Nie patrzeć jednowymiarowo. Rozmowa z Krzysztofem Kozłowskim o twórczości Stanleya Kubricka

Kubrick często powtarzał, że w jego filmach słowo znajduje się dopiero na piątym miejscu. I lubił dodawać: najbardziej niezapomniane sceny w filmach to te, które składają się z obrazów i muzyki – mówi Krzysztof Kozłowski w rozmowie z Adamem Talarowskim dla „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Kubrick. Filmowa odyseja".

Adam Talarowski (Teologia Polityczna): Chciałbym rozpocząć naszą rozmowę od meta-wątku odnoszącego się do reżyserskiej praktyki Stanleya Kubricka, związanego też z jego – wypowiedzianą i niewypowiedzianą – refleksją nad sztuką filmową: jakie daje mu ona, jako artyście, możliwości, czym różni się od innych sztuk i w jakie wchodzi z nimi związki?

Krzysztof Kozłowski (filmoznawca, teatrolog, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu): Jako reżyser filmowy Kubrick był przekonany, że film może być sztuką w takim samym sensie jak malarstwo, muzyka czy teatr, że pod względem głębi artystycznej może się zbliżyć do literatury, a w pewnych sytuacjach nawet ją prześcignąć – punktem odniesienia były dlań powieści, które szczególnie pociągały go jako czytelnika i które traktował na prawach wzorców. Dążył do tego, by stworzyć film fabularny, który nie będzie wyłącznie szybko przemijającym widowiskiem o prostej kompozycji, lecz trwałym dziełem sztuki, którego istoty nie wyczerpie żadna analiza.

Fascynowały go inspirujące historie. Odnajdywał je w literaturze, był – jak się niekiedy mówi – typowym „pożeraczem książek”, ale jednocześnie nie uważał, żeby w filmie trzeba było dokładnie odtwarzać znany z powieści lub opowiadania bieg wydarzeń. Podobne postępowanie uważał za laboratoryjne, niezasadne i nietwórcze. Interesowała go, jak mawiał w takim wypadku niemiecki medioznawca,

Werner Faulstich, „recepcja produktywna”, zakładająca coś nowego, coś, co tak długo będzie od środka przetwarzać samą materię literacką, aż powstanie nowa jakość.

Gdybym miał wskazać pisarza, którego poetyka byłaby najbliższa sposobowi opowiadania historii u Kubricka, to najchętniej podałbym przykład Gustava Flauberta; dość pomyśleć w tym kontekście o *Pani Bovary, Salambo* albo *Szkole uczuć.* W każdej z tych powieści narrator nie zajmuje się ocenianiem postaci, nie tłumaczy czytelnikowi, co powinien o nich myśleć ani jak ma rozumieć tę lub inną sytuację życiową. Daje mu wolną rękę. Nie miało to jednak źródła w niezdolności do wydawania sądów, lecz (wręcz przeciwnie) podyktowane było świadomie narzuconą sobie powściągliwością; wynikało z zaufania do czytelnika, z przekonania o mocy literackiego realizmu. Bo też, opowiadając jakąś historię, możemy przenieść kompetencje interpretacyjne na odbiorcę. Również Kubrick był tego zdania. Domagał się od swego widza inteligencji i dociekliwości, a przede wszystkim unikania gładkich frazesów. W swoich filmach zdaje się powiadać tak: nie traktuj tego, co widzisz i co słyszysz, całkiem dosłownie, jednowymiarowo. Musisz być ostrożny, przyglądać się uważnie i często wracać do tego, co już było; nie dać się zwieść pozorom. Tak właśnie widziałbym jego poetykę filmu i sposób myślenia o filmie jako sztuce.

Przy lekturze „Rozmów” Kubricka zapadło mi w pamięć powracające sformułowanie reżysera o *Odysei kosmicznej* jako doświadczeniu niewerbalnym. Co mówi nam to o jego ujęciu istoty sztuki filmowej?

Kubrick często powtarzał, że w jego filmach słowo znajduje się dopiero na piątym miejscu. I lubił dodawać: najbardziej niezapomniane sceny w filmach to te, które składają się z obrazów i muzyki. Traktował je niczym residuum filmu niemego w filmie dźwiękowym. Ów niepowtarzalny splot tego, co wizualne, i tego, co audialne, nadaje jego zdaniem filmowi trwałość, która może uczynić zeń wielkie dzieło sztuki, nawet jeśli obraz wciąż pozostaje na pierwszym planie. A dzieje się tak dlatego, że Kubrick świetnie rozumiał, czym jest film jako medium. Wiedział, co zrobić, by jedno stało się drugim. Jak w fotografii, tyle że w filmie wszystko ulega przekomponowaniu i znajduje się w nieustannym

ruchu. Inne określenie filmu to właśnie ruch obrazów, a nie zaledwie – jak w teatrze – „ruchome obrazy”. Mówiąc bardziej precyzyjnie, Kubrick znakomicie rozpoznał wszystkie kategorie estetycznomedialne filmu.

