Albo-albo*: „Czym jest młodość? Snem, a miłość jest treścią tego snu”. Choć Sorrentino nie odwoływał się do twórczości Kierkegaarda, to myśl ta jest kluczem do zrozumienia filmu. Po- zornie opowiada on o starości, przemijaniu, o ciałach tracących siłę i umysłach pogrążających się we wspomnieniach, lecz jego prawdziwym tematem jest miłość i przekonanie, że dopóki ona trwa, to trwa też młodość. Sorrentino pokazuje nam więc mani- festacje tej miłości w rozmaitych formach: zranionej, dojrzałej, nieodwzajemnionej, niemej, porzuconej, cielesnej i duchowej.

Młodość nie jest w tym filmie kwestią wieku, lecz zdolnością do przeżywania uczuć, jest tym, co wciąż utrzymuje człowieka przy ży- ciu. *Młodość* rozgrywa się w ekskluzywnym sanatorium w Alpach i oczarowuje nas krajobrazami, które swoim pięknem zapierają dech w piersiach. Takich cudnych miejsc na świecie jest bardzo wiele. Gdyby Sorrentino wymyślił sobie fabułę rozgrywającą się w Polsce, to i u nas znalazłby miejsca i widoki równie oszałamiają- ce. Estetyka obrazowania w filmach tego reżysera zawsze zachwyca, aczkolwiek może być pewnego rodzaju pułapką. Bo skoro cała przy- roda i architektura są tak piękne, to możemy pomyśleć, że i poka- zywani ludzie będą równie piękni. Ale przecież wiemy, że obrazy,

które widzimy na ekranie, są bardzo starannie wybrane. Tak więc Sorrentino mówi: „Choćbyś był i stary, ale kochał, to jesteś młody”. Co to jednak znaczy „być młodym” i czym naprawdę jest miłość?

Przypomina się książka Raymonda Carvera *O czym mówimy, gdy mówimy o miłości*, którą przywołał w swoim filmie *Birdman* Alejandro González Iñárritu. No więc o czym mówimy? Czyż nie wyłącznie o swoim, zazwyczaj ładnie zamaskowanym, dziecięcym i młodzieńczym infantylnym pragnieniu? Nawet jako starcy w nim tkwimy. Tak jakby młodość, która pragnie być kochana, nigdy nie stawiała się dorosła. Nigdy nie dojrzewała. Potrafiła wszakże pięknie się maskować. „Chcemy być kochani, ale sami nie potrafimy kochać bezwarunkowo”.

W filmie mamy wiele relacji miłosnych i emocjonalnych. Główną postacią *Młodości* jest Fred Ballinger (w tej roli Michael Caine), sławny emerytowany kompozytor i dyrygent, który początkowo zdecydowanie odmawia występu przed królową angielską. *Proste pieśni*, których wykonaniem miałby dyrygować, napisał przed laty dla żony Melanie, dziś pogrążonej w demencji. Gdy Ballinger odwiedzi ją w domu opieki, zobaczymy przez krótką chwilę przerażający wyraz jej jak gdyby martwej twarzy.

To, co dla świata jest tylko muzyką, dla niego stało się wspomnieniem bliskości, której nie da się wskrzesić. Odmowa wydaje się aktem miłości, lojalności i wierności. Uczucia. W rozmowie z wysłannikiem królowej Ballinger mówi: „Monarchia to uroczy wynalazek. Jest taka delikatna. Wystarczy usunąć jedną osobę, a zmienia się cały świat. Jak w małżeństwie”. Widzimy więc jego przywiązanie do żony, ale jednocześnie dowiadujemy się, że miał dziesiątki kochanek – o których żona wiedziała i cierpiała z tego powodu – jak i o jego „eksperymentach” homoseksualnym. Jest też Lena (Rachel Weisz), córka Freda, która przez całe życie czuła się zaniedbywana przez ojca pochłoniętego muzyką. Jedną z mocniejszych scen jest ta, w której mówi do ojca: „Całe życie mówiłeś o emocjach, ale sam ich nie okazywałeś”. W jednej chwili milczenie artysty, które dotąd

można było uznawać za gest powściągliwej godności – zostaje zde-maskowane jako emocjonalna nieobecność.

Przez cały film Ballinger odmawia dyrygowania, a my podziwiamy trwałość jego uczucia, aż nagle zmienia zdanie. Czy obietnica otrzymania tytułu szlacheckiego z rąk królowej, chęć zostania sir Fredem Ballingerem, okazała się silniejsza od miłości? Miłości, która jest więc tylko snem? Snem, w którym pulsują najróżniejsze impulsy i pożądania? W którym własne spragnione ego jest najważniejsze?

Obok tej głównej rozwija się w filmie wiele innych relacji emocjonalnych. Każda jedyna w swoim rodzaju, każda nieoczywista, w jakimś sensie dwuznaczna. Lena, córka Freda, zostaje w brzydkim stylu porzucona przez Juliana, syna Micka Boyle'a, reżysera, przyjaciela Freda. Julian odchodzi do Palomy, bo „jest lepsza w łóżku”. Lena, początkowo rozbita, nagle otwiera się na zmysłową relację z alpinistą Lucą Moroderem. Sorrentino pokazuje, że czasem wystarczy kilka spojrzeń i gestów, by poczuć pierwotne pożądanie. Młodzieńcze?

W sanatoryjnej restauracji widzimy też starsze dystyngowane małżeństwo, które dzień po dniu je posiłki, nie wypowiadając do siebie ani słowa. W mowie ciał tej pary jest jakieś napięcie i wzajemna złość. A jednak któregoś dnia są widziani przez Freda i Micka, gdy w lesie, oparci o drzewo, uprawiają bardzo namiętny i gwałtowny seks.

W sanatorium wypoczywa również Diego Maradona z żoną. On dramatycznie otyły, czasem potrzebuje butli z tlenem, którą ciągnie za nim jego żona. Troskliwa i opiekuńcza. Czy jej troska rzeczywiście jest bezinteresowna? Czy nie wiąże jej z mężem jego sława i jej ekonomiczna zależność? Kiedy pochyla się nad jego ledwo funkcjonującym ciałem – może nie kieruje się czułością, tylko koniecznością utrzymania statusu?

Mick Boyle (w tej roli Harvey Keitel), pracując nad ostatnim filmem, szuka jeszcze jednego potwierdzenia swojego znaczenia.

Marzy o współpracy z aktorką, którą uwielbia, Brendą Morel (w tej roli Jane Fonda), ale ona go odrzuca. Ten cios odbiera nadzieję na sukces filmu, który miał być zwieńczeniem jego kariery. Spacer za pieniądze z wynajętą prostytutką chyba ostatecznie uświadamia mu, że tego, czego potrzebuje, nie otrzyma już ani z miłości, ani z innego powodu. W finale, pozbawiony złudzeń, wybiera śmierć. Z kolei wiadomość o jego śmierci wywołuje u Brendy spazmatyczny atak rozpaczy, co wskazuje na złożoność ich relacji emocjonalnej.

Miłości pragną także inne postaci: para scenarzystów pracująca nad filmem Micka Boyle'a zaczyna się w sobie zakochiwać, Jimmy Tree (świetna rola Paula Dano) czuje się dramatycznie niedoceniony, Miss Universe i masażystka marzą o sławie aktorskiej i tanecznej. Wszystkie te relacje i sytuacje są paradoksalne w sposób właściwy dla młodości. Młodości, która zazwyczaj z wyglądu jest piękna i pociągająca, a jednocześnie pozostaje impulsywna oraz infantrylna i zawsze, co naturalne, biologicznie egoistyczna.

Co więc, jeśli to, co bierzemy za miłość, jest tylko projekcją naszego własnego oczekiwania, że w tak pięknym świecie, jaki bywa w wielu miejscach, uczucia ludzi też będą piękne?

Młodość nie jest elegią o ocalającej miłości, lecz refleksją nad tym, jak łatwo mylimy miłość z wygodą, rutyną, przyzwyczajeniem, pożądaniem, dumą, pragnieniem sławy. Sorrentino, esteta, ironista, przenikliwy obserwator, nie stworzył hymnu na cześć miłości, tylko gorzki traktat o jej ciemnych, egocentrycznych i infantrylnych aspektach.

Trzeba zatem powtórzyć te pytania: o czym mówimy, gdy mówimy o miłości? O czym myślimy, gdy mówimy o miłości? O czym myślimy skrycie, gdy myślimy o miłości? Co jest skryte w nas przed nami samymi, gdy mówimy o miłości?

Młodość

Paolo Sorrentino/Włochy, Szwajcaria, Francja, Wielka Brytania/2015

Tchórzostwo jako rodzaj lenistwa

Może pora z tym skończyć Charliego Kaufmana to film o człowieku, który nigdy nie wyrósł z dzieciństwa – nie w sensie nostalgicznym, lecz egzystencjalnym.

Początek filmu wprowadza nas w pozornie banalną sytuację: młoda para, Lucy (Jessie Buckley) i Jake (Jesse Plemons), jedzie samochodem drogą zasypaną śniegiem, by odwiedzić rodziców Jake'a. Jake chce, aby poznali Lucy. Podróż do domu staje się powrotem do źródła lęku Jake'a, a dom rodziców okazuje się sceną psychicznego chaosu, przestrzenią rozpadu, w której przeszłość, teraźniejszość i fantazje zaczynają się ze sobą mieszać. To dom, który był przesiąknięty lekceważeniem, kontrolą i wstydem.

Toni Collette i David Thewlis grają rodziców w sposób niemal groteskowy – są nadmiernie uprzejmi, fałszywie radosni, natrętni, a zarazem sztuczni w tym, jak traktują syna. Jake porusza się między nimi z napięciem przestraszonego dziecka, które czuje się niegodne miłości, a jednocześnie winne. Relacje Jake'a z rodzicami są przyczyną jego psychicznego kalectwa – niewidzialnym, ale wszechobecnym źródłem emocjonalnej blokady, która nie pozwoliła mu stać się samodzielnym mężczyzną, która spowodowała jego trwanie w pewnym rodzaju beczynności. Już pierwsze sceny wizyty ujawniają głębokie napięcie: Jake, stojąc przed domem, mówi do Lucy, że „nie jest jeszcze gotowy,

by wejść”. Ten gest – pozornie błahy – jest w rzeczywistości symbolicznym cofnięciem się do dzieciństwa. Dom rodzinny nie kojarzy mu się z bezpieczeństwem, lecz z lękiem i upokorzeniem, atmosferą chłodu emocjonalnego, przymusu i wstydu.

Rodzice, choć spodziewali się tej wizyty, każą na siebie czekać, co już jest pierwszym sygnałem ich braku empatii i lekceważenia syna. Gdy wreszcie przychodzą, powitanie jest bardzo nienaturalne. Ojciec podaje Jake’owi rękę, nie patrząc mu w oczy ani przez sekundę. Matka zachowuje się w sposób egzaltowany, co może być próbą ukrycia czegoś. Ta sztuczność i powierzchowność jest widoczna, gdy w trakcie kolacji matka zadaje Lucy pytanie, jakie obrazy ta maluje, ale wcale nie czeka na jej odpowiedź i natychmiast wychodzi do kuchni. Rodzice Jake’a są mistrzami sprzeczności: raz wylewnie życzliwi, raz protekcyjni, raz nadmiernie radosni, by za chwilę w kuchni wybuchać wściekłością ledwo ukrywaną przed synem i jego dziewczyną. Są w nich gniew i pycha.

Jake, wychowany w takiej atmosferze, nauczył się tłumić emocje, przewidywać nastroje, kontrolować gesty. Kiedy matka próbuje dotknąć jego ramienia, uchyla się odruchowo – jak ktoś, dla kogo taki dotyk nie jest czułym gestem, lecz naruszeniem granic. W dzieciństwie musiał się zapewne uczyć, jak nie drażnić matki, jak nie rozczarować ojca, jak być niewidzialnym, by uniknąć kary.

Szczególnie znamienne jest to, że Jake nie potrafi rozmawiać z ojcem. Ojciec jest fizycznie obecny, jednak psychicznie nieosiągalny, chłodny, oceniający, niezdolny do empatii. W jego geście podania ręki bez spojrzenia widać całe dziedzictwo wychowania. Dla Jake’a oznacza to brak wzorca męskości, brak potwierdzenia własnej wartości, brak zewnętrznego punktu odniesienia. Matka z kolei reprezentuje emocjonalną manipulację i dwuznaczną czułość. Chwali syna w sposób, który odbiera mu wszelką wiarę w siebie: „Dobrze sobie radzisz, mimo że nie masz

talentu ani żadnych zdolności”. To zdanie jest esencją ich relacji – komplement, który rani głębiej niż jawna krytyka. Zawiera w sobie pogardę w przebraniu troski. W takim świecie nie można wzrastać – można tylko udawać, że się istnieje. Jake dorastał więc w poczuciu, że cokolwiek zrobi, jakkolwiek by się starał, zawsze będzie niewystarczający.

Wyjątkowo niepokojący jest motyw podrapanych przez psa drzwi do piwnicy, detal, który film pokazuje, ale go nie wyjaśnia. Jake reaguje na niego z wyraźnym niepokojem, jakby wiązał się z traumatycznym wspomnieniem. Opowiada Lucy, że w dzieciństwie zawsze bardzo bał się tej piwnicy i że w okresie szkolnym był długo gnębiony, choć nie mówi przez kogo. Być może dręczycielami byli rówieśnicy, aczkolwiek równie dobrze mogli być nimi rodzice, którzy na przemian zawstydzali i karali, a potem udawali, że nic się nie stało. Pies przecież nie drapał tych drzwi bez powodu. Chciał się tam dostać do czegoś albo do kogoś i tym kimś mógł być Jake zamknięty w piwnicy za karę.

Od pewnego momentu w filmie zaczyna się chaos. To, co początkowo wyglądało na realistyczną historię, szybko zaczyna pękać. W jednej chwili matka jest młoda i pewna siebie, w drugiej – chora, starzejąca się, umierająca, karmiona przez Jake’a. Ojciec raz dowcipkuje, raz trzęsie się ze starości.

Zmienia się imię dziewczyny Jake’a – raz jest to Lucy, raz Lucia, raz Louisa. Raz jest studentką fizyki, innym razem malarstwa, gerontologii, najpierw okazuje się poetką, a następnie kelnerką. Zmieniają się jej ubrania, ton głosu, kolor włosów. Czas płynie w dziwny sposób – jakby każde słowo, które Lucy wypowiada, dotyczyło innej przeszłości. Jake pozostaje ten sam – spięty, pełen lęku, wycofany. Wiele scen jest odrażających, jak ta, gdy ojciec, zapraszając dziewczynę na nocleg, wręcza jej koszulę nocną matki Jake’a ubrudzoną obrzydliwą, lepką żółtą kaszką. Co jakiś czas mamy przeskok do innej scenerii, w której widzimy starego woźnego (Guy Boyd).

Aż w końcu zaczynamy rozumieć, że to wszystko odbywa się nie w prezentowanej rzeczywistości, lecz w głowie Jake'a, który jest właśnie tym starym, samotnym woźnym, z którego wyśmiewają się uczniowie. Lucy istnieje tylko jako projekcja, wyobrażenie kobiety, którą Jake mógł poznać, gdyby wtedy, gdy zapatrzył się na nią w barze, odważył się poprosić o numer telefonu. Kaufman, mistrz psychologicznej dekonstrukcji, nie opowiada tu historii miłosnej, lecz dramat rozpaczliwej autokreacji – proces, w którym umysł konstruuje, przekształca i unicestwia swoje własne projekcje, aż pozostaje tylko pustka, stara szkoła i woźny sprzątający korytarze. Wszystko, co oglądamy, to strzępy świadomości osoby, która już nie uczestniczy w życiu, a tylko rozpaczliwie wspomina i wciąż przetwarza swoje marzenia i lęki. Osoby, która nie odważyła się nigdy wyrwać z kręgu rodzinnego uwięzienia i trwa w infantylnej, życiowej beczynności, będącej rodzajem lenistwa.

W wyobraźni tworzy świat, w którym mógłby być kimś: naukowcem, laureatem Nagrody Nobla, synem godnym uznania. W fantazji widzi matkę siedzącą obok niego na scenie, gdy on przemawia po otrzymaniu Nobla. Wreszcie dumna, oklaskująca go ze łzą w oku. Ale nawet ta wizja przeniknięta jest ironią – matka, która w rzeczywistości odebrała mu wiarę w siebie, teraz klaszcze duchowi, jakiego sam stworzył, by przynajmniej raz poczuć jej aprobatę.

Film Kaufmana jest zarazem metafizycznym dramatem i egzystencjalnym horrorem. Świat Jake'a to koszmar niespełnienia, w którym każde wspomnienie zamienia się w samooskarżenie. Lucy, która wciąż powtarza, że „może pora z tym skończyć”, mówi w istocie jego głosem. To zdanie staje się jego myślą samobójczą. To wezwanie do śmierci, ale też do prawdy. Bo Jake już wie, że nie ma nikogo, kto mógłby go kochać, że cała jego relacja z Lucy jest wyłącznie wyobrażeniem uczucia, jakiego nigdy nie odważył się szukać w realnym świecie. Jego umysł jest niczym

teatralna scena, na której odgrywa się spektakl. Jego wyobraźnia jest olbrzymia i chora zarazem. To teatr umysłu, który gra przed pustą salą.

Kaufman rozbiera ludzką psychikę z okrutną precyzją. W jego filmie nie ma litości – jest za to bezbrzeżna empatia wobec cierpienia, jakie jednostka sama sobie zadaje, pielęgnując wewnętrzne dziecko, które nigdy nie dorosło, bo nigdy naprawdę nie było akceptowane i kochane. Jake nigdy nie przestał być synem, który boi się zawieść, który chce zasłużyć na podziw, bo wie, że o bycie kochanym musi się bardzo starać, ale jednocześnie nie wierzy w siebie. Jego fantazje, wypełnione cytatami z filmów, książek i piosenek, to forma schronienia przed dojmującym brakiem miłości.

To także film o umieraniu świadomości, jeśli ta pielęgnuje w sobie trucizny. O tym, że można umrzeć, zanim umrze ciało. O samotności, która staje się chorobą duszy – paraliżującą, niewidzialną, niezrozumiałą dla świata. Kaufman pokazuje, jak niedopełniona i chora relacja z toksycznymi rodzicami, zwłaszcza z matką, może zniszczyć odwagę kochania i przyjmowania miłości. Taki brak bezwarunkowej bliskości na zawsze zmienił Jake'a w cień tego, kim mógłby być.

Ten film to nie tylko opowieść o samotnym woźnym – to opowieść o człowieku, który ugrzązł w introspekcji tak głęboko, bo nie miał odwagi i siły, by naprawdę żyć. Żył jedynie marzeniami i przywoływaniem wspomnienia demonicznych rodziców.

„Może pora z tym skończyć” to fraza, która powtarza się w fantazjach Jake'a w różnych znaczeniach. Raz wyobraża on sobie, że nawet gdyby się kiedyś odważył i nawiązał z Lucy znajomość, to na pewno po krótkim czasie ona i tak by odeszła. Innym razem jest to myśl o zakończeniu swojego życia. Zakończeniu, dla którego wybrał zaskakującą i niespotykaną, symboliczną formę. Rozbiera się do naga w samochodzie stojącym na mrozie

i ogień pragnienia, który trawił go całe życie, zostaje zamrożony wraz z nim.

Może pora z tym skończyć

Charlie Kaufman/USA/2020

Śmiertelna perfekcja

Jak powiedział Philip Dormer Stanhope, hrabia Chesterfield: „Wszystko, co w ogóle warto robić, warto robić dobrze”. W *Czarnym łabędziu* Aronofsky’ego widzimy jednak, że dążenie do pełnej perfekcji może prowadzić do obłądu i urojeń. Gdzie kończą się piękno sztuki i pasja, a zaczyna toksyczna iluzja? Gdzie jest granica między robieniem czegoś dobrze a obsesją, między wymaganiami a samookaleczeniem, między sublimacją a autodestrukcją? Aronofsky z precyzją pokazuje, jak krucha jest psychiczna struktura jednostki poddanej tyranii absolutnego ideału.

Nina Sayers – w tej roli oszałamiająca Natalie Portman – to uosobienie perfekcji. Gdy Thomas Leroy (Vincent Cassel), charzmatyczny, apodyktyczny reżyser nowej inscenizacji *Jeziora łabędziego*, decyduje się powierzyć Ninie główną rolę – zarówno Białego, jak i Czarnego Łabędzia – dziewczyna staje przed trudnym zadaniem. Ma zagrać delikatność i pożądanie. Kruchosć i instynkt. Niewinność i grzech. Ale Nina zna tylko pierwszy biegun. Jest idealna jako Biały Łabędź, czysta, lękliwa, przejrzysta. Ciemność jest jej obca, a jednocześnie – wydaje jej się fascynująca. Ta ciemność stanie się zadaniem i przekleństwem. Natalie Portman tworzy rolę totalną: fizyczną, psychiczną, niemal biologiczną. Aktorka przygotowywała się do niej miesiącami, schudła do granic możliwości, trenowała balet osiem godzin dziennie,

a na ekranie przeistacza się w postać w sposób, który przekracza kategorię gry. To nie rola – to akt wcielenia. Portman nie tylko odgrywa cierpienie, ona je ucieleśnia. Patrzymy, jak Nina zdiera sobie skórę z palców, jak rozdrapuje plecy, jak wkłada sobie rękę do gardła, jak się głodzi, by osiągnąć formę „lekką jak piórko”. To nie metafora – to konkretna, bolesna, cielesna cena perfekcji. W tej postaci nie ma fałszu ani dystansu. Jest tylko powolne samounicestwienie się w imię idealnego ruchu. Dążenie, które jest pragnieniem próżnej sławy.

Znakomicie partneruje jej Mila Kunis jako Lily – zmysłowa, agresywna, wyzwolona. Jest jak cień Niny, jej alternatywa. Aronofsky prowadzi narrację na granicy jawy i snu, rzeczywistości i iluzji. Kamera Matthew Libatique’a zbliża się do twarzy bohaterki, niemal wchodzi pod jej skórę, oddycha jej rytmem. Tego filmu się nie ogląda – tego filmu się doświadcza. Nie z perspektywy widowni, lecz z perspektywy kogoś stojącego obok głównej postaci.

Matka Niny, Erica (Barbara Hershey), dawna tancerka, nadopiekuńcza i zaborcza, symbolizuje przeszłość, która nie doznała spełnienia. Relacja obu kobiet, pozornie pełna czułości, w istocie jest duszna i przemocowa. Każdy przejaw dorosłości córki – jej seksualność, niezależność, bunt – spotyka się z agresją, wyśmianiem, paniką. Nina, wychowana na dziecko-cud, nigdy nie przeszła procesu separacji. Jej ciało nie należy do niej, jej wybory są kontrolowane, jej rozwój jest blokowany. W tej relacji nie ma miejsca na dojrzałość. A rola Czarnego Łabędzia wymaga właśnie tego: wyjścia z dzieciństwa. Nina nie zna siebie – zna jedynie oczekiwania innych.

Czarny łabędź to również film o systemowym wykorzystywaniu artysty. Thomas Leroy nie tylko kształtuje Ninę jako twórcę – on ją też testuje, prowokuje, manipuluje nią. Jego sposób „przygotowania” aktorki do roli balansuje na granicy nadużycia. Aronofsky pokazuje, jak cienka jest linia między inspiracją

a przemocą, między reżyserską wizją a tresurą. Nina nie wie, gdzie kończy się ona sama, a zaczyna wola innych – matki, reżysera, widzów. Sztuka, przynajmniej w swojej klasycznej, wysokiej formie, zawsze zakładała element ofiary. Ale czy cierpienie stanowi niezbędny warunek piękna? Aronofsky przedstawia proces przemiany nie jako rozkwit, lecz jako zapaść. Nina, próbując zintegrować w sobie przeciwstawne bieguny roli – niewinność i zmysłowość, lekkość i drapieżność – nie odkrywa siebie, ona siebie gubi.

Perfekcja jako substytut tożsamości – oto sedno tragedii *Czarnego łabędzia*. Nina nie ma „ja”, nie zna siebie, nie chce siebie – chce jedynie idealnie tańczyć. Ale absolutna perfekcja jest bezduszna, matematyczna, nieustępliwa. Jak wewnętrzny głos, który zawsze mówi „więcej”, a nigdy nie mówi „wystarczy”.

Finałowy taniec – genialnie zmontowany, hipnotyczny, oszalamiający – jest apogeum tej transformacji. Gdy Portman tańczy jako Czarny Łabędź, kamera wiruje wokół niej, świat przestaje istnieć. Nina porusza się z dziką, nieznaną jej wcześniej ekspresją, spojrzenie staje się mroczne, gesty – drapieżne. Przemiana dokonuje się i w oczach widzów, i w niej samej. Gdy wyrastają jej czarne skrzydła – już nie mamy wątpliwości: Nina nie gra, Nina się staje. Przy czym za tę chwilę doskonałości zapłaci najwyższą cenę. „Byłam doskonała” – mówi w ostatnich sekundach, krwawiąc. Co to jednak znaczy, skoro traci się życie? Czy to oznacza, że było warto? Czy taka doskonałość ma sens?

Czarny łabędź to film mroczny, choć nie w sensie estetycznym – jego mrok to mrok psychologiczny. To opowieść o tym, jak wielkie jest pragnienie uznania i jak przerażająca jest samotność perfekcjonisty. A widz, jeśli chce, może się w tym filmie przejrzeć jak w zwierciadle – i zapytać, ile jest w nim z Niny. Ile razy robiliśmy coś perfekcyjnie, żeby zasłużyć na miłość? Ile razy przekraczaliśmy własne granice w imię pochwały, zachwytu, sukcesu? Ile razy mówiliśmy „tak”, gdy w środku coś krzyczało „nie”?

Perfekcjonizm, który wypełnia całe istnienie Niny, jest systemem obronnym, neurotyczną zaporą przed czymś znacznie głębszym – poczuciem bezwartościowości. Poczuciem, które można próbować zastąpić pychą. To nie dążenie do mistrzostwa, lecz desperacki sposób na to, by zasłużyć na miłość, by w ogóle istnieć. W psychologicznym sensie mamy tu do czynienia z formą narcystycznego perfekcjonizmu. Nina nie tylko chce być najlepsza – ona musi być bezbłędna, bo dopiero wtedy uwierzy, że ma prawo być.

W dzieciństwie, gdy potrzeby emocjonalne dziecka nie są przyjmowane, a zamiast tego akceptacja zależy od spełniania czyichś oczekiwań, rodzi się struktura narcystyczna, osobowość pozornie silna, oparta wszakże na kruchej samoocenie. Perfekcjonizm jest tu narzędziem przeżycia. Dziecko, które nauczyło się, że „jest dobre tylko wtedy, gdy...”, traktuje swoje życie jak niekończący się egzamin. Nina nie zna innego języka relacji niż uznanie. Nie czuje się bezpieczna, kiedy nie spełnia czyichś oczekiwań. Perfekcjonizm narcystyczny zaspokaja zatem potrzebę przynależności i potrzebę bycia dostrzeżonym, ale robi to w sposób patologiczny – przez nieustanne przystosowywanie się do cudzego wzorca. Taka osoba nie czuje się godna miłości „tak po prostu”. Musi zasłużyć, zabłysnąć, coś udowodnić. Sztuka – w wypadku Niny balet – staje się polem walki o istnienie. Sukces to dla niej nie nagroda, lecz dowód na to, że można jeszcze przez chwilę być. A porażka, nawet minimalna, jest dowodem nie tylko braku wartości, lecz całkowitej bezwartościowości. Aronofsky pokazuje, że w takim układzie nie ma przestrzeni na radość. Nina nigdy nie doświadcza ekstazy tworzenia, nie zna przyjemności z ruchu, nie czuje zadowolenia ze swoich postępów. W każdej sekundzie ocenia siebie oczami kogoś innego: matki, reżysera, widzów, wewnętrznego krytyka. Nina to nie tylko jednostka – to znak czasu. W epoce instagramowych ideałów, w świecie „doskonałych” artystów i „nienagannyh” ciał perfekcjonizm

przestaje być cnotą, staje się warunkiem przetrwania. Ale jego cena jest wysoka – to życie pozbawione życia, to taniec, który kończy się śmiercią w imię kilkusekundowej owacji.

Gdzie właściwie przebiega ta granica? Gdzie kończy się „robienie dobrze”, a zaczyna fanatyzm doskonałości? Czy istnieje punkt, w którym troska o jakość przeobraża się w agresję wobec samego siebie? To pytania, których nie zadajemy sobie na co dzień, bo współczesna kultura wciąż nagradza przekraczanie granic. Być może ta granica nie leży w jakości samego działania, lecz w intencji, która za nim stoi. Robić dobrze – to znaczy działać z uważnością, z oddaniem, z miłością do samej rzeczy. Robić doskonale – to często działać po to, by na coś zasłużyć. W tym drugim wypadku celem nie jest akt, lecz efekt. Gdy „zasługiwanie” staje się sposobem na usprawiedliwienie własnego istnienia – wtedy przekraczamy granicę. I zaczynamy tracić siebie, bo granica przebiega w miejscu, w którym przestajemy żyć w zgodzie ze sobą. Gdzie ciało mówi „dość”, a my każemy mu milczeć. Gdzie serce protestuje, my zaś wzmacniamy dyscyplinę. Gdzie twórczość staje się samoumartwieniem, a duma autodestrukcją. To subtelna, lecz krytyczna granica. Jej przekroczenie nie zapewnia lepszego życia, skutkuje za to symboliczną śmiercią – utratą tożsamości, radości, kontaktu ze sobą.

Nie ma nic złego w tym, że chce się być kimś doskonałym. Ale jest absolutnie tragiczne nie móc być nikim innym.