Jednym z podstawowych założeń jego sztuki filmowej była wiara w to, że film nie mniej niż literatura werbalna nadaje się do opowiadania historii. Jednocześnie Kubrick nie wyobrażał sobie, by to mogło się dokonywać kosztem formy artystycznej. Dlatego też sadził, że prawdziwą troską reżysera filmowego winno być ścisłe ich powiązanie, a nie ich separowanie: tu treść (Chaplin), tam forma (Eisenstein). Z rozmysłem wykorzystywał w tym celu wszystkie dostępne mu właściwości medium. Ponieważ wiedział, że film fabularny nie może unieść tak wielkiej ilości słów, jakiej sprosta z łatwością każda powieść, umiejętnie przenosił gros informacji na stronę audialną filmu, a w szczególności na muzykę. To ona wzbogacała film pod względem semantycznym. Sprawiała, że nawet tak złożone dzieła literackie jak powieści Williama M. Thackeraya, którego Kubrick cenił niezmiernie wysoko, dawały się z sukcesem przenieść na ekran. Doskonale poradził sobie z *Barrym Lyndonem*, choć wcześniej przymierzał się do adaptacji Targowiska próżności. Od realizacji powstrzymała go tylko wielowątkowość tej powieści.

Jeden przykład. O prawdziwym znaczeniu śmierci syna Bryana, rozpadzie rodziny Barry’ego Lyndona i nadciągającej katastrofie możemy się dowiedzieć dzięki wnikliwej analizie wiodącego utworu muzycznego. Chodzi tutaj o wariacyjne opracowanie przez Leonarda Rosenmana 16 taktów sarabandy ze *Suity d-moll* (HWV 437) Händla, których logika użycia pozwala nam bardzo precyzyjnie określić, gdzie znajduje się centrum filmu. A kiedy zestawimy opowieść filmową Kubricka z pierwszoosobową narracją powieści Thackeraya (abstrahując teraz od kilku wyjątków, które nieco komplikują to stwierdzenie), to zobaczymy wyraźnie, że charakter powieści jest zupełnie inny niż wymowa filmu Kubricka. Kubrick jest elegijny, Thackeray zaś – satyryczny, i to jeszcze w duchu powieści łotrzykowskiej. Cóż bardziej kontrastującego?

Niemniej jednak aspekt wizualny filmu i tu pozostaje najważniejszy. Wynika to z natury samego medium. Wszak – jak mówi Faulstich – „film jest medium widzialnej rzeczywistości”, przynajmniej przy

pierwszym oglądzie. Myślę, że zrozumienie tej prawdy było dla Kubricka czymś najzupełniej elementarnym i stanowiło naturalny punkt wyjścia do własnych eksperymentów formalnych.

Wiele z filmów Kubricka wypełnionych jest symboliką otwierającą odbiorcę na różne interpretacje. Dobrym przykładem jest film *Lśnienie.* W literaturze przedmiotowej dyskutuje się między innymi kwestię zasadności interpretacji filmu jako wypowiedzi reżysera nawiązującej do Holokaustu czy też do tożsamości żydowskiej. Czy pana zadaniem są to trafne poszukiwania?

Lśnienie jest jednym z najbardziej zagadkowych filmów Kubricka. Wypada odwołać się tu do wywiadu ze Spielbergiem. Początkowo twierdził on, że film mu się nie podobał, że Nicholson grał przesadnie itd. Rozmowa z Kubrickiem i kolejne projekcje, które sobie „zaaplikował", zmieniły ów pogląd o sto osiemdziesiąt stopni. Jak przyznał po latach, *Lśnienie* to film, którego ruchu obrazów w żaden sposób nie można powstrzymać.

Istnieje bardzo wiele odczytań tego filmu. Jak każde trwałe dzieło sztuki *Lśnienie* nie daje spokoju. Nie bez znaczenia dla jego interpretacji jest fakt, że około połowy lat 70. Kubrick zaczął bardzo żywo interesować się tematyką Holokaustu. Wnikliwie przestudiował m.in. *Zagładę Żydów europejskich* Raula Hilberga; jej lekturę polecał także swym współpracownikom. Nazwał tę książkę dziełem monumentalnym. W 1975 roku zwrócił się za pośrednictwem swego szwagra, Jana Harlana, do Izaaka Bashevisa Singera z prośbą o napisanie scenariusza o Zagładzie. Przyszły noblista odmówił, nie podjąłby się takiego zadania, bo – jak napisał – nie było go przy tym. W latach 80. Harlan zapyta o to samo Hilberga, który zaproponuje Kubrickowi dziennik przywódcy getta warszawskiego, Adama Czerniakowa.

Wracając do *Lśnienia*, wielu badaczy uważa, że w tym filmie są sceny, które nie pasują do struktury opowieści, jak gdyby przytłaczają własnym kontekstem, i że są tu ukryte liczne symbole. Na tej podstawie opierają przekonanie, że jest to film o Holokauście. Właściwie teza ta często podlega gradacji. Jedni mówią na przykład, że jest to film o Holokauście

w dosłownym znaczeniu. Inni, że jeśli tak jest rzeczywiście, to tylko w sensie alegorycznym, jeszcze inni reprezentują pogląd, że są w nim mniej lub bardziej rozpoznawalne aluzje do Holokaustu.

Która z tych tez jest Panu najbliższa?

Wydaje mi się, że ten trzeci wariant jest najbardziej przekonujący. Przywołajmy słynną scenę wylewającej się krwi z windy, która wypełnia cały korytarz. Kiedy film wchodził na ekrany, krytycy zauważyli, że Kubrick wyeksponował właśnie tę scenę w zwiastunie jako szczególnie ważną dla przesłania. Jest to też obraz wyjątkowy z punktu widzenia struktury filmu, stanowi bowiem antycypację przyszłych wydarzeń; odnosi się do węzłowych punktów dramaturgicznych. Odgrywa, jak wspomniałem, kluczową rolę w próbach postrzegania *Lśnienia* jako filmu o Holokauście. Mówi się zatem, że fontanna krwi na ekranie stanowi wizualną aluzję do krwi ofiar.

Inny ważny obraz o podobnym przesłaniu to sterta walizek, które po raz pierwszy widzimy w holu hotelu Overlook po przybyciu rodziny Torrance'ów. Jack potwierdza, że są to jego bagaże, ale już przelotny rzut oka wystarczy, by się przekonać, iż to zupełnie absurdalne… Byłoby czymś niemożliwym pomieścić wszystkie te rzeczy w bagażniku niewielkiego samochodu marki Volkswagen (tzw. Garbusa). Czyżby chodziło o kolejny znak Holokaustu? Podobnych zagadek jest więcej i sporo już o nich napisano. Nathan Abrams w książce *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual* (2018) stara się zebrać jak najwięcej przykładów, które zaskakują nas w *Lśnieniu*. Na pewno nie można ich traktować pochopnie i tłumaczyć, że walizki – przykładowo – dostarczył kurier. Osobiście skłaniałabym się do staranniejszej lektury filmu, w takim jak tutaj dziele sztuki nie ma nic przypadkowego. Ullman mógł przecież nie pytać Jacka o jego bagaż. Zapytał, a to znaczy, że mieliśmy na to zwrócić uwagę.

Warto przy tym pamiętać, że *Lśnienie* Kubricka istnieje w dwóch wersjach, europejskiej i amerykańskiej, że ta druga jest o kilkanaście minut dłuższa i że pewne kwestie, o których teraz rozmawiamy, są w niej jeszcze wyraźniej zarysowane.

Czy są inne jeszcze, nieoczywiste odczytania *Lśnienia*, które uznaje Pan za szczególnie celne?

Naprawdę dobry film fabularny według Kubricka to nie jest coś, co można obejrzeć jeden raz, a potem zapomnieć. Przeciwnie, film powinien mieć naturę zagadki, której nierozwiązanie jest śmiertelnie niebezpieczne. Odkryciu ukrytych treści filmu, jak mówił sam Kubrick, winna towarzyszyć emocja, rodzaj prawdziwego wstrząsu. Gdyż wieloznaczność lub niejednoznaczność, właściwa każdemu wielkiemu dziełu sztuki, ma intrygować, niepokoić i nie pozostawiać odbiorcy obojętnym. Związane jest to także z wielością różnego rodzaju wskazówek, które amerykański reżyser wprowadzał do swoich filmów. Stąd też brała się zawsze wielość pomysłów interpretacyjnych.