Czarny łabędź

Darren Aronofsky/USA/2010

Bezpieczne zabijanie

Filmy Quentina Tarantino odbieraliśmy zazwyczaj jako prowokacyjne, brutalne, a jednak pełne językowej brawury, nieoczekiwanych zwrotów akcji i ironicznej gry z historią kina. Tym razem zamiast filmowej uczyty otrzymaliśmy duszny spektakl, w którym egoizm i gniew stają się jedynymi siłami porządkującymi międzyludzkie relacje.

Zaczyna się dobrze: muzyka Ennia Morricone i rozległy, zachwycający śnieżny krajobraz Wyoming. Otwierające kadry są niemal metafizyczne: biel śniegu, przestrzeń pozornie nieskalana, cisza przed burzą. I od razu w tym pejzażu widzimy znak: krzyż z Jezusem, samotny, zastygły w śnieżnym pustkowiu. Trochę przerażający. To wizualne proroctwo: Chrystus, który uosabia przebaczenie, pozostaje martwą figurą w świecie Tarantino, gdzie nikt nie przebacza, gdzie każda rana domaga się krwawego odwetu, a nienawiść jest jedynym znanym językiem. Śnieg, który mógłby oznaczać czystość i niewinność, staje się zimnym tłem dla rozpalonego sadyzmu.

Dzięki tak wybitnym aktorom, jak Samuel L. Jackson, Kurt Russell, Tim Roth, Michael Madsen czy Jennifer Jason Leigh, mamy bardzo wyrazistych bohaterów. Przy czym wyrazistość ta polega nie na bogactwie psychologicznym, lecz na karykaturalnym wyciągnięciu najciemniejszych stron natury ludzkiej:

chciwości, pragnienia zemsty, pogardy, sadyzmu. Jackson wciela się w majora Marquisa Warrena, byłego żołnierza Północy, który dorobił się reputacji brutalnego łowcy nagród i sadystycznego mordercy, mającego na sumieniu niejedno bestialstwo. Russell gra Johna „Wisielca” Rutha, również łowcę nagród, który żyje z łapania złoczyńców i doprowadzania ich na miejsce kaźni, bo lubi słyszeć, jak pękają im karki w trakcie wieszania na szubienicy. Tim Roth gra angielskiego dandysa Oswalda Mobraya, samozwańczego sędziego, fałszywego i cynicznego. Madsen – jako Joe Gage – jest rzekomym kowbojem, w istocie zawodowym zabójcą, gotowym zastrzelić człowieka bez wahania. Leigh stworzyła postać Daisy Domergue, morderczyni i bandytki. Choć jej obecność w filmie sprowadza się do szyderczego uśmiechu, niewielu słów i czekania na okazję do zemsty, jest to rola oscarowa. Każda z tych postaci to nie jednostka szukająca prawdy, lecz figura grzechu – wcielenie zemsty, chciwości, pychy lub sadyzmu.

W filmie jest wiele oczywistych i charakterystycznych dla Tarantino zapożyczeń. Opowiedziana historia nie inspirowała ani moralnie, ani intelektualnie, ani emocjonalnie. Ta historia opowiedziana jest po nic. Jeśli Tarantino miał zamiar moralizować, to zrobił to bardzo trywialnie. Rozciąga czas, mnoży słowa, jednak w tych słowach nie ma już nadziei – są tylko podejrzenia, manipulacje i wstępne przygotowanie do późniejszej rzezi.

Jennifer Jason Leigh ciekawie wykreowała postać Daisy Domergue, wrednej baby niezasługującej na współczucie. Znamy takie, a przynajmniej niektórzy znają. Jeśli ktoś lubi patrzeć, jak kobieta jest bita do krwi, to ten film zapewnia takie widoki wielokrotnie. Podejrzewam, że te kadry są jednymi z ulubionych scen reżysera. Ci, którzy też tak by chcieli, będą oglądali z przyjemnością. To najbardziej kompromitujące momenty: użycie siły wobec kobiety zostaje zaserwowane jak perwersyjny żart, a mroczne instynkty niektórych widzów zostają zaspokojone. Daisy nie jest ofiarą w klasycznym sensie, ale sposób

filmowania jej upokorzenia ujawnia, że Tarantino bardziej interesuje się fizjologią bólu niż dramatem człowieka. I właśnie tu kryje się prawdziwy problem: jego kino od lat opiera się na atrakcyjności agresji. Widzowie lubią oglądać, jak ktoś dostaje kulę w głowę, jak eksploduje mózg, jak ciało zawisa na stryczku, jak zabija trucizna.

Tarantino doskonale wie, że niektórzy ludzie lubią zabijać, a większość – patrzeć na zabijanie. Widz staje się współuczestnikiem tej uczty, karmiąc się cudzą śmiercią. Przeżywając, w jakimś stopniu zapewne nieświadomie, „zabójstwa zastępcze”. Oglądanie przemocy działa tu jak coś w zasadzie zakazanego, ale w tej formie dozwolonego: z jednej strony przynosi doraźną ulgę w poczuciu bezsilności, z drugiej – uzależnia, bo obiecuje szybkie „wyrównanie rachunków”. Ktoś robi to, co czasem, świadomie lub nieświadomie, sami chcielibyśmy zrobić.

Tarantino świetnie rozumie, że widz pragnie nie tylko krwi, ale i legitymacji – dlatego w *Nienawistnej ósemce* większość aktów zabijania podszyta jest logiką odwetu: kulą „za tamto”, stryczkiem „za to, co zrobił”, trucizną „bo zasłużyli”. Strzelanie, wieszanie, trucie, wybuchające mózgi – cały ten zestaw dramatów przysłonięty jest moralnym parawanem: skoro oni byli źli, nasza przyjemność i satysfakcja są rzekomo uzasadnione.

Przyjemność płynie więc z dwóch źródeł: z estetyzacji przemocy (zdjęcia, montaż, rytm dialogów, choreografia krwi budują wrażenie „słusznego piękna”) oraz z psychologicznego alibi, które pozwala nam bezkarnie współuczestniczyć. Widz, siedząc bezpiecznie w ciemności, staje się współowcą nagród – wraz z Johnem Ruthem zaciska palce na wyimaginowanym sznurze, z Warrenem naciska niewidzialny spust, z kolejnymi postaciami kalkuluje, kogo zaatakować. Rozwija w sobie osiągnięcie przyjemności płynącej z przemocy. To nie tylko ciekawość zła; to perwersyjna ulga wynikająca z zastępczego działania,

w którym cudzego cierpienia – cóż, że fikcyjnego – używa się jak narzędzia emocjonalnego odreagowania.

Mechanizm ten odsłania coś wstydliwego: niektórzy ludzie lubią zabijać, a wielu lubi patrzeć, jak zabijają inni – byle odbywało się to na tyle daleko, aby nie trzeba było ponieść odpowiedzialności, i na tyle blisko, by dało się odczuć realizm krwi. *Nienawistna ósemka* wykorzystuje rynkową atrakcyjność przemocy. Sprzedaje nam katharsis w cenie biletu do kina, moralne placebo, które koi sumienie, jednocześnie je znieczulając.

Film ten jest więc swoistym laboratorium nienawiści: zamkniętym pokojem, w którym ludzie zostają wystawieni na próbę i natychmiast ją oblewają. Każdy kogoś zdradza, każdy kogoś zabija, każdy w kimś widzi wroga. Nie ma niewinnych. Nie ma przebaczenia. W tej przestrzeni istota ludzka zostaje sprowadzona do swojego najciemniejszego popędu: przetrwania za wszelką cenę i zadania bólu drugiemu. Pokazany na początku krzyż z Jezusem okazuje się pustym symbolem, bo w świecie Tarantino Bóg umarł, a nienawiść króluje bez żadnych ograniczeń.

Widzimy zatem, że gniew nie oczyszcza, przynosi jedynie zmęczenie i pustkę. Tarantino może i chciał stworzyć wielki moralitet, zbudował wszakże obraz trochę lustrzany (dla tych przynajmniej, którzy mają oczy do patrzenia), w którym widz zmuszony jest przyglądać się degrengoladzie ludzi. Czy można moralizować o nienawiści, gdy samemu czerpie się z niej przyjemność? Tarantino zdaje się bawić przemocą, traktując ją jak czarną farsę. Ale tam, gdzie komedia miała być narzędziem dystansu, pozostaje wyłącznie pustka. Człowiek staje się tu zredukowanym organizmem reagującym na bodziec bólu i rozkoszy, bez możliwości wyjścia poza spiralę odwetu.

Nienawistna ósemka nie mówi o odkupieniu ani o walce dobra ze złem. To film o świecie, w którym wszyscy są już skażeni, a nienawiść i gniew stają się jedynym prawem i jedyną wspólną więzią. Zło ukazane bez nadziei jest nie tyle dramatyczne, ile

nudne i monotonnie powtarzalne. A krzyż na śnieżnym pustkowiu, samotny i milczący, pozostaje jedynym śladem innego świata.

Nienawistna ósemka

Quentin Tarantino/USA/2015

O nieumiarkowaniu

Czy człowiek potrzebuje alkoholu we krwi, aby poczuć pełnię życia? A może to właśnie złudzenie – substytut utraconej młodości, namiastka pasji, która w codzienności dawno obumarła? Thomas Vinterberg w filmie *Na rauszu* przygląda się problemowi alkoholowej euforii. Jego przekaz wyrasta z pragnienia zrozumienia, skąd bierze się w ludziach potrzeba zewnętrznego katalizatora, aby odzyskać to, co powinni nosić w sobie: radość, odwagę, miłość do życia.

Punktem wyjścia filmu jest informacja (w świecie rzeczywistym nieprawdziwa), jakoby norweski psychiatra Finn Skårderud sformułował naukową teorię, że rodzimy się z niedoborem alkoholu we krwi – ma nam brakować około 0,5 promila. Czterech nauczycieli, bohaterów tego filmu, traktuje to błędne twierdzenie poważnie i decyduje się na przeprowadzenie eksperymentu. Alkohol staje się ich codziennym towarzyszem, dyskretną iskrą, która ma pobudzić zmysły, ożywić martwe relacje, nadać pracy sens. Początkowo rzeczywiście czują się, jakby odnaleźli młodość – lekkość, humor, urok. Ich uczniowie reagują z entuzjazmem, rodziny dostrzegają w nich dawną żywotność, a oni sami czują się znowu pełni pasji. Jednak jak każda gra z żywiołem, także ta musi skończyć się dramatem: płomień, który ogrzewa, łatwo zamienia się w pożar. *Na rauszu* to film męczący swoją przewidywalnością.

Vinterberg opowiada historię zwykłych ludzi. Jego bohaterowie są przeciętni – zmęczeni, zawiedzeni, pogrążeni w rutynie, której nie potrafią przełamać. Alkohol staje się dla nich rodzajem świeckiego sakramentu, rytuałem, który otwiera drzwi do innej rzeczywistości. Ale sakrament ten jest bluźnierczy, bo nie niesie zbawienia, a jedynie chwilową iluzję wolności. Przypomina to echo dawnego mitu o Dionizosie, bogu wina i ekstazy, który wprowadzając człowieka w trans, pozwala mu przekroczyć granice własnego „ja”, choć jednocześnie grozi to szaleństwem i zaturą.

Najmocniejszym punktem filmu jest postać Martina, granego przez Madsa Mikkelsena. Jego twarz – zgasła, zmęczona, jakby pozbawiona blasku – stopniowo rozświecila się pod wpływem alkoholu. To nie jest płytka radość, lecz raczej przypomnienie sobie siebie samego z czasów młodości. Martin uświadamia sobie, że utracił kontakt z własną żoną, z dziećmi, z samym sobą. Alkohol staje się dla niego wehikułem czasu, powrotem do młodzieńczego „ja”, które potrafiło tańczyć, śmiać się, kochać bez lęku. Za tę podróż trzeba jednak zapłacić wysoką cenę. Nieumiarkowanie w picie alkoholu prowadzi do znanych powszechnie konsekwencji, więc ta historia nudzi. Jej bohaterowie przecież też wiedzą, jakie będą nieuchronne skutki ich eksperymentu, a i tak piją systematycznie, podpierając się naciągany alibi. Wiemy, o co chodzi.

Film Vinterberga stawia zasadnicze pytanie: czy można odzyskać swoje życie, nie uciekając się do substancji, które wyrwają nas z codziennej nudy? Czy jedynym sposobem na przekroczenie marazmu jest chwilowe podniesienie sobie poziomu dopaminy, dające poczucie dobrostanu, mimo że na drugi dzień gwałtownie się on obniży, a dobrostan zastąpią poczucie pustki i lęk? To pytania również filozoficzne, bo dotyczące kondycji człowieka nowoczesnego w świecie, w którym wielkie narracje zostały zdewaluowane. Człowieka uwięzionego w sieci rutyny,

zadań, obowiązków, któremu pozostaje często tylko mały osobisty rytuał – butelka wina, kilka kieliszków – jako brama do transcendencji.

Ale transcendencja ta jest fałszywa. Widzimy, jak jeden z bohaterów, Tommy, popada w beznadzieję, aż wreszcie topi się w trakcie wycieczki łódką. Czy to samobójstwo, czy przypadek, pozostaje niedopowiedziane. Vinterberg nie daje tu taniego morału, nie każe nam potępiać postaci. Raczej pokazuje, że próba ucieczki od bólu codzienności poprzez alkohol jest jak spacer po linie zawieszonej nad przepaścią. Nie każdy spadnie, ale każdy ryzykuje, że pochłonie go nieumiarkowanie.

Finałowa scena, w której otoczony młodzieżą Martin euforycznie tańczy na ulicy, rodzi pytanie. Czy to taniec odrodzenia, czy taniec szaleńca? Czy to moment autentycznego wyzwolenia, czy zaledwie kolejny akt pijackiego spektaklu? Vinterberg zostawia nas w ambiwalencji, niemniej doświadczenie życiowe pokazuje, że konsekwencje nieumiarkowania w picu alkoholu są zawsze złe. Czyż nie jest tak, że wysoko funkcjonujący alkoholicy, mimo niby normalnego życia i skutecznego funkcjonowania w społeczeństwie, za to nieumiarkowanie zapłacą wysoką cenę?

Na rauszu to film o cienkiej granicy, która dzieli odwagę od szaleństwa, wyzwolenie od autodestrukcji, życie od śmierci. Alkohol jawi się tu jako metafora całego ludzkiego losu: pragniemy przekroczyć siebie, pragniemy wejść w inny wymiar, poczuć szczęśliwy spokój – ale każda próba może skończyć się upadkiem. Film Vinterberga, poza tym, że mówi o nałogu, opowiada też o ludzkiej kondycji: o tęsknocie za intensywnością, której nie potrafimy już znaleźć w zwyczajnym byciu.

Można odczytać tę historię również jako moralitet o starzeniu się. Bohaterowie to mężczyźni w średnim wieku, którzy konfrontują się z utratą młodości. Alkohol staje się dla nich sposobem powrotu do tego, co minęło – do witalności, ryzyka, miłości. Ale żaden wehikuł nie cofnie czasu. Można jedynie na

chwilę stworzyć iluzję, by tym boleśniej poczuć pustkę następnego dnia, którą znowu trzeba będzie wypełnić alkoholem. I to jest największa pułapka. *Na rauszu* jest filmem o żałobie – żałobie po młodości, po utraconej intensywności życia, po świecie, który gdzieś zgubiliśmy albo nigdy go nie znaleźliśmy.

Nauczyciele, uruchamiając swój eksperyment, przekroczyli granicę subtelności „podkręcania” codzienności. Nie zatrzymali się na symbolicznych dawkach, które miały rozjaśniać ich dni i dodawać odwagi. Alkohol jest demonem, który dość łatwo przejmuje władzę. Z każdym tygodniem pili więcej, bo wyzwana dynamika musiała być karmiona coraz większą porcją alkoholu. To już nie było codzienne wino do kolacji, lecz obsesyjne picie w pracy, picie rano, picie do utraty świadomości. Niezauważalnie eksperyment przerodził się w uzależnienie, które nie zna umiaru, bo alkohol sam w sobie nie zna miary: obiecuje wolność, a może prowadzić do pełnej kapitulacji. W tej nieumiejętności zatrzymania się tkwi dramat bohaterów – bo to nie tylko opowieść o używce, ale też o ludzkiej skłonności do ucieczki od rzeczywistości.

Na rauszu to poniekąd i film filozoficzny. Vinterberg dotyka tematu, który podnosił Nietzsche, gdy pisał o dionizyjskim uniesieniu: o pragnieniu przekroczenia codzienności, o wejściu w stan ekstazy, w którym jednostka stapia się z życiem samym. Obecny jest tu zarazem ton kierkegaardowski – poczucie desperacji, „chorowania na śmierć”, które sprawia, że człowiek szuka zapomnienia w ucieczce od siebie, czy raczej w ucieczce przed pustką niespełnienia. Mimo że Vinterberg nie cytuje filozofów, jego film staje się żywą ilustracją ich opowieści o kruchej istocie, która często nie umie znieść samej siebie. I tego, że nieumiarkowanie ostatecznie jest nudne.

Na rauszu

Thomas Vinterberg/Dania, Szwecja, Holandia/2020

Zasmakuj uwięzienia, a uciekniesz od wolności

Kobieta z wydmy, film Hiroshiego Teshigahary oparty na prozie Kōbō Abego, to opowieść o nauczycielu biologii, który przyjeżdża na odludne japońskie wybrzeże w poszukiwaniu owadów. Niki Junpei (w tej roli Eiji Okada) zatrzymuje się na nocleg w chacie na dnie rozpadliny w wydmach, u samotnej kobiety (Kyōko Kishida), której egzystencja sprowadza się do nieustannych zmagających z osypującym się piaskiem. Rano Junpei odkrywa, że nie może się stamtąd wydostać – ktoś zabrał drabinę będącą jedyną drogą powrotu, a on został uwięziony przez mieszkańców wioski, aby pomagał kobiecie w zbieraniu piasku. Zaczyna się walka: o wyjście, o sens, o zachowanie dotychczasowego statusu.

Kobieta z wydmy to nie tylko metafora społecznego zniewolenia ani alegoria seksualnego uwięzienia (choć i te warstwy są obecne). Początkowy szok i rozpacz stopniowo przekształcają się w poddanie, a poddanie w akceptację, aż wreszcie bohater odkrywa, że w tej pozornej niewoli rodzi się coś, co w normalnym życiu na wolności było nieosiągalne, że ta bezwolność jest wygodna.

Film Teshigahary jest opowieścią o mrocznej słabości, której ulega człowiek. Płynie ona z jego wnętrza, z biologii, z psychiki, z tego, co Erich Fromm określał mianem „ucieczki od

wolności” – wolności, która konfrontuje go z jego samotnością i odpowiedzialnością za sens własnego istnienia. Istota ludzka, stając wobec otchłani nieograniczonego wyboru, wobec samotności i lęku, który niesie wolność, szuka jakiegoś porządku. Często znajduje go w systemach totalitarnych, religijnych, w rutynie życia codziennego, w związku małżeńskim, a nawet w przymusie fizycznym. Bohater *Kobiety z wydm* początkowo pragnie wyłącznie ucieczki. Buntuje się, atakuje, szuka dróg wyjścia. Ale czas działa na korzyść niewoli. Stopniowo, ziarno piasku po ziarnku, Junpei adaptuje się do tej sytuacji. Podporządkowuje się temu, co nieuchronne, i w tym podporządkowaniu paradoksalnie odnajduje ulgę. Lenistwo zwycięża. Nie dzieje się to w sposób zaplanowany. To proces w dużym stopniu zepchnięty do podświadomości.

Piasek w filmie jest czymś więcej niż scenerią. Jest metaforą egzystencji. „Piasek nigdy nie odpoczywa” – bez przerwy się osypuje, zasypuje dom, grozi uduszeniem. Jego ruch jest katastroficzny i nie ma końca. A jednak w piasku kryje się swoista logika. Trzeba go usuwać, wiadrami wynosić na górę, walczyć z nim. To absurdalne i niekończące się jak praca Syzyfa zadanie, lecz przynajmniej wiadomo, jak je wykonywać. Tu, w rozpadlinie w wydmach, przymus pracy nad materią katastrofy daje poczucie jasności – absurd jest realny, ale jednocześnie zrozumiały. Można zacząć wierzyć, że w powtarzalnym trudzie kryje się sens. To doświadczenie zmienia psychikę bohatera. Gdy wreszcie ma szansę ucieczki, on z niej nie korzysta. Podejmuje decyzję, która w świetle teorii Ericha Fromma jest kluczowa: wybiera bezpieczeństwo podporządkowania zamiast niepewności wolności. Wolność w rozumieniu Fromma nie jest łatwym darem. To ciężar, który niesie ze sobą samotność, ryzyko, nieustanne poczucie braku oparcia. Ktoś, kto nie potrafi znieść tej otchłani, buduje dla siebie drogi „ucieczki”: staje się konformistą, autorytarnym panem lub masochistycznym poddanym. W wypadku bohatera

filmu ta ostatnia ścieżka okazuje się jedyną możliwą. Junpei odkrywa, że w niewoli może budować dodatkowe poczucie sensu – wynalazek pozwalający na uzyskiwanie wody z piasku daje mu iluzję sprawczości i użyteczności.

Tytułowa kobieta, z którą dzieli los, wydaje się czymś więcej niż postacią realistyczną. Jest emanacją Natury – tej samej, która rodzi życie i która je nieustannie niszczy, ale też i tej, która potrafi uwięzić w jakiś tajemniczy sposób. Jest dla autorów, jak się zdaje, archetypem kobiecości. Cicha, pogodzona, cielesna, powtarzalna, a jednocześnie tworząca z mężczyzną relację, z której dla niego nie ma wyjścia. Kobieta nie pyta o sens, ona działa. Jest pragmatyczna i myśli tylko o przetrwaniu. Jej życie podporządkowane jest rytmowi piasku, jakby od zawsze wiedziała, że sprzeciw prowadzi jedynie do obłądłu lub katastrofy. Dla niej zniewolenie to nie efekt wyboru, ale warunek istnienia. Niki Junpei, spotykając ją, styka się z żywym wcieleniem sił, którym sam stopniowo ulega. Kobieta nie jest więc ofiarą losu, lecz figurą siły naturalnego porządku, w którym można stać się pokornym i bezwolnym.

Ten film można odczytać jako metaforę samego życia, w którym wolność często okazuje się nie do zniesienia. Zewnętrzne zniewolenie może stać się schronieniem, pozwala uporządkować chaos, daje iluzję stabilności. Bo w życiu także spotykają nas rzeczy nieodwołalne i nieuchronne. Śmierć, strata, cierpienie. Ale inaczej niż w filmie – często nie wiadomo, co z nimi robić. Nie mamy automatycznych rytuałów porównywalnych do usuwania piasku, nie mamy wiader ani lin.

Teshigahara w obrazie nieustannie osypującego się piasku pokazuje nieuchronność sił, których czasem nie mamy chęci ani zdolności pokonać, możemy się im jednak podporządkować. To podporządkowanie rodzi spokój, który dla Fromma jest złudnym antidotum na lęk przed wolnością. Bohater wybiera „ucieczkę od wolności”, ulgę lenistwa, nie dlatego, że został złamany, lecz

dlatego, że w niewoli odnalazł strukturę, która – jak każde totalitarne porządki – daje poczucie bezpieczeństwa większe niż bezkres wolności.

Film Teshigahary nie mówi, że niewola jest lepsza od wolności ani że wolność jest wartością absolutną. Raczej odsłania mroczną słabość, która drzemie w ludziach i która każe im uciekać od zbyt wielkiego ciężaru wolności. To słabość działająca jak piasek – ziarnko po ziarnku osypuje się na nas, aż przysypie wolę walki. Można ją w sobie pielęgnować i nagle się okazuje, że to, co początkowo było więzieniem, staje się domem.

Kobieta z wydm to film o próbie buntu, która kończy się akceptacją. O nauczycielu biologii, który odkrywa, że „zasmakowanie uwięzienia” potrafi być łatwiejsze i wygodniejsze niż samotność wolności. To obraz, który każe pytać o naszą własną słabość wobec żywiołów, wobec systemów, wobec życia, które nieustannie osypuje się na nas jak nieskończony piasek, który „nigdy nie odpoczywa”.

Kobieta z wydm

Hiroshi Teshigahara/Japonia/1964

Dziwna bajka dla dorosłych

Jorgos Lantimos pokazuje kino dziwaczne, wizjonerskie i boleśnie dwuznaczne. *Biedne istoty* to zarówno fantastyczna uczta dla oka, jak i analiza jakiegoś rodzaju kobiecej emancypacji podana w groteskowej formie. Reżyser tworzy świat pełen pęknięć i paradoksów, w którym każdy impuls ku samostanowieniu natychmiast splata się z przemocą, infantyлизmem i biologią. Emancypacja, jaką oglądamy, nie jest ani triumfem, ani duchowym przebudzeniem – to laboratorium wynaturzenia, w którym kobiecość zostaje zdeformowana przyjęciem najgorszych męskich cech, tych najbardziej zwierzęcych, agresywnych i drapieżnych, jakby istotą wyzwolenia miało być porzucenie delikatności i jej zamiana w brutalną wolę mocy.

Emma Stone w roli Belli Baxter tworzy niezwykle wyrazistą kreację. Bella jest skrajnie naiwna i całkowicie spontaniczna, bo nie nauczono jej żadnych norm społecznych. Niedorzeczna, nieprzewidywalna, kieruje się niczym nieskrępowanymi instynktami biologicznymi. Całkowicie pozbawiona, a raczej nienauczona, empatii. Jej bohaterka to kobieta o umyśle dziecka, ożywiona przez ekscentrycznego naukowca przerażającego swoim wyglądem – Godwina Baxtera (w tej roli Willem Dafoe). Lantimos poprzez tę postać bada stan graniczny: istotę pozbawioną pamięci, norm i sumienia, która chłonie świat jak *tabula rasa*, aczkolwiek

zapisuje się na niej nie mądrość, lecz groteska i ciemność ludzkich żądz. Z każdą sceną Bella dorasta, uczy się chodzić i mówić coraz bogatszym językiem – nie uczy się natomiast współodczuwać. Bogactwo słów nie prowadzi jej ku moralności, a jedynie zwiększa precyzję w wyrażaniu prymitywnych impulsów.

Są krytycy, którzy widzą w tym filmie manifest kobiecego wyzwolenia poprzez bunt przeciwko schematom i konwenansom. Cóż to jednak za żałosne wyzwolenie, skoro Bella zaczyna uprawiać odrażającą prostytutkę, a na krytykę odpowiada językiem lektur socjalistycznych: „Jesteśmy swoimi własnymi środkami produkcji”. Zaprawdę biedna istota. W tej jednej scenie zawiera się ironia całego filmu: oto emancypacja, która nie prowadzi do podmiotowości, lecz do uprzedmiotowienia; wyzwolenie, które zamiast umożliwiać twórczy rozwój, skłania do przyjęcia najbrutalniejszych sposobów patrzenia na ciało, seks i władzę. Bella staje się karykaturą feministycznego ideału – nie wolną kobietą, tylko potworną hybrydą, w której nie dojrzewa ani dusza, ani sumienie, lecz wyłącznie zdolność do coraz bardziej instrumentalnego traktowania innych. Największy dramat Belli kryje się w braku jakiegokolwiek zakorzenienia kulturowego i jest to zarazem najmroczniejsza przestroga tego filmu. Człowiek wyrwany z tradycji, wychowania, norm społecznych i międzypokoleniowej pamięci pozostaje bezbronną, a niekiedy groźną istotą, dryfującą wśród impulsów. Bella, odrzuciwszy wszelkie formy kulturowej transmisji i nie mając żadnego aksjologicznego kompasu, rozwija w sobie nie wolność, lecz coś, co można nazwać dynamiką destrukcji – nieuformowane pragnienia, które natychmiast przeradzają się w dominację nad innymi. Zamiast stać się kimś, kto tworzy świat, staje się kimś, kto go instynktownie rozsadza, bo nie potrafi zobaczyć w innym czegoś więcej niż narzędzia lub przeszkody. W tym sensie jej „rozbudzenie” jest w istocie rozrastaniem się mroku: siły pozbawionej granic, sumienia, kanonu dobra i zła. Lantimos zdaje się mówić, że bez

kultury wracamy do stadium sprzed człowieczeństwa, do biologicznej, zwierzęcej gry o przetrwanie, w której zwycięża ten, kto głośniej krzyczy i szybciej zadaje cios. Bella rozwija w sobie więc najgorsze cechy – agresję, instrumentalne traktowanie ciała, pogardę dla słabości, bo są one najłatwiejszymi strategiami w świecie bez etycznych ram. A ich konsekwencje mogą być tylko złe: samotność, poczucie pustki, brak więzi, ostatecznie zaś autodestrukcja i niszczenie wszystkich, którzy staną na jej drodze. Jej wolność, nieposkromiona i pozbawiona zakorzenienia, przypomina rozszerzający się krąg przemocy: z każdym ruchem daje jej więcej mocy, przez co każda kolejna fala uderza w świat z coraz większą siłą. Lantimos tworzy zatem wizję, w której emancypacja pozbawiona tradycji jest radykalnym rozpuszczeniem człowieczeństwa, niebezpiecznym eksperymentem na żywej materii duszy, a nie wyzwoleniem.

Film przedstawia świat jak z baśni – przerysowany i surrealistyczny. Bajkowe plenery, nieprawdopodobne pojazdy, bogactwo kolorów (od pewnego momentu) i fantastyczna architektura. Jednocześnie zobaczymy pokazane w sposób dosadny sekcje zwłok i kozę z przeszczepioną głową kaczki oraz wiele innych obrzydliwych rzeczy. Ta estetyczna sprzeczność to wizualna metafora świata, w którym postęp technologiczny nie idzie w parze z duchową ewolucją. Scenografia i kostiumy raz są jak z sennego koszmaru, a kiedy indziej przypominają najlepsze obrazy z powieści science fiction sprzed wieku czy z baśni braci Grimm. Zamiast harmonii – chaotyczna hybryda epok i wrażliwości, jakby emancypacja była zawsze procesem rozszarpującym tradycję, a nie tworzącym nowy ład.