Jednym z nich jest na przykład odniesienie do Fausta. Jack w pewnym momencie wypowiada frazę „oddałbym duszę za drinka". I od razu zjawia się postać barmana Lloyda, gotowego mu służyć (jak Mefistofeles Faustowi u Goethego). Główny bohater filmu jest pisarzem (lub też sądzi, że nim jest). Nie jest jednak w stanie tworzyć. Zamknięto go w labiryncie. Nie tylko hotel jest tym labiryntem, jest nim także zielona makieta w holu, która stanowi kopię labiryntu znajdującego się na zewnątrz. Ale jest nim zarazem zdanie, które Jack wystukuje bez końca na maszynie do pisania. Hotel przypomina wreszcie dom Asteriona z opowiadania Jorge Luisa Borgesa, którego Kubrick szczerze podziwiał i czasie pracy nad scenariuszem uważał za jedno ze źródeł inspiracji. Tu jest niemal tak samo: Jack może opuścić hotel, może zawiadomić przełożonych o przeżywanym kryzysie, ale najzwyczajniej nie chce; woli pozostać w nim na zawsze. Im bardziej rozwija się akcja filmu, tym wyraźniej labirynt nabiera realnych kształtów. Regułą hotelu rządzi prawo ślepej uliczki.

Na odniesienie do Fausta nakłada się więc opowieść o Minotaurze i Ariadnie. Tu widać w całej rozciągłości metodę Kubricka. Podsuwa nam jeden trop, by za chwilę zaskoczyć drugim. Możemy wybrać taką lub inną perspektywę i zastanawiać się, z kim naprawdę mamy do czynienia. Kubrick bardzo chętnie waloryzuje swego bohatera innymi postaciami. Wprowadza liczne odniesienia literackie, mitologiczne i biblijne.

W czasie pracy nad *Lśnieniem* Kubrick zajmował się Holokaustem. O tym już mówiliśmy. Ale czytał też bardzo dużo lektur z dziedziny psychologii, a także psychologicznie inspirowanego literaturoznawstwa, przykładem *Fiction and the Unconscious* Simona O. Lessera. Sięgał po prace Freuda, Junga i Bettelheima, by wymienić tylko paru najważniejszych psychologów; ogromne znaczenie miała dlań książka Cudowne i pożyteczne. I to jest, jak sądzę, nader ważny kontekst dla *Lśnienia* – problem baśni i mitu. Kubrick chciał ulokować w nim coś z atmosfery, w której kryje się w jakiś tajemniczy sposób element koszmaru i horroru. Znajdował go w interpretacjach baśni autorstwa Brunona Bettelheima, który twierdził, że w pewnym okresie życia małego chłopca rodzi się między nim a ojcem wrogość i że baśnie dają temu symboliczny wyraz, skutkiem czego może dojść nawet do przekształcenia rodzica w prawdziwe monstrum. Myślę, że trzeba by postawić następujące pytanie: jak przedstawiałoby się *Lśnienie* jako horror, gdyby konsekwentnie patrzeć na nie z perspektywy małego przerażonego dziecka? Pewne elementy w tym filmie, a także sposób przedstawienia głównego bohatera, mogą być efektem działania dziecięcej wyobraźni przekształcającej ojca w potwora. To nie oznacza, że Jack nie ma wad albo że jego zachowanie wobec syna da się usprawiedliwić. Oczywiście, że się nie da. Niemniej punkt widzenia dziecka, tak jak rozumiał go Bettelheim, a za nim Kubrick, zostaje zachowany i jakoś wpisany w fabułę *Lśnienia*.

Czy w Lśnieniu warstwa muzyczna jest naprawdę aż tak ważna, jak można o tym niekiedy przeczytać?

Ależ naturalnie. Warto przypomnieć, że wielką rolę w tym filmie odgrywa muzyka Krzysztofa Pendereckiego, a jeszcze szerzej rzecz ujmując: współczesna muzyka klasyczna. I tak na przykład kompozycja *Przebudzenie Jakuba* odsyła nas bezpośrednio do ważnego tematu biblijnego, który w samym filmie wiąże się z sagą o ofiarowaniu Izaaka. Kubrick podejmuje i rozbudowuje ten kontekst. Wykorzystuje przy tym utwór polskiego kompozytora w momencie, kiedy Jack śni o zamordowaniu własnego syna. Rzecz jasna Jack nie jest „Abrahamem", nie przeżywa jak biblijny patriarcha żadnych zwątpień. Jest gotów zabić. Jak sam to nazywa, „porąbać na kawałki", bo hotel Overlook żąda od niego ofiar. Innymi słowy, u Kubricka chodzi o pokazanie regresu

etycznego. Inspiracją dla samego przedstawienia artystycznego była lektura Freuda i refleksja nad powrotem do krwawych rytuałów. Jestem zdania, że Kubrick widział w tej gotowości do przekraczania granic coś charakterystycznego dla naszych czasów. On sam najpewniej przyjąłby pogląd Levinasa, że prawdziwa etyka jest optyką. Niemniej, jak powiedziałem, ten splot tematyczny jest w filmie mocno uwypuklony. I dlatego Kubrick wykorzystuje we wspomnianej scenie właśnie *Przebudzenie Jakuba*.

Czy dzieło tak bogate w rozmaite tropy, symbolikę, różne rejestry filmowej wypowiedzi nie traci na spójności?

Kubrick chce uczynić film na tyle nośnym jako dzieło sztuki, żeby mógł wywoływać czy prowokować różne sposoby czytania, ale myślę, że nie mamy tutaj do czynienia z chaosem. Jego filmy są niezwykle spójne, a jeśli chodzi o prowadzenie akcji i dramaturgię, odznaczają się po prostu klarownością.

W eseju o *Hamlecie* Szekspira Eliot stwierdził, że – jedna z największych sztuk teatralnych wszech czasów – jest artystycznym fiaskiem. Zarzucił jej brak „korelatu obiektywnego"; mówiąc inaczej: całkiem zasadnicze, choć omal niezauważalne na pierwszy rzut oka niedopasowanie elementów składowych. Jak pisał sam Eliot (cytuję z pamięci): Szekspir nie potrafi tak pokierować akcją dramatu, by wyłonił się z niej Hamlet. Jeden przykład. Gdyby usunąć główny monolog „Być albo nie być", sztuka jako taka wcale by na tym nie ucierpiała; wręcz przeciwnie, zyskałaby na wyrazistości konstrukcyjnej, na płynności akcji itd. Przecież nie to, co mówi Hamlet, chce usłyszeć podsłuchujący Poloniusz. Nie interesują go dywagacje filozoficzne, ponadczasowe i obiektywnie nieskorelowane monologi. Jak więc to wszystko rozumieć? Sam Hamlet jako postać i wygłaszany przezeń monolog nie pasują do własnej sztuki. Jak na jej warunki są zbyt wielkie. I takie właśnie miały być, to było w moim przekonaniu zamierzone. Chodziło o przekroczenie horyzontu samego Hamleta.

Coś podobnego dzieje się w *Lśnieniu*. Kubrick nieustannie dba o strukturę tego filmu. Jest ona nieporównywalnie bardziej logiczna i zwięzła od analogicznej konstrukcji fabularnej w powieści Kinga.

Jednak, tak jak Szekspir, Kubrick pozwala sobie na to, by przekroczyć horyzont własnego dzieła. Zagrożeniem dla takich działań twórcy może być tylko nadinterpretacja…

Porozmawiajmy o innym, wcześniejszym filmie Kubricka, który również ma u publiczności status kultowego, a badacze – filmoznawcy i przedstawiciele innych dyscyplin – eksplorują bogactwo treści i rozmaite warstwy tego dzieła. Mam na myśli *Mechaniczną pomarańczę.* Jak czytać ten film? Jako wypowiedź autora o dychotomii wolności i porządku?

Kubrick od początku żywił przekonanie, że powieść Burgessa ma jasną linię filozoficzną. Jak *Lśnienie* jest filmem pełnym zagadek, tak dla *Mechanicznej pomarańczy* charakterystyczne jest co innego. Reprezentuje też ona odmienne podejście do formy filmowej.

Bez wątpienia zasadniczą sprawą dla odczytania filmu jest opozycja między wolnością a jej ograniczeniem reprezentowanym przez państwo. W wywiadzie dla „Positif" z 1972 roku Kubrick stwierdził, że niezależnie od całego zła, które czyni Alex, sam wybór między dobrem i złem jest czymś ważniejszym niż brak takiego wyboru. I to nawet wtedy, gdyby miało się to wiązać z możliwością wyboru zła.

Jak Kubrick zbudował postać głównego protagonisty filmu, Alexa?

Mówiąc najogólniej, Alex jest zdeprawowany – to nie podlega dyskusji, kiedy się przeanalizuje jego postępowanie. Taki jest Alex w pierwszej części filmu. Istotą jego działań jest sprzeciw dla sprzeciwu, rebelia. Kubrick twierdził, że Alex reprezentuje podświadomość, bardzo ciekawą jej interpretację dał według niego Aaron Stern, ówczesny prezes Motion Picture Association.

W drugiej części filmu widzimy Alexa poddającego się terapii „Ludovico" (aluzja do uwielbianego Ludwiga van), która ma go zniechęcić do czynienia zła. Alex godzi się na tę terapię dobrowolnie, ale jej

konsekwencją jest cierpienie, któremu musi się poddać i żyć wbrew własnej naturze. Robi to nie dlatego, że tak wybrał, lecz dlatego, że jest już uwarunkowany. Taki ma program. Stał się mechaniczną pomarańczą. Żyje poza zasadą wyboru.