Mark Ruffalo jako Duncan Wedderburn, pozorny macho, staje się symbolem męskiego ego, które w konfrontacji z dziką kobietą biologicznością staje się śmiesznie bezbronne. A więc także Duncan okazuje się biedną istotą. Mężczyzna, który chciał dominować, odkrywa własną kruchość; kobieta, która miała być

wyzwolona, przejmując jego agresję, narcystyczne pragnienie potwierdzania siebie, jego kompulsywną seksualność. Relacja Bella – Duncan ukazuje, jak wypaczona emancypacja może stać się jedynie zmianą biegunów: nowa tyrania zastępuje starą, a biologiczna siła – zderzona z brakiem duchowych hamulców – jawi się jako jeszcze bardziej destrukcyjna niż patriarchalna dominacja, którą miała przewyciężyć.

Choć film może na pierwszy rzut oka sprawiać wrażenie feministycznej opowieści o wyzwoleniu kobiety, to odsłania nam znacznie mroczniejszą i bardziej przewrotną warstwę. Nie tyle świętuje emancypację, ile pokazuje jej karykaturę – groteskową, niepokojącą i miejscami wręcz brutalną. Bella Baxter nie jawi się ikoną wolności, lecz produktem eksperymentu, którego skutki są zarazem fascynujące i odpychające. W ten sposób Lantimos stawia pytanie o to, czy wolność pozbawiona korzeni – religijnych, moralnych, kulturowych – nie staje się jedynie maską dla biologicznego chaosu. I co się dzieje, gdy odrzucimy wszystkie granice – moralne, społeczne i kulturowe? Odpowiedź, jaką daje film, jest chłodna, przesiąknięta ironią i budzi grozę: wyzwolenie może prowadzić nie do oświecenia, lecz do dehumanizacji, a radykalny, nieskrępowany indywidualizm – do brutalności i zbrodni.

To nie tyle manifest, ile satyra i ostrzeżenie – niepokojąca historia o świecie, w którym postęp i wolność wymykają się spod kontroli, przekształcając się w coś nieludzkiego. *Biedne istoty* wpisują się zatem w tradycję mrocznych antybaśni: historii, w których spełnienie marzenia o autonomii kończy się utratą czegoś fundamentalnego – zdolności do bycia człowiekiem. Bella może i zdobywa wolność, ale nie potrafi nadać swojemu życiu kierunku zgodnego z wartościami przekraczającymi indywidualny, agresywny egoizm. I z tego samego powodu wszystkie istoty w tym filmie są biedne – nie dlatego, że są ofiarami, lecz przez to, że zgubiły drogę. Wolność, która nie zna granic, przestaje być

wolnością. Staje się pustką, w której jednostka może już tylko szukać kolejnych impulsów, by udowodnić sobie, że w ogóle istnieje.

Biedne istoty

Jorgos Lantimos/USA, Irlandia, Wielka Brytania, Węgry/2023

Nieszczęśliwy gniew

Aż poleje się krew Paula Thomasa Andersona to film ponury – intensywny, gęsty i niepokojący. Niepozwalający się zasufladkować dramat o powstawaniu amerykańskiego kapitalizmu na przełomie XIX i XX wieku. Przede wszystkim jednak jest to przejmujący portret człowieka, którego sukces i upadek wynikają z tej samej, destrukcyjnej postawy – całkowitego oderwania się od innych ludzi.

Główny bohater, Daniel Plainview (w znakomitej, oscarowej roli Daniel Day-Lewis), to przedsiębiorca z branży naftowej, a jednocześnie mizantrop. Widzimy go przede wszystkim jako brutalnego, groźnego i bezwzględnego człowieka interesu. Bardzo inteligentnego oraz skutecznego w manipulowaniu ludźmi i osiągnięciu bogactwa. Momentami jest postacią straszną, prawie demoniczną. Łatwo byłoby sprowadzić jego motywacje do żądzy zysku i dominacji, ale film sugeruje coś głębszego. Pieniądze są dla Plainviewa nie tyle celem, ile środkiem – umożliwiają mu uniezależnienie się od ludzi, których otwarcie nienawidzi. Ludzi, którzy budzą w nim gniew i pogardę. Jak mówi w jednej ze scen: „Lubię patrzeć, jak inni przegrywają. Chcę zarobić tyle pieniędzy, by już nigdy nie musieć z nikim rozmawiać”. To dramatyczne wyznanie, wyglądające na przejaw cynizmu, bierze się z głębokiej rany – być może zdrady, opuszczenia, być może

zawodu. Rany, której źródła film celowo nie odsłania w pełni. Choć w rozmowie z Henrym pojawia się wątek jakiejś traumy z dzieciństwa dotyczący relacji z rodzicami, z którymi bohater zerwał kontakt bardzo dawno temu.

Ta rana nie zostaje opisana, mimo to jej obecność czuje się w sposobie, w jaki Daniel patrzy na świat – jak ktoś, kto dawno postanowił, że nigdy więcej nikomu nie pozwoli się zranić. Mizantropia Plainviewa nie jest zatem wyłącznie cechą temperamentu, lecz ciężko wypracowaną strategią przetrwania. Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, moralista z XVIII wieku, pisał, że: „Mizantropem nie zostaje się z powodu nienawiści do ludzi, lecz z powodu rozczarowania nimi”, a Emil Cioran dodawał, że im więcej zna ludzi, tym bardziej docenia swoją samotność. Daniel jest przypuszczalnie kimś, kto dawno przestał liczyć na to, że zostanie pokochany, dlatego wybiera władzę zamiast relacji, dominację zamiast wzajemności.

Jest coś fascynującego i tragicznego w tym, że Plainview jest nie tylko oszustem i manipulatorem – jest także mężczyzną, który nie boi się ciężkiej, fizycznej pracy. Widzimy go na początku filmu, gdy samotnie, z narażeniem życia, wydobywa srebro. W jego nieustępliwości i samozaparciu nie ma miejsca na wygodę – jest natomiast uporczywe dążenie do czegoś, co przypomina ucieczkę: przed biedą, przed słabością, przede wszystkim zaś – przed ludźmi.

W rozmowie z Henrym mówi: „Czasami patrzę na ludzi, nie widząc nic, co by budziło sympatię. Chciałbym zarobić tyle, by móc trzymać się z dala od innych (...). Dostrzegam w ludziach to, co najgorsze”. Samotność jest jednak dla mizantropa zawsze ciężarem, bo wynika z jakiegoś niespełnienia. Widzimy zatem próby zbudowania więzi i pomostu łączącego go z ludźmi – jednak wszystkie kończą się klęską. W relacji z przybranym synem H.W. stać go na gesty, które można rozumieć jako objawy trojski – coś, do czego prawdziwy potwór nie powinien być zdolny.

Sam fakt zaopiekowania się osieroconym dzieckiem również trudno traktować jako działanie naprawdę instrumentalne, choć sam Plainview, sztygając, tak to przedstawi w ostatniej rozmowie z H.W. Wyrzeka się wtedy resztek człowieczeństwa. Tak jakby było ono oznaką słabości, której się wstydzi w obliczu ponownego (?) porzucenia. Tak jakby ujrzenie i zrozumienie własnego bólu było nie do zniesienia. Może ucieczka przed tym bólem, w potęgę pieniędzy, potrzebna była Danielowi Plainviewowi?

Patrząc na tę relację z perspektywy psychologii, można dostrzec lęk. Daniel pragnie bliskości i zarazem panicznie boi się zależności. Gdy H.W. go potrzebuje, reaguje gniewem. Gdy ten się odsuwa, czuje się zdradzony. Ten paradoks przypomina to, o czym pisał Erich Fromm: kto nie nauczył się kochać, często wybiera władzę jako substytut. Łatwiej mu rządzić drugim, niż przyznać, że go potrzebuje. Plainview woli zatem uwierzyć, że H.W. był tylko narzędziem w interesach, niż uznać, że utrata jego miłości naprawdę go boli.

Relacja z fałszywym bratem, Henrym, daje mu przez chwilę złudzenie pokrewieństwa dusz – kiedy jednak prawda wychodzi na jaw, Daniel reaguje z brutalną ostatecznością. Obie te relacje pokazują, że tkwi w nim nie tylko żądza bogactwa, ale i tęsknota za czymś, czego sam nie potrafi wyrazić – może za bezinteresowną bliskością, której jako dziecko nie doświadczył. Mimo to każda próba zbliżenia kończy się fiaskiem, bo ludzie nie okazują się bezinteresowni i może dlatego tak strasznie ich nienawidzi.

Mizantropia Plainviewa jest więc samospełniającą się przepowiednią. Im bardziej wierzy, że ludzie są interesowni, tym częściej angażuje się w relacje oparte na interesie, a potem uznaje ich porażkę za dowód potwierdzający jego pesymistyczne przekonania o naturze ludzkiej. Jego nienawiść staje się filtrem poznawczym: dostrzega wyłącznie zdradę, wyrachowanie, chciwość, bo tylko tego się spodziewa. Tymczasem gdzieś pod spodem pozostaje wyparta potrzeba, by przynajmniej raz ktoś

okazał się inny. To pragnienie sprawia, że Plainview jest zarówno zimnym potworem z początków kapitalizmu, jak i postacią głęboko nieszczęśliwą – kimś, kto sam sobie odebrał możliwość zbawienia przez drugiego.

Osią filmu jest konfrontacja Daniela z Elim Sundayem, grany znakomicie przez Paula Dana. Choć Eli to kaznodzieja, a Daniel jest kapitalistą, obaj są bliźniaczo podobni w instrumentalnym traktowaniu ludzi i świata. Pieniądze i religia to dla nich co najwyżej narzędzia. Eli, mimo niewinnej, dziecięcej twardości i retoryki religijnej, okazuje się manipulatorem, który żongluje wiarą dla własnych narcystycznych i finansowych korzyści. Ich starcia – ideologiczne, fizyczne, emocjonalne – są przy okazji symbolem konfrontacji religii i kapitalizmu, które budowały swoją potęgę w Ameryce u zarania XX wieku.

Aż poleje się krew to doskonale wyreżyserowany przez Paula Thomasa Andersona film o przedsiębiorcy budującym świat, w którym nie będzie musiał kochać ani pragnąć bycia kochanym. To tragiczna diagnoza amerykańskiego snu, który może zamienić się w koszmar. Trzeba go oglądać w skupieniu i z uwagą, bo niektóre ważne dla jego zrozumienia wątki są zaledwie sygnalizowane i łatwe do przeoczenia.

Film Andersona można rozumieć jak ponurą ewangelię anty-miłości: opowieść o kimś, kto postanawia zbudować sobie królestwo bez innych ludzi i krok po kroku to postanowienie realizuje. Kapitalizm i religia, ropa i łaska, słowa kaznodziei i pieniądze nafciarza – wszystko staje się dekoracją dla dramatu jednostki, która nie chce już ryzykować żadnych uczuć. To dlatego obrazy szybów naftowych, buchających ogniem i czarną cieczą, mają w sobie coś z wizji piekła: są materializacją pragnienia mocy, która ma zastąpić utraconą miłość.

Finałowa scena rozgrywa się we wnętrzu własnej, prywatnej kręgielni, będącej symbolem olbrzymiej pracy, którą wykonał, aby uciec na szczyt bogactwa. Daniel Plainview wypowiada tam

słowa: „I'm finished”. Czy to znaczy: „Skończyłem”, czy: „Jestem skończony”?

Można odnieść wrażenie, że oba te znaczenia są równie prawdziwe. Z jednej strony Daniel domyka swój projekt zniszczenia wszystkich, którzy mogliby mu się przeciwstawić. Z drugiej – widzimy człowieka, który ostatecznie został sam na szczycie własnej pogardy. Jeżeli gdzieś w nim tliła się jeszcze zdolność do płaczu, została głęboko zakopana pod warstwami niechęci i władzy. Nie ma tutaj spektakularnego nawrócenia ani łzy oczyszczającej winę. Jest jedynie echo pytania, czy ktoś taki umie płakać, jeśli przez całe życie ćwiczył się w tym, by nigdy nie poczuć bólu drugiego człowieka jak własnego.

Być może dlatego *Aż poleje się krew* tak mocno uderza widza: pokazuje bowiem, że skrajny indywidualizm, wyniesiony do rangi cnoty, łatwo staje się usprawiedliwieniem dla duchowej pustki. Plainview jest karykaturalnym, choć rozpoznawalnym obrazem człowieka, który uwierzył, że poradzi sobie sam, że nie potrzebuje nikogo, że wystarczą mu kontrakty, odwierty i zwycięstwa nad kolejnymi przeciwnikami. Anderson z gorzką ironią sugeruje, że taki projekt życia musi skończyć się klęską, bo nawet największa fortuna nie zapełni miejsca, które w każdym z nas przeznaczone jest na związki z ludźmi. Jest to więc nie tylko obraz narodzin kapitalizmu, ale także ostrzeżenie przed konsekwencjami dobrowolnie wybranej, gniewnej mizantropii.

Aż poleje się krew

Paul Thomas Anderson/USA/2007

Gdy zazdrość prowadzi do zawiści

Jak można nienawidzić kogoś za to, że jest tym, kim my chcielibyśmy być? Jak można niszczyć drugiego człowieka nie dlatego, że nam zagraża, ale dlatego, że przypomina nam o naszej własnej przeciętności? *Amadeusz* Miloša Formana – film kostiumowy tylko z pozoru, oparty na sztuce Petera Shaffera, będący zarazem psychologicznym studium i duchowym dramatem – podejmuje właśnie to zagadnienie: destrukcyjnej zawiści wobec niezasłużonego, niewytłumaczalnego daru. Nie chodzi tu o walkę dwóch kompozytorów, lecz o konfrontację geniuszu z przeciętnością. A może raczej o starcie dwóch dusz – jednej promiennej, pełnej wiary w siebie i świat, drugiej pogrążonej w cieniu własnych nie-
możności i braku samoakceptacji.

Antonio Salieri (grany przez F. Murraya Abrahama) to kompozytor, który od dziecka składał siebie na ołtarzu muzyki, wierząc, że jego wyrzeczenia zostaną wynagrodzone przez Boga artystycznym natchnieniem. Tymczasem to nie on, lecz rozpustny, nieokiełznany, irytująco chichoczący chłopiec otrzymał wyjątkowy dar. Film Formana, choć bardzo daleki od prawdy historycznej, jest artystycznie i psychologicznie prawdziwszy niż niejedna biografia – bo trafia w samo sedno wewnętrznych rozdarć ludzkiego ducha. Pokazuje, jak zazdrość – uczucie samo

w sobie niekoniecznie negatywne – może łatwo przekształcić się w zawiść, a zawiść w zbrodnię.

Zazdrość bowiem, jeśli nie budzi całkowitego zwątpienia w siebie, może być motorem wzrostu. Można zazdrościć komuś talentu i zarazem go podziwiać. Obraz czyjegoś talentu czy sukcesu czasem jest impulsem wyzwalamym wiarę również we własne możliwości. Można poczuć mobilizujące ukłucie, a potem zamienić je w twórczy entuzjazm, który prowadzi do rozwoju. Zazdrość, o ile nie przybiera postaci zawiśnięgo zaprzeczenia, staje się wtedy wyrazem uznania i przejawem aspiracji. Salieri jednak nie potrafi się na tym zatrzymać. To, co początkowo było zachwytem, szybko staje się gniewnym zarzutem. Nie wobec Mozarta, lecz wobec Boga. Bo to nie Mozart jest tu prawdziwym wrogiem – on jest tylko niezasłużonym wybrańcem. Tym, który zdradził, jest Bóg: dał język muzyki komuś, kto zdaniem Salieriego nie zasługiwał na ten dar. I w tym tkwi istota zawiści – w przekonaniu, że świat (lub Bóg) popełnił błąd, obdarzając kogoś innego tym, co należało się mnie.

Zawiść nie pragnie tego, co ma drugi. Zawiść pragnie, by ten drugi stracił to, co ma, lub żeby dotknęły go najgorsze nieszczęścia, a nawet śmierć. To uczucie gorzkie, wypływające z poczucia bezsilności i niskiej samooceny. Salieri nie wierzy, że może dosięgnąć poziomu Mozarta albo we własnym stylu stworzyć wyjątkową muzykę. Wybiera inny sposób: chce go zniszczyć. Odebrać mu miejsce w historii, zakopać go anonimowo w zbiorowej mogile, wymazać jego imię z pamięci świata. A przecież jednocześnie w głębi duszy wie, że ma do czynienia z czystym, boskim talentem. W jednej ze scen mówi: „To był głos Boga. (...) To ja byłem jedynym, który słyszał, że to On przemawia”. Słyszy boską muzykę, lecz nie może jej znieść. Bo każdą nutą, każdym taktem przekonuje sam siebie o tym, że nigdy nie stworzy czegoś równie doskonałego.

Amadeusz to film, który w niezwykle przejmujący sposób ukazuje ten moralny rozpad: upadek spowodowany nie brakiem talentu, tylko zatruciem duszy. Ostatecznie Salieri nie był całkowicie pozbawiony muzycznego talentu. Potrafił komponować i miał znaczący dorobek. Spotkanie z muzyką Mozarta pozbawiło go jednak całkowicie wiary w siebie i weny twórczej. W swoim monologu wyznaje, że stał się „patronem przeciętniaków”, „apostołem nijakości”. I choć mówi to z ironią, jest w tym głęboka prawda. Wiele w filmie Formana mówi się o Bogu, o modlitwie, o ofierze. Prawdziwym wszak tematem jest tu duchowy mechanizm zdrady samego siebie: gdy zamiast przyjąć swoje ograniczenia i szukać własnego potencjału i głosu, Salieri zaczyna zatrzuwać się cudzą wielkością. Staje się on przestrogą dla każdego, kto mierzy się z cudzym blaskiem i własnym cieniem.

Mozart – zagrany przez Toma Hulce’a z brawurą, bez udawanej głębi – jest uosobieniem spontanicznego geniuszu. Jego śmiech – irytujący, absurdalny, niepasujący do dworskiej etykiety – staje się dźwiękiem, który draży duszę Salieriego. Bo to śmiech dziecka, którego nikt nie zmusił do powagi. To głos człowieka, który nie musiał udowadniać swojej wartości, bo ona była w nim obecna od początku. Śmierć Mozarta – tragiczna i bezsensowna – staje się zarazem końcem jakiejkolwiek nadziei dla Salieriego. Bo choć zniszczył konkurenta, nie potrafił zająć jego miejsca.

Forman w swoim filmie pokazuje, jak łatwo można ulec temu, co w nas małe, zakompleksione, upokorzone. I jak wielką odwagą jest podziwiać czyjś dar bez chęci zawłaszczenia go czy zniszczenia. *Amadeusz* to film nie tylko o muzyce i zawiści. To film o duszy – o tej przestrzeni, w której decyduje się, czy bliźniego potraktujemy jako inspirację, czy jako zagrożenie. Czy będziemy szukać własnego głosu, czy raczej uciszymy cudzy. Czy zazdrość zamieni się w żarliwość, czy w truciznę.

Przypomina się opowieść o cadyku Zuszy z Annapola, który na łożu śmierci powiedział: „Nie boję się, że Bóg zapyta: «Czemu, Zuszo, nie byłeś Mojżeszem?»», bobym mu powiedział: «Nie dałeś mi takiej mądrości», nie boję się, że zapyta: «Czemu nie byłeś Abrahamem?»», bobym mu powiedział: «Nie dałeś mi takiej życzliwości». Ale przerażenie mnie ogarnia, że Bóg zapyta: «Zuszo, czemu nie byłeś Zuszą?»».

W ostatnich scenach filmu widzimy Salieriego w zakładzie dla obłąkanych – starca przepełnionego goryczą, który nie może przestać mówić o geniuszu, którego zniszczył. I ten widok – bardziej niż jakakolwiek kara – jest ostatecznym potępieniem: życie przeżyte nie w cieniu wielkości, lecz w jej zaprzeczeniu. Nie w poszukiwaniu własnej, lecz w niszczeniu cudzej. Nie jako świadek piękna, lecz jako ten, który nie mógł znieść, że nie on był jego źródłem.

Amadeusz nie kończy się więc zwycięstwem ani klęską. Kończy się pytaniem: co robić z cudzym blaskiem? Czy potrafimy znieść, że ktoś inny jest bardziej utalentowany, bardziej błyskotliwy, bardziej ukochany przez los? I czy potrafimy, patrząc na niego, nie nienawidzić siebie, Boga, świata?

To pytanie nie dotyczy wyłącznie artystów. To pytanie o ludzką dojrzałość. I o to, czy jesteśmy gotowi wzrastać – zamiast niszczyć.

Amadeusz

Miloš Forman/USA/1984

Volenti non fit iniuria?

To łacińskie powiedzenie: „Chcącemu nie dzieje się krzywda”, musi przypomnieć się w formie pytania każdemu widzowi *Rodzajów życzliwości* Jorgosa Lantimosa.

W filmie podzielonym na osobne, a jednak powiązane ze sobą nowele „życzliwość” okazuje się nie cnotą, lecz narzędziem dominacji; nie wyrazem wolnej woli, lecz formą zniewolenia, choć, co zaskakujące, dobrowolnego. W naszym świecie widzianym przez greckiego reżysera ludzie pragną za nią zapłacić każdą cenę. Film *Rodzaje życzliwości* to obserwacja mechanizmów emocjonalnej podległości i potrzeby przynależności.

Jego strukturę tworzą trzy opowieści, trzech bohaterowie, trzy ścieżki ku samozatraceniu, połączone nie tyle fabularną ciągłością, ile powracającymi motywami: potrzebą kontroli, tęsknotą za miłością i przerażającą symetrią emocjonalnej zależności. To tryptyk o tym, że ludzie są gotowi zrobić wszystko, by nie być samotni, nawet jeśli ceną jest utrata godności i tożsamości.

W pierwszej historii śledzimy losy Roberta (w tej roli znakomity Jesse Plemons), który nie potrafi funkcjonować bez codziennych szczegółowych instrukcji swojego mentora, tajemniczego szefa potężnej korporacji. Jego życie, nawet w aspektach intymnych, regulowane jest wyznaczanymi zadaniami. Szef (Willem Dafoe) zapewnia mu w zamian bardzo wysoki standard

życia, akceptację i dwuznaczną bliskość, podobną do relacji ojca z dzieckiem. Kiedy jedno z dziwnych i mrocznych zadań nie zostaje wykonane, a mentor przestaje dawać Robertowi wskazówki i zrywa kontakt, mężczyzna wpada w stan egzystencjalnego zagubienia i rozpacz.

W drugiej noweli policjant, czekając na zaginioną żonę, popada w psychozę, przez co straumatyzowaną przejściami żonę odbiera jako kogoś, kto tylko się pod nią podszywa. Ta, pragnąc odbudować związek i poczucie bliskości, godzi się na realizację kompletnie patologicznych żądań.

Trzecia historia to opowieść o sekcie i młodej kobiecie, która na polecenie guru rezygnuje z relacji z mężem i córką, aby poszukiwać „wskrzesicielki ludzi” i uzyskać poczucie przynależności do jakiejś wspólnoty.

W każdej z tych historii „życzliwość” oznacza coś, co wymyka się tradycyjnej etyce – staje się gestem przymusu podszytego emocjonalnym szantażem, formą organizacji cudzego życia opartą nie na szacunku, lecz z jednej strony na potrzebie panowania, a z drugiej – na lęku przed samotnością.

Tytuł filmu prowokuje: czy istnieją „rodzaje” życzliwości? Czy da się odróżnić życzliwość autentyczną – wynikającą z miłości i troski – od tej, która bierze się z chęci kontroli i pragnienia władzy? Lantimos zdaje się mówić: każda forma relacji międzyludzkiej – także (a może szczególnie) ta najczulsza – zawiera w sobie potencjał przemocy. To nie fizyczna moc, tylko emocjonalna zależność, potrzeba aprobaty i przynależności, są najbardziej skutecznymi narzędziami dominacji. Jednak uzależniają się przecież ci, którzy pragną się uzależnić, którzy są emocjonalnymi dziećmi.

Wszystkie postaci w filmie komuś podlegają – szefowi, partnerowi, guru. Potrzebują przewodników, ponieważ współczesny człowiek jest infantylny i zatracił poczucie tradycyjnej hierarchii. To dramat pokolenia wychowanego w nowoczesnej kulturze,

zbuntowanego, ale samotnego i zagubionego w tłumie. Lantimos odsłania to w sposób brutalnie logiczny: jeśli nie wiesz, kim jesteś, ktoś inny powie ci, kim masz być, a ty z chęcią oddasz za to swoją wolność.

Te trzy nowele można odczytywać jako alegorie trzech typów instytucjonalnego uzależnienia: korporacji, małżeństwa i religii. W każdej z tych struktur może być obecny ktoś, kto „wie lepiej”, co jest dobre dla jednostki. „Życzliwość” staje się tutaj językiem dominacji – sformalizowaną formą opieki, która w rzeczywistości nie dopuszcza buntu, zmiany, wolnej decyzji. Każda relacja oparta na zależności zostaje tu obnażona jako potencjalnie opresyjna.

W tym kontekście Lantimos zdaje się uczniem Michela Foucaulta – demaskuje subtelne mechanizmy władzy, które nie polegają na przemocy fizycznej, lecz na organizowaniu dyskursu, ustalaniu, co jest „normalne”, „dobre”, „właściwe”.

Jesse Plemons i Emma Stone – w kilku różnych rolach – budują postaci uwięzione między potrzebą miłości a lękiem przed samotnością. Stają się scenicznymi atrapami osobowości, za którymi kryje się pustka – jej przyczyną jest rodzaj lenistwa, dobrowolnej rezygnacji z samodzielnego nadawania sensu własnemu życiu. Lenistwa, które odbiera wolę życia podmiotowego. O takiej psychicznej pustce opowiada film – pustce, z której rodzi się lęk przed samotnością i potrzeba znalezienia obiektu, do którego można się przywiązać – nawet za cenę samozniszczenia. Obiektu, który nada sens naszemu życiu.

Paradoks *Rodzajów życzliwości* polega na tym, że żadna z postaci nie jest do niczego zmuszana. Lantimos diagnozuje coś znacznie głębszego niż przemoc relacyjna. Odsłania mechanizm ochotniczego oddawania się w niewolę, byle tylko poczuć się potrzebnym i kochanym. W tym sensie życzliwość nie odbiera wolności, bo wolność już została oddana w akcie głębokiej egzystencjalnej kapitulacji. Tytułowa życzliwość staje się tutaj raczej

formą zgody, wspólnym rytuałem, który legitymizuje absurdalne układy. To nie tyrania – to teatr, w którym z lenistwa można przyjąć daną rolę i grać ją z własnej woli, byle nie trzeba było brać samodzielnie odpowiedzialności za własne życie. Film stawia zatem bardziej przerażające pytanie niż to, czy życzliwość może być opresyjna i czy istnieją rodzaje życzliwości. Pyta: czy wielu z nas po prostu nie chce być wolnymi? Czy uczynienie z kogoś „mistrza”, „przewodnika”, „kochanka”, „matki” – jest tak naprawdę projekcją naszej nieumiejętności samostanowienia?

Bohaterowie Lantimosy nie są więc ofiarami – są współtwórcami własnego zniewolenia. Oddają władzę nad sobą nie dlatego, że ktoś ją brutalnie przejmuje, lecz dlatego, że sami nie potrafią jej unieść. To współczesny portret osobnika neurotycznego – zmęczonego wolnością, niepewnego siebie, szukającego oparcia nawet za cenę absurdu.

Z tego punktu widzenia Lantimos mówi nam o miłości coś fundamentalnego: że jest nie tylko relacją emocjonalną, ale też strukturą podporządkowania, w którą wchodzimy z własnej woli. Tęsknota za byciem kochanym łączy się nierozzerwalnie z pragnieniem, by ktoś o nas zadbał, uchronił nas przed chaosem wyborów.

A zatem Lantimos nie oskarża życzliwości – on pokazuje, jak łatwo można ją przekształcić w narzędzie rezygnacji z wolności. I to nie dlatego, że ktoś nas do tego zmusza. Przeciwnie – bo sami tego chcemy z lenistwa. Dobrowolne zniewolenie jest bardziej trwałe niż przemoc, ponieważ daje złudzenie bezpieczeństwa. Żyć pod cudze dyktando, ale z czułością – to przecież nadal żyć „w miłości”.

Być może tu właśnie Lantimos stawia znaki zapytania: czy człowiek w ogóle chce być wolny? Czy potrafi udźwignąć samotność decyzji, ryzyko odrzucenia, trud samodzielnego myślenia? Czy nie wybieramy życzliwego „pana” – partnera, szefa, przewodnika – jedynie po to, by nie brać odpowiedzialności za samych

siebie? I ostatecznie wybrać drogę do zniewolenia? Czy więc jedynym wyborem jest być zniewolonym lub zniewalającym?

W *Rodzajach życzliwości* największym dramatem współczesności jest to, że ludzie myślą podporządkowanie z bliskością, kontrolę z troską, a zniewolenie – z miłością.

To wizja trudna, chłodna, conceptualna. Ale też przenikliwa i okrutna. Dla tych, którzy potrafią czytać takie obrazy – prawdziwie bolesna opowieść o nas samych.