Ale Kubrick na tym nie poprzestał. Tak zwaloryzował postać Alexa, że w trzeciej części filmu nie możemy już go ocenić tak jednoznacznie negatywnie jak w pierwszej. Nie widzimy w nim wyłącznie oprawcy. Pod koniec filmu jawi nam się jako człowiek prześladowany. Możemy – i powinniśmy – potępiać czyny, których dokonał w przeszłości, ale całe jego życie nie podlega tej ocenie. Alexowi zdaje się brakować „korelatu obiektywnego". Jak gdyby ilustruje pogląd, że ważna jest wola jednostki i jej wolny wybór. Wyrazicielem tego poglądu w filmie był, według Kubricka, kapelan więzienny. Jest on wprawdzie podszyty groteskowością tak jak inne postaci, pokazany w wyraźnie satyrycznym świetle, ale koniec końców „reprezentuje moralny punkt widzenia filmu". Na pewno pamięta pan tę scenę, w której z wielkim uznaniem przez władze testowane są odruchy Alexa. To wówczas kapelan protestuje najgłośniej i wypowiada słynną sentencję: „gdy człowiek nie może wybierać, przestaje być człowiekiem".

Wróćmy jednak do waloryzacji postaci Alexa, która ma charakter jednoznacznie pasyjny.

To ciekawe… W czym to się przejawia?

Koniecznie trzeba się przyjrzeć drugiej części filmu, to jest od momentu uwięzienia Alexa. Samo poddanie się terapii „Ludovico" było dlań rodzajem ofiary z samego siebie (druty na głowie w formie korony cierniowej itd.). Jednak to, co się wydarza „na wolności", jest swego rodzaju drogą krzyżową. Widać to w samej symbolice używanej przez Kubricka, choć w wersji ironicznej pojawiło się na przykład już w scenach czytania Biblii, w których Alex widział siebie jako Rzymianina smagającego biczem Jezusa niosącego krzyż. Tak jest, jak powiedziałem, na początku. Elementy pasyjne wyraźnie intensyfikują się w trzeciej części filmu, i tym razem bez perwersyjnego ich użycia. Alex opuszcza więzienie i wraca do domu rodzinnego… Okazuje się, że ktoś zajął jego miejsce. Rodzice mają „nowego syna", Joe. Alex jest sam, skazany na

tułaczkę, udrękę. Traci poczucie sensu życia. Nie ma nawet gdzie skłonić głowy. To aluzja do Syna Człowieczego. Zaczyna się jego męka. Scena pobicia go przez kloszardów to przecież, jeśli się dobrze przyjrzeć, nawiązanie wizualne do obrazu *Chrystus niosący krzyż* (1514/1515) Hieronima Boscha. Dalej jest obraz biczowania przez policjantów, jego niegdysiejszych „kumpli". Ostatni etap tej drogi to prześladowanie za pomocą muzyki Beethovena, którego podejmuje się Mr. Alexander (Patrick Magee). I wreszcie skok z okna, rodzaj śmierci, a później ozdrowienie w szpitalu. I tu znowu perwersyjne rozumienie „zmartwychwstania". „Perwersyjne" w takim sensie, jakim Ernst Hans Gombrich pisał o formie i normie, o ich odwracaniu w renesansie, by ukazać postawy etycznie przeciwstawne.

Fakt, że Alex dopuszcza się na naszych oczach czynów, za które gotowi jesteśmy go jednoznacznie potępić, niewątpliwie komplikuje wymowę filmu. Ponadto Kubrick balansuje między realizmem a groteską i komiksowym przerysowaniem rzeczywistości. Co możemy powiedzieć o tym aspekcie filmu?

Kubrick – co trzeba podkreślić – pojmował ten film jako satyrę, w swiftowskim rozumieniu tego słowa. Nie zabiegał o to, byśmy polubili jego bohaterów, lecz o to, by pasowali do świata przedstawionego. Jeśli ten świat jest zdeformowany, to i oni muszą tacy być. Satyra zakłada przerysowanie, ale ma też wprowadzać dystans. Pozwolić na refleksję. I Mechaniczna pomarańcza to właśnie czyni. Inne możliwe określenie tego filmu to „powiastka filozoficzna". Tak czy inaczej, w obu wypadkach liczy się jeden i ten sam cel: zaapelować do odbiorcy, wyrwać go z odrętwienia, zmusić, by się zastanowił, jak wygląda świat wokół niego.

W odniesieniu do *Lśnienia* odwołał się pan także do pojęcia baśni. Czy na *Mechaniczną pomarańczę* też można spojrzeć w ten sposób?

Z pewnością tak. Kubrick bardzo lubił ujmować swoje filmy z perspektywy baśni. Baśń w jego oczach miała w sobie nie tylko coś czarownego, „magicznego", jak się dziś powiada, lecz także coś groźnego, zgoła niebezpiecznego. Jej groza podobna była sennym

koszmarom. W *Mechanicznej pomarańczy* pojawia się wiele takich elementów. Może to rozwinę. W baśni jest zawsze jakaś rama, coś, co podkreśla umowność całej sytuacji dramatycznej. Kubrick był tego świadom, dlatego wykorzystał w tym celu oprawą muzyczną, w szczególności *Deszczową piosenkę*…

Można zaryzykować stwierdzenie, że współczesnym widzom kojarzy się silniej z filmem Kubricka niż z musicalem, z którego pierwotnie pochodzi…

Niewykluczone, że dzisiaj już tak jest. To skądinąd ciekawa rzecz i warto jeszcze do niej powrócić, ale najpierw chciałbym się przyjrzeć temu, jak ta piosenka funkcjonuje u Kubricka. Po raz pierwszy pojawia się w momencie, kiedy Alex wraz ze swoimi *droogs* dokonuje napaści i gwałtu na żonie Mr. Alexandra. Koledzy Alexa działają na ślepo. On ma inny plan. Chce przemoc inscenizować! Toteż z napaści czyni show. Zaczyna śpiewać *Deszczową piosenkę.* Kiedy kopie leżącego na podłodze pisarza, to robi to tak, by było zgodne z rytmem i charakterem śpiewanej melodii.

Po raz drugi w filmie Kubricka *Deszczowa piosenka* pojawia się w scenie, w której główny bohater bierze kąpiel w domu Mr. Alexandra. Tym razem piosenka nucona w wannie przyczynia się do jego demaskacji, co ostatecznie prowadzi do zemsty na nim i wspomnianego już skoku z okna… Ale piosnka ta została użyta w filmie trzy razy. Po raz trzeci i ostatni towarzyszy planszom z napisami końcowymi. I tutaj, jak sądzę, wywraca wszystko do góry nogami, choć można też ująć to inaczej: kontekstualizuje cały film. Nie jest śpiewana przez Alexa, lecz słyszymy ją w oryginalnym wykonaniu, Gene Kelly'ego.

Czemu służy przywołanie oryginalnego wykonania w tym momencie?

Odpowiadając wprost, można by powiedzieć tak: „nie ma się czego bać, to nie było prawdziwe". Koszmar okazał się snem, jak w słynnej powieści Chestertona z „Koszmarem" w podtytule, o którym najczęściej zapominamy po zamknięciu książki. W *Mechanicznej*

pomarańczy koszmar jest tym bardziej wyraźny, że – inaczej niż u Burgessa – Alex Kubricka staje się trybikiem machiny państwowej. To nie jest budujące… trudno zaprzeczyć. Deszczowa piosenka ma to nieprzyjemne wrażenie odsunąć od nas jak najdalej. Sądzę, że jest tak jak w dawnych operach, tragediach w muzyce. Po gorzkim finale grano jakiś weselszy utwór instrumentalny, by widzowie nie opuszczali teatru przygnębieni.

Ale w tym momencie *Deszczowa piosenka* niesie też ten swój semantyczny naddatek, skojarzenie z przemocą, którego nabrała w filmie Kubricka.

Zgoda. Na tym polega też trudność przejścia z jednego świata do drugiego. Ale czy nie sądzi pan, że oryginalne wykonanie jakoś oddala nas od Alexa? Że Kubrick zdaje się mówić: to tylko film, taki sam jak każdy inny. Przypomnijcie sobie *Deszczową piosenkę*… Tu jest jak baśni. Budzimy się z koszmaru i oddychamy z ulgą… Przypomina mi się zakończenie poematu symfonicznego *Przygody Sowizdrzała* Richarda Straussa – dodajmy nawiasem, kompozytora, po którego muzykę Kubrick sięgnął w jednej z najbardziej ikonicznych scen filmu 2001: Odyseja kosmiczna – otóż program tego poematu symfonicznego kończy się dekapitacją Dyla przez kata. Straszne, także wtedy tak to odbierano. Ale to nie koniec, o czym przekonuje łagodny, narracyjny temat skrzypiec. Jego baśniowy charakter jest łatwo rozpoznawalny, zdaje się podpowiadać: „nikomu nie stała się krzywda, to fantazja”. Strauss nie straszył i Kubrick nie straszy. Opowiada nam jednak historię, chce, byśmy się nad nią głęboko zastanowili. Nie mówi, jak mamy ją odczytać, ale wiemy, że chodziło w niej także o wolność jednostki, o jej autonomię i prawo wyboru. Bo tam, gdzie jest jeszcze autentyczny wybór, nigdy nie może być aż tak źle. Jak już mówiłem, Kubrick jest po stronie jednostki.