Rodzaje życzliwości

Jorgos Lantimos/USA, Wielka Brytania, Irlandia/2024

Śpiewam, bo tęsknię

Jest w tej historii coś z tragedii greckiej, ale rozegranej na operetkowej scenie, wśród aksamitnych kurtyn, karykaturalnych arii i publiczności równie zblazowanej, co bezlitosnej. Stephen Frears, reżyser słynący z umiejętności portretowania ludzi nieprzystających do epoki, ukazuje w *Boskiej Florence* nie tyle groteskowy przypadek śpiewaczki bez słuchu, ile dramat o głodzie miłości, który znalazł swoje ujście w iluzji sztuki. I choć uśmiechamy się przez większość filmu – bo śpiew Florence Foster Jenkins (w tej brawurowej roli Meryl Streep) rzeczywiście balansuje na granicy akustycznego zbrodniczego recytatywu – to jednak gdzieś pod tą warstwą operetkowego pudru kryje się ciche pytanie: czy wolno komuś odebrać prawo do marzenia, jeśli tylko marzenie to nikogo nie krzywdzi?

Florence, kobieta zamożna, ekscentryczna, z wysoką pozycją w nowojorskiej elicie, całe życie próbuje dopisać do swojego losu coś, co jest dla niej pięknem. Nie znajduje wszakże języka, w którym mogłaby je wypowiedzieć. W młodości została pozbawiona miłości surowego i apodyktycznego ojca, który brutalnie przerwał jej edukację muzyczną. Miłość nie przyszła także z małżeństwem. Florence w noc poślubną została zarażona syfilisem – chorobą, która w jej duszy wywołała poczucie przerażającej zdrady. To nie przypadek, że jej późniejsze występy przybierają

formę performance'u. Są bezskuteczną próbą odzyskania tego, co jej odebrano. Tęsknotą za marzeniem.

Jej partner, St. Clair Bayfield (Hugh Grant), pozornie pozostaje jej wiernym towarzyszem i opiekunem, choć jego postać wymyka się jednoznacznej ocenie. To ani potwór, ani wybawiciel. Jest po prostu nieudanym impresario, nieprzejrzystym, rozdwojonym między lojalnością a wygodnictwem, czułością a fałszem. Trwa przy Florence, ale dzieli życie także z inną kobietą. Pomaga Florence spełniać marzenia, a zarazem ukrywa przed nią prawdę o jej śpiewie. Czy to miłość, czy raczej coś w rodzaju troskliwej manipulacji? A może – jak wielu z nas – on po prostu nie potrafi powiedzieć prawdy osobie, którą kiedyś pokochał?

W tej relacji jest coś głęboko symbolicznego, Florence i St. Clair to jakby dwa bieguny jednej egzystencjalnej strategii przetrwania. Ona – zapatrzona w swój ideał, okłamuje samą siebie, by nie umrzeć z tęsknoty za tym, czego ją pozbawiono. On – lawirując między rolami, oddala się od siebie samego, by móc ją chronić.

Frears nie zatrzymuje się na psychologicznej wiwisekcji. W tej historii kryje się ostrzeżenie, które każdy twórca powinien przyjąć ze spokojem, a może nawet z pokorą: miłość do sztuki nie musi być odwzajemniona. Można poświęcić życie dźwiękom i nigdy nie usłyszeć harmonii. Można tworzyć obrazy, które dla innych będą tylko plamami, pisać wiersze, których nikt nie zrozumie albo je wyśmiejie jako naiwne i grafomańskie, grać role, których nikt nie zapamięta. Florence kochała muzykę, ale nie potrafiła usłyszeć, jak bardzo ją kaleczy. I nie była w tej tęsknocie osamotniona. Wielu ludzi żywi nieme pragnienie podziwu, nieustannie czeka na oklaski, które mają uleczyć rany z przeszłości.

Boska Florence jest nie tylko biograficzną anegdotą o – bynajmniej nie fikcyjnej – kobiecie, która nie umiała śpiewać, a mimo to uczyniła z tego swoje powołanie. Jest też opowieścią o iluzji sukcesu, o społecznym współudziale w kłamstwie, które

chwilami bywa bardziej humanitarne niż brutalna szczerość. Widzowie, dziennikarze, nauczyciele – wszyscy są w pewnym sensie współsprawcami tej operowej farsy. I choć Florence wydaje się nieświadoma ich ironii, my – jako widzowie filmu – nie możemy się z niej śmiać ze spokojnym sumieniem.

Bo kim właściwie jesteśmy w tej historii? Czy St. Clairem, który nie potrafi kochać bez kłamstwa? Czy raczej publicznością, która klaszcze, bo tak wypada – bo śmiech skrywany za bra- wami jest mniej okrutny niż cisza? A może jesteśmy Florence – ślepi na własne braki, do końca wierni dziecięcemu marzeniu, które nie zostało nigdy zrealizowane?

Frears nie wydaje sądów. Nie ośmiesza, nie moralizuje. Jego kamera jest czuła, niemal litościwa. Pokazuje, że granica między śmiesznością a tragedią jest czasem prawie nieuchwytna. Nawet finałowy występ w Carnegie Hall – spektakl absurdu i hałaśliwej ekstazy – to nie klęska, lecz triumf siły woli. Florence, która nigdy nie była artystką, staje się symbolem niezłomnego dążenia ku pięknu, choćby to piękno istniało wyłącznie w wyobraźni.

Tuż przed śmiercią w jej oczach nie ma gorczy. Wypowiada również ważne słowa: „Ludzie mogą mówić, że nie umiałam śpiewać – ale nikt nie powie, że nie śpiewałam”. Ten cytat – banalny i głęboki zarazem – jest kluczem do tej opowieści. Nie chodzi o doskonałość, lecz o odwagę. Nie o talent, ale o wolę jego posiadania. O to, że próbowała robić coś, co ją przekraczało. Starła się.

Boska Florence to film o potrzebie uznania, która potrafi zarówno zabić, jak i ocalić. To historia o marzeniu, które spełniło się mimo wszystko. Bo może najważniejsze jest nie to, czy potrafimy tworzyć wielką sztukę, ale to, czy potrafimy żyć tak, jakby była ona naszym przeznaczeniem.

Boska Florence

Stephen Frears/Wielka Brytania, Francja/2016

Ludzka miara kary

Co by się stało, gdyby ci, którzy zostali skrzywdzeni, dostali do ręki boską władzę wymierzania sprawiedliwości? Jak wyglądałby świat, w którym kara za grzech nie przychodzi po śmierci na sądzie ostatecznym, ale tu i teraz – nieuchronna, zimna, wyrachowana, bez litości i bez możliwości odwołania? Czy ludzie, którzy stali się narzędziami takiej kary, uzyskując nadprzyrodzoną moc, poczuliby ulgę?

Zabicie świętego jelenia Jorgosa Lantimosa to film o takim przypadku, w którym ponadto nie ma boskiej interwencji w ostatniej chwili – jak w historii Abrahama i Izaaka, jak w micie o Agamemnonie, któremu bogini ostatecznie oszczędziła córkę, zastępując Ifigenię Ianią, mimo że zabił świętego jelenia w gaju Artemidy. Tutaj Bóg milczy. Nie powstrzymuje ręki. Nie cofa przeznaczenia. Kara się dokonuje. A człowiek zostaje zmuszony do najokrutniejszej decyzji: kogo poświęcić, aby ocalić resztę najbliższych.

Steven Murphy (gra go Colin Farrell) to uznany kardiochirurg, przykładny mąż i ojciec, który prowadzi zorganizowane, wygodne i pełne rutyny życie. Rodzina funkcjonuje jak precyzyjny mechanizm. Steven ma piękną żonę Annę (w tej roli Nicole Kidman), z którą uprawia seks pełen dziwacznych fantazji. Mają

dwoje dzieci: nastoletnią Kim (Raffey Cassidy) i młodszego Boba (Sunny Suljic).

Od pewnego czasu w jego otoczeniu pojawia się Martin (Barry Keoghan) – dziwny, niepokojący chłopak, którego ojciec zmarł na stole operacyjnym podczas zabiegu prowadzonego przez Stevena. Na początku można mieć wrażenie, że Steven chce się jakoś w związku z tym zrehabilitować – zaprasza chłopca do domu, kupuje mu prezenty, wprowadza go w świat swojej rodziny. Relacja między nimi wydaje się jednak męcząco osobliwa. Martin, z pozoru niezręczny i niegroźny, stopniowo zaczyna przejmować nad rodziną Murphych złowrogą kontrolę. Mówi Stevenowi, że jego dzieci zachorują. Najpierw przestaną chodzić. Potem przestaną jeść. Potem zaczną krwawić z oczu. Wydaje się to nieprawdopodobnym absurdem. Steven mu nie wierzy. Ale dzieci faktycznie zaczynają chorować. Upadają. Odmawiają jedzenia. I tak, rzeczywiście – z oczu płynie im krew.

Martin tłumaczy Stevenowi, że to nie przypadek. To kara. Za śmierć jego ojca. Steven musi teraz dokonać wyboru – poświęcić i zabić jedno ze swoich dzieci albo żonę, aby reszta przeżyła. Jeśli nie podejmie takiej decyzji, wszyscy troje umrą. Jak jednak istota ludzka miałaby obliczać karę proporcjonalną do winy, sprawiedliwą i stosowną? Martin chce, aby Steven cierpiał tak jak on i sam był bezpośrednim sprawcą tego cierpienia. W takiej sytuacji kary nie można uznać za sprawiedliwą, bo cierpieć będą żona i dzieci, którzy są przecież niewinni. Cierpieliby także, gdyby zabity został Steven. Lantimos doprowadza nas do przekonania, że ludzie ludziom nie są w stanie wymierzyć sprawiedliwej kary za najcięższe winy. Nie mamy więc do czynienia z chrześcijańską wizją winy, kary i przebaczenia. To pokazanie mechanizmu kary wymierzanej z automatu, „na żądanie”. Przypomina starogrecki los, ślepy i bezduszny. Rodzaj fatalizmu, w którym nie ma niuansów ani okoliczności łagodzących.

Steven prawdopodobnie popełnił błąd podczas operacji – był może pod wpływem alkoholu, może zlekceważył ryzyko. Ale nie chciał świadomie zabić. To był wypadek. Kara wydaje się zatem niesprawiedliwa. Przede wszystkim zaś dlatego, że życiem ma zapłacić ktoś zupełnie niewinny. I bezbronny. Steven jest winny, nie popełnił wszakże zła celowo. Tyle że Martin nie przyjmuje tego do wiadomości. On nie zachowuje się jak człowiek – jest demonicznym egzekutorem. Ma nadprzyrodzoną moc nieznanego pochodzenia i używa jej bezlitośnie. Jego smutek w ostatniej scenie, gdy patrzy na rodzinę Murphych spotkaną przypadkowo w barze jakiś czas po dokonanej ofierze, ma coś z ponurej melancholii. Jakby wiedział, że świat po tego rodzaju akcie już nie będzie taki sam. Jakby zrozumiał, że zła złem naprawić się nie da. Ta okrutna kara nie da mu szczęścia.

W *Zabiciu świętego jelenia* obserwujemy coś jeszcze: degradację moralną, która postępuje wraz z narastającym strachem. Instynkt przetrwania wygrywa z człowieczeństwem. Anna całuje stopy Martina, chcąc go przebłagać. Steven, który początkowo próbuje negocjować, błagać, w końcu się łamie. Przechodzi od uległości do brutalnej kalkulacji. Próbuje przekupić Martina. Biję go. Wreszcie sięga po broń – i po ostateczność: zasłania oczy i strzela na oślep, aż w końcu ginie Bob – jego syn. Świadomość zbliżającej się śmierci jako ostatecznej kary degradowuje człowieczeństwo.

Jest w tym filmie manifestacja bezsilności wobec losu. Najważniejsze decyzje „podejmuje” przypadek. Strzał na ślepo jest przecież symboliczną kapitulacją przed losem, fatum, bezosobową siłą. Steven nie jest już lekarzem, nie jest ojcem, nie jest mężczyzną. Jest marionetką.

Jorgos Lantimos od początku tworzy kino, które rozgrywa się na pograniczu mitu, absurdu i horroru egzystencjalnego. Film ten jest precyzyjnie wyreżyserowanym moralnym eksperymentem. Pokazuje, co dzieje się z ludźmi, gdy zderzają się z sytuacją

bez wyjścia. Co robi matka, gdy musi wybierać między dziećmi? Co robi ojciec, gdy jego rola opiekuna zamienia się w rolę kata?

Colin Farrell gra Stevena z zimną, mechaniczną precyzją. To ktoś odcięty od emocji, próbujący zarządzać katastrofą jak operacją – precyzyjnie, logicznie, bez rozpacz. Nicole Kidman w roli Anny jest równie chłodna, ale w jej oczach widać cień paniki. Barry Keoghan w roli Martina jest niezwykle – niepokojący, przerażający, a jednocześnie dziecinnie bezbronny. Jest kimś pomiędzy aniołem zemsty a psychopatycznym chłopcem – jego zachowanie jest nieludzkie, choć też nie całkiem sadystyczne.

Film zamyka chorał z *Pasji według św. Jana* Jana Sebastiana Bacha:

*Panie, władco nasz,
Twoja chwała szerzy się po krańce ziemi!
Przez Swą mękę pokaż nam,
żeś Ty Boży Syn prawdziwie,
choć najbardziej poniżony,
Tyś na wieki wywyższony!*

Czy więc Lantimos uważa, że ostatecznie nie ma ludzkiego sposobu na odkupienie ludzkich ciężkich grzechów? Że tylko w chrześcijaństwie jest rozwiązanie i odpowiedź? Być może.

Człowiek, który został zraniony, a otrzymał nadprzyrodzoną moc, może jej użyć do wymierzenia sprawcy strasznej kary, i jeśli to uczyni, świat wcale nie stanie się bardziej sprawiedliwy. Nie będzie w nim mniej zła, tylko więcej. I bezradne milczenie.

Zabicie świętego jelenia

Jorgos Lantimos/Wielka Brytania, Irlandia/2017

Prawdziwa twarz Natury

Czy człowiek jest zdolny oprzeć się ciemności, która tkwi w jego ciele? Lars von Trier w *Antychryście* stawia pytanie, które kryje się pod powierzchnią każdej sceny tego brutalnego filmu: czy ból, rozpacz i pożądanie są bramą dla czegoś, co przekracza człowieka i co dąży do jego całkowitego unicestwienia?

W świecie von Triera nie ma miejsca dla moralnego relatywizmu ani terapeutycznego optymizmu. Jest pornograficzny, dosadny horror, w który można uwierzyć. Natura nie jest niewinna. Biologia nie jest neutralna. Seksualność nie jest przestrzenią miłości ani jedności, lecz punktem wejścia dla zła, które objawia się poprzez ciało. Kobieta i mężczyzna nie są w tym filmie dwojgiem równorzędnych istot mierzących się z żalobą – są ofiarami sił, które ich przerastają. Ona (grana przez Charlotte Gainsbourg) – bardziej cielesna, emocjonalna, „naturalna” – staje się w końcu narzędziem Antychrysta. Jest pisarką pracującą nad rozprawą dotyczącą okrutnych prześladowań kobiet oskarżanych o czary. Badania stają się dla niej obsesją, prowadzą najpierw do utożsamienia się z prześladowanymi, a później także do prób przyjęcia „demonicznej” perspektywy Natury i skrajnego osądu seksualności kobiet. On (grany przez Willema Dafoe) – jej mąż, racjonalny, intelektualny psychoterapeuta, który próbuje pomóc, lecz jest bezsilny wobec ciemności będącej nie „chorobą”, tylko rzeczywistością duchową.

To nie przypadek, że film otwiera scena pornograficznego aktu seksualnego – cielesne zbliżenie jest zarazem rytuałem, który uruchamia zło. Gdy rodzice oddają się prawie animalnej żądzy, ich kilkuletni syn, widząc to, wychodzi na parapet okienny i spada. Coś, czego dziecko nie rozumie, lecz instynktownie się tego lęka – widok aktu seksualnego: biologicznego, brutalnego, zredukowanego do funkcji ciała – staje się dla niego zgubne. To coś więcej niż dziecięcy szok – to ucieczka z tego świata. Znak, że prawdziwa niewinność może nie mieć szans z biologicznością.

Śmierć dziecka nie jest jedynie punktem wyjścia fabuły. Von Trier nie pokazuje seksu jako neutralnej siły. W jego ujęciu seksualność może być językiem ciemności – siłą destrukcyjną, przekraczającą sferę psychologii. Akt seksualny staje się formą kultu. Zostajemy wprowadzeni nie w przestrzeń ludzkiej tragedii, lecz do Kościoła Antychrysta, który nie pojawia się w filmie w sposób dosłowny. Nie ma tu diabła w czerwonym płaszczu, nie ma pentagramów, nie ma opętania w klasycznym sensie. Mimo to cały film jest opętany.

„Natura jest kościołem szatana” – mówi kobieta. I nie jest to metafora. To jedno z najbardziej jednoznacznych stwierdzeń w filmie. Natura jest zorganizowaną siłą. Nie jest chaosem, jest po prostu innym porządkiem – przeciwnym temu, co cywilizowane, etyczne, duchowe. Jeśli chrześcijański Logos ustanawia ład, w którym istnieje miłość, a winą może być odkupiona, to Natura mówi coś przeciwnego: liczą się wyłącznie zwierzęcy instynkt i popędowe żądze. Jeśli człowieczeństwo jest procesem osłabiania biologicznej zależności, to Antychryst jest triumfem powrotu do ciała. A ciało nie zna miłości. Zna głód.

W tym kontekście znaczący staje się także motyw uszkodzenia stóp dziecka. W mitologii greckiej król Teb Lajos, po tym, gdy wyrocznia oznajmiła, że jego syn Edyp ma go zabić i poślubić własną matkę, przebił mu stopy i nakazał zostawić go w górach na pewną śmierć. Bohaterka *Antychrysta* zakładała swojemu

synowi buty odwrotnie, doprowadzając do deformacji stóp i nie reagując na spowodowany tym płacz dziecka. Strach myśleć, jaki był jej mroczny plan. Czy miało to podporządkować syna własnemu bólowi, własnej cielesności, własnej żądzy? To macierzyństwo w wersji demonicznej: rodzi, ale deformuje. Nie chroni, a zamiast tego osacza.

Antychryst ukazuje więc kobietę nie jako ofiarę, lecz jako istotę, która uległa ciemności i stała się jej nośnikiem. Nie dlatego, że „jest kobietą”, tylko z tego powodu, że to ona – jako ta, która jest bardziej zależna od biologii – łatwiej staje się kanałem dla sił nieludzkich. Von Trier nie mówi, że kobieta jest zła. Mówi, że ciało jako takie, niezależnie od płci, jest miejscem, w którym może objawić się szatan. Ale to kobieta – poprzez swoje związanie z Naturą, cielesnością, instynktem – szybciej staje się dla niego naczyniem. Jej rozpaczliwa próba walki z własną cielesnością – w przerażającym scenie, jakiej do tej pory nie widzieliśmy w kinie, scenie obcięcia sobie nożyczkami łechtaczki – jest już jedynie ostatnim stadium dwubiegunowego obłądku. Jest w filmie moment, kiedy szepcze, że wszystkie kobiety są złe. Czy mówi to ona – czy przemawia przez nią ciemność? Czy powtarza przemoc historycznych narracji – czy demaskuje prawdę, której nie chcemy usłyszeć? Może Larsowi von Trierowi nie chodzi o to, że kobieta jest zła. Może próbuje nam powiedzieć, że każdy, kto otworzy się na nicość, stanie się narzędziem destrukcji – dla siebie, dla innych, dla świata. Tak działa *Antychryst*: nie jako postać, lecz jako stan duszy. Stan, w którym zanikają empatia, lojalność, relacje, miłość. Jej lęk przed porzuceniem przez męża manifestuje się zmiążdżeniem mu polanem jąder i zrobieniem wiertarką dziury w nodze, do której przykręca ciężki kamień szlifierski. Może jednak von Trier nie przedstawia kobiety jako potwora. Może pokazuje, że poddała się ciemności. Jako słabsza. Jako ta, która otworzyła się na siły najprymitywniejsze, starsze niż etyka i Ewangelia.

Męczyzna okazuje się bezradny. Jego racjonalizm, wiedza, techniki terapeutyczne nie są w stanie powstrzymać spirali zła. On nie rozumie, że nie ma do czynienia z pacjentką – ale z istotą opętaną lub zwyrodniałą. Nie pojmuje, że oto znalazł się nie w lesie, a w sferze duchowej próby – i że jego przeciwnik to nie lęk, lecz Obecność. Niepokojąca, bezosobowa, mimo to bardzo realna. Zabijając swoją żonę i paląc ją na stosie jak czarownicę, również staje się narzędziem dzikich sił natury. Zwycięża, bo jako mężczyzna ma po prostu więcej biologicznej siły. Zwycięża Natura. Piekło w filmie von Triera nie ma ognia. Ma korzenie, liście, wilgoć. Ptaki i zwierzęta. Jest w nim sarna z martwym płodem symbolizująca żal, lis zjadający własne wnętrzności symbolizujący straszny ból i przekonanie, że wszystkim rządzi chaos, jest kruk symbolizujący nieśmiertelną rozpacz. Piekło jest lasem żyjącym własnym życiem i wchłaniającym ludzi, którzy zapomnieli, że są duszą, nie tylko ciałem.

Zakończenie nie przynosi ukojenia. Kobieta zostaje zabita – choć nie jako „oprawca”, ale jako ta, która była słabsza. Jej śmierć jest zwycięstwem brutalnej męskiej siły. Męczyzna wychodzi z lasu – jednak czy jest wolny? Czy nie wynosi w sobie nasienia tej samej ciemności? Przecież ostatecznie wygrał Kościół Antychrysta. Wiemy, że granica została przekroczona i że czas się wypełnił.

Von Trier nie oferuje diagnozy psychologicznej, nie konstruuje metafor dla depresji, traumy czy żałoby. On tworzy mroczną liturgię. *Antychryst* jest opowieścią o sile, która nie chce być poznana, nie chce być wytłumaczona, nie daje się ujarzmić. O tym, że jeśli człowiek zrezygnuje z walki o ducha – to nie zostanie pusty. Obudzi się w nim coś, co mu dała Natura. To, co wieczne, ale nie boskie. Co potężne, ale nie dobre. To, co nie jest osobą, ale ma tysiące twarzy, choć żadnej nie pokazuje. Antychryst.

Antychryst

Lars von Trier/Dania/2009

Krew musi się połączyć

W *Zjawie* najbardziej interesująca jest samotna konfrontacja mężczyzny z potęgą groźnej natury. Fascynację takimi zmaganiemiaszczepiał swoimi książkami Jack London. *Zjawa* to film, który łączy w sobie surowe piękno przyrody z epicką historią heroicznej walki o przetrwanie. Jest mocną, męską opowieścią o koniecznej i nieodwołalnej zemście. Alejandro González Iñárritu, znany z takich dzieł, jak omawiany wcześniej *Birdman* czy *Babel* (2006), tworzy spektakl zapierający dech zarówno dzięki obrazom, jak i emocjom. Zaskakuje nieznanymi nam wcześniej sytuacjami.

Film częściowo oparty na prawdziwej historii trapera Hugh Glassa, jest pokazem siły ludzkiej woli w obliczu okrucieństwa. Pokazem walki, przede wszystkim z samym sobą, ale i z chciwym i prymitywnym traperem o zwierzęcych instynktach, Johnem Fitzgeraldem, którego gra Tom Hardy. Walki w dzikim i groźnym środowisku, w drapieżnym świecie, w którym przetrwać mogą tylko najsilniejsi i najsprytniejsi. Wskazaniem, że trzeba się zjawić, powrócić, aby dokonać zemsty, nawet jeśli wydaje się to niemożliwe.

Największym atutem *Zjawy* jest jej wciągająca, niemal hipnotyczna warstwa wizualna. Operator Emmanuel Lubezki stworzył zdjęcia, które bardziej przypominają malarstwo niż kino – są

kręcone wyłącznie przy naturalnym świetle, oszałamiają. Dzika, majestatyczna przyroda jest tu i tłem, i niemal osobnym bohaterem – piękna, okrutna i obojętna wobec ludzkiego cierpienia. Dla Leonarda DiCaprio rola Hugh Glassa była wielkim fizycznym i psychicznym wyzwaniem aktorskim. W sposób niezwykle poruszający pokazał cierpienie oraz determinację bohatera w ekstremalnych warunkach. Ta rola przyniosła mu Oscara – zasłużenie, bo jego występ to mistrzostwo w przekazywaniu skrajnych emocji bez użycia słów. Choć w tym filmie DiCaprio wypowiada ich naprawdę niewiele, to nie można od niego odebrać wzroku, a wszystko zagrane jest niesamowicie realistycznie. (W jednej ze scen podobno rzeczywiście zjadł surową rybę, rozrywając ją zębami).

Zjawa to opowieść o zemście, a zarazem o przetrwaniu, o relacji z naturą, o granicach człowieczeństwa. W tle mamy także wątek kolonializmu i losu rdzennych mieszkańców Ameryki – dzikich Indian dokonujących makabrycznej rzezi traperów, aby zrabować im skóry upolowanych zwierząt, oraz okrutnych traperów dokonujących rzezi Indian, by zaspokoić swoje najniższe instynkty. Inárritu zadaje pytania o sens cierpienia i siłę ducha w obliczu śmierci. Czy zemsta jest konieczna? Czy wykazanie się nadludzką siłą w konfrontacji z naturą, żeby zemścić się na kimś, kto straszliwie zawinił, jest dowodem własnego człowieczeństwa? Czy tylko bycia silniejszym zwierzęciem?

Zjawa dotyka ciemnej strony ludzkiej natury. Inárritu obnaża w filmie pierwotne instynkty ludzi, które w sytuacjach granicznych przejmują władzę nad rozumem. W świecie, w którym przetrwanie wymaga okrucieństwa, każdy może stać się bestią. Glass, dramatycznie poraniony przez niedźwiedzia, zostawiony na pewną śmierć przez towarzyszy, powraca niczym widmo – z mrocznej, niepokohamowanej potrzeby odwetu. Jego powrót jest zarówno fizyczny, jak i metafizyczny: on, który powinien być martwy, wraca. *Zjawa* staje się więc opowieścią o duchu zemsty,

zawłaszczającym ciało, i o traperze, który stając się narzędziem sprawiedliwości, sam traci ludzkie cechy.

İñárritu prowadzi nas w przestrzeń, gdzie granica między człowiekiem a zwierzęciem ulega zatarciu. Głód, chłód, strach – wszystko sprowadza istnienie do biologicznego minimum. Glass żywi się mięsem surowych ryb, chowa się w rozprutym ciele konia, czołga przez śniegi, byle przetrwać. W tym poniżeniu ciała jest coś i oczyszczającego, i upiornego. Z każdym kolejnym krokiem bohater zbliża się do celu, ale i do granicy człowieczeństwa – staje się kimś niemożliwym, widmem, emanacją czystej, biologicznej woli przetrwania. Paradoksalnie, to jego cierpienie ukazuje głębię ludzkiej kondycji: zdolność do wytrwania, a jednocześnie gotowość do upadku, jeśli tylko cel – zemsta – ma sens moralny lub emocjonalny.

Przyroda, tak monumentalna w kadrach Lubeckiego, staje się obrazem transcendencji bez Boga. Niebo jest puste, śnieg głuchy, drzewa milczą. To świat, który po boskim akcie stworzenia został opuszczony – bo natura nie rozróżnia dobra i zła. İñárritu pokazuje, że w takiej rzeczywistości każde ludzkie działanie jest skażone – nawet heroizm Glassa trudno nazwać czystym, skoro napędzają go gniew i rozpacz.

Fitzgerald to uosobienie egoizmu i brutalnego pragmatyzmu. To mężczyzna, który nie wierzy ani nie udaje, że istnieje coś więcej niż instynkt przetrwania. W jego oczach każdy ma swoją cenę, a życie to towar. Tom Hardy gra tę postać z dziką siłą – nie jako czarny charakter, bardziej jak kogoś, kto zrezygnował z iluzji dobra. Fitzgerald jest jak zwierzę, które mówi ludzkim głosem: pozbawione empatii, całkowicie logiczne w swoim okrucieństwie. Konfrontacja tych dwóch postaci stanowi o sile filmu. Glass nie jest bowiem świętym, a Fitzgerald nie jest demonem. Obaj są ludźmi uwikłanymi w ten sam dramat bycia, gdy moralność jest luksusem, na który mało kto może sobie pozwolić.

W jednym z najbardziej symbolicznych momentów filmu Glass unosi wzrok ku niebu i widzi twarz swojej zmarłej żony. To nie tylko wizja zrodzona z gorączki – to świadectwo ukrytych uczuć.

Zemsta się w końcu dokonuje, mimo to Glass nie wraca już do życia w społeczeństwie – jakby ktoś, kto powrócił z zaświatów, nie mógł już odnaleźć dla siebie miejsca wśród ludzi.

W finale, gdy kamera zastyga na twarzy Glassa, w jego oczach odbija się coś więcej niż śnieg i śmierć. Może jest to przeczucie, że prawdziwy przeciwnik to nie natura ani wróg z zewnątrz, lecz ciemność ukryta wewnątrz. I że siła tej ciemności, choć czasem potrzebna, by przetrwać, jest także tym, co czyni nas duchowo martwymi. *Zjawa* kończy się więc nie triumfem, lecz ciszą – jakby sam Bóg, jeśli nawet przez chwilę był obecny w tych zdarzeniach, odwrócił wzrok.

Zjawa

Alejandro González Iñárritu/USA/2015

Pieśń żałobna

Choć polski tytuł filmu Darrena Aronofsky'ego brzmi *Requiem dla snu*, być może trafniejsze byłoby tłumaczenie: *Requiem dla marzenia*. Requiem to utwór żałobny, a w filmie Aronofsky'ego umierają przede wszystkim marzenia o szczęściu. Czwórka bohaterów: Sara Goldfarb, jej syn Harry, jego dziewczyna Marion oraz przyjaciel Tyrone – to właściwie zwykli ludzie, którzy jak my wszyscy pragną być kochani, docenieni, szczęśliwi. Ich tragedia polega na przekonaniu, że marzenia można zrealizować drogą na skróty.

Sara Goldfarb (znakomita kreacja Ellen Burstyn) marzy o tym, by znów założyć swoją czerwoną sukienkę i wystąpić w telewizji. „Chciałabym, żeby wszyscy mnie lubili” – mówi z naiwnością dziecka, wyobrażając sobie, że dzięki udziałowi w programie będzie kimś, że ludzie ją zauważą, że jej życie będzie coś znaczyło. Kiedy otrzymuje telefon od podejrzanej agencji castingowej, wpada w gorączkę przygotowań. Jej uzależnienie nie ma początkowo nic wspólnego z narkotykami. Jest uzależniona od słodczy i oglądania programów telewizyjnych. Dopiero później, gdy zaczyna obsesyjnie tracić na wadze, nieświadomie staje się niewolnicą amfetaminy, którą przepisuje jej podejrzany lekarz. Przez to kończy w ośrodku psychiatrycznym, w stanie katatonii leczonej elektrowstrząsami. Z sympatycznej, niezbyt mądrej kobiety staje się przerażającym ludzkim wrakiem.

Jedną z najbardziej sugestywnych wizualnie metafor użytych w filmie jest powracający obraz Marion (Jennifer Connelly) w czerwonej sukience – kobiecej i zmysłowej. W halucynacyjnych wizjach Harry’ego (Jared Leto) Marion jest postacią dwuznaczną – przechodzi przemianę, stając się jakby przekształconym wizerunkiem jego matki. To zlewanie się postaci Marion i Sary w świadomości Harry’ego ujawnia niepokojące związki między pragnieniem miłości, seksualnością i potrzebą matczynej aprobaty. Czerwona sukienka staje się symbolem nie tyle kobiecości, ile marzenia o spełnieniu, które ostatecznie zamienia się w koszmar.

Harry, syn Sary, nosi w sobie inne marzenie: „Chciałbym, żeby moja mama była ze mnie dumna”. Choć żyje z handlu narkotykami, to gdy odwiedza matkę, zapewnia, że ma dobrą pracę i wspaniałe perspektywy. Jego marzeniem jest nie tylko sukces, ale i odkupienie. Chce zapewnić lepszą przyszłość sobie, Marion i matce. Wierzy, że wystarczy kilka udanych transakcji, by otworzyć sklep z modną odzieżą, by wyjść na prostą. Uzależnia się jednak od heroiny, a może bardziej jeszcze od złudzenia, że można żyć normalnie i osiągnąć sukces bez rzetelnej pracy i bez wysiłku.

Marion to kolejna, szczególnie tragiczna postać. Pragnie stworzyć coś swojego, wyrazić siebie, a także znaleźć miłość. Na początku filmu wydaje się artystką z potencjałem, kobietą z charakterem. Ale marzenie o niezależności coraz bardziej uzależnia ją od mężczyzn, narkotyków i pieniędzy. W końcu, by zdobyć narkotyk, godzi się na poniżające akty seksualne, które odzierają ją z resztek godności. Jej upadek to powolne osuwanie się w mrok.

Tyrone, przyjaciel Harry’ego, również marzy: o rodzinie, o matce, którą wspomina we śnie i halucynacjach. Dla niego „marzenie” to powrót do dzieciństwa, do niewinności, do domu. Tyrone tęskni za matką, w wyobrażeniach wraca w jej objęcia. Ale i on grzęźnie w heroinowej codzienności, zostaje aresztowany i upokorzony.

W finale widzimy sceny z kolejnymi bohaterami, gdy układają się w pozycjach embrionalnych. Ma to wymiar symboliczny. Powrót do pozycji płodowej to pragnienie poczucia bezpieczeństwa. Regres do stanu sprzed narodzin, gdy wszystkie potrzeby były zaspokajane bez wysiłku.

Film Aronofsky'ego nie byłby tak przejmujący, gdyby nie muzyka Clinta Mansella, wykonana przez Kronos Quartet. Motyw przewodni – hipnotyczny, pulsujący, powracający jak mantra – nie jest jedynie tłem, ale współtworzy opowieść. To rytm muzyki nadaje filmowi tempo, scala kolejne epizody w dramatyczną całość. Szybko zmieniające się kulminacyjne ujęcia filmowe odzwierciedlają dynamikę uzależnienia. Nabierają tragicznej głębi dzięki ścieżce dźwiękowej – przejmującej, natrętnej, niepokojąco pięknej.

Requiem dla snu to film o uzależnieniu od potrzeb emocjonalnych – od pragnienia akceptacji, miłości, sukcesu. Bohaterowie są w równej mierze ofiarami heroiny czy amfetaminy, jak i ofiarami własnych iluzji, które społeczeństwo sterowane telewizją, fałszywymi obietnicami i przymusem bycia „kimś” bezustannie podsyca. Aronofsky pokazuje, jak łatwo ześlizgnąć się z właściwej drogi, gdy karmimy w sobie infantylne złudzenia, że świat powinien w prosty sposób spełniać nasze oczekiwania, że marzenia staną się rzeczywistością tylko dlatego, że my tego bardzo chcemy. Aronofsky obnaża to myślenie jako zgubne, prowadzące do samozniszczenia.

To film, po którym niełatwo się otrząsnąć, bo w każdym z nas jest trochę z dziecka oczekującego, że świat będzie spełniał nasze życzenia. Requiem, które wybrzmiewa długo po zakończeniu seansu. Pieśń żałobna dla marzeń ludzi, którzy nie stali się w pełni dorośli.

Requiem dla snu

Darren Aronofsky/USA/2000

Zło złem zwyciężaj

Antonio Campos, adaptując powieść Donalda Raya Pollocka *The Devil All the Time*, stworzył gęsty, mroczny obraz takich amerykańskich miasteczek, w których królują przemoc i religijny fanatyzm. Jest to kino splatające w jedną opowieść różne postaci i tragedie. W tle tej wielowątkowej narracji możemy dostrzec działanie grzechów głównych, które informuje o kondycji świata przedstawionego i ujawnia mechanizmy duchowego rozkładu.

Akcja *Diabła wcielonego* rozgrywa się w latach 50. i 60. XX wieku w dwóch sąsiadujących ze sobą stanach: Ohio i Wirginii Zachodniej. Głównym bohaterem jest Arvin Russell (w tej roli Tom Holland), młody mężczyzna, którego życie od najwcześniejszych lat naznaczone zostało przemocą. Arvin jest postacią opanowaną przez gniew, który rodzi się jako reakcja na krzywdę, a nie jako jej źródło. W sensie psychologicznym jest to gniew kompensacyjny, który bywa obroną przed rozpaczą i poczuciem bezsilności. Arvin odczuwa napięcie wynikające z konfliktu między pragnieniem sprawiedliwości a rosnącą pokusą przemocy. Zło, które odziedziczył, zaczyna w nim kiełkować, choć nie jest jego wyborem, lecz fatalną konsekwencją zdarzeń.

Śledzimy także losy Willarda Russella (Bill Skarsgård), ojca Arvina, który wraca z psychiczną traumą z wojny na Pacyfiku. Willard jest przepełniony rozpaczą i szuka oparcia w religijności,

ta jednak nie chroni go przed katastrofą. Jego obsesyjna pobożność nosi znamiona grzechu pychy – przekonania, że własną modlitwą może zmusić Boga do interwencji. To pycha religijna, którą mistrzowie duchowości opisywali jako najbardziej niebezpieczną. Tomasz z Akwinu wskazywał, że pycha deformuje rozum i prowadzi do irracjonalnych rytuałów, które niszczą duszę. Willard próbuje ocalić rodzinę, ale czci nie Boga, lecz własne wyobrażenie o Nim – i to ono doprowadza go do szaleństwa. Jego dramat odsłania jeszcze jedną prawdę: zło nie zawsze jest działaniem, czasem jest brakiem rozumienia.

Równolegle poznajemy parę patologicznych morderców – Carla i Sandy Hendersonów (Jason Clarke i Riley Keough), którzy podróżują po kraju, uwodząc i zabijając autostopowiczów, a także psychopatycznego kaznodzieję Prestona Teagardina (Robert Pattinson) oraz spragnionego kontaktu z Bogiem Roya (Harry Melling). Każda z tych postaci reprezentuje inną skłonność, która – bezkrytycznie rozwijana – staje się siłą perwersyjną. Carl i Sandy uosabiają pożądliwość ciała, choć nie wyłącznie w znaczeniu erotycznym – oni nie chcą czyjegoś ciała tylko dla seksu; chcą go jako dowodu swojej dominacji. Ich libido zamienia się w pragnienie władzy i przemocy, kiedy zwierzęcy instynkt staje się narzędziem sadystycznego triumfu. W Hendersonach widzimy już końcowe stadium zwyrodnienia: grzech stał się nałogiem; tak jak alkoholizm deformuje percepcję, tak sadyzm unieważnia moralność, czyniąc atrakcyjnym cierpienie drugiego człowieka.

Teagardin jest postacią uosabiającą podwójną pychę: cielesną i duchową. Jego kazania są maską dla żądzy, a misja religijna – grą pozorów. Wychodząc od idei zła według św. Augustyna, czyli *cor incurvatum in se* (serca zakrzywionego ku sobie), widzimy, że jego postać jest przykładem tego, jak religia może stać się narzędziem gwałtu, a kapłan okazać się antykapłanem – tym, który profanuje, a nie uświęca. Zdradza Boga, siebie i ufających mu ludzi.

Roy reprezentuje z kolei grzech duchowego obłądzenia na tle zazdrości o boską uwagę. Chce być wybranym, chce cudu, znaku. Jego dramat jest egzystencjalny, pokazuje, że rozpacz człowieka, który pragnie być równy Bogu, prowadzi do duchowego rozpadu. Roy popełnia zbrodnię, która miała stać się pretekstem do uzyskania mocy ożywiania zmarłych, dowodu wywyższającej go łaski Boga.

Struktura filmu przypomina strukturę powieści: nieustannie przeskakuje między wątkami, prezentując kolejne tragiczne epizody. Narratorem jest sam autor książki, Donald Ray Pollock, co nadaje filmowi nieco literackiego charakteru. Świat przedstawiony w *Diable wcielonym* jest miejscem, w którym niewinność niemal nie istnieje, każdy czyn niesie ze sobą dramatyczne konsekwencje, a trauma przekształca się w brutalność lub całkowitą alienację. Każdy bohater nosi w sobie cień destrukcji: pożądanie, pychę, gniew, zazdrość, nieumiarkowanie, a także rozpacz, która oplata wszystkie pozostałe. Te żywioły działają jak uzależnienie: wciągają, zaciemniają umysł, prowadzą do złudzenia, że zło jest jedyną metodą, by przetrwać. Zło wszakże, zgodnie z intuicją Simone Weil, działa jak siła ciężkości – kto mu ulega, spada.

W opowiadanym w filmie historii rozgrywających się w tych amerykańskich miasteczkach ważnym aspektem jest wpływ religii na życie ludzi. Religii, którą Campos pokazuje nie jako źródło pocieszenia, ale jako narzędzie manipulacji, przemocy i autodestrukcji. Wiara w *Diable wcielonym* jest zdeformowana, wypaczona, często używana jako usprawiedliwienie dla najbardziej przerażających czynów. Zło widzimy tutaj jako wszechobecną, nieuchronną siłę, która przenika każdy zakątek przedstawionego świata. Film pokazuje, jak obrzydliwe i wynaturzone może ono być, a także jak głęboko potrafi zakorzenić się w sercach ludzi, choć w obliczu beznadziei i cierpienia czasem szukają oni ratunku w religii. Szukają, jednak niewystarczająco zwracają uwagę na to, co ich napędza, bez prób samoobserwacji

i budowania samoświadomości. Bóg w tym świecie milczy, a cisza ta jest równie przejmująca jak czyny, które dzieją się na ekranie.

Skoro Bóg nie interweniuje, skoro milczy wobec zbrodni i rozpaczy, skoro dobro tak łatwo przegrywa, czy jedyną drogą do przetrwania i walki z diabłem jest... stanie się diabłem? Czy w świecie, gdzie dobro jest bezradne, zło można zwalczyć tylko poprzez inne zło? *Diabeł wcielony* sugeruje, że zło rodzi się tam, gdzie znika zdolność zauważania prawdy o sobie. Bohaterowie filmu żyją więc w piekle – w piekle niewiedzy.

Montaż filmu momentami wydaje się chaotyczny – mnogość wątków i postaci powoduje, że widz może czuć się przytłoczony ilością informacji. Ale ten chaos jest odbiciem moralnego chaosu świata, w którym ludzie utracili zdolność rozwoju duchowego.

Diabeł wcielony to film ciężki, na granicy horroru, pełen przemocy i moralnej ambiwalencji. Zmusza widza do zmierzenia się z dramatycznymi oskarżeniami pod adresem ludzkiej natury. Jest diagnozą dziedziczenia zła, obrazem religijnej fałszywej gorliwości prowadzącej do największych tragedii. Podróżą w mroczne zakamarki ludzkiej duszy. Pokazem, jak diabeł, choć nieosobowy, uzyskuje osobowość, wcielając się w człowieka.

Diabeł wcielony

Antonio Campos/USA/2020

Naprawianie człowieka

Czy można człowieka zredukować do zestawu reakcji, do biologicznego układu nagród i kar, który zamiast wybierać – po prostu unika bólu? Stanley Kubrick stawia to pytanie w jednym z najbardziej prowokacyjnych filmów XX wieku – *Mechanicznej pomarańczy*, będącym ekranizacją powieści Anthony’ego Burgessa.

Nie znajdziemy tu ani klasycznej moralistyki, ani satyry politycznej. Film ten jest raczej medytacją nad naturą wolności i granicami ludzkiej ingerencji w psychikę. To prezentacja świata, który próbuje zneutralizować zło za pomocą przemocy systemowej.

Alex, główny bohater, grany przez Malcolma McDowella, to nie tylko młodociany oprawca – to wprost uosobienie demonicznej wolności, zdegenerowanej, oderwanej od refleksji, nasyconej estetyką przemocy. Jego zbrodnie – gwałty, pobicia, poniżenia – są formą rytualnego transu, samopotwierdzeniem jego istnienia jako jednostki ponad prawem. Alex nie działa z przymusu ani pod wpływem ideologii. Nie chroni go przed takim działaniem nawet zamiłowanie do kultury wyższej, muzyki Beethovena. On celebrował wolność jako anarchiczną moc: destrukcyjną i narcystyczną. I choć jest odpychający – to zarazem pozostaje przerażająco ludzki. W nim manifestuje się prawda, że ludzie mogą wybierać zło z czystej potrzeby dominacji, ekspresji, rozkoszy.

Władza, która chce ten instynkt wykorzenić, czyni to nie z troski o dobro ludzi, lecz z chłodnej kalkulacji. Czy jednak człowieka można naprawić? A jeśli tak – czym się staje ten, którego pozbawiono wyboru między dobrem a złem? Terapia Ludovica, której poddany zostaje Alex, to techniczna ingerencja w ludzką podmiotowość. Przez połączenie filmowych obrazów przemocy z wywoływanymi fizjologicznie wstrętem i bólem bohater zostaje pozbawiony zdolności do agresji, ale nie zostaje przez to moralnie „uleczony”. Wręcz przeciwnie – traci zdolność do działania, które wymaga wyboru, napięcia, decyzji. Jego wola zostaje sparaliżowana, a wraz z nią – możliwość świadomego wyboru dobra. Przestaje być osobą, staje się obiektem. Przestaje być agresywny, przestaje odczuwać gniew – staje się bezwolnym manekinem. Kubrick stawia widzów w pozycji niewygodnej, zmusza nas, byśmy czuli sympatię do potwora, który staje się ofiarą systemu.

Nowoczesna etyka zostaje tu zastąpiona biotechnologiczną procedurą, karą przez warunkowanie. Uczynienie jednostki niezdolną do przemocy staje się ważniejsze niż etyczna przemiana. Władza przestaje karać – zaczyna formatować. Pytanie o to, kto tu jest naprawdę zły, staje się tragicznie nieoczywiste. Czy nie o to chodzi współczesnej cywilizacji: by nie tyle wychowywać dobrych ludzi, ile wytresować posłusznych? Czy to nie jest właśnie utopia liberalnej demokracji: zneutralizować człowieka, uczynić go niegroźnym, poprawnym i potulnym?

Film Kubricka jest jak zimny eksperyment filozoficzny przypominający arystotelesowską obserwację, że nie można uznać za cnotę tego, co jest przymusem, ponieważ cnota wymaga wolności. Tylko tam, gdzie możemy wybrać zło, możemy też wybrać dobro. Alex pozbawiony wyboru jest jak wydmuszka: z zewnątrz nienaruszony, w środku pusty. Staje się „mechaniczną pomarańczą” – organiczną formą z mechanicznym wnętrzem.

Religia, która mogłaby stanowić kontrapunkt, zostaje zredukowana do sentymentalnego akompaniamentu, a więzienny

kapelan, choć najbliższy rozumieniu wolności, zostaje zepchnięty na margines. W jego oczach terapia Ludovica to duchowy gwałt. Jego głos jest wszakże słaby i przegrywa w starciu z technicznym planem inżynierii społecznej. Kubrick pokazuje, co się dzieje, gdy transcendencja zostaje zastąpiona przez pragmatyzm. A dusza – przez programowanie neurologiczne.

Kubrick operuje językiem paradoksu i napięcia: chłód przestrzeni miesza się z wulgarnością formy, brutalność gestów z barokowym pastiszem. Scenografia jest trochę odczłowieczona – geometryczna, pusta, wystylizowana. Dialogi – sztucznie rytmizowane, teatralne. Wizerunki religijne zderzają się z pornografią, a Beethoven staje się tłem dla sadyzmu. Wszystko w tej rzeczywistości jest trochę przesterowane – tak jakby życie biegło w dekoracji stworzonej przez własne popędy.

Alex – mimo wszystkich swoich zbrodni – jest postacią tragiczną. Nie zostaje ocalony, ale także nie zostaje odkupiony. Przez chwilę staje się lustrem, w którym odbija się systemowa obojętność na to, czym jest człowiek. Bo człowieczeństwo nie polega na uległości wobec prawa, lecz na mentalnym napięciu, gdy wybieramy między dobrem, złem i czymś, co wydaje nam się kompromisem. Opiera się na tym, co w sobie hodujemy. Alex, pozbawiony możliwości tej walki, nie staje się lepszy – staje się nikim. W filmach Kubricka nie ma Boga, nie ma transcendencji, nie ma zbawienia. Religia w *Mechanicznej pomarańczy* jest nieistotna i bezsilna.

Kubrickowska antropologia jest pesymistyczna, świecka, głęboko antyromantyczna. Człowiek w jej ujęciu okazuje się kruchy, podatny na działanie sił, których nie rozumie i nad którymi nie panuje. *Mechaniczna pomarańcza* nie jest filmem o przemocy. To film o istocie ludzkiej. O jej mrocznej stronie, której nie da się wyciąć bez amputacji duszy. Film nie zawiera moralnej konkluzji, wręcz przeciwnie – dezorientuje. Nie wiadomo, komu współczuć, kto jest katem, a kto ofiarą. *Mechaniczna pomarańcza*

nie jest diagnozą społeczną ani teorią etyczną. Jest bolesnym pytaniem o to, kim jesteśmy po wyrzeczeniu się ryzyka, wolności, duszy i winy. Kubrick uświadamia nam, że wolność człowieka zaczyna się od jego zdolności do czynienia zła.

Mechaniczna pomarańcza

Stanley Kubrick/Wielka Brytania, USA/1971

Czy coś może przerazić diabła?

Filmu *Ładunek 200* Aleksieja Bałabanowa lepiej nie oglądać. I nie jest to ani chwyt retoryczny, ani ukryta zachęta. W tym wypadku jest to ostrzeżenie literalne. Kto raz zobaczy ten film, nigdy już go nie zapomni. Nie dlatego, że jest to arcydzieło, lecz dlatego, że dokonuje gwałtu na naszej psychice, zmusza do kontaktu z rzeczywistością tak odrażającą, że jej obrazy zostają w głowie na wiele dni, tygodni i miesięcy. Tego nie da się „odzobaczyć”.

Nie wystarczy powiedzieć, że to nie jest film dla wrażliwych. To nie jest nawet film dla ludzi o mocnych nerwach. To potworna historia, która pokazuje ziemskie piekło przesiąknięte wódką, brudem, moralnym rozkładem i skrajnymi wynaturzeniami. Potwornymi. Gorszymi niż nasze najstraszniejsze wyobrażenia o piekle teologicznym. To opowieść o kimś, kto stoczył się na dno tak głęboko, że trudno w ogóle mówić o nim jako o istocie ludzkiej. Bałabanow przenosi nas do prowincjonalnej Rosji w roku 1984 – z dala od Moskwy, z dala od jakiegokolwiek postępu czy cywilizacyjnego światła. Tu panuje półmrok. Światło jarzeniówek rzuca zielonkawy blask na przemysłowy kurz, z butelek po bimbrze sączy się beznadzieja, a dialogi przypominają bełkot ludzi, którzy już dawno zapomnieli, że można mówić o czymś innym niż pieniądze, władza, przemoc i śmierć.

„Ładunek 200” to kryptonim wojskowy – odnosi się do transportu umieszczonych w zalutowanych trumnach zwłok żołnierzy (tu konkretnie: poległych w Afganistanie). To tytuł nieprzygodkowy, bo śmierć i pustka są w tym filmie nie tylko tematem, ale i stanem egzystencjalnym. Wszyscy bohaterowie tego filmu są martwi na swój sposób. Martwi duchowo, moralnie, emocjonalnie. Z pozoru żyją, mówią, piją, gwałcą, torturują, modlą się. Mimo to są martwi. Milicjant Żurow (w tej roli demoniczny Aleksiej Połujan) to postać psychopatyczna i odrażająca. Żurow to nie tylko zło wcielone – to zło systemowe, zło w mundurze, zło, które ma władzę i którego nikt nie zatrzyma. U jego boku młoda ofiara, Anżelika (Agnija Kuzniecowa), która nie ma szans na ucieczkę, ratunek, sprawiedliwość. Zostaje jej jedynie bezradność. I pustka. Jej ciało może to przeżyć, psychika – nie.

Wielu reżyserów wykorzystywało drastyczne środki, by dotrzeć do widza z głębszym przesłaniem. Bałabanow idzie dalej – jego brutalność nie ma w zanadrzu katharsis. To nie jest gwałt na widzu dokonywany po to, by obudzić go z letargu, jak u Larsa von Triera. To gwałt, który pozostawia cię w ciemnym kącie, przerażonego i zszokowanego, bez żadnego pocieszenia. Bo należysz do tego samego gatunku. Nawet jeśli myślałeś, że już widziałeś wszystko, *Ładunek 200* pokazuje, że granice ludzkiego wynaturzenia są jeszcze dalej, a może wcale ich nie ma. Ten film odbiera wiarę w cokolwiek.

Są w nim sceny, na które nie da się patrzeć bez psychicznego bólu i obrzydzenia. Bałabanow nie ucieka się do metafory, nie pozostawia niczego domysłom – pokazuje wprost. Kamera się nie odwraca, nie spuszcza wzroku, nie oszczędza widza. Pokazuje zwyrodniałe bestialstwo i szatańskie okrucieństwo. To jest piekło gorsze i bardziej odrażające, niż może wyobrazić sobie przeciętny człowiek.

Można zadać pytanie: po co powstał taki film? Czy naprawdę potrzebujemy obrazu, który tylko przeraża, nie dając nic

w zamian? Czy to po prostu nihilizm? Bałabanow – choć sam mówił o tym dość oszczędnie – zdaje się twierdzić, że tak wyglądała dusza sowieckiego imperium pod koniec jego istnienia. Że ten świat był chory, że miażdżył ludzi i wypaczał ich do granic rozpoznawalności. Film niczego nie wyjaśnia i nie usprawiedliwia. Po prostu pokazuje Rosjanom: oto wasza historia, wasza tożsamość, to, co wyhodowaliście. Ale czy tylko Rosjanom?

Ładunek 200 pod względem wizualnym jest świadomie brzydki. Zdjęcia są szare, ziemiste, bez kontrastu. Kadry często długie, statyczne, przytłaczające. Nikt tu nie wygląda dobrze. Nikt nie mówi dobrze. Nawet ci, którzy wydają się mieć jakieś zasady – profesor, jego żona, dziewczyna – są bezsilni wobec mechanizmów przemocy.

Po seansie zostaje coś jeszcze: pytanie, czy zło naprawdę jest wyjątkowe, czy może powszechne. Czy człowiek jest z natury dobry, a system go psuje, czy też wielu ludzi od zawsze nosi w sobie potencjał do stania się Żurowem? Jeśli tak, to co właściwie dzieli ich od takiej degeneracji? Nie chcemy o tym myśleć, nie chcemy w to wierzyć, ale strach pozostaje.

Nie polecam tego filmu. Polecam go nie oglądać. To jeden z tych obrazów, które zabierają coś widzowi i nie dają niczego w zamian – a jeśli już coś dają, to przerażającą świadomość, że zło nie ma granic, że ludzie są zdolni do wszystkiego, jeśli tylko stworzyć im odpowiednie warunki. Oglądanie *Ładunku 200* to jak zagłębienie do otchłani – i pozwolenie, aby otchłani zaczęła zaglądać w nas. Naprawdę nie chcesz tego filmu zobaczyć. Naprawdę. On może przerazić nawet diabła.

Ładunek 200

Aleksiej Bałabanow/Rosja/2007

W cieniu

Tytuł filmu Jane Campion *The Power of the Dog* trochę niefortunnie przetłumaczono na język polski jako *Psie pazury*. Został on zaczerpnięty z Psalmu 22, który to cytat w Biblii króla Jakuba i w Biblii Webstera brzmi: „Deliver my soul from the sword; my darling from the power of the dog”. W Biblii Tysiąclecia oddane to zostało jako: „Ocal od miecza moje życie, z psich pazurów wyrwij moje jedyne dobro”. Wydaje się, że bliższe wersji angielskiej byłoby tłumaczenie: „Wybaw moją duszę od miecza; to, co najdroższe, [wybaw] z mocy psa”. Polski tytuł powinien więc brzmieć: „Moc psa”.

W biblijnej tradycji pies nie symbolizuje wierności ani domowego ciepła. To istota dzika, pogardzana, nieczysta. W tekstach hebrajskich pies oznacza często siły zła, upodlenia, brutalnej agresji i duchowego zagrożenia. Opowieścią w tym duchu – symboliczną, portretującą mrok ludzkiej psychiki i jej dwuznaczność – jest ten film. Jane Campion napisała scenariusz na podstawie książki Thomasa Savage’a pod tym samym tytułem. Opowiada ona historię braci, Phila i Georga Burbanków, prowadzących ranczo w Montanie w latach 20. XX wieku.

Dzieło Jane Campion nie jest westernem, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, lecz rodzajem thrillera psychologicznego, w którym przemoc to nie wystrzały czy walka wręcz,

ale ukryty, powolny i bezwzględny plan. Phil (w tej roli Benedict Cumberbatch) sprawia wrażenie archetypu kowboja: twardego i brutalnego. Jest charyzmatyczny i budzi lęk. Ale to fasada. Pod maską agresji i brudu ukryte są lęk, wrażliwość i tęsknota. Być może żal za utraconym dawno przyjacielem Bronco Henrym, którego Phil otoczył kultem. Choć męczyzna początkowo wydaje się oprawcą, okazuje się postacią tragiczną. Jego agresja, smród z niemycia, brud – to zbroja, za którą chowa jakąś tęsknotę. Jego dawna relacja z nieżyjącym już Bronco Henrym trwa w nim jako ukrywane wspomnienie – prawdopodobnie miłości zakazanej w jego świecie. Jego brat George (Jesse Plemons) to człowiek cichy, spokojny i łagodny. Kiedy poślubia wdowę Rose (Kirsten Dunst) i sprowadza ją wraz z jej synem Peterem (Kodi Smit-McPhee) na ranczo, zaczyna się gra.

Peter – wysoki, wiotki i introwertyczny jedynak, wychowywany przez owdowiałą, samotną matkę – staje się obiektem drwin kowbojów z całego rancza. W przeciwieństwie do Phila, Peter nie ukrywa słabości – on ukrywa bezwzględność i przebiegłość. Jego maska jest skuteczniejsza. Na pierwszy rzut oka wydaje się bezbronny, delikatny, niemal kobiecy, ale to właśnie on okazuje się brutalną i precyzyjną siłą, która rządzi światem tego filmu z chłodem godnym biblijnego anioła śmierci. To on jest drapieżnikiem. To on poluje.

Już jego pierwsze słowa, choć brzmią tak niewinnie, okazują się mroczną zapowiedzią: „Chcę tylko, żeby moja mama była szczęśliwa”. Chce ochronić to, co dla niego najdroższe. Dla Petera „moc psa” to moc Phila – jego brutalność, jego fizyczność, jego szyderstwa z matki. Phil jest dla niego zwierzęciem, które trzeba zlikwidować. Ale to Peter działa jak pies myśliwski: śledzi, wyczuwa słabość, uderza bez ostrzeżenia i bez emocji. I dlatego jest tak przerażający. Bo nie wygląda na zagrożenie. Jest chłopcem robiącym piękne kwiaty z papieru, mającym serce na dłoni, a ukrywającym gniew i z zimną krwią planującym morderstwo.

Używa wersetu psalmu nie jako prośby do Boga, ale jako uzasadnienia własnego czynu. To on „wybawia” swoją matkę – nie Bóg. On decyduje, kto jest psem, i sam staje się narzędziem wybawienia. Poważne wątpliwości mogą budzić także przyczyny śmierci jego ojca. Sposób, w jaki Peter mówi o jego samobójstwie przez powieszenie, chłód, z jakim analizuje fakty, jego wiedza medyczna oraz szczególna relacja z matką sugerują, że moralną granicę mógł przekroczyć już znacznie wcześniej.

Film Jane Campion uświadamia nam boleśnie, że jesteśmy tak wychowani, by zło rozpoznawać po hałasie, brutalności i brudzie, a dobro utożsamiać z cichością, łagodnością i delikatnością. Uczymy się, że zło ma twarz krzykliwą i męską, a dobro – kobiecą, delikatną i łagodną. Tymczasem – kiedy te role się odwracają, gdy za fasadą zła ukryta jest miłość, a pozornie bezbronne dobro okazuje się brutalnie bezlitosne – tracimy orientację i możemy nie umieć tego rozpoznać. Wprawdzie Carl Gustav Jung twierdzi, że: „Człowiek rozważny nie da sobie zamydlić oczu ani właściwym uczynkiem człowieka przewrotnego, ani niewłaściwym uczynkiem człowieka prawego”, w praktyce jednak to zazwyczaj się nie udaje. Campion w *Psich pazurach* pokazuje, jak łatwo jest dać się oszukać pozorom i jak niebezpieczne może być zło, które jest ciche i zamaskowane cechami dobra. Bo kiedy zło wygląda jak dobro, nie ma przed nim obrony.

Psie pazury

Jane Campion/Wielka Brytania, Kanada, Australia, Nowa Zelandia/2021

Odpowiedzialność

„Czas niszczy wszystko” – te słowa, które stały się mottem filmu *Nieodwracalne* Gaspara Noé, wypowiada w finale pedofil, jedna z najbardziej odrażających postaci tej opowieści. Ta fraza brzmi jak alibi, jak próba przerzucenia odpowiedzialności na abstrakcyjny mechanizm, podczas gdy rzeczywistość jest inna: to nie czas niszczy wszystko, to my, ludzie, czynimy zło, którego skutków nie sposób odwrócić. Gaspar Noé z rozmysłem prowokuje widza – każąc wypowiedzieć degeneratowi słowa, które wydają się brzmieć jak uniwersalna prawda. Ale właśnie dlatego trzeba je odczytać na odwrót: czas sam w sobie nie ponosi winy, to człowiek wpisuje w jego nurt destrukcję.

Nieodwracalne to doświadczenie graniczne, atak na widza, ale też filozoficzna refleksja nad nieuchronnością cierpienia i przypadkowością ludzkiego losu. Konstrukcja filmu odwraca chronologię zdarzeń: zaczynamy od końca, od zemsty, od krzyku i chaosu, a później cofamy się ku niewinności, ku dniowi pełnemu światła. Ten zabieg formalny nie jest wyłącznie estetycznym chwytym, ale wyrazem przekonania, że w życiu wszystko może być skażone nieodwracalną tragedią.

Centralnym punktem filmu pozostaje scena gwałtu w podziemnym tunelu – jedna z najbardziej drastycznych w historii kina – długa, nieprzerwana, niemal niemożliwa do wytrzymania.

Nie ma tu estetyzacji ani montażowej ucieczki, nieruchoma kamera trwa w jednym punkcie i zmusza do patrzenia. Nie pozwala widzowi schronić się na pozycji zdystansowanego obserwatora. Analnego gwałtu na Alex (w tej roli piękna Monica Bellucci) dokonuje mężczyzna o pseudonimie Tasiemiec. Obrzydliwa, brutalna przemoc trwa, a my jesteśmy jej bezradnymi świadkami. Na koniec napastnik masakruje kopniakami twarz kobiety. Gwałt ma jednocześnie motywacje ideologiczne. Tasiemiec w pięknie i zamożności Alex widzi znienawidzone przez siebie atrybuty „burżuazji”.

Bohaterowie – Alex, Marcus (Vincent Cassel) i Pierre (Albert Dupontel) – są różnymi osobowościami. Alex, której dobre życie i przyszłość zostają unicestwione przez przypadek, staje się symbolem piękna zdeptanego przez zło. Marcus, jej partner, jest bardzo impulsywny, niedojrzały, reagujący gwałtem na gwałt. Pierre, intelektualista, dawny kochanek Alex, uczestniczy w spirali zemsty, która niszczy jego własną tożsamość i ujawnia kruchość kulturowych masek, za którymi kryje się zwierzęca furia. Gdy z Marcusem odnajduje Tasiemca w klubie homoseksualistów „Odbytnica”, gdzie ten jest stałym bywalcem, zabija go, rozbijając mu głowę gaśnicą. Na przykładzie tych trzech tak różnych osobowości widzimy, jak cienkie są granice między rozumem, uczuciem i instynktem, jak łatwo ulegają one destrukcji, gdy spotykają się z przypadkową brutalną siłą.

I tutaj powraca aspekt czasu. Odwrócona narracja prowadzi widza w stronę pozornej ulgi – po drastycznych scenach cofamy się do spokojnych obrazów: Alex leży w parku, czyta książkę, wokół niej biegają dzieci. Ale to złudzenie. Wiedza o tym, co się wydarzy, unieważnia beztroskę. Każdy kadr obciążony jest świadomością tego, co nadejdzie. Czas, choć w filmie odwrócony, okazuje się nieubłagany: nie można zapomnieć, nie można odzyskać tego, co stracone.

Kilka lat po premierze Noé zmontował film także w wersji chronologicznej. Ten wariant pokazuje wydarzenia w porządku przyczynowo-skutkowym: poznajemy bohaterów, widzimy gwałt, a potem obserwujemy zemstę. Narracja staje się bardziej tradycyjna, niemal realistyczna. Jednak wraz z przywróceniem naturalnej logiki historia traci nieco swojego metafizycznego ciężaru. To, co w pierwszej wersji staje się wizją egzystencji nieodwołalnej, w chronologicznym montażu sprowadza się do dramatu jednostek. Dopiero cofnięcie biegu zdarzeń każe nam poczuć, że czas jest nieodwracalny – że każde istnienie kończy się utratą niewinności. Dlatego pierwotna struktura filmu pozostaje formą bardziej prawdziwą, a jednocześnie bardziej okrutną.

Kamera przez większość *Nieodwracalnego* wiruje, obraz drży, dźwięk staje się narzędziem fizycznego ataku. To nie tylko forma – to strategia egzystencjalna. Noé chce, byśmy poczuli chaos, tak jak czują go bohaterowie, gdy zostają wciągnięci w otchłań, której nie przewidzieli. Życie – mówi ten film – nigdy nie daje pewności i stabilności, zawsze pozostaje w rękach przypadku. I w naszych rękach. Do dramatu pokazanego w filmie mogłoby przecież nie dojść, gdyby Alex nie wyszła z przyjęcia sama, lecz z Marcusem lub Pierre'em. Gdyby nie ich, wydawałoby się, mało znaczące decyzje o pozostaniu na przyjęciu, nic by się nie stało. Gdyby nie bez troskie lekceważenie własnej wyobraźni. Kobieta o urodzie Moniki Bellucci, ubrana wyzywająco, w krótką sukienkę z dużym dekoltem, nosząca drogą biżuterię, wracająca do domu późną nocą przez prawie nieuczęszczane przejście podziemne – to może nie musiało się tak skończyć, ale mogło. Nie musiało, gdyby Alex, Marcus i Pierre nie karmili w sobie infantylnego, pełnego pychy przekonania, że świat ma być taki, jaki chcemy, żeby był, i użyli wyobraźni.

Wielu krytyków zarzucało Noému, że epatuje okrucieństwem, że film jest obsceniczny. Czy istnieje moralny sens

w takim przedstawieniu przemocy? Nie znajdziemy tu katharsis – zemsta nie leczy, czas się nie cofa, ofiara nie zostaje ocalona, pozostaje ofiarą na zawsze. *Nieodwracalne* nie mówi o sprawiedliwości, lecz o jej braku.

Dlatego powracają słowa pedofila. One nie wyrażają prawdy – są ucieczką od niej. To nie czas niszczy wszystko. To my sami dokonujemy aktów, których nie sposób cofnąć. To nasze ręce, nasze decyzje, nasze popędy czynią życie innych nie do naprawienia. Często same w sobie niewinne, a jednak nieodwracalne. Noé prowokacyjnie wkłada tę frazę w usta oprawcy, by obnażyć mechanizm usprawiedliwienia: zło zrzuca winę na abstrakcję, na kosmos, na czas. Prawda jest prostsza i straszniejsza: odpowiedzialność spoczywa na człowieku. Nieodwracalność ma konsekwencje niszczące. Możesz przeżyć atak zła, ale wewnętrznie będziesz – w mniejszym lub większym stopniu – zniszczony.

Gaspar Noé nie tyle pokazuje przemoc, ile ją inscenizuje jako egzystencjalny fakt: żyjemy w świecie, w którym ciemność może próbować nas dopaść w każdej chwili, bez ostrzeżenia, bez powodu, przypadkowo. Ale możemy być czujni. Możemy korzystać z własnej wyobraźni.

Ujęcia filmu przedstawiające Alex w parku, czytającą książkę, uśmiechniętą, spokojną, wydają się obrazem szczęścia. Tylko że my już wiemy, że to szczęście jest złudne. Patrzymy na piękno, które zostanie zdeptane. Patrzymy na kobietę, której ciało i życie zostaną zbrukane. Patrzymy na przyszłość, która już jest utracona. W tej sprzeczności kryje się dramat całego istnienia: żyjemy nieświadomi tragedii, która nas czeka. Po każdej chwili radości może pojawić się nieszczęście. To, co wydaje się niewinne, już w chwili powstania może być zagrożone zniszczeniem. Ten kontrast sprawia, że film nie kończy się nadzieją, lecz poczuciem tragizmu.

Nieodwracalne to filozoficzna przypowieść o nieodwracalności ludzkich czynów i ludzkich zaniechań. A skoro tak – to każdy

z nas staje wobec pytania o własną odpowiedzialność. Czas płynie, ale to nasze wybory – często przypadkowe, czasem bezmyślne – decydują, gdzie dopłynie.

Nieodwracalne

Gaspar Noé/Francja/2002

Czy wstyd powinien się wstydzić?

Mimo że *Pokój* nie jest ekranizacją konkretnego przypadku z kroniki kryminalnej, Emma Donoghue, autorka powieści, na podstawie której powstał film, wielokrotnie podkreślała, że impulsem do jej napisania były doniesienia o sprawie Josefa Fritzla. Najbardziej poruszyły ją obrazy pięcioletniego Felixa, który po latach piwnicznej niewoli po raz pierwszy wychodzi na świat i „jak Marsjanin” uczy się rzeczywistości. To pobudziło wyobraźnię autorki i podsunęło jej pomysł, by opowiedzieć tę historię z perspektywy dziecka. Książka czerpie szerzej z szeregu podobnych porwań i wieloletnich uwięzień, a jej ambicją było nie „rekonstruowanie” zbrodni, lecz skupienie się na codzienności matki i syna urodzonego w uwięzieniu oraz na ich języku przetrwania.

Twórcy filmu – z Donoghue jako scenarzystką – dodawali przy okazji premiery, że choć to przypadek Fritzla był inspiracją, nie odwoływali się bezpośrednio do tej sprawy, aby uniknąć tabloidowej powierzchowności i chronić autonomię filmowego dramatu. W ten sposób realne tragedie stały się punktem wyjścia dla fikcji, która stawia pytania o miłość, władzę i godność w sytuacji skrajnego zniewolenia.

Reżyseria Abrahamsona jest wybitna dzięki zastosowaniu bardzo wyrafinowanych środków, które prowadzą widza zarówno obrazami, jak i poruszającymi skojarzeniami, które budzą

olbrzymią gamę uczuć – od wstydu i lęku przez wzruszenie do całkowitej bezsilności.

Pokój to thriller i groza jest w nim obecna, ale nie tylko ona. Bo także wzruszenie co chwilę ściska gardło. Cóż my wiemy o miłości między matką a kilkuletnim synem? Wydaje się, że wszystko – jednak po obejrzeniu *Pokoju* uświadamiamy sobie trywialność dotychczasowej wiedzy. Brie Larson gra porwaną i więzioną przez kilka lat dziewczynę, a Jacob Tremblay jej kilkuletniego synka, poczętego w wyniku gwałtu, którego dopuścił się na niej porywacz.

I trudno ostatecznie rozstrzygnąć, czyja zasługa – jego czy reżysera – jest większa w pokazaniu, jaki obraz świata widzi tak małe dziecko w tak ekstremalnej sytuacji. Abrahamson doskonale obrazuje odczucia, pokazując zaskakujące bogactwo różnych aspektów relacji rodzinnych w przeżywaniu sytuacji, na które nikt w życiu nie może być przygotowany. To poruszająca lekcja i z filmu wychodzimy z ważną wiedzą. Są takie miłości i takie próby, o których nam się nie śniło.

Pokój jest wejściem w mrok, ale ciemność nie ma tu postaci gotyckiego monstrum. Jest czymś znacznie groźniejszym: zwyczajnością. W tej historii sprawca może być „miłym panem”, sąsiadem, dostawcą, a jednocześnie kimś, kto ma inną, ukrytą twarz i demoniczne skłonności. Kimś, kto słowo „pokój” potrafi przemocą rozciągnąć do granic świata. Abrahamson buduje tę metafizykę opresji w skali mikro. Powściągliwy montaż, światło, które nie upiększa, wydłużone dźwięki – to środki jednocześnie surowe i wyrafinowane. Dzięki nim niewola nie jest spektaklem, lecz doświadczeniem.

W tej historii szczególnie ważna staje się rola matki. Miłość, by ocalić, bywa zmuszona do kłamstwa. Nie z tchórzostwa, ale z odpowiedzialności i wiedzy, że prawda podana nie w porę potrafi niszczyć. To etyka strategii, etyka ciężka jak ołów, która każe codzienność budować z drobnych rytuałów mających ośwoić mikroświat: liczenie kroków, świętowanie urodzin bez

świeczek, antropomorfizowanie przedmiotów – Lampy, Krzesła, Umywalki. Rzeczy wchodzi w miejsce nieobecnych osób, przejmując funkcję społeczności, wspólnoty, której nie ma w świecie ograniczonym do jednego pokoju.

Ucieczka Jacka w dywanie i oślepiające niebo – nie są tu popisem odwagi, tylko rozpaczliwą próbą. Ale potem przychodzi to, co w *Pokoju* najważniejsze: wolność nie działa jak zastrzyk przeciwbólowy. Zaczyna się rekonwalescencja i wtedy ciemność pokazuje drugą twarz – twarz społeczeństwa. Dziadek nie potrafi spojrzeć na swojego wnuka, nie z nienawiści, nie dlatego, że go spotyka pierwszy raz w życiu, lecz z przerażenia, że miłość musi teraz objąć także to, co „skażone”. „Życzliwi” pytają, czy matka mogła postąpić inaczej, tak jakby miała jakiś wybór. Media łakną spowiedzi, a przecież spowiedź na cudze zlecenie jest po prostu kolejnym gwałtem.

Oto grzechy społeczeństwa. Po ucieczce zaczyna się inna forma przemocy: wirus ciekawości, który ludzie nazywają „prawem do wiedzy”, a media – „interese publicznym”. Pogarda miesza się tu z podniętą: wywoływani do kamer „eksperci” spekulują, tabloidy żądają szczegółów, a my – wygodnie ukryci za ekranem – chcemy zobaczyć, „jak to było naprawdę”. Ta pogoń karmi w nas potrzebę dominacji, tutaj nad cudzą historią. U źródła tej ciekawości często leży niskie poczucie własnej wartości, które szuka szybkiej kompensacji w cudzym nieszczęściu. Doniesienie o tragedii działa wtedy jak lustro odwrócone. Zamiast konfrontować się z własną kruchością, oglądamy cudzą ranę i zyskujemy chwilową ulgę: „To nie ja, więc jestem bezpieczny, może nawet lepszy”. Mechanizm porównań w dół dostarcza mikrodawkę wyższości, a media zamieniają ją w towar. Oglądanie staje się rytuałem samouspokojenia, w którym cierpienie innych pełni funkcję narkotyku tłumiącego wstyd i lęk. Zamiast empatii wybieramy audyt, zamiast obecności – konsumpcję, a każde „powiedz więcej” bywa próbą zbudowania kapitału godności

z cudzego upokorzenia. Taki głód sensacji nie leczy kompleksów, a jedynie je konserwuje, zmuszając ofiarę do powtarzania swojej tragedii i upokorzenia po to, by tłum mógł się przejrzeć w tym obrazie i na moment poczuć bezpieczniejszy i lepszy.

Abrahamson narzuca nam rygor trudnej etyki patrzenia: patrz, ale nie bądź podglądaczem; słuchaj, ale nie domagaj się spowiedzi; współczuj, ale nie kolonizuj cudzego doświadczenia, nie czuj się lepszy. Bliskość twarzy, oszczędność środków, powściągliwy montaż – to wszystko przemienia widza z konsumenta emocji w świadka. Abrahamson odbiera nam wygodę naturalnego odruchu i chęci zobaczenia „więcej”, „mocniej”. To kino, które nie pozwala traktować cudzego bólu jako dekoracji, i przez to jest moralnie wymagające.

Kulminacją tej lekcji jest powrót do tego pokoju, do celi, przestrzni, która była kosmosem. Dziecko patrzy i widzi rupieciarnię. Rzeczy tracą aurę, cienie przestają rządzić. Nie znikają, lecz tracą władzę. To nie katharsis hollywoodzkie, to lekcja miary: zło zostaje umieszczone na właściwym miejscu. Nie znika, przestaje być jednak bóstwem. Dopiero wtedy miłość może być zwyczajna, a więc prawdziwa: cierpliwa, powolna, bez retoryki wszechmocny.

Reżyseria Abrahamsona okazuje się sztuką granic: jak patrzeć i mówić tak, by nie powielać przemocy. To kino działa nie dlatego, że „porusza”, ale dlatego, że zobowiązuje.

Pokój zostawia nas z lekcją wstydu i nadziei. Wstydu – bo rozpoznajemy w sobie gotowość do obojętności i ciekawskiej przemocy pytań. Nadziei – bo widzimy, jak z oddechu dziecka i czułości matki można zbudować nowe pojęcia dla świata. A to znaczy, że ciemność nie ma ostatniego słowa. Ostatnie zależy od nas: od języka, jaki wybierzemy, i od spojrzenia, którym obdarzymy cudzą ranę.

Pokój

Lenny Abrahamson/Irlandia, Kanada/2015

Kogo rani grzech?

W świecie pozbawianym metafizycznych pewników rachunek sumienia staje się czymś trudniejszym niż wcześniej. Krzysztof Zanussi w *Liczbie doskonałej* pyta, czy grzech istnieje w epoce bez transcendencji. A jeśli tak, to komu szkodzi: Bogu czy człowiekowi?

Bohater filmu, Joachim (w tej roli Andrzej Seweryn), jest niemoralnym biznesmenem, który budował swoje życie na egoizmie, chciwości i cynicznej kalkulacji. Oszukiwał ludzi, manipulował nimi dla zysku, żył dla siebie. Przyznaje bez cienia wstydu, a nawet z dumą, że „nigdy nikomu nic nie dał”. Teraz, u schyłku życia, zmaga się z poczuciem pustki. Przy czym nie jest to zwykła melancholia starości – to acedia, o której pisał Ewagriusz z Pontu. Ósmy grzech, o którym już dawno zapomniano. Nie jest to jedynie lenistwo czy apatia, lecz duchowe wyczerpanie, zniechęcenie do życia, pogarda dla niego i dla siebie samego. To stan, w którym rezygnuje się z dynamiki własnego istnienia, bo nie widzi się żadnego sensu w miłości i dobru ani na nic nie ma nadziei. Acedia to duchowa katastrofa, a Joachim jest jej przykładem – biznesmenem, który osiągnął sukces i został z nim jak z ciężarem, bo ten nie broni go przed pustką.

Przypadkowe – a może właśnie nieprzypadkowe – spotkanie z dużo młodszym kuzynem Davidem (granym przez Jana

Marczewskiego), matematykiem, jest ostatnią szansą na odnalezienie jakiegoś sensu lub przynajmniej jego namiastki. Sam David – choć nie z cynizmu – też ucieka przed miłością, przed bliskością, przed ryzykiem relacji. Odrzuca uczucie Oli (gra ją Julia Latosińska), bo boi się utraty kontroli nad własnym życiem. Tak jak Joachim uciekał w pieniądze i władzę, tak jego kuzyn ucieka przed miłością w świat matematycznego porządku. Dla niego liczby pierwsze są bezpieczne, czyste, wolne od emocji.

Zanussi zestawia dwóch ludzi na przeciwnych biegunach życia, ale mających ten sam problem: lęk przed miłością. Zarówno Joachim, jak i David są emocjonalnie zamknięci – każdy na swój sposób. Joachim przez lata pielęgnował w sobie egoizm, który zniszczył jego zdolność do bliskości. Był chciwy i oszukiwał ludzi, a jego jeszcze większym grzechem jest to, że świadomie zamknął się na miłość, traktując życie jak grę o sumie zerowej. Myślał tylko o sobie, nigdy o innych. Dopiero gdy zaczyna myśleć o Davidzie, o tym, co byłoby dla niego dobre, odkrywa sens miłości jako troski. Miłość to nie tylko uczucie, to też potrzeba, by pragnąć dobra dla drugiego człowieka.

Pieniądze w tym filmie nie są wyłącznie symbolem sukcesu. Są narzędziem uniku. Dają złudzenie panowania nad światem, odbierają jednak zdolność do ryzyka emocjonalnego. Joachim nie musiał o nikogo zabiegać, nie musiał cierpieć, nie musiał się angażować, dlatego jego życie było wygodne i puste zarazem. Pieniądze nie były jego grzechem – były skutkiem jego grzechu. Pozwoliły mu omijać miłość, a tym samym omijać samego siebie. Film stawia pytanie: czy pieniądze mogą przeszkadzać w byciu człowiekiem? Odpowiedź jest brutalnie prosta: mogą. Bogactwo Joachima pozwoliło mu unikać ryzyka bycia w relacji. Pieniądze dały mu złudzenie niezależności, ale zabrały mu życie w sensie głębokim. Jego majątek był przyczyną jego egoizmu, a egoizm zaprowadził go do samotności, która jest klęską. I nie da się jej zamaskować luksusem. To nie Bóg jest obrażony przez jego

chciwość – to on sam ponosi skutki własnych wyborów. Mówi, że prowadził grzeszne życie, ale ponieważ wątpi, czy Bóg istnieje, to uważa, że i grzechu nie ma. Żył więc tak, jakby Boga nie było, czyli tak jak większość ludzi.

A przecież grzech nie rani Boga, bo Go zranić nie można. Czy wierzymy, że Bóg istnieje, czy nie – choć jak mówi ze śmiechem żebrak grany w filmie przez Jana Nowickiego: „Bóg nie musi być, żeby był” – to sam grzech istnieje niewątpliwie, choć nie w tak infantylnym sensie, jak myślał o nim Joachim. Nie w sensie zagrożenia tylko zewnętrzną karą. Grzech bowiem bezpośrednio rani człowieka – niszczy jego wolność, a także zdolność do miłości.

Film stawia też pytanie o przypadek. Czy wszystko w życiu jest przypadkowe? Czy przypadek może być znakiem? Czy liczby pierwsze są dowodem na ukryty porządek, kolejną zasłaną Tajemnicę? David wierzy, że w liczbach jest ślad transcendencji. Joachim uważa, że życie to czysty rachunek prawdopodobieństwa. Ale spotkanie tych dwóch ludzi wymyka się obu wersjom świata. Jest wydarzeniem, które nie daje się sprowadzić ani do przypadku, ani do konieczności. Może to jest właśnie łaska? Czyli coś, co się przydarza jakby przypadkowo.

W tym kontekście grzech nabiera nowego znaczenia. Nie jako kwestia naruszenia kodeksu moralnego. Nie jako złamanie boskiego zakazu. Grzech to stan, w którym istota ludzka niszczy swoją zdolność do dobra, niszczy możliwość osiągania stanu prawdziwego szczęścia. Sama siebie okalecza. Joachim nie szkodził Bogu, lecz tak jak każdy grzesznik – szkodził ludziom i sobie. Wyrzekając się miłości, wyrzekł się samego siebie. Zbudował życie, w którym nie było miejsca na innych. Dlatego cierpi, nawet jeśli nie wierzy w niebo i piekło. Piekłem staje się samotność, którą sam dla siebie stworzył. Zanussi pokazuje, że nawet w świecie bez Boga grzech istnieje naprawdę. Bo grzech to nie obraza Boga, lecz deformacja człowieczeństwa. Jeśli ulegasz

złym siłom, złym motywacjom, zamykasz sobie drogę do czegoś najważniejszego. Jeśli wybierasz wygodę, tracisz zdolność do miłości. To nie Bóg się obraża – to ty zamykasz się w klatce, którą sam sobie budujesz.

David jest młodszy, ale jego droga może skończyć się podobnie. Ucieka przed miłością Oli, bo boi się utraty wolności. Tylko czy wolność bez miłości to jeszcze życie? Joachim, patrząc na swojego kuzyna, zaczyna coś rozumieć, choć w jego wypadku to zrozumienie przychodzi za późno. David natomiast wciąż ma szansę. Zanussi nie mówi wprost, czy mężczyzna z niej skorzysta. Film nie kończy się rozwiązaniem, lecz pytaniem.

Może o to chodzi w *Liczbie doskonałej* – o pokazanie, że życie nie jest zamkniętym równaniem. Że liczby nie dają odpowiedzi na pytania o sens. Że ani bogactwo, ani geniusz nie zastąpią decyzji o tym, czy damy w swoim życiu szansę miłości, czy odpowiemy uczuciem na uczucie. Taka decyzja to zawsze ryzyko. Można się pomylić, można cierpieć, można coś stracić. Nie można być wszakże w pełni człowiekiem bez miłości. Bez niej życie zamienia się w stan wegetacji, nawet jeśli trwa długo i wygląda jak sukces. Wiadomo jedno: ktoś, kto nie kocha, zostaje sam ze swoim pustym sercem. Nie istnieje piekło gorsze niż samotność wynikająca z własnych wyborów.

I może to właśnie jest liczba doskonała: jeden człowiek dla drugiego człowieka. Wszystko inne jest tylko rachunkiem.

Liczba doskonała

Krzysztof Zanussi/Polska/2022

„Prawdziwie Tyś Bogiem ukrytym...”

Głównym bohaterem *Młodego papieża* Paola Sorrentina jest Lenny Belardo (w tej roli Jude Law) – amerykański kardynał, który ku zaskoczeniu Kurii Rzymskiej zostaje wybranym papieżem. Przyjmuje imię Pius XIII i natychmiast burzy ustalony porządek, wprowadzając skrajnie konserwatywną doktrynę, dystans wobec wiernych i tajemniczość przypominającą średniowieczne sacrum. Paolo Sorrentino stworzył dzieło, które wymyka się gatunkowym klasyfikacjom – to jednocześnie thriller polityczny, dramat psychologiczny, surrealistyczna komedia i teologiczna medytacja.

Lenny Belardo jest postacią pełną sprzeczności. Z jednej strony głęboko zraniony emocjonalnie, porzucony przez rodziców i wychowany przez zakonnice, niepewny siebie chłopiec. Z drugiej – misyjny indywidualista, który w dorosłości doszedł do pozycji absolutnego autorytetu kościelnego. Papież, który jawi się niemal jako nowy Mesjasz, tajemniczy, radykalny, nieprzewidywalny, a zarazem świadomie grający swoim wizerunkiem. Jego decyzja, by nie pokazywać się publicznie, to powrót do idei Boga niedostępnego: *Deus absconditus*, Boga, o którym Pascal pisał: „Bóg chciał się ukryć. Skoro Bóg tak się ukrył, wszelka religia, która nie powiada, że Bóg jest ukryty, nie jest prawdziwa”. Lenny nie stara się być „dobrym papieżem” w stylu Jana

XXIII – nie szuka popularności, nie chce być „kochany”. Jest postacią charyzmatyczną. Pragnie wzbudzać respekt i chce, by wierzone w jego tajemnicę.

Lenny pali papierosy, pije Coca-Colę, spaceruje po ogrodach Watykanu, a jednocześnie doświadcza mistycznych wizji, rozmawia z Bogiem, a nawet, być może, dokonuje cudów. Czy to szaleniec, święty, czy może heretyk? W Lennym odbija się nowoczesny kryzys tożsamości: pragnienie absolutu zderzone z codziennym poczuciem niepewności.

Młody papież ukazuje Watykan jako przestrzeń nie tylko sakralną, ale i teatralną. Hierarchowie przypominają aktorów, rytuały są reżyserowane niczym sceny operowe, a sam Lenny, choć odrzuca nowoczesne formy kontaktu z wiernymi (pokazywanie się w mediach, jeżdżenie papamobile, robienie sobie z kimś selfie), doskonale rozumie siłę wizerunku. Jego decyzje to akty wiary, a zarazem mistrzowskie chwyt PR-owe. Zamykanie się w pałacu, kazania pełne tajemnic i gróźb, wreszcie publiczne milczenie – to wszystko czyni z niego zarówno przywódcę duchowego, jak i symbol tajemnicy.

Sorrentino przedstawia Watykan jako miejsce realnej władzy. Kardynałowie są uwikłani we własne gry, uzależnienia i interesy. W tej rzeczywistości Lenny jawi się jako postać rewolucyjna – nie dlatego, że chce zmieniać dogmaty, lecz z tego powodu, że stara się przywrócić pierwotny lęk przed Bogiem. Lęk, który w czasach liberalnej wiary uległ zapomnieniu.

Serial pokazuje, jak władza absolutna alienuje – nie tyle przez swoje zasady, ile przez to, że wymaga od jednostki odpowiedzialności absolutnej i zmusza do ukrywania słabości. Lenny zna mechanizmy Kościoła, rozumie jego grzechy, mimo to nie rezygnuje z próby uświęcenia siebie i całej instytucji. By stać się świętym, musi być bezlitosny; by przywrócić sacrum, musi odrzucić tolerancję. Jego radykalizm jest desperacką próbą uchwycenia sensu w świecie, w którym o sens tak bardzo trudno.

Lenny Belardo jako Pius XIII to postać nietypowa jak na współczesnego kapłana: surowy i nieprzejednany dogmatyk, a jednocześnie głęboko uczciwy, ideowo czysty i kierujący się nieskalaną intencją służby Bogu. W odróżnieniu od wielu kościelnych hierarchów, którzy u Sorrentina jawią się jako cyniczni gracze lub konformiści, Lenny jest bezkompromisowy z powodu całkowitej wierności zasadom. Jego potencjał przywódczy wynika nie tylko z pozycji, jaką zajął, ale przede wszystkim z autentycznego oddania sprawie, której służy. Jest niezwykle inteligentny, błyskotliwy, doskonale rozumie mechanizmy władzy i media, nie ulega jednak ich logice. Potrafi podejmować trudne decyzje, odrzuca populizm i nie szuka akceptacji – to czyni go liderem z krwi i kości. Silnym, ale nie cynicznym; radykalnym, lecz uczciwym; religijnym, a zarazem zakorzenionym w rzeczywistości. Jednocześnie widzimy postać bardzo realną – Lenny ma drobne słabostki, a jego chłód i dystans skrywają ogromną wrażliwość i dziecięcą potrzebę miłości. Tęsknota za rodzicami, trudność w okazywaniu uczuć, głęboka empatia wobec cierpienia innych – to wszystko czyni go kimś więcej niż władcą. W tej niezwykle równowadze między boskim a ludzkim wymiarem Lenny Belardo staje się nowoczesnym świętym, a dla wielu wzorem idealnego przywódcy ideowego czy moralnego.

Jednak ta świętość musi istnieć pośród grzechów. Sorrentino pokazuje Kościół jako studium upadku, którego katalizatorem jest władza – a więc najpotężniejsza forma pokusy. Władza ukazana w *Młodym papieżu* ma charakter radykalnie samotniczy. Lenny, choć otoczony ludźmi, jest nieustannie sam. Jego najbliższą powierniczką pozostaje siostra Mary (w tej roli Diane Keaton), która wychowała go w sierocińcu – ale i ona nie umie dotrzeć do jego sakralnego świata mimo swojego ciepła, oddania i empatii. Silvio Orlando jako kardynał Voiello tworzy jedną z najciekawszych postaci drugoplanowych – cynika, polityka

i jednocześnie osoby pełnej czułości (jego relacja z niepełnosprawnym chłopcem Girolamo jest niezwykle poruszająca).

Kardynał Assente (Maurizio Lombardi) reprezentuje nieczystość w sensie najbardziej literalnym, jest aktywnym homoseksualistą. Jego dramat to upadek kapłana, który ślubował czystość, ale ukrył swoją tożsamość w podwójnym życiu. Jego pożądanie splata się z narcystyczną potrzebą adoracji. U Assente popęd, którego nie umiał zintegrować, przejął stery i zmienił się w zniewolenie.

Siostra Antonia (Milvia Marigliano) – misjonarka w Afryce – okazuje się jedną z najmroczniejszych figur serialu. Sorrentino odsłania jej despotyzm, kult własnej osoby i okrucieństwo wobec powierzonych jej dzieci. Sugeruje też homoseksualne pragnienia tej postaci, wzmocnione dominacją nad innymi zakonnicami. To nie „dwuznaczna energia miłosierdzia”, lecz struktura sekciarska: pragnienie wyłącznej kontroli nad ciałem i duszą podopiecznych karmione przekonaniem o własnej wyjątkowości.

Z kolei kardynał Dussolier (Scott Shepherd) staje się ofiarą seksualnego wyuzdania, którego podstawą jest zarówno skrajny hedonizm, jak i paniczny lęk przed opuszczeniem. Upadek zaczyna się wtedy, gdy ciało staje się środkiem łagodzenia bólu istnienia. Dussolier nie buntuje się przeciw zasadom Kościoła – on je po prostu łamie. Kardynał Kurtwell (Guy Boyd) ucieleśnia najostrzejsze oskarżenie serialu: pedofilię jako sataniczny akt zbezczeszczenia niewinności. Sorrentino pokazuje go jako kapłana wykorzystującego swoją pozycję, by zagwarantować sobie bezkarność.

Kolejna postać pogrążona w uzależnieniu od ciemnych, toksycznych emocji to kardynał Spencer (James Cromwell), który uosabia najwyższą pychę. Jest przekonany, że to on ma przymioty, które powinny mu zagwarantować zostanie papieżem, a gdy tak się nie dzieje, obraża się i odmawia pomocy nowemu

papieżowi. Jakby nie widział, że zbliża się tym gestem do szatańskiego manifestu *Non serviam* („Nie będę służył”).

Wszyscy ci, którzy nie zmierzili się ze swoim uzależnieniem, nie poczuli wyzwalającej skruchy, nie odzyskali wolności – zostali ukarani. Ukarani nie dzięki widocznej ingerencji Boga (pozostaje On konsekwentnie ukryty), lecz przez logikę takiego uwikłania, które nie zawsze, ale jednak często prowadzi do katastrofy. Logikę, z której powodu, jeśli nie podejmujemy prób samouleczenia się z chorób duszy, sprowokujemy ciąg bolesnych lub śmiertelnych reakcji świata.

Najbardziej złożoną postacią pozostaje Voiello: oportunista, gracz i cynik zawieszony między pragnieniem władzy a potrzebą miłości. Voiello potrafi manipulować, ale i kochać, potrafi kłamać, ale i współczuć. Swoje grzechy próbuje odkupić.

Wszyscy oni tak łatwo upadają z powodu swego przekonania o tym, że są wybrańcami, i o instytucjonalnej bezkarności. Sorrentino znakomicie pokazuje tę dynamikę: Kościół – jak każda struktura polityczna, partyjna czy społeczna – generuje system uodparniania moralnego. Kto nosi sutannę, mundur, piastuje urząd, zajmuje ważne stanowisko – ten jest nie tylko bardziej chroniony niż inni, ale też zaczyna wierzyć, że wolno mu więcej, że jest „wybrany”, że jest nadzwyczajny, że jest wyjątkowy. Łatwo wznosi się ponad powszechne zasady i reguły moralne. Myśląc o wielkości swojej misji i powołania, wierzy, że ich wielkość staje się automatycznie jego wielkością.

Ta logika działa wszędzie: od partii politycznych po korporacje, od organizacji religijnych po media. Każdy rodzaj takiej władzy staje się jakby sakramentem nieomyłności. Sorrentino ilustruje to przykładem Kościoła katolickiego, pokazując, jak staje się on miejscem, gdzie splamienia moralne nie są wyjątkami, lecz czymś, co dotyka bardzo wielu przedstawicieli tej instytucji.

Na tym tle Pius XIII jawi się jako anomalia: władzy chce używać jako narzędzia zaprowadzania porządku i egzekwowania

przestrzegania czystych reguł. Dlatego musi budzić strach – bo tylko strach może zatrzymać rozpędzoną maszynę hipokryzji. Lenny jest jak biblijni prorocy: im bardziej tęskni do Boga, tym bardziej musi ranić ludzi, którzy zeszli z właściwej, według niego, drogi. Im jednak uważniej mu się przyglądamy, im bardziej podziwiamy jego konsekwencję, tym wyraźniej widzimy jego wiarę nie tylko w Boga i Kościół, ale przede wszystkim w siebie. W swoją wielkość. Dostrzegamy, że i on nie jest wolny od pychy.

Młody papież to dramat człowieka pragnącego boskiego porządku w strukturze świata. Jego papieska rewolucja to nie polityczna deklaracja, lecz egzystencjalny gest, desperacka próba przywrócenia sensu w rzeczywistości zdominowanej przez kłamstwo i pozory. Opowieść o postaci tragicznej w antycznym sensie, bo zwalczając uzależnienia innych od grzesznych mocy, sam jednej z nich ulega. Tak jakby każde ego musiało mieć jakiś mroczny napęd.

Młody papież

Paolo Sorrentino/Włochy, Francja, Hiszpania, USA/2016

Nie ma nic złego w krzywdzeniu złych?

Film będący luźną adaptacją tragedii Szekspira otwiera scena ślubu – eleganckiego, niezwykle poważnego, niemal teatralnego, którego uroczysty porządek zostaje zaburzony podejrzeniami polityczno-finansowego skandalu. Kōichi Nishi (w tej roli niezwykle Toshirō Mifune), milczący pan młody, realizuje plan, który dojrzewał w nim latami. Chce się zemścić, chce zniszczyć ludzi odpowiedzialnych za śmierć jego ojca. Śmierć w wyniku wymuszonego samobójstwa lub morderstwa upozorowanego na samobójstwo. Ojciec stanowił zagrożenie dla układu korupcyjnego na najwyższym szczeblu rządowym.

Nishi przyjmuje w tym celu fałszywą tożsamość i wchodzi w dobre relacje z jednym z głównych odpowiedzialnych za tę zbrodnię, wiceprezesem państwowej korporacji Iwabuchim (Masayuki Mori), a następnie zostaje jego zięciem. Nie mierzy się jednak z pojedynczym wrogiem, lecz z całym układem, który jest źródłem zła. Inspiracja *Hamletem* jest tu zauważalna, lecz przefiltrowana przez realia powojennej Japonii, w której dawne feudalne układy przekształciły się w układy gospodarcze.

Na samej górze tej korupcyjnej struktury stoi wysoki rangą urzędnik ministerstwa, bezimienny zarządca tego układu, ten, który „śpi spokojnie”. Ukryty i całkowicie bezwzględny. Poniżej jest wiceprezes nadzorujący realizację wyłudzenia państwowych

pieniędzy i likwidację osób, które mogą być groźne dla niego i jego mocodawcy. Jeszcze niżej: Moriyama (Takashi Shimura), Wada (Kamatari Fujiwara), Shirai (Kō Nishimura) – wysocy urzędnicy państwowej korporacji, wykonawcy zadań, oportuniści, raz przerażeni, raz okrutni, zawsze gotowi dla pieniędzy i funkcji popełnić największą niegodziwość.

Ta struktura zła tworzy przestrzeń, w której zaczyna działać Nishi. Jego plan oparty jest na przekonaniu, że ze złymi ludźmi nie ma sensu walczyć zgodnie z prawem, bo oni zawsze będą ponad nim. Nishi uważa, że zemścić się można jedynie siłą mentalnej nienawiści, którą trzeba w sobie podsycać, aż człowiek stanie się zły.

Realizując swoją zemstę, odkrywa jednak, że nie potrafi nienawidzić tak, jak wymagałby tego jego plan. Zamiast eskalować przemoc, próbuje szukać kompromisu, który ocali w nim samym resztki człowieczeństwa. Nie kapituluje, lecz próbuje rozpaczliwie ratować w sobie ludzkie uczucia. To staje się jego „być albo nie być”. Tyle że świat, do którego wkroczył, nie przewiduje kompromisów. A takie zło nie zatrzymuje się przed niczym. Kurosawa pokazuje nam więc alternatywę: albo będziemy żywić w sobie i umacniać nienawiść i gniew, dążąc do utraty człowieczeństwa, i wtedy staniemy się potworami, albo nasze nienawiść i gniew będą słabe i zostaniemy zniszczeni przez tych złych ludzi, którzy śpią spokojnie.

System rozprawia się z Nishim z metodyczną, przerażającą konsekwencją. Zło, które próbuje iść na kompromis, przegrywa ze złem bezkompromisowym, to ostatnie nie uznaje granic, nie zna skrupułów i nie cofa się przed niczym.

Najbardziej przejmująca jest scena, w której Iwabuchi, uspokajając tego, kto stoi najwyżej i naprawdę może spać spokojnie, mówi: „Wszystkie tajemnice spoczęły w grobie. Przepraszam za zamieszanie, na które cię naraziłem”. Zabójstwa, zmuszanie do samobójstw, rozpacz rodzin nazywa tylko „zamieszaniami”.

To esencja korporacji zła – władza nie tylko decyduje o tym, co się stanie, ale też o tym, jak to nazwiemy. W takim świecie język znieczula sumienie. Kurosawa pokazuje problem zła w sytuacji konfrontacji jednostki z grupą czy z systemem. Wydaje się wszakże, że również w konfrontacji jednostki z jednostką ten problem ma niemniejsze znaczenie.

Opowieść Kurosawy nie byłaby może tak poruszająca, gdyby nie galeria postaci na niższych poziomach hierarchii. Wada (Kamatari Fujiwara), który jest pionkiem, raz wykorzystywanym, raz wyrzucanym, może zostać w każdej chwili uciszony, bo najważniejszy jest spokój w gabinecie tego, który ma spać spokojnie. Dla Moriyamy (Takashi Shimura) tchórzliwe podporządkowanie się jest sposobem przetrwania. Upokorzenie Shirai (Kō Nishimura) przeradza się w agresję. Wszyscy oni tworzą hierarchię, którą kontroluje niewidzialny nadzorca: urzędnik ministerstwa, daleki, ale wszechpotężny.

Nishi jest tu bohaterem hamletowskim nie dlatego, że mnoży rozterki, lecz dlatego, że nie potrafi się ich wyrzec. Waha się w chwilach, gdy mógłby zadać zdecydowane ciosy. To osłabia realizację jego planu. By zachować resztki przyzwoitości, nie sięga po skrajne środki, które w tej wojnie byłyby „skuteczne”. Płaci za to najwyższą cenę. Jego śmierć nie jest moralną nauką, lecz rachunkiem: w świecie bez zasad człowiek z zasadami, a nawet resztkami zasad, bywa bezbronny.

Zemsta „rozumna”, czyli taka, która liczy się z konsekwencjami, odkłada ciosy, chce ocalić niewinnych, hierarchizuje winę, bywa skuteczna tam, gdzie istnieją zasady. Tu zasad nie ma, jest wyłącznie rachunek ryzyka. Dlatego próba skrzywdzenia złych za to, co uczynili, kończy się śmiercią Nishiego. Jego hamletowskie dylematy, lojalność wobec miłości, próba ocalenia kogoś bliskiego, niezdolność do całkowitej nienawiści – powstrzymują zadawanie śmiertelnych ciosów. A zło, które nie uznaje żadnych granic, nie zatrzymuje się i działa bezlitośnie.

Niepowodzenie planu zemsty dotyka także bliskich głównego bohatera – jego żonę Keiko (gra ją Kyōko Kagawa) i przyjaciela Itakurę (gra go Takeshi Katō). Ci, którzy dla Nishiego byli ważni, zostają wprowadzeni ze świadomością mechanizmów korupcji w tej korporacji, ale wiedzy tej nie można już przed żadnym sądem udowodnić. Wiedza z poczuciem niemocy boli bardziej niż niewiedza. Zło na szczycie może więc spać spokojnie nie tylko dlatego, że wyeliminowało dowody, ale też dlatego, że zabiło możliwość mówienia o sobie. Gdy nikt nie może niczego powiedzieć głośno, pozostaje wyłącznie stłumione „wiem” – a to nie zatrzymuje żadnego mechanizmu.

Czy jest tu jakieś wyjście? Kurosawa proponuje surową prawdę: jeżeli nie zbudujemy instytucji zdolnych rozliczać władzę, pozostanie wyłącznie zemsta, zawsze skazana na wybór między staniem się złem a klęską. To wniosek bolesny, ale uczciwy w swej prostocie. *Zły śpi spokojnie* opowiada i o porażce bohatera, i o porażce wspólnoty, gdyż ta oddała system społeczny i wymiar sprawiedliwości w ręce tych, którzy powinni być kontrolowani. Najbardziej przejmujący jest tu motyw bezradności w obliczu struktury większej niż jednostka. Winni pozostają nietknięci, bo ich pozycja nie wynika z osobistej siły, lecz z sieci wzajemnych zobowiązań i lojalności. Otwarte pozostaje pytanie, czy w świecie zdominowanym przez anonimowe – a w jakimś stopniu tajne – mechanizmy władzy możliwa jest jeszcze jakakolwiek forma sprawiedliwości?

Po seansie zostaje poczucie, że bezkompromisowe zło śpi spokojnie. Śpi, bo jest u siebie. Jeżeli istnieje tu jakaś nadzieja, to jedynie w upartym trwaniu pamięci, by nie pozwolić, aby słowo „zamieszanie” przykryło zbrodnię. Pamięć nie budzi złego ze snu, ale może nie pozwoli mu śnić bez końca.

Zły śpi spokojnie

Akira Kurosawa/Japonia/1960

Śmiertelne zniechęcenie

Film Seana Penna *Wszystko za życie* (oryginalny tytuł: *Into the Wild*) opowiada prawdziwą historię Christophera McCandlessa (w tej roli Emile Hirsch). Mimo retrospekcyjnej prezentacji poznajemy głównego bohatera, gdy kończy on college i świat stoi przed nim otworem. Rodzice (w tych rolach Marcia Gay Harden i William Hurt) pragną dać mu pieniądze na dalszą edukację, kupić samochód – troszczą się o jego przyszłość. Dla nich to naturalny gest miłości, dla niego – przejaw fałszu. Ukrywa w sobie złość, widzi w ich hojności nie dar, lecz manipulację; nie troskę, lecz próbę ułożenia mu życia według ich scenariusza. A w głębi serca nosi jeszcze wcześniejszą ranę – od pewnego czasu wie, że jego rodzice planowali rozwód, że ma przyrodniego brata z pierwszego związku ojca, o którym nigdy mu nie powiedziano. Dowiedział się przypadkowo, że nawet historia ich wielkiej miłości i zawarcia małżeństwa jest kłamstwem.

To doprowadziło do pojawienia się w nim nie tylko tłumionego gniewu, ale i całkowitego rozczarowania światem jako takim, które zaczął w sobie pielęgnować. Rozczarowania społeczeństwem stawiającym sobie cele materialne i prestiżowe, a żyjącym w zakłamaniu. Niestety nie umiał znaleźć w sobie siły, aby sprostać temu dojrzałe, by spróbować zbudować życie lepsze niż to, jakie znali jego rodzice. W miejsce tego pojawiło się

zniechęcenie – i w końcu coś, co można uznać za acedię, duchową chorobę, którą Ewagriusz z Pontu nazywał „demonem południa”, ósmym grzechem głównym, nękającym poczuciem bezsensu, znużeniem, niechęcią do brania odpowiedzialności za cokolwiek. Acedia podsuwa pragnienie ucieczki z miejsca, w którym się znajduje człowiek nią dotknięty, a które zawsze jest w pewnym sensie polem walki – jakby gdzie indziej mógł znaleźć spokój.

To właśnie uczynił Christopher. Nie wierząc, że potrafi stworzyć w tym świecie dla siebie dobre życie i dobry związek, przystąpił do realizacji planu, który na pierwszy rzut oka może wyglądać na romantyczny, ale w rzeczywistości jest kapitulacją. Nie uwierzył, że potrafi żyć inaczej niż jego rodzice i społeczeństwo, więc wybrał życie poza tym światem. Zdecydował się na ucieczkę w dzicz, *into the wild* – jakby przewrotnie potwierdzając słowa św. Jana Kasjana, który pisał, że dusza dotknięta acedią zaczyna brzydzić się wszystkim, co ją otacza.

Decyzja, by uciec, dojrzewała w nim nie tyle z miłości do natury, ile z nienawiści do świata. Wzięła się z przeżywania drobnych zakazów ojca, z lat milczenia pośród gwałtownych kłótni rodziców, z poczucia, że tkwił w ich zakłamaniu, którego długo nie widział. Wyrusza zatem w podróż w dzicz, aby odnaleźć wymagowaną wolność. Nie zabiera mapy, nie ma wystarczającej praktycznej wiedzy o życiu w takich warunkach, wierzy tylko w literaturę: Jacka Londona, Henry’ego Davida Thoreau, prostych proroków romantycznego mitu powrotu do natury. Pragnie wolności, ale wolności rozumianej jako nieograniczona negacja – pozbycie się wszystkiego: imienia, tożsamości, historii, rodziny. Niszczy kartę kredytową i prawo jazdy, pali pieniądze, wymyśla sobie nowe nazwisko. Choć ucieka od „toksycznego” świata, paradoksalnie na swojej drodze na Alaskę spotyka niemal wyłącznie ludzi dobrych – takich, których obecność mogłaby odmienić jego życie, gdyby tylko potrafił otworzyć się na

ich przyjaźń i życzliwość. Najpierw są to Jan i Rainey (Catherine Keener i Brian H. Dierker), para starszych hipisów, którzy widzą w nim zagubionego chłopca i obdarzają szczerością i ciepłem, jakiego nie doświadczył w domu. Potem Wayne Westerberg (Vince Vaughn), który daje mu pracę, dach nad głową i męską przyjaźń opartą na wzajemnym szacunku. Jest też młodziutka Tracy (Kristen Stewart), zakochana w nim z łagodną nieśmiałością. Jej niewinna czułość mogłaby być zaproszeniem do życia, ale on nie potrafi jej przyjąć. Najbardziej przejmującą postacią pozostaje jednak Ron Franz (Hal Holbrook) – samotny starzec widzi w nim bowiem syna, którego nigdy nie miał. Ron otwiera przed nim serce, a nawet proponuje mu adopcję, lecz Christopher – zniewolony wizją, którą w sobie karmił – nie jest w stanie odpowiedzieć na ten dar. Każde z tych spotkań jest jak most, który mógłby poprowadzić go z powrotem do ludzi, ale on nie przechodzi po żadnym z nich. W jego niechęci do świata, w duchowym odrętwieniu, które Ewagriusz nazywał „niechęcią do ludzi i miejsca”, tkwi smutna nieumiejętność przyjęcia ciepła, które mogłoby go ocalić. I tak Christopher, otoczony życzliwością, pozostaje samotny nie z powodu braku miłości, tylko dlatego, że nie chce jej przyjąć.

Wolność, którą – jak mu się wydaje – osiągnął, okazuje się w istocie pusta i prowadzi donikąd. Dzika przyroda Alaski olśniewa majestatem, jej chłód i bezkres budzą w nim zachwyt, czułość wobec zwierząt i prostą radość, że może być sam ze sobą. Lecz to piękno działa jak fatamorgana: obietnica, za którą kryje się obojętność. Jagody, których nie zna, mogą go zabić. Nie wie, jak wygląda prawdziwa dzicz i jak bezwzględna potrafi być dla człowieka, który przychodzi do niej z mityczną wiarą, że ona przyjmie go jak syna. Tymczasem przyjmuje go jak obcego, nie wrogo, po prostu neutralnie, jak wszystko, co naturalne. I ta neutralność natury, jej amoralna obojętność, okazuje się dla niego zgubna.

Jest w tym ironia niemal biblijna: Chris tworzy sobie marzenie o życiu „w zgodzie z naturą”, a ta natura zabija go trującymi jagodami, ponieważ nie przeczytał uważnie książki o rozpoznawaniu dziko rosnących roślin. Ucieka od cywilizacji, aby zamieszkać w starym zardzewiałym autobusie – relikwie tej samej cywilizacji, którą przeklął. Co to za dzicz, skoro w jej środku stoi wrak, symbol ludzkiej działalności, metalowa skorupa przypominająca o świecie, od którego uciekł? Pragnął powrotu do pierwotności, a znalazł się w przestrzeni pośredniej: ani w pełni naturalnej, ani w pełni ludzkiej. Jego schronienie było raczej metaforą stanu duszy – niezdolnej wrócić, nieumiejącej żyć, zawieszanej między światem a snem o ucieczce.

Z perspektywy tych, których zostawił, jego wybór nie ma w sobie nic z romantyzmu. Kochający go, tak jak potrafili, rodzice i siostra przeżywają po jego ucieczce miesiące niepokoju, rozpacz i lęku, nie mając od niego żadnych wiadomości. Sean Penn w tym filmie pokazuje konsekwencje decyzji chłopaka: w ich oczach widać tę samą prawdę, którą formułował Kasjan, że człowiek dotknięty acedią czyni krzywdę sobie, ale najpierw rani swoich bliskich. Christopher nie kontaktuje się z nimi, nie wysyła listów, nie daje znaku życia – jakby chciał ich ukarać, jakby całkowicie utracił możliwość wyobrażenia sobie, co mogą czuć, jakby sam pozbawił się empatii lub ją wypierał z powodu złej, toksycznej emocji. Tymczasem oni nie przestają go kochać, nie przestają tęsknić. Ucieczka, która miała być przejawem wielkiej odwagi, staje się aktem egoizmu, choć on sam nie dostrzega tego prawie do końca.

Film pokazuje ważną prawdę: świat, w którym żyjemy, rzeczywiście bywa okropny – pełen przemocy, kłamstwa, hipokryzji. Rodzice, pierwsi konstruktorzy świata swoich dzieci, nigdy nie są idealni. A te dzieci, gdy dorosną i będą się starały być dobrymi rodzicami dla swojego potomstwa, wcześniej czy później też się przekonają, że nie były idealne. Ucieczki nigdy jednak

nie można uznać za dobrą odpowiedź. Acedia ubiera pragnienie sensu w szatę pogardy i niechęci wobec wszystkiego, co domaga się wysiłku: relacji, kompromisu, dialogu, wzięcia odpowiedzialności za własną historię. Christopher nie potrafił odpowiedzieć na pytanie, przed czym ucieka – nie dlatego, że nie wiedział, lecz dlatego, że odpowiedź wymagałaby spojrzenia w lustro. A na to nie był gotów.

W ostatnich chwilach, gdy umiera po zjedzeniu z powodu głodu nierozpoznanych, trujących jagód, przychodzi do niego spóźnione zrozumienie: że to nie wolność, że stał się więźniem i ofiarą dziczy.

Wszystko za życie to historia, która wydarzyła się naprawdę, a została sfilmowana przez Seana Penna na podstawie dokumentalnej książki Jona Krakauera. Historia młodego, utalentowanego Christophera McCandlessa, który wierząc w mit autentyczności egzystencji poza cywilizowanym światem, zapomniał, że prawdziwa autentyczność rodzi się nie w oddzieleniu, lecz w relacji. Jego życie i śmierć są przejmującą lekcją tego, że uciekając od świata, uciekamy również od możliwości jego i swojej przemiany. I że acedia, choć może być zamaskowana romantyczną wizją, jest zawsze wyborem śmierci.

Wszystko za życie

Sean Penn/USA/2007

Możemy zapomnieć o przeszłości, ale ona nie zapomni o nas

Na początku tego filmu – zanim poznamy którąkolwiek z głównych postaci – Paul Thomas Anderson serwuje nam trzy krótkie osobne opowieści o nieprawdopodobnych zbiegach okoliczności. Te miniatury – opowiedziane, jakby pochodziły ze starych kronik kryminalnych – służą nie tyle jako zapowiedź fabularna, ile jako klucz do świata przedstawionego filmu. Reżyser zdaje się pytać: czy to, co się nam przydarza, ma jakiś sens? Czy nad naszym losem czuwa niewidzialna ręka przeznaczenia, czy może żyjemy w świecie bez logiki, w którym przypadek odgrywa rolę Boga?

Akcja *Magnolii* toczy się w ciągu jednego, pozornie zwyczajnego dnia, w jednym rejonie Los Angeles – na i wokół Magnolia Boulevard. To przedmieścia, dzielnice, które mogłyby być wszędzie. A jednak to tu, w banalnym, przeciętnym krajobrazie rozgrywa się coś, co nabiera niemal biblijnego wymiaru. Anderson opowiada kilka splecionych ze sobą, na pozór zwyczajnych historii. Ktoś umiera na raka, ktoś zdradza, ktoś cierpi z powodu porzucenia, ktoś chce pojednania, ktoś nie potrafi kochać. Wszyscy uwikłani są w determinujące ich zdarzenia z przeszłości. Przeszłości, której chcieliby nie pamiętać. Sposób, w jaki

te historie są zestawione – równolegle prowadzone, urywane i wznawiane – przypomina skakanie po kanałach telewizyjnych. Tym, co łączy te wątki, jest napięcie między przeszłością a teraźniejszością, między winą a przebaczeniem. Można zaryzykować tezę, że Anderson opowiada nam współczesne przypowieści, tyle że nie w konwencji kazania, ale emocjonalnego, chaotycznego kolażu. Mamy tu niemal biblijne archetypy: syna marnotrawnego w postaci Franka T.J. Mackeya (w tej roli Tom Cruise), który gardzi własnym ojcem, mimo to ostatecznie staje przy jego łóżku, nie mogąc uciec od tłumionych przez wiele lat emocji; Hioba w postaci chorego na raka producenta Jimmy'ego Gatora (Philip Baker Hall), który próbuje odkupić swoje winy, ale na koniec zostaje sam; przypowieść o talentach można dostrzec w postaci dziecięcego geniusza wykorzystywanego przez ojca.

Wszystko to dzieje się w cieniu choroby i śmierci. W *Magnolii* zadziwiająco dużo postaci choruje na raka – i nie jest to chyba przypadek. Rak staje się tu metaforą toksycznych emocji, nieprzepracowanych czy po prostu nieprzewidywanych traum, nierozliczonych win, które toczą nasze życie jak nowotwór ciała. Jak mówi angielskie przysłowie: „Stare grzechy rzucają długie cienie”. Relacje rodzinne, jakie obserwujemy, są chore. Anderson wyraźnie eksponuje figury okrutnych, nieobecnych, zdradliwych ojców: od Jimmy'ego Gatora, przez umierającego Earla Partridge'a (Jason Robards), po ojca Stanleya, który zmusza syna do udziału w teleturniejach.

Zarówno Paul Thomas Anderson, jak i Tom Cruise – który gra tutaj poruszającą rolę – mieli skomplikowane relacje z własnymi ojcami. Wydaje się zatem, że ten film jest także ich bardzo osobistym rozrachunkiem z przeszłością i własnym dziedzictwem emocjonalnym. W zakończeniu filmu nagle, absolutnie absurdalne wydarzenie (wyjęte wprost z drugiej plagi egipskiej opisaną w Księdze Wyjścia) staje się czymś więcej niż surrealistycznym pomysłem reżyserskim. To symboliczna interwencja.

Czy naprawdę potrzeba plagi, byśmy mogli wyzwolić się z przeszłości?

Wielką siłą filmu są aktorzy – Tom Cruise za rolę Mackeya otrzymał Złoty Glob i nominację do Oscara. Zagrał z ogromnym zaangażowaniem, co trochę burzy jego wcześniejszy, dość prosty, wizerunek. Julianne Moore jako Linda Partridge balansuje na granicy hysterii. Philip Seymour Hoffman, William H. Macy, Melora Walters, John C. Reilly – wszyscy znakomicie kreują skomplikowane postaci, które mimo pewnej przewidywalności są zarazem bardzo prawdziwe.

Magnolia to film nieoczywisty. W gruncie rzeczy opowiada o rzeczach banalnych, codziennych – opuszczeniu, zdradzie, żalu, potrzebie miłości – ale robi to w sposób, który przekształca te historie we współczesne alegorie. Anderson pokazuje, że to, co najbardziej zwyczajne, może być najbardziej dramatyczne. I że nasze własne życie – choć może nie wydaje się nam materiałem na film – jest niemniej złożone, pełne win i przypadków.

W jednym z najbardziej znaczących momentów filmu pada zdanie: „Możemy zapomnieć o przeszłości, ale ona nie zapomni o nas”. To nie tylko refleksja nad pamięcią i winą, to wręcz fundament całego świata *Magnolii*. Bohaterowie filmu to ludzie, którzy próbowali zostawić za sobą bolesne wspomnienia, zaniebdania, krzywdy i błędy – lecz im dalej od nich uciekają, tym bardziej przeszłość upomina się o nich i domaga się rozrachunku, bo nierozliczona – może zabić. Dla jednych ta konfrontacja jest wyzwalająca, dla innych destrukcyjna. Anderson przypomina, że nic, co zostało przemilczane, nie znika – ono gromadzi się i rośnie, aż w końcu eksploduje, często w najmniej oczekiwanym momencie.

Magnolia

Paul Thomas Anderson/USA/1999

Ile waży Bóg?

O nieskończoności Roya Anderssona przypomina sny, które śnimy tuż przed przebudzeniem. Nie mają początku ani końca, a ich sens wymyka się porządkowi przyczyn i skutków. Film składa się z ponad dwudziestu miniatur: urwanych, fragmentarycznych historii zapowiadanych przez kobiecy głos z offu. „Widziałam mężczyznę, który...”, „Widziałam kobietę, która...” – mówi narratorka, jakby spoglądała z dystansu, unosząc się ponad czasem i przestrzenią, ponad wiarą i niewiarą, ponad dobrem i złem. Andersson przyznawał, że inspiracją były dla niego niedokończone opowieści Szeherazady – lecz tu nie ma sułtana, nie ma napięcia między życiem a śmiercią, nie ma oczekiwania na zakończenie. Jest jedynie ciągłość bytu – nieustannie zmieniającego się, objętego na nasze dramaty.

Świat prezentowany przez Anderssona ma kolor beżu i szarości. Każda historia dzieje się w otoczeniu pastelowym i stonowanym. Błdzi i pastelowi są też ludzie. Widzimy obrazy wizualnie niczym się niewyróżniające. To paleta istnienia wypłukanego z emocji, pozbawiona intensywności codzienność, w której wszystkie wydarzenia – tragiczne, banalne, wzniosłe i groteskowe – mają tę samą wagę. Kobieta, której złamał się obcas, i mężczyzna niosący krzyż niczym Chrystus pośród współczesnego tłumu wołającego: „Ukrzyżuj go!” – należą do jednego porządku

rzeczy. Kobieta, która uwielbiała szampana, i rodzice mówiący do syna leżącego w grobie – jedno nie jest ważniejsze od drugiego. Andersson odmawia wydarzeniom hierarchii; żadnej historii nie wyróżnia.

Ten film to atlas ludzkich egzystencji pokazanych jako równoważne. Ojciec zawiązujący córce sznurowadło, kobieta czekająca na spóźnionego ukochanego, mężczyzna umówiony na randkę, na którą nie przysłała umówiona kobieta. Każda z tych postaci tkwi w swoim kadrze, a kolejne wyglądają tak, jakby były równie ważne.

Film otwiera przestrzeń metafizycznego panteizmu. „Wszystko jest energią, której nie można stworzyć ani zniszczyć” – mówi młody chłopak do dziewczyny, przywołując pierwszą zasadę termodynamiki. W tym jednym zdaniu zawiera się sens całego dzieła i panteistyczny obraz świata. Skoro wszystko jest energią, to nie ma różnicy, w sensie ich istnienia, między świętym a zbrodniarzem, między Hitlerem, który chciał podbić świat, a mężczyzną, któremu zepsuł się samochód. Ta sama substancja bytu przybiera nieskończone formy: raz jest cierpieniem, raz ekstazą, raz drobnym upokorzeniem, raz triumfem. Raz zbrodniarzem, a raz głupcem. Nic nie powstaje z niczego, nic nie ginie, nic nie znika. Substancja energii zmienia tylko swoją formę, sposób, w jaki manifestuje, z nieznanых powodów, swoją aktualną postać i jej przeznaczenie. Świat Anderssona jest światem bez potępienia i bez zbawienia – bo w nieskończoności przemian wszystko trwa i tworzy swoje kolejne historie, choć ich sens pozostaje nieuchwytny. To ludzie nadają im znaczenie i wystawiają oceny moralne, co przywiązuje ich do rzeczy przemijających i od nich uzależnia.

Te pastelowe barwy filmu – dominujący beż, szarość, przytłumione błękity – tworzą wizualną teologię obojętności. Andersson nie maluje emocji, lecz ich wygasłe echa. Nawet cierpieniu nie towarzyszy tu patos. W tej filmowej wizji ateizm i wiara,

radość i rozpacz, głupota i mądrość są zjawiskami równorzędnymi – różnymi konfiguracjami tej samej substancji istnienia.

To dlatego film *O nieskończoności* nie opowiada, lecz pokazuje. Każda scenka to epizod pozbawiony morału. Mężczyzna, który chciał zrobić żonie niespodziankę w postaci kolacji, jest tak samo ważny jak ten, który nie ufał bankom i trzymał oszczędności w materacu. Kobieta, która nie potrafiła odczuwać wstydu, i mężczyzna, który w barze krzyczał, że wszystko jest wspaniale, a przynajmniej tak mu się wydaje – są równymi sobie aktorami w kosmicznej komedii istnienia. U Anderssona nawet zbrodnia nie wybija się ponad codzienność. Mężczyzna, który chciał bronić honoru rodziny, lecz „zmienił zdanie” i zabił żonę, nie zostaje potępiony. Jego czyn nie ma skutków metafizycznych, bo w tej perspektywie nieskończoności grzech nie jest kategorią uniwersalną. Dotyczy tylko tych, których dotknął.

Andersson zdaje się pytać: co pozostaje z ludzkich ocen, jeśli wszystko jest tylko chwilową formą tej samej substancji energetycznej? Jeśli Hitler, Jezus, pomidor i zepsuty samochód należą do jednego ontologicznego porządku – co jeszcze, w sensie absolutnym, może być nazwane „dobrem” albo „złem”? Odpowiedź Anderssona jest brutalna i wyzwalamąca zarazem: nic. W świecie nieskończoności moralność jest jedynie chwilowym wytworem świadomości, narzędziem istot, które nie potrafią pojąć wiecznego, obojętnego dla nich, ruchu substancjalnego bytu. Andersson pokazuje ludzi uwikłanych w swoje małe dramaty – nie dlatego, że je ocenia, ale dlatego, że, być może, współczuje ich nieświadomości. Bo jedynie człowiek, który nie wie, że jest częścią nieskończonej całości, cierpi naprawdę. I cierpi tym mocniej, im mocniej pielęgnuje w sobie przywiązanie do swojej aktualnej postaci i aktualnego otoczenia.

W tej wizji świata bez hierarchii i bez sensu jest jednak emocja. W paradoksalny sposób w tym panteistycznym zubożeniu kryje się smutek. Smutek, którego jest tyle, że ludzie wolą,

aby każdy „przeżywał go sobie w domu”, a nie publicznie. Andersson nie szydzi z ludzi, ale jego kadry pełne są ironii. Kamera patrzy z dystansem, acz nie z pogardą. Mężczyzna bez nóg grający na ulicy, przegrana armia maszerująca do sowieckich łagrów, mężczyzna zazdroszczący koledze doktoratu, chłopiec, który nie odnalazł jeszcze miłości, rozstrzeliwany skazaniec – każdy z nich jest częstką wiecznego przepływu. Reżyser patrzy na nich z uwagą, choć bez nadziei.

O *nieskończoności* to film o bezczasie – o trwaniu, którego początku ani końca nie znamy. Jego rytm przypomina oddech kosmosu, jego ton – beznamiętny opis. Jakby reżyser chciał powiedzieć: „Zobaczcie, wszystko to się dzieje i nic z tego nie jest ważniejsze od czegokolwiek innego”.

Głos kobiety, który zapowiada każdą scenę, jest głosem świadomości wyzwolonej z ciała. To jakby Szeherezada, która już nie musi opowiadać, by przeżyć, bo jej życie – jak życie wszystkiego – trwa wiecznie. Każde „widziałam” jest tu spojrzeniem bytu bez religii, świadomości bez centrum, oczu, które widzą wszystko, ale niczego nie pragną.

W tym świecie, gdzie wszystko jest równoważne, nawet rozpacz traci ostrość. Pastor błagający psychiatrę o radę jest przykładem człowieka, który nie potrafi pogodzić się z obojętnością wszechświata. Chciałby, żeby ktoś – choćby lekarz – powiedział mu, co ma robić, jak żyć, w co wierzyć. Ale Andersson nie daje odpowiedzi. Bo w świecie, w którym nie ma początku ani końca, odpowiedzi są tylko formą zapomnienia o nieskończoności, o potędze substancji, która ciągle się zmienia i nie stanie przed żadnym Sądem Ostatecznym.

O *nieskończoności* to film o Bogu, który jest substancją i zasadą przemiany. O świecie, w którym Jego energia bytu wędruje od jednej manifestacji swojego istnienia do drugiej, od historii do historii, od łez do śmiechu, od pomidora do zepsutego samochodu. To także film o ludziach, którzy – nie wiedząc, że są częstką

nieskończoności – przeżywają swoje życie z tragiczną powagą. Andersson ukazuje tę powagę z delikatną ironią, ale bez recepty na to, co robić. Jest trochę jak sekretarka psychiatry, doktora Lindha, z jednej z historii tego filmu, która na słowa załamane go pastora, nieumówionego na wizytę i pytającego drżącym głosem: „Co mam teraz zrobić, skoro straciłem wiarę?”, odpowiada chłodno: „Przepraszam, ale zaraz zamykamy”.

Na poziomie ludzkim film jest opowieścią o bezradności, o tym, że każda nasza emocja, każda decyzja, każda miłość i każdy błąd są ledwie chwilowym drgnieniem nieskończonej substancji. Na poziomie duchowym zaś mówi o tym, że cokolwiek się wydarza, nigdy nie znika. Że energia substancji, z której utkane są nasze myśli, nasze winy i nasze gesty, trwa dalej – w pomidorze, w zepsutym samochodzie, w Hitlerze i w Jezusie.

I w kobiecie, która po prostu uwielbiała szampana. A Roy Andersson na pytanie: „Ile waży Bóg?”, odpowiedziałby prawdopodobnie: „Tyle co wszystko razem”.

O nieskończoności

Roy Andersson/Szwecja/2019

Indeks osób

A

Abraham 163
ABRAHAM, F. Murray 149
ABRAHAMSON, Lenny 201-202, 204
Agamemnon 163
ANDERSON, Paul Thomas 27, 31,
143, 146-147, 225-227
ANDERSSON, Roy 229-233
ARENDT, Hannah 34
ARKAPAW, Adam 34
ARONOFSKY, Darren 117-121, 175,
177
Artemida 163
Augustyn z Hippony, św. 180

B

BACH, Jan Sebastian 166
BALDWIN, Alec 77
BALENCIAGA, Cristóbal 27
BAŁABANOW, Aleksiej 187-189
BANDERAS, Antonio 43-44
BARTHES, Roland 21

BAYFIELD, St. Clair 160-161
BEETHOVEN, Ludwig van 183, 185
BELLUCCI, Monica 196-197
BERTOLUCCI, Bernardo 67-70
BETTANY, Paul 92
BLANCHETT, Cate 63, 66
BOYD, Guy 113, 212
BRANDT, Charles 9
BROOK, Peter 14
BROSNAN, Pierce 40
BUCKLEY, Jessie 111
BUFALINO, Russel 59-60
BUÑUEL, Luis 67
BURGESS, Anthony 183
BURSTYN, Ellen 175
BURTON, Tim 39-42

C

CAINE, Michael 108
CALASS, Roberto 7
CAMPOS, Antonio 179, 181-182
CAMPION, Jane 191, 193

CARVER, Raymond 22
 CASSEL, Vincent 117, 196
 CASSIDY, Raffey 164
 CHALAMET, Timothée 33
 CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas de 144
 CHANCELLOR, Anna 69
 CHANDOR, J.C. 49-51
 CHAPLIN, Charlie 67
 CIORAN, Emil 144
 CLARKE, Jason 180
 COEN, Ethan 86-89
 COEN, Joel 86-89
 COLLETTE, Toni III
 CONNELLY, Jennifer 176
 COOPER, Chris 74
 CROMWELL, James 212
 CRUISE, Tom 226-227
 CUMBERBATCH, Benedict 192

D

DAFOE, Willem 137, 153, 167
 DALE, James Badge 13
 DALLA PORTA, Celeste 103
 DANO, Paul 110, 146
 DAY-LEWIS, Daniel 27, 143
 DE NIRO, Robert 59, 61
 DEAKINS, Roger 86
 DICAPRIO, Leonardo 172
 DIERKER, Brian H. 221
 Dionizos 130
 DONOGHUE, Emma 201
 DOSTOJEWSKI, Fiodor 99

DUNST, Kirsten 192
 DUPONTEL, Albert 196

E

Edyp 168
 Ewagriusz z Pontu 8, 10, 18-20, 205, 220-221

F

FARRELL, Colin 53-54, 56-57, 163, 166
 FIELD, Todd 63-66
 FINCHER, David 17-18, 20
 FLITTON, Sheila 55
 FOLEY, James 77-79
 FONDA, Jane 110
 FORMAN, Miloš 149, 150, 152
 FOUCAULT, Michel 155
 FREARS, Stephen 159-160
 FREEMAN, Morgan 17
 FREUD, Sigmund 13, 15
 FRITZL, Josef 201
 FRITZL, Felix 201
 FROMM, Erich 133-135, 145
 FURRH, Chris 13
 FUJIWARA, Kamatari 216-217

G

GAINSBURG, Charlotte 167
 GANDOLFINI, James 87
 GARREL, Louis Genovese 67
 GETTY, Balthazar 13
 GLEESON, Brendan 54, 56

GLASS, Hugh 171-174
 GODARD, Jean-Luc 67
 GOLDING, William 13-14
 GRANT, Hugh 160
 GREEN, Eva 67
 GRIMM, Jakub 139
 GRIMM, Wilhelm 139
 GYLLENHAAL, Jake 71, 74

H

HALL, Philip Baker 226
 HARDEN, Marcia Gay 219
 HARDY, Tom 171, 173
 HARRELSON, Woody 82
 HEIDEGGER, Martin 86
 Henryk V, król Anglii (Hal) 33-34, 36
 HERSHEY, Barbara 118
 Hiob 226
 HIRSCH, Emile 219
 HITLER, Adolf 230-231, 233
 HOBBS, Thomas 34
 HOFFA, Jimmy 59-61
 HOFFMAN, Philip Seymour 227
 HOLBROOK, Hal 221
 HOLLAND, Tom 179
 HOOK, Harry 13-16
 HULCE, Tom 151
 HURT, William 219

I

IBÁÑEZ, Gabe 43-44, 46-47
 Ifigenia 163

IÑÁRRITU, Alejandro González 21-25, 108, 171-174
 IRONS, Jeremy 50
 Izaak 163

J

JACKSON, Samuel L. Jan 123-124
 Jakub I, król Anglii 191
 Jan Kasjan, św. 8, 10, 220, 222
 Jan XXIII, papież 209
 January, św. 104-105
 JENKINS, Florence Foster 159-161
 Jezus z Nazaretu 231, 233
 JUNG, Carl Gustaw 193

K

KAFKA, Franz 5, 7
 KAGAWA, Kyōko 218
 KATŌ, Takeshi 218
 KAUFMAN, Charlie III, 114-116
 KEATON, Diane 21, 211
 KEITEL, Harvey 61, 109
 KENNEDY, John F. 59-60
 KENNEDY, Robert 60
 KEOGHAN, Barry 164, 166
 KEOUGH, Riley 180
 KIDMAN, Nicole 91, 163, 166
 KIERKEGAARD, Søren 87, 107
 KISHIDA, Kyōko 133
 KŌBŌ, Abe 133
 KEENER, Catherine 221
 KRAKAUER, Jon 223
 KRIEPS, Vicky 28

KUBRICK, Stanley 183-186
 KUNIS, Mila 118
 KUROSAWA, Akira 217-218
 KUZNIECOWA, Agnija 188

L

Lajos 168
 LANGLOIS, Henri 67
 LANZETTA, Peppe 105
 LÁNTHIMOS, Yórgos / LANTIMOS,
 Jorgos 137-141, 153-157, 163-166
 LARSON, Brie 202
 LATOSIŃSKA, Julia 206
 LAW, Jude 209
 LEIGH, Jennifer Jason 123-124
 LEMMON, Jack 78
 LENIN, Włodzimierz 68
 LETO, Jared 176
 LEWIS, Judah 74
 LIBATIQUE, Matthew 118
 LOMBARDI, Maurizio 212
 LOMBARDOZZI, Domenick 61
 LONDON, Jack 171, 220
 LUBEZKI, Emmanuel 23, 171, 173

M

MACHIAVELLI, Niccolo 36
 MACY, William H. 227
 MADSEN, Michael 123-124
 MAHLER, Gustav 63, 66
 MAMET, David 77-78
 MANSELL, Clint 177
 MAO, Zedong 68

MARCEWSKI, Jan 205-206
 MARIGLIANO, Milvia 212
 MCCANDLESS, Christopher 219-
 223
 McDONAGH, Martin 53-57, 81-84
 McDORMAND, Frances 81, 87
 McDOWELL, Malcolm 183
 MELLING, Harry 180
 MENDES, Sam 83
 MICHÔD, David 33, 37
 MIFUNE, Toshirô 215
 MIKKELSEN, Mads 130
 MILTON, John 18
 Mojżesz 92, 98
 MOORE, Julianne 227
 MORI, Masayuki 215
 MORRICONE, Ennio 123
 MOZART, Wolfgang Amadeusz
 150-151

N

NICHOLSON, Jack 40
 NISHIMURA, Kô 216-217
 NOÉ, Gaspar 195, 197-199
 NORTON, Edward 24
 NOWICKI, Jan 207

O

OKADA, Eiji 133
 OLBRYCHSKI, Daniel 97
 OLDMAN, Gary 105
 ORLANDO, Silvio 105, 211

P

PACINO, Al 59, 61, 78
 PASZKOWSKI, Józef 23
 PATTINSON, Robert 180
 PENN, Sean 219, 222-223
 PESCI, Joe 59, 51
 PIAGET, Jean 13
 PIPOLY, Danuel 13
 PITT, Brad 17
 PITT, Michael 67
 PLEMONS, Jesse III, 153, 155, 192
 POLLOCK, Donald Ray 179, 181
 POŁUJAN, Aleksiej 188
 PONSONBY, Arthur 35
 PORTMAN, Natalie 117-119
 PSZONIAK, Wojciech 97

Q

QUINTO, Zachary 50

R

REILLY, John C. 227
 RENUCCI, Robin 69
 REYMONT, Władysław Stanisław
 97-98
 RIENZO, Daniele 104
 ROBARDS, Jason 226
 ROCKWELL, Sam 82
 ROTH, Tim 123-124
 RUFFALO, Mark 139
 RUSSELL, Kurt 123-124
 RYAN, Amy 24

S

SALERNO, Anthony „Gruby Tony”
 61
 SALIERI, Antonio 149-152
 SAVAGE, Thomas 191
 SHAFFER, Peter 149
 SHEPHERD, Scott 212
 SCORSESE, Martin 50, 59-62
 SEWERYN, Andrzej 97, 205
 SHAKESPEARE, William / SZEKSPIR,
 William 22, 33, 215
 SHEERAN, Frank 59-61
 SHIMURA, Takashi 216-217
 SKARSGÅRD, Bill 179
 SMIT-MCPHEE, Kodi 192
 SONTAG, Susan 21
 SORRENTINO, Paolo 103-104, 106-
 110, 209-214
 SPACEY, Kevin 17, 50
 STANHOPE, Philip Dormer (hrabia
 Chesterfield) 117
 STEWART, Kristen 221
 STONE, Emma 24, 137, 155
 STREEP, Meryl 159
 SULLJIC, Sunny 164
 Syzyf 134
 SZLOSAREK, Artur 7

T

TARANTINO, Quentin 123-127
 TESHIGAHARA, Hiroshi 133, 135-136
 THEWLIS, David III
 THOREAU, Henry David 220

THORNTON, Billy Bob 86

Tomasz z Akwinu, św. 180

TREMBLAY, Jacob 202

TRIER, Lars von 91-95, 167-170,
188

TUCCI, Stanley 50

TUWIM, Julian 35

V

VALLÉE, Jean-Marc 71, 74-75

VAUGHN, Vince 221

VINTERBERG, Thomas 129-132

W

WAJDA, Andrzej 97-99, 101

WALTERS, Melora 227

WATTS, Naomi 74

WEBER, Max 34

WEBSTER, Noah 191

WEIL, Simone 181

WEISZ, Rachel 108

WORDEN, J. William 73

Z

ZANUSSI, Krzysztof 205-208

ZIMBARDO, Philip 93

Zusza z Annopola 152

Spis treści

- 7 Wstęp

- 13 Fikcja dziecięcej niewinności
 (*Władca much* Harry Hook/1990)

- 17 Ciemność w nas jest
 (*Siedem* David Fincher/1995)

- 21 Prawda wyzwala?
 (*Birdman* Alejandro González Iñárritu/2014)

- 27 Gdy nie udało się dorosnąć
 (*Nić widmo* Paul Thomas Anderson/2017)

- 33 Pragnienie panowania
 (*Król* David Michôd/2019)

- 39 Świat jako wyobrażenie
 (*Marsjanie atakują!* Tim Burton/1996)

- 43 Żeby umrzeć, trzeba żyć
 (*Automata* Gabe Ibáñez/2014)

- 49 To tylko wymyślone pieniądze... Tylko?
(*Chciwość* J.C. Chandor/2011)
- 53 Samotność jest w nas
(*Duchy Inisherin* Martin McDonagh/2022)
- 59 Mafia, czyli polityka. Polityka, czyli mafia
(*Irlandczyk* Martin Scorsese/2019)
- 63 Requiem dla pychy
(*Tár* Todd Field/2022)
- 67 Wolność, która staje się niewolą
(*Marzyciele* Bernardo Bertolucci/2003)
- 71 Trzeba umieć płakać
(*Destrukcja* Jean-Marc Vallée/2015)
- 77 Pustka skuteczności
(*Glengarry Glen Ross* James Foley/1992)
- 81 Gniew jak ogień
(*Trzy billboardy za Ebbing, Missouri* Martin McDonagh/2017)
- 85 Być kimś innym
(*Człowiek, którego nie było* Joel Coen, Ethan Coen/2001)
- 91 Nie ma niewinnych?
(*Dogville* Lars von Trier/2003)
- 97 Budować!
(*Ziemia obiecana* Andrzej Wajda/1974)

- 103 Nieczystość
 (*Bogini Partenope* Paolo Sorrentino/2024)
- 107 Świat jest wspaniały, tylko ludzie...
 (*Młodość* Paolo Sorrentino/2015)
- 111 Tchórzostwo jako rodzaj lenistwa
 (*Może pora z tym skończyć* Charlie Kaufman/2020)
- 117 Śmiertelna perfekcja
 (*Czarny łabędź* Darren Aronofsky/2010)
- 123 Bezpieczne zabijanie
 (*Nienawistna ósemka* Quentin Tarantino/2015)
- 129 O nieumiarkowaniu
 (*Na rauszu* Thomas Vinterberg/2020)
- 133 Zasmakuj uwięzienia, a uciekniesz od wolności
 (*Kobieta z wydm* Hiroshi Teshigahara/1964)
- 137 Dziwna bajka dla dorosłych
 (*Biedne istoty* Jorgos Lantimos/2023)
- 143 Nieszczęśliwy gniew
 (*Aż poleje się krew* Paul Thomas Anderson/2007)
- 149 Gdy zazdrość prowadzi do zawiści
 (*Amadeusz* Miloš Forman/1984)
- 153 *Volenti non fit iniuria?*
 (*Rodzaje życzliwości* Jorgos Lantimos/2024)

- 159 Śpiewam, bo tęsknię
(*Boska Florence* Stephen Frears/2016)
- 163 Ludzka miara kary
(*Zabicie świętego jelenia* Jorgos Lantimos/2017)
- 167 Prawdziwa twarz Natury
(*Antychryst* Lars von Trier/2009)
- 171 Krew musi się połączyć
(*Zjawa* Alejandro González Iñárritu/2015)
- 175 Pieśń żałobna
(*Requiem dla snu* Darren Aronofsky/2000)
- 179 Zło złem zwyciężaj
(*Diabeł wcielony* Antonio Campos/2020)
- 183 Naprawianie człowieka
(*Mechaniczna pomarańcza* Stanley Kubrick/1971)
- 187 Czy coś może przerazić diabła?
(*Ładunek 200* Aleksiej Bałabanow/2007)
- 191 W cieniu
(*Psie pazury* Jane Campion/2021)
- 195 Odpowiedzialność
(*Nieodwracalne* Gaspar Noé/2002)
- 201 Czy wstyd powinien się wstydzić?
(*Pokój* Lenny Abrahamson/2015)

- 205 Kogo rani grzech?
(*Liczba doskonała* Krzysztof Zanussi/2022)
- 209 „Prawdziwie Tyś Bogiem ukrytym...”
(*Młody papież* Paolo Sorrentino/2016)
- 215 Nie ma nic złego w krzywdzeniu złych?
(*Zły śpi spokojnie* Akira Kurosawa/1960)
- 219 Śmiertelne zniechęcenie
(*Wszystko za życie* Sean Penn/2007)
- 225 Możemy zapomnieć o przeszłości, ale ona nie zapomni
o nas
(*Magnolia* Paul Thomas Anderson/1999)
- 229 Ile waży Bóg?
(*O nieskończoności* Roy Andersson/2019)
- 235 Indeks osób

Hiszpańskie przysłowie, które dało tytuł temu zbiorowi, mówi o krukach: ptakach sprytnych, drapieżnych, żerujących na padlinie i słabości. W tradycji ludowej są symbolem zła, które gdy karmione – staje się groźne. Najprostsza interpretacja przysłowia przestrzega przed ludzką niewdzięcznością. Jednak głębsza, a zarazem fundamentalna dla tego tomu interpretacja dotyczy czegoś dużo bardziej niepokojącego. Dotyczy karmienia własnych mrocznych impulsów, takich jak pycha, chciwość, nieczystość, zazdrość, gniew, nieumiarkowanie, lenistwo – tych, które rodzą się w psychice, zanim jeszcze zostaną nazwane grzechem, popędem czy deficytem rozwojowym.

Każde czyste serce staje się brudne nie przez pojedynczy akt, lecz przez powolne, niezauważalne hodowanie wewnętrznych metaforycznych kruków. Omawiane w książce filmy pokazują te procesy. Każda z wielkich tradycji duchowych, które diagnozują obecność ciemnych tendencji, nie poprzestaje na samym rozpoznaniu choroby.

Uderzające jest to, że zalecenia, choć ubrane w odmienne języki symboliczne, wykazują zdumiewającą zgodność. Ich wspólnym rdzeniem nie jest wewnętrzna walka w formie brutalnego wypierania czy represji, ale stopniowe odzyskiwanie świadomości i odpowiedzialności za własne wnętrza. Zło bowiem istnieje nie tyle z powodu samej obecności impulsu, ile jako konsekwencja nieświadomego utożsamienia się z nim.



Krzysztof Budziakowski (ur. w 1958 r.) – publicysta, eseista, poeta, filozof. Publikuje szkice i utwory poetyckie w „Toposie”, „Rzeczpospolitej”, „Arkanach”, „Wyspie” i „pisarze.pl”. Autor *Choć nasze łodzie przeciekają... notatki lipnickie*, Topos 2020 r., *My, polani i inne szkice*, Arkana 2021 r., *A jeśli ja już nie żyję?*, Austeria 2025 r. Redaktor tomu *Po co nam Polska? i inne pytania*, Fundacja im. Zygmunta Starego 2023 r.