Podsumowując ten wątek: *Deszczowa piosenka* w wykonaniu Kelly’ego bierze tę filmową satyrę w nawias, skierowuje naszą uwagę i nasz interpretacyjny wysiłek na subtelniejsze tory. Pozwala mówić o *Mechanicznej pomarańczy* jako o filmie muzycznym. Zdaję sobie sprawę, że może to brzmieć dość zaskakująco, ale to nie jest wyłącznie moja opinia; pisano o tym wielokrotnie. Muzyka nie jest w tym filmie dodatkiem do obrazu.

I jeszcze jedno. Powiedział pan wcześniej, że *Deszczowa piosenka* kojarzy się niektórym widzom bardziej z filmem Kubricka niż z kultowym musicalem. Pomyślałem wtedy o sile *Mechanicznej pomarańczy* jako filmowym dziele sztuki i o niecodziennej sytuacji, kiedy to wykorzystana przez Kubricka muzyka ze *Sroki złodziejki* Rossiniego oderwała się od „pierwotnego kontekstu" i zaczęła żyć własnym życiem. W rezultacie nawiązywano nie tyle do opery, ile do sceny bójki filmowej, w której banda Alexa mierzy się w opuszczonym teatrze kasynie z bandą Billyboya. Obywało się to, przypomnijmy, przy nader starannie opracowanej choreografii scen przemocy…

Krytycy filmu mówili: jej estetyzacji.

Kubrick stanowczo się z tym nie zgadzał. On wykorzystywał te estetyczne rozwiązania w takiej samej funkcji, w jakiej Burgess posługiwał się w opisach scen przemocy świadomie „zaciemnionym" językiem. Bo przecież językowi tej powieści daleko do przezroczystości, autor nie pokazuje nam przemocy wprost, świadomie utrudnia czytelnikowi jej percepcję. To samo stara się uczynić Kubrick: uplastycznia ruch, przekomponowuje i dobiera odpowiednią muzykę, by to, co ohydne, można było w ogóle pokazać na ekranie. W mojej opinii nie jest to upiększanie przemocy, bo tej upiększyć się nie da, to jest dystansowanie się od niej. Z powodu muzycznej harmonii tragedia w operze nigdy nie była tak przerażająca jak ta wyrażona słowami, czego przykładem czterokrotnie powtórzone przez Króla Leara słowo „nigdy" w scenie z martwą Kordelią.

Ale wróćmy do *Sroki złodziejki* i jej funkcjonowania poza operą – otóż właśnie tę samą muzykę na prawach cytatu muzycznego, a nie wizualnego, słyszymy w filmie *Dawno temu w Ameryce* Sergia Leone. Mowa o scenie, w której czterech młodych mężczyzn, zamaskowanych jak banda Alexa, zamienia w szpitalu noworodki. To jest aluzja do *Mechanicznej pomarańczy*. Mówiąc paradoksalnie, muzyka Rossiniego jest tu na drugim planie. Służy za pomost.

Ale muzyka u Kubricka pełni wiele innych funkcji. Ich wyliczenie byłoby nazbyt absorbujące. Dość powiedzieć, że niekiedy nie da się bez niej do końca zrozumieć tego, co widać na ekranie. Wystarczający będzie już sam przykład *Music for the Funeral of Queen Mary* Henry'ego Purcella. Każde pojawienie się tej muzyki odnosi się do szeroko rozumianego tematu władzy, poczynając od czołówki i spojrzenia Alexa.

Czy Kubrick nie przeceniał jednak czasem swoich widzów? Wracam tu do zarzutu o estetyzację przemocy. Przyznam, że to, w jaki sposób Kubrick bronił się przed tymi oskarżeniami, nie zawsze wydaje mi się przekonujące…

Oczywiście, zawsze jest coś ryzykownego w pokazywaniu przemocy, i to odwieczny problem sztuki: w jaki sposób przedstawiać zło? Ale jeśli dzieło sztuki ma być piękne, to i zło, które się w nim ukazuje, staje się częścią tego przedstawienia artystycznego. Moralista powiedziałby, że tak być nie powinno, że zło trzeba przedstawiać jako szpetne, bo inaczej ktoś może pomylić je dobrem… Wydaje mi się, że Kubrick miałby na swoją obronę dwie rzeczy: po pierwsze, nie należy traktować elementów składowych filmowego dzieła sztuki w izolacji, musimy dokładnie zapoznać się z całością (to też jest poetyka Flauberta). I po wtóre, reżyser filmów fabularnych nie może pokazywać, nazwijmy to tak, nagiej przemocy. Byłoby to etycznie podejrzane i całkowicie niezgodne z tradycją wielkiej sztuki. Przemoc zobrazowana musi być w ten czy inny sposób przetworzona, przesłonięta (!) – w przeciwnym razie nie moglibyśmy jej w ogóle w filmie wykorzystać ani oglądać.

Z Krzysztofem Kozłowskim rozmawiał Adam Talarowski

fot. Coralie Arnold

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego