

Damian Kaja\*

# Orfeusz w uścisku Narcyza. Antropologia żywego słowa w filmowych biografjach poetów

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.007>

**Streszczenie.** Artykuł dotyczy analizy szczególnej obecności poetyckiego słowa w filmowych biografjach poetów. W pierwszej z dwóch zasadniczych części autor proponuje postrzegać ekranowe żywe słowo poezji poprzez dwie figury – Orfeusza i Narcyza – które w planie symbolicznym reprezentują napięcia pojawiające się na linii aktor–postać poety–słowo poetyckie. W odmianie gatunkowej, jaką stanowią biografie poetów, słowo poetyckie zostaje uwikłane w zasadniczą podwójność: bycia recytowanym i bycia odgrywanym. W części drugiej antropologicznie ujęte tendencje orfejsko-narcystyczne są wydobywane z analizy trzech polskich utworów filmowych: *Przeznaczenia* Jacka Koprowicza, *Wojaczka* Lecha Majewskiego i *Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego. Konkluzje artykułu odnoszą się do rozumienia kategorii tzw. kina poetyckiego w kontekście opisanej relacji filmu i poezji.

**Słowa kluczowe:** filmowe biografie poetów; Orfeusz, Narcyz; antropologia żywego słowa; film poetycki

## Summary

### **Orpheus in the grasp of Narcissus: anthropology of the spoken word in the biopics of poets**

The paper concerns the analysis of the very specific on-screen presence of poetry in biopics of poets. In the first of two main parts of the study, the author tries to describe the spoken word of poetry through the lenses of two mythic figures of Orpheus and Narcissus, which represent – in the symbolic plane – different creative tensions taking place between the actor, the character of the poet (played by the actor), and the spoken word of poetry. In poets' biopics, the spoken word of poetry

---

\* Doktor nauk humanistycznych, absolwent MISH na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania naukowe: antropologia kultury popularnej, kultura żywego słowa, samotność w literaturze i kulturze, poetyka filmu i komiksu. E-mail: damian.kaja.84@gmail.com

becomes trapped in a contradiction of 'being recited' and 'being played out'. In the second section, anthropological study based on the figures of Orpheus and Narcissus becomes a template of analysis for biopics of three Polish poets: Jacek Koprowicz's *Przeznaczenie* [*Destiny*], Lech Majewski's *Wojaczek*, and Andrzej Barański's *Parę osób, mały czas* [*A Few People, A Little Time*]. In conclusion, some additional remarks on the category of so-called poetic cinema are made.

**Keywords:** biopics of poets; Orpheus; Narcissus; anthropology of the spoken word; poetic cinema

## I. Szkic do portretu podwójnego

**P**różba określenia sposobu istnienia żywego słowa poetyckiego w obrębie dzieła filmowego następuje niemal tyleż trudności, co krytyczne rozprawianie się z popularnym etykietowaniem pewnego typu kina mianem „poetyckości”<sup>1</sup>. W obu postępowaniach poznawczych zaznacza się zaś zasadniczy kłopot z nazywaniem wielorakiego charakteru filiacji filmu i poezji. Ekranowe życiorysy poetów podlegają więc nie tylko klasyfikacjom genologicznym (jako szczególnie przypadki biografii pisanej kamerą), ale wikłają się w sieć zależności między strukturą utworu filmowego a poezją słowa, którego ekranowy byt, dopełniający sekwencje ruchomych obrazów, odznacza się niekoniecznością zaistnienia, a w annałach wczesnej refleksji nad kinematografią bywa stygmatyzowany pejoratywnym określeniem „literackości”. Autorzy filmowych biografii malarzy, pisarzy czy muzyków, konstruując narracje dedykowane nietuzinkowym postaciom życia artystycznego (choć pewnie regułą tą, zastosowaną w większej rozpiętości, dałoby się objąć mnogość celuloidowych życiorysów), niemal bez wyjątku indywidualność twórczą swych bohaterów streszczają w scenach, które bezbłędnie identyfikują ich profesje: malarzy kadrują więc w momencie nakładania farb na płótno, poetów zaś, których pracę trudniej przełożyć na filmową naoczność – jako wygłaszających własne utwory (względnie cedujących ową czynność na innych bohaterów). Wizualna obecność aktu twórczego zdaje się legitymizować biograficzność filmowego utworu, uwyrażnia aspektowość odmalowywanego na ekranie portretu – jakby sam fakt wyboru konkretnej postaci na bohatera filmu każdorazowo musiał bronić własnej zasadności czy atrakcyjności. O ile trybut składany malarzom reżyserzy subtelnie wplatają w warstwę obrazową swych filmów, w stylizacji kadrów na określone dzieła malarskie programując sieć korespondencji między sztukami, o tyle poezja – za sprawą dyrektyw

<sup>1</sup> Por. K. Mikurda, *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?*, „Gazeta Filmowa” 2008, nr 6, [http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak\\_poetyckie\\_jest\\_kino\\_poetyckie\\_.html](http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak_poetyckie_jest_kino_poetyckie_.html), (wydanie internetowe, dostęp: 09.10.2010). Na podstawie zgromadzonego materiału recenzenckiego autor stara się sparymetryzować rozpanoszoną w językowym uzusie kategorię „kina poetyckiego”. W epitecie „poetyckie” pojemność semantyczna splata się bowiem z nieostrością znaczenia, co ułatwia niejako mechaniczne wartościowanie utworów filmowych i prowadzi do przerzucania się słownymi kliszami. Rozpięcie „poetyckości” kina między waloryzacjami *in plus* i *in minus* w odniesieniu do konkretnych tytułów filmowych pogłębia mglistość pojęcia, które staje się uniwersalnym słowem-wytrychem, formułą ponadgatunkową i ponadtematyczną, zarezerwowaną zarówno dla euforycznych świadectw odbioru, które w zamyśle odbiorcy nobilitują dany utwór, jak i dla maskowania krytycznej nieporadności w poskramianiu tego, co w kinie niezrozumiałe, nieprzystępne.

reżyserskich – anektuje często terytoria narzucającej się widzowi dosłowności przedstawień. I chociaż ani malarskość kadru, ani ekranowe interpretacje słowa poetyckiego, ani tym bardziej obecny w języku krytyki kwalifikator poetyckości kina nie są domeną biografii artystów czy integralnym ich składnikiem, właśnie w tej odmianie gatunkowej wyróżniają się w strukturze filmowych znaczeń, przekraczając rangę luźno partycypującego w narracji komponentu inkrustującego ścieżkę dialogową<sup>2</sup>. Rozmaitość ekranowych perypetii żywego słowa poetyckiego, które zamysłem reżysera i na mocy talentów aktorskich włączone do warstwy audialnej filmu (właściwie audiowizualnej – biorąc pod uwagę pełnię mimiczno-gestualnej ekspresji wygłoszenia) ma sprawować władztwo nad emocjami widza, w planie symbolicznym najlepiej chyba oddaje dynamika interakcji między postaciami Orfeusza i Narcyza.

Gubiącym rys poznawczej rzetelności byłoby proste związanie ekranowej kreacji poety z archetypiczną postacią trackiego barda Orfeusza, aktora zaś wcielającego się w postać lirycznego twórcy – z przywołującą negatywne asocjacje kategorią narcyzmu. O niebezpieczeństwie uproszczenia – ale także o łatwości postawienia figur poety i aktora nad wspólnym mianownikiem „pośrednictwa” w dziedzinie gospodarowania własnymi talentami – zawiadamia choćby krótka wers wypisana z poezji Czesława Miłosza, w którym poeta zstępujący do Hadesu po Eurydykę „jak jego lira, był tylko instrumentem”<sup>3</sup>. W pierwotnej symplifikacji ukrywa się jednak rudymet, bez którego dalsze poszukiwania tracą punkt oparcia: zaiste, Orfeusz wydaje się ucieleśnieniem poety, który lirykę wiąże z dźwiękiem, przybiera słowo w szatę akustyczną, Narcyz zaś protoplastą aktora, który swoje oblicze dzieli między *ja* i odbicie własnej twarzy w zwierciadle kreowanej roli<sup>4</sup>. W ekranowym zwarciu obu postaci demarkacja kompetencji i przywilejów na linii twórca–odtwórca ulega znaczącym komplikacjom<sup>5</sup>. Plaga narcyzmu, jaką w potocznych obserwacjach diagnozuje

<sup>2</sup> Można, rzecz jasna, wskazać na filmowe opowieści o poetach, które całkowicie rugują słowo mówione z fabuły, stawiając na „poetyckość” środków wizualnych, takie jak *Szklane usta* Lecha Majewskiego. Eliminacji tej towarzyszy jednak rodzaj innej umowy zawieranej z widzem, który nie poszukuje już znaczników biograficznych w filmowej przestrzeni (choćby lokacja szpitala psychiatrycznego to motyw repetytywny w życiorysach autorów liryki, dryfujący wręcz w stronę stereotypu). Prototypu niemej biografii poetyckiej można upatrywać w siedmominutowym filmie *Edgar Allan Poe* z 1909 roku w reżyserii D. W. Griffitha, w którym jedynie obraz – zestawienie w ciasnym kadrze momentu śmierci żony pisarza, Virginii, z wizerunkiem wypchanego kruka posępnie zerkającego ze ściany – sugeruje nasycenie sceny treścią znanego wiersza *The Raven*. Z kolei *exemplum* doniosłej roli słowa poetyckiego w ramach scenariusza filmu niebiograficznego stanowi choćby *Stowarzyszenie umarłych poetów* (*Dead Poets Society*, 1989) Petera Weira. Zdarza się też, że pojedynczy wers konkretnego utworu organizuje pewną część fabuły filmowej – jak w telewizyjnym *Dowcipie* (*Wit*, 2001) Mike’a Nicholasa (chora na raka badaczka literatury angielskiej przemysłowa nad sensem zakończenia *Sonetu X* Johna Donne’a, poświęconego zwycięstwu nad śmiercią) czy w *Dniu świra* (2002) Marka Koterskiego (wybrzmienie *Stepów akermarskich* Mickiewicza jako znak frustracji Adasia Miauczynskiego).

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 272.

<sup>4</sup> O Orfeuszu jako archetypie poety zob. C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 105. Postacią Narcyza posługują się w szerokim znaczeniu, jako częścią dyskursu antropologicznego, korzystającego z dobrodziejstw mitoznawstwa czy psychoanalizy. W takim ujęciu Narcyz staje się dogodnym instrumentem do badania spraw tak pozornie odległych, jak lacanowska koncepcja fazy lustra, uobecnianie się tłumacza w przekładzie literackim czy narcystyczne skłonności krytyki literackiej. Por. *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.

<sup>5</sup> Szczególnie gdy rozwiązania fabularne wymagają od aktora, by wcielił się w poetę, który w ramach przyznanego filmowej diegezie i rejestrowanego kamerą filmową przedstawienia teatralnego posługiwał się tym samym słowem poetyckim, które wcześniej – na oczach widza – zanotował (bądź też wygłosił, ale jako autor/czytelnik dramatu, nie zaś jego postać). W przypadku zaistnienia na ekranie poezji dramatycznej aktor gra więc poetę, który staje się aktorem wcielającym się w napisaną przez siebie samego (bądź innego twórcę) rolę. Sytuacja to wcale nierzadka, by przywołać wysiłki aktorskie Johna Wilmota (Johnny Depp) z *Rozpustnika* (*The Libertine*,

się u artystów promenujących przez ekrany kinowe, estrady i deski teatrów, nie nosi li tylko znamion wymysłu czy fanaberii zazdrosnych o kariery gwiazd gapiów. Paradny pochód Narcyza przez środowiska bohemy stanowi probierz badań psychologii czy socjologii kultury nad rozumianymi na modłę postfreudowską dolegliwościami narcystycznymi w skali społeczeństwa<sup>6</sup>. Krótko mówiąc, Narcyz XXI wieku to postać po częstokroć waloryzowana dodatnio (choć niebezskrytycznie), ceniona jako przystająca do wymagań nowych czasów. Można się domyślać, że niejednoznacznością tkwiącą w narcystycznej postawie łatwo dałoby zrehabilitować pewne zachowania aktorskie, także te ściśle podporządkowane etyce, deontologii zawodu (ściślej: narcyzm zdaje się konstytuować aktorskie rzemiosło, tkwić w jego rdzeniu, dopiero w następstwie zasiedla typy uprawianego aktorstwa, decyzyjność dotyczącą określonych ról itd.)<sup>7</sup>. Ekranowy dialog Orfeusza i Narcyza, bez względu na aranżację konkretnych rozwiązań fabularnych, tonie w bogactwie dialektycznych napięć między parą twórców/odtwórców.

Pomieszczone w filmowych biografiach poetów sceny wygłoszenia utworów lirycznych można uznać za konieczne w porządku narracji: osadzają filmową opowieść o utalentowanym artyście w momentach emanacji jego ducha, stanowiąc swoisty skrót charakterologiczny postaci. Co więcej, w punktach emocjonalnych introspekcji, w dobijaniu się do wnętrza psyche, pozwalają odnaleźć pełnię (albo przynajmniej „próbę pełni”) człowieka, którego ekranowe istnienie fundował do tej pory jedynie fakt życiorysu skupionego wokół wybitnych osiągnięć poetyckich i związanych z tym nierzadko ekscesów obyczajowych czy powikłań natury psychicznej (filmowa atrakcyjność tychże nie wymaga tłumaczenia). W projekcji symbolicznej zgoła inaczej rozkładają się akcenty, a szlachetne intencje twórców zdają się tracić na wartości w doświadczeniach odbiorczych widza. Żywe słowo poezji wybrzmiewające z ekranu ma tendencję do układania się w wystąpienia seryjne, większość zaś filmów poświęconych poetom przypomina skromne wybory wierszy danego autora (analogicznie do przyrastania „numerów” piosenkarskich w przypadku obrazów opowiadających o muzykach, choć wówczas łatwiej o naturalny rozdział między immanentne i transcendentne źródła dźwięku; instalowanie utworu muzycznego z offu sprawdza się jako ilustracja, a nie wymaga implantowania do przebiegu fabularnego dodatkowych scen, często burzących rytm całości)<sup>8</sup>. W paśmie liryków, eksponowanych w artystycznych wygłoszeniach aktorskich, intelekt widza pozwala wyczuć pewną redundancję: kiedy spektrum „wizerunkowe” portretowanego poety już się zapelnia, pozostaje pewien

---

2004, reż. Laurence Dunmore) czy kreację Kazimierza Przerwy-Tetmajera (Mariusz Benoit) jako Zawiszy Czarnego w *Przeznaczeniu* (1984) Jacka Koprowicza.

<sup>6</sup> Por. M. Warecki, W. Warecki, *Narcyz XXI wieku – silny i aktualny jak nigdy*, <http://www.psychologia-spoleczna.pl/felietony-czytelnia-108/68-kronika-zdarzen-psychologicznych/297-narcyza-xxi-wieku-silny-i-aktua-lny-jak-nigdy.html> [dostęp: 09.10.2010].

<sup>7</sup> Konstanty Stanisławski kwitował aktorski narcyzm stwierdzeniem: „Kto kocha nie teatr w sobie, ale siebie w teatrze, tego również należy usunąć [z teatru – D.K.]”. Idem, *Etyka*, tłum. J. Żmijewska, przedmową opatrzył T. Gadacz, Warszawa 2010, s. 56.

<sup>8</sup> Sytuacja poezji płynącej zza kadru (przy czym owa poezja niekoniecznie musi być związana *stricte* ze sferą poetycką wyznaczaną konkretnymi utworami, a na pewno nie z biografią pisarską) nie jest bynajmniej bezna dziejna, o czym przekonuje choćby obraz Alaina Resnais *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*, 1959) do scenariusza Marguerite Duras, w którym bohaterowie przemawiają liryczną prozą, nie zawsze związaną bezpośrednio z ekranowo obecnym aktem mówienia. Podobną niepodległość poetyckiego głosu wobec struktury obrazu charakteryzuje inny film Resnais, *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), na podstawie skryptu Alaina Robbe-Grilleta. Literackość obu dzieł może drażnić, ale niewątpliwie zaświadcza – w artystycznie interesującym rozwiązaniu – o pewnym modusie obecności poezji na ekranie.

nadatek zonglowania słowem i głosem, który twórcy filmowego utworu próbują na siłę wtłoczyć w naturalny rozwój akcji. Kamera tymczasem rejestruje aktywność poety, który wrzucony w przestrzeń obcowania z „własnym” słowem – cudzysłów podkreśla, że wciąż mówimy tu o kinie fabularnym, w którym w poetę wciela się aktor – albo z poezją w ogóle, nieustannie folguje własnej próżności, zamyka się w macierzy uwielbienia siebie i swego daru. Wystarczy spojrzeć na ekspresję twarzy Davida Thewlisa, gdy jako Paul Verlaine rozsmakowuje się w słowach *Statku pijanego* Arthura Rimbauda w *Całkowitym zaćmieniu* (*Total Eclipse*, 1995) Agnieszki Holland – przymierza je do możliwości własnych strun głosowych, sprawdza ich brzmienie, komfortuje zmysł estetyczny deklarowanym przejawem geniuszu młodego poety. Nieprzypadkowo „próba” ta odbywa się przed lustrem<sup>9</sup>. O ile bowiem intelekt widza w ekranowej szarzy żywego słowa poetyckiego rozpoznaje dramaturgiczny zbytek, o tyle w tym samym momencie wrażliwość odbiorcy bezsprzecznie wkracza na włości Narcyza.

Odegrane na ekranie kinowym *curriculum vitae* mistrzów lirycznego słowa poprzez cykle deklamacyjne brnie w objęcia narcyzmu, raz za razem utwierdzając widza w przekonaniu, że oglądana postać to wybraniec i beneficjent Muz. A więc, posiłkując się tautologią, przekonuje się widza, że „poeta jest poetą”. Tak przedstawia się semantyczna rama określająca bytność liryki w tkance audiowizualnej życiorysów autorów poezji. Tu jednak wyłania się szereg kwestii szczegółowych, przeczuwanych nawet przez niewyspecjalizowanego odbiorcę utworów filmowych. Mianowicie: skoro wytknięcie aktorowi, szczególnie filmowemu, że jego gra przypomina recytację, równa się efronterii czy swoistej inkryminacji<sup>10</sup> – czy i (ewentualnie) w jakich zakresach obecność poezji w warstwie filmowych dialogów unieważnia zasadność owych zarzutów? Innymi słowy intuicja widza w zetknięciu z aktem wygłoszenia wiersza w obrębie filmowej fabuły podpowiada pytanie o charakter głosowej interpretacji tekstu<sup>11</sup>: aktor recytuje utwór czy raczej go odgrywa<sup>12</sup>? Czy jeśli komponent fabularny nie stwarza miejsca dla standardowej recytacji<sup>13</sup> (np. poprzez filmową ilustrację wieczoru poetyckiego), z wszelkimi przynależnymi jej pierwiastkami twórczymi – to po-

<sup>9</sup> Warto zauważyć, że owo postawienie poety przed lustrem, a więc forma związku Orfeusza i Narcyza, pojawia się jako eksponowany i kluczowy motyw w słynnej „trylogii orfickiej” (*Krew poety, Orfeusz, Testament Orfeusza*) Jeana Cocteau. Na usta ciśnie się słynne zdanie Augusta Wilhelma Schlegla z 1798 roku: „Poeci zawsze będą Narcyzami”. Por. M. Schmitz-Emans, *Refleksje pisarzy na temat własnej obecności w dziełach literackich*, [w:] *Oblicza Narcyza...*, s. 469–472 (tu także o karierze metafory lustra i koncepcjach Lacana).

<sup>10</sup> „Aktor filmowy musi grać, jak gdyby nie grał, ale był prawdziwym człowiekiem uchwyconym przez kamerę w działaniu”, jak pisał niegdyś Siegfried Kracauer. Idem, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Gdańsk 2008, s. 126.

<sup>11</sup> Kompetentny przegląd językoznawczych, literaturoznawczych i teatrologicznych rozważań nad zagadnieniem związku sztuki aktorskiej i sztuki recytacji/deklamacji zamieściła w swym szkicu *Ku teorii recytacji. Interdyscyplinarny charakter badań nad sztuką recytacji* (zob. w tym tomie) Krystyna Nowak-Wolna. Proponując układ odniesień orfejsko-narcystycznych, skłaniam się raczej ku interpretacji kulturowej.

<sup>12</sup> Niepewność ta bywa sycona przez znajomość wygłoszenia tych samych partii tekstu przez tych samych aktorów w obrębie diegezy filmowej i poza nią. Weźmy przykład dialogów majora Płuta wykonywanych przez Krzysztofa Globisza wcielającego się w postać wojskowego w *Panu Tadeuszu* (1999) Andrzeja Wajdy i owe ustępy czytane przez aktora jako fragmenty audiobooka. Technikę swego wykonania pozafilmowego streszcza Globisz następująco: „[...] ja pisałem pracę magisterską na temat Osterwy. A on w swoim życiu stosował różne metody mówienia wiersza: od rytmicznego wybijania rzędków, poprzez śpiewne mówienie, aż po łamanie poezji formą prozatorską. Czytając *Pana Tadeusza*, stosuję wszystkie znane mi metody z nadzieją, że zadowolę tym słuchaczy”. Cyt. wg: J. Ciosek, *Wielcy aktorzy czytają „Pana Tadeusza” – cz. XII [rozmowa z Krzysztofem Globiszem]*, „Dziennik Polski” 2008, nr 291.

<sup>13</sup> Pewien pogląd na temat tego, czym jest recytacja, nosi w sobie niemal każdy uczestnik kultury, stąd być może tak łatwe ferowanie wyroków na temat sztuki aktorskiej, która nie odróżnia się od owego ideału recytacyj-

jawienie się tej formy głosowej realizacji należałoby uznać za sygnał artystycznej porażki? Zbigniew Zapasiewicz, wybitny polski aktor, o którym powiadano z atencją, że – jako jeden z nielicznych – w swych ekranowych kreacjach nigdy nie „recytował”, przyznał niegdyś, zresztą w kontekście operowania słowem poetyckim Herberta, że: „[...] Aktor wszystko, co mówi, musi podawać jako swoje. Jeśli jest inaczej, to recytuje, a recytacja to nie aktorstwo, lecz popisywanie się”<sup>14</sup>.

Jak łatwo zauważyć, mnogość nasuwających się problemów można bądź to łatwo strywalizować, bądź podciągnąć pod zainteresowania szczegółowych dziedzin badawczych. Jednym odpowiedzi dostarczy rzetelny namysł nad sztuką aktorską, jej szczególnymi przypadkami, nad postacią filmową, innym – wejrzenie w budowę scenariusza, skwitowanie wątpliwości różnorodnością głosowych strategii interpretacyjnych tekstu artystycznego czy rozwianie tychże przez każdorazowe przebadanie okoliczności fabularnych, w jakich dochodzi do fonicznej aktualizacji słowa poetyckiego<sup>15</sup>. Każda z powyższych dróg przynosi racje i uruchamia procedury badawcze, z których wyłania się obietnica zysku poznawczego. Tutaj jednak gra toczy się o samo żywe słowo – jego rozpoznawalną innorodność wewnątrz audialnego uposażenia utworu filmowego, jego zmienne brzmienie wyznaczone ulokowaniem w tyglu oddziaływań Orfeusza i Narcyza, Poety i Aktora, dwóch perfekcji demiurgicznych, które dźwigają ciężar prawdy o człowieku w ekranowych biografiiach literatów. Kanonada postawionych uprzednio pytań harmonizuje się w jednym głosie zasadniczym: na ile pryzmat postaci, respekt wprowadzany autorytetem mediacyjnej roli bohatera filmowego, wreszcie dystans aktora do filmowej kreacji poety moduluje charakter podawania tekstu poetyckiego. Jakość wypowiedzi lirycznej będzie bowiem wprost proporcjonalna do okiełznania impulsów Narcyza – albo jako pochodna gestu wycofania się aktora za postać, albo konstruowana w świadomym wydobyciu i wygraniu narcystycznej prawdy z orfejskiej figury poety. Tak rozumiana antropologia żywego słowa urządziłaby poznawczo wąski rejestr rozległych związków filmu i poezji.

## II. Trzy zbliżenia. Interpretacje

W amplitudach aktorskich wahań – między natchnionym portretowaniem Orfeusza a flirtem z ustawiczną pokusą Narcyza – zakreśla się przestrzeń dla celebrowania sukcesu

---

nego. Przypomina to społecznie podzielany stereotyp poetyckości, kształtujący wyobrażenie o tzw. prawdziwej poezji, która rzekomo skończyła się wraz z wygaśnięciem poetyki młodopolskiej. Por. K. Mikurda, op. cit.

<sup>14</sup> G. Ułanowska, „Tajemnicę buduje się latami” [rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem], „Zwierciadło” 2009, nr 8. Zapasiewicz niejako trafia swą wypowiedzią w sedno dociekań Zbigniewa Raszewskiego, który podzielił widowiska na trzy grupy: zawody, popisy oraz przedstawienia, sztukę recytatorską licząc właśnie w poczet popisów. Por. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991.

<sup>15</sup> Dochodziłyby tu jeszcze – podobnie jak w muzycznych aranżacjach poezji – kwestie teoretycznoliterackie: tożsamości tekstu literackiego, który włączony w obręb scenariusza bywa poddawany modyfikacjom: skracaniu, rozbijaniu ciągłości przez partie dialogowe, rozpisywaniu na głosy wersów, które w wersji pisanej nosiły znamiona *soliloquium* itp. Por. zakończenie *Całkowitego zaćmienia* Holland, kiedy to fragment *Głodu* z Rimbaudowskiego *Sezonu w piekle* – „Odnaleziono w końcu! Ale co? Wieczność! Ona/ Jest morzem, co się łączy/ Ze słońcem. [...]” – przybiera formę dialogu prowadzonego z offu między głównymi bohaterami: „RIMBAUD: Znalazłem. VERLAINE: Co? RIMBAUD: Wieczność. To słońce zmieszane z morzem” (cyt. fragm. poetyckiego wg: A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. A. Międzyrzecki, wstęp J. Hartwig, Warszawa 1998, s. 38).

ekranowego życia słowa poetyckiego bądź rozpoznania przesłanek artystycznego nieudania interpretacyjnych potyczek z poezją. Wizualno-dźwiękowa czułość kamery filmowej piętnuje fałsz w najdrobniejszym zachwianiu dialektycznej równowagi orfejsko-narcystycznej. Dyktat Narcyza deformuje narrację biograficzną, narażając diegezę filmową na tępięcia podobne do przypadłości musicalowych: zarówno nieumiejętnie wplatane do filmu numery muzyczno-taneczne, jak i popisy żywego słowa rwą ciągłość przedstawienia. Wyczuwanie recytacji jako ciała obcego w tkance filmowej pieczętuje otchłań porażki poetyckiej frazy. Miast aurą egzemplaryczności utworu i jego autora, raczy się widza refrenicznym nawrotem poetyckich kawałków. Poezja jako szlagwort wypełniający filmowe interwały – to fiasko Orfeusza.

Selekcja filmowych biografii polskich poetów: *Przeznaczenie* (1983) Jacka Koprowicza (biografia Kazimierza Przerwy-Tetmajera), *Wojaczek* (1999) w reżyserii Lecha Majewskiego (poświęcony tytułowemu twórcy) oraz *Parę osób, mały czas* (2005) Andrzeja Barańskiego (wycinek z życiorysu Mirona Białoszewskiego i Jadwigi Stańczakowej), odmalowuje kruchość granicy między pełnym maestrii uwspólnieniem instynktów Narcyza i Orfeusza a ekranowym bankructwem dźwięków liryki.

Model skrajnie narcystycznego użycia żywego słowa poezji w *Przeznaczeniu* Koprowicza można próbować zdyskredytować zdroworozsądkowym argumentem odmiennych stylów recytacji: poezja Tetmajera ma prawo brzmieć inaczej niż poezja, dajmy na to, Białoszewskiego. Jednak w obserwacji przymierza poetyckiego słowa z obrazem w debiutanckim filmie reżysera *Mistyfikacji* zbyt łatwo odnaleźć wzór ścieżek Narcyza. Oto wykonanie znanego Tetmajerowskiego erotyku *Lubię, kiedy kobieta* przez samego autora (w tej roli Mariusz Benoit) zostaje związane z nachalną ilustracją: skoro tematyka miłości i pożądania, na ekranie – nie pozostawiając miejsca na sublimat wyobraźni – w lubieżnych pozach wije się kochanka poety, poznana w pociągu. Wersy lirycznego wyznania płyną zza kadru. Paradoksalnie ów pokaz możliwości filmowych wzmaga efekt teatralności: sztucznie powiązane z obrazem zapamiętałe wygłoszenie podkreśla ilustracyjność w relacji fonii i wizji. Pozycja (postaci) za kamerą ułatwia bycie (aktora) poza rolą, dystans między aktorem a postacią, pozbawionymi ekranowego wizerunku, całkowicie się rozpada, ergo – tekst „do zagrania” (co sugerowałoby dopisanie do utworu poetyckiego sugestywnej sceny erotycznej) ulega swobodnej transformacji w tekst recytowany. Widz jest zmuszony przebiegać przez szereg pięter tekstowo-obrazowych dosłowności (być może apogeum osiagających w przełożeniu fragmentu „gdy krótkim, u r y w a n y m oddycha oddechem” na wizerunek nożyczek rozcinających – czy u r y w a j ą c y c h – wiązania kobiecego gorsetu), sterowanych transcendentnym aktorskim głosem, który od tonu melodyjnego i refleksyjnego przechodzi w szept, ani razu nie wpadając na trop emocji właściwych odgrywanej scenie. Kiedy wreszcie ekran wypełnia zbliżenie odurzonej ekstazą twarzy bohatera („I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania/ przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania/ zwalcza ją [...]”), erotyczna żarliwość i śmiała zmysłowość utworu Tetmajera wydają się dawno uśpione, ich właściwy potencjał – zaprzepaszczony. Głosowo odgrywane szczytowe uniesienie poety do słów o „syceniu żądzy oszalenia” – kulminuje efektem komicznym.

Ekranowe kojarzenie poezji z wizerunkiem aktu seksualnego trąci infantylizmem konceptu reżyserskiego: ponad miarę intensyfikuje to, co już wydestylowane w emocji poetyckiej, a banalizuje to, co strzeże tajemnicy słowa. Nawet jeśli – jak w *Wojaczku*, podobnie

komponującym moment wygłoszenia utworu poetyckiego (*Odjazd*)<sup>16</sup> – charakter danej twórczości uprawnia sugestywne ekranowe zaklinanie Erosa i Thanatosa, sytuacja fabularna, na której narasta żywe słowo poezji, razi nienaturalnością. W sprzężeniu zwrotnym zaś – czyni sztucznym brzmienie liryki. Gdy Tetmajer z filmu Koprowicza po rzeczonym akcie miłosnym zwraca się do partnerki słowami o potrzebie „jeszcze jednej zwrotki” – widz uświadamia sobie, że oglądał nie tyle recytację poezji, co – w zamysłu twórców – improwizację, wejrzał w proces twórczy! I w *Wojaczku*, i w *Przeznaczeniu* – raz dzięki aktorowi doskonale utożsamiającemu się z rolą<sup>17</sup>, innym razem poprzez zagubienie się odtwórcy w swej postaci – widz percypuje, a ściślej „wsluchuje się” we wzlot i upadek Narcyza. Orfeusz, dyspozytor poetyckiej wielkości, jest w tych słowach nieobecny, kapituluje przytłoczony presją narcystycznej ekwilibrystyki.

Z ilustracyjności obrazu względem poezji nie można bezkrytycznie czynić zarzutu, który zaburzałby lub dyskwalifikował jakości brzmieniowe słowa poetyckiego. W zakończeniu *Wojaczka*, gdy bohater dzieli się z widzom jedną ze strof utworu *Że lampa, że krąg światła*, jego sylwetkę w mrocznym pokoju wyrysowuje na kinowym ekranie ów „krąg światła”, bijący od pokojowej lampki<sup>18</sup>. Przy całej umowności wprowadzania utworów poetyckich do warstwy dialogowej filmu Majewskiego – „smak” i autentyczność liryki *Wojaczka* nie zostają tu zastąpione żadnymi substytutami. Kinowa biografia autora *Innej bajki* dowodzi jednak, że nie zawsze to, co istotnie filmowe (obraz), z równą gracją zakotwicza się w sensach poezji. W jednej ze scen, gdy poeta, stały bywalec klubokawiarni, rzuca się w tan i wspiąwszy się na stół, inicjuje striptiz, wprowadzenie utworu lirycznego ma ambicje naturalnej odpowiedzi na sytuację dialogową. Kiedy przerażona pijackim wyczynem Rafała *Wojaczka* bufetowa wznosi okrzyk „o Matko Boska”, poeta, chwytając tę zachętę niby w improwizacyjnej pasji, odpowiada anaforycznymi wersami *Ojczyzny* („Matko mądra jak wieża kościoła,/ Matko większa niż sam Rzymski Kościół...”), które zbiegają się w werbalno-wizualnej ostentacji powtórzenia: napastliwość twórcy wobec kobiety kumuluje się w słowach: „I troskliwa jakby bufetowa”. Dynamika odegrania wiersza sugeruje intencję oddania przez aktora głosu odtwarzanej postaci. Jednak tautologiczne reprodukcje fragmentu poetyckiego na ekranie (zapewne jako sposób na przemycenie ilustracji *Wojaczkowego* życiopisania) osłabia bluźnierczy ton wiersza, ustanawiając warunki dla narcystycznej szarży aktorskiej. By wyzwolić się z ekspansji Narcyza, wystarczy zwrócić uwagę na liryk *Prośba*, którego tekst popłynął z ekranu dwie minuty wcześniej: pijacki bełkot *Wojaczka* przenosi się ze zwykłego dialogu na brzmienie utworu, mowa spontanicznie przechodzi w przyspiew, mikrofon

<sup>16</sup> To pierwszy utwór poetycki, jaki wybrzmiewa z ust tytułowej postaci w filmie Majewskiego; erotyczno-tanatyczna powłoka obejmuje ramą emocjonalną każde późniejsze wystąpienie *Wojaczka*. Intencje filmowców jednoznacznie sugerują, że podczas stosunku seksualnego w szpitalu poeta dopiero tworzy wiersz, później zaś go zapisuje. Do ciągu filmów lubujących się w poetyzowaniu żywym słowem lirycznym scen miłosnych należałoby dopisać np. *Rozpustnika* Dunmore’a. Tam jednak, podobnie jak w *Zakochanym Szekspirze* (*Shakespeare in Love*, 1998, reż. John Madden), namacalna różnica między słowem poezji dopiero co powstającym w umyśle twórcy (głośno myślany), a następnie realizowanym brzmieniowo już jako ustęp konkretnego utworu osiąga status zagadnienia godnego interpretacji.

<sup>17</sup> Krzysztof Siwczyk to poeta, naturszczyk debiutujący na wielkim ekranie. Ów szczególnie przypadek sztuki aktorskiej – poety, który musi stać się aktorem, by zagrać poetę – ma konsekwencje w wybrzmiewaniu słowa poetyckiego; raz za razem dialogi są obdarzane potocznością codziennej mowy (choć to oszczędny portret głosowy – właściwą mową *Wojaczka* pozostaje, jak sugerują filmowcy, jego poezja i literackie fascynacje).

<sup>18</sup> Symbolika niknącego światła jako antycypacji kresu życia pojawia się także (dwukrotnie, w 50 i 98 min) w *Sylvii* (2003) w reżyserii Christine Jeffs, kiedy pojedyncza lampa sufitowa wydobywa sylwetkę Plath spośród mrocznych ścian korytarza.



ze scenograficznej rekwizytorni w rękach Siwczyka zamienia się w narzędzie recytatywu. Innymi słowy fabularna aranżacja sytuacji recytacyjnej nie ściska dźwięków poezji w kleszczach narcyzmu, aktor zaś wcale nie recytuje swej partii, ani na moment nie opuszcza roli. Mimo zarzutów wysuwanych z sali, że utwór (wykonanie?) nadaje się „na akademię”, swobodna fluktuacja intonacji i pomysłów interpretacyjnych prowadzi raczej w stronę czystości Orfeuszowej dykcji.

Wcześniejsze o kwadrans (60 min filmu) wykreowanie sceny recytacyjnej nie ratuje wykonania pierwszej strofy *Mitu o dawnym szczęściu* (granice żywego słowa poezji wewnątrz substancji dialogów wyznacza tu bezpośrednie przywołanie przez Wojaczka tytułu utworu)<sup>19</sup>. Barwa głosu dobywającego się z przepojonego alkoholem gardła niemal momentalnie zmienia się (przy porzuceniu stolikowej rozmowy i podjęciu recytacji) w akcenty liryczne – wygładza, normalizuje, przekraczając równocześnie ramy wiarygodności odgrywanej sceny. Być może w ten właśnie sposób działa powaga poezji, której dostojność „trzeźwi” dykcję postaci. Większym prawdopodobieństwem powinna jednak cieszyć się hipoteza o narcystycznej supremacji głosu aktora nad głosem postaci. Ostatecznie bowiem być może wszystkie popisy Krzysztofa Siwczyka (poety, który na ekranie „jest” sobą, poetą) w filmie Lecha Majewskiego mają nosić piętno Narcyza, zgodnie zresztą z samoidentyfikacją Wojaczka charakteryzującego siebie jako „megalomana, egoistę, bandytę i świnie” (67 min).

Powracające w *Przeznaczeniu* Jacka Koprowicza fabularnie przygotowane występy recytatorskie (to pewna umowność terminologiczna – chodzi o wszystkie wypowiedzi jasno odstające od dialogowanego słowa dramatycznego, także o poezję śpiewaną, z muzyką skomponowaną do słów wiersza Tetmajera), choć apoteozują Narcyza, pozostają w zgodzie z momentem diegetycznym. Bohater grany przez Jerzego Stuhra – w obrębie potocznej tyrady, będącej przemową ku czci Kazimierza Przerwy-Tetmajera z okazji celebracji kolejnej rocznicy pracy twórczej poety – decyduje się na egzaltowaną recytację: „Świętym naszym, wielkim celem być narodów wskrzesicielem...” (z refrenem powtarzanym chóralnie). W podniosłej próbie przekonania autora *Końca wieku XIX* do powrotu do tworzenia poezji patriotycznej nie ma ani krzty fałszu – Stuhr rozumie zarówno swą postać, jak i konstrukcję całej sceny. Jej teatralizowana oficjalność determinuje jedyną poprawną (charakterystyczną dla akademii ku czci), rozgrywaną według sztywnych reguł i emocjonalną jednocześnie grę poetyckim słowem. Trochę jak w przypadku młodych Słowackich przy kawiarnianym stoliku w *Wojaczku*, pracujących z zapamiętaniem nad interpretacją głosową hymnu *Smutno mi, Boże*<sup>20</sup> – emfaza podszyswa utwór ironią niekoniecznie weń wpisaną, ale tłumaczącą się w filmowej fabule. Narcyz nie sprzeniewierza się więc ekranowej prawdzie.

<sup>19</sup> Pierwsza strofa czy inicjalny wers danego utworu funkcjonują w filmowej semantyce na prawach *pars pro toto* – jako sygnał przywołujący obecność konkretnego wiersza, choć z punktu widzenia żywego słowa zawsze będą wskazywać na pewien brak. Pomysły realizacyjne i z tego faktu mogą uczynić zaletę: scenę poetyckiego natchnienia w filmowej biografii Sylwii Plath skonstruowano w taki sposób, że zza kadru dobiega polifoniczny strumień wrywkowo odczytywanych mikrofragmentów utworów poetki, a jej głos, niby w rytmie palpacji, rozdzwaja się między źródła immanentne i transcendentne. Montaż audialny (ale i wizualny) nie dopuszcza do kakofonii i równocześnie protezuje wrażenie opuszczania istotnych partii liryków.

<sup>20</sup> Jeden z młodzieńców daje nawet drugiemu konkretne wskazówki recytacyjne – nie ma wątpliwości, że fakt głosowego istnienia słowa poetyckiego na ekranie jest w *Wojaczku* tematyzowany. W rezultacie większa uwaga należy się wszystkim wykonaniom poezji w dziele Lecha Majewskiego jako werbalnej płaszczyźnie o znacznej relewancji w sferze filmowych znaczeń. Analizując żywe słowo poezji, paralelne rozwiązanie inscenizacyjne można odnaleźć w *Sylwii* Christine Jeffs: podczas wieczoru poetyckiego w małym mieszkaniu bohaterowie, w tym

Wzmocnienie tendencji narcystycznych w piosence do słów *Mów do mnie jeszcze* Tetmajera (piosenka, a więc rodzaju rozmiennienia bogactwa wersów liryki na tekst przyśpiewu schlebiającego rzekomo niższym gustom), którą wykonuje szansonistka w nocnym lokalu, oburza bohatera. W furję wpędza go małość własnej twórczości – chciałby arcydzieła na miarę Wyspiańskiego, słyszy zaś, jak gładko owoc jego pracy przemienia się w śpiewacze trele (rzecz jasna w odbiorze widza całkiem udane, wykonywane przez Elżbietę Mielczarek). Fenomen gry Narcyzem polega na wyciągnięciu słowa poety poza niego samego, w metaforyczną przestrzeń lustra, w którym może odnaleźć grymas własnej twarzy i pozę, jaką przybierał we wcześniejszym szafowaniu liryczną frazą. Jak w innej części filmowej opowieści – wobec analogicznych bodźców – relacjonował samemu sobie uświadomioną dzięki cudzemu głosowi potęgę liryki jako powierniczki stanów „nagiej duszy”<sup>21</sup>, tak teraz korzy się przed własną niedoskonałością. Żywe słowo poezji wkrada się więc bezpośrednio w diagramy psychologicznej charakterystyki filmowego protagonisty, poety-Orfeusza.

O komplikacjach znaczeniowych wynikających z wprowadzenia utworów poetyckich w strukturę ekranowej zdarzeniowości komunikuje inna scena z *Przeznaczenia*. Guwernantka Marta (Elżbieta Karkoszka) w obawie przed złymi intencjami Tetmajera względem Laury (Katarzyna Figura) dzwoni do jej rodziny, by uchronić podopieczną przed zakusami podrywacza. Powodem niepokoju okazuje się dosłowne odczytanie fragmentów wiersza *A kiedy będziesz moją żoną*, które kobieta nerwowym tonem przytacza w rozmowie telefonicznej jako świadectwo małżeńskich planów poety. Po chwili jednak, gdy kończy dialog, te same słowa, które przed momentem zwiastowały niepożądany związek protegowanej z poetą, brzmią w jej ustach inaczej. W miękkim wygłoszeniu odzyskują status dzieła poetyckiego, przy którym podekscytowana bohaterka wzrusza się do łez. Słowo liryczne, w filmie wmieszane w ingredিয়েncje słów rozwijających właściwą opowieść, bywa więc narażone na utratę liryczności, degradację Orfeusza<sup>22</sup>. Czasem zresztą owa instrumentalność użycia poezji jest świadomą decyzją twórców. Płynące zza kadru ustępy utworu *Memu synkowi* Tetmajera służą za wykładnik czasowej elipsy pozwalającej fabule na temporalny skok i ukazanie perypetii dorosłego już potomka poety, Kazimierza Stanisława (w którego wciela się Michał Bajor). Liryczne brzmienie jako wehikuł usprawniający filmową opowiadawczość przynależy bardziej technice narracji niż mowie aktorów i postaci. Reżyser de-

---

Sylvia Plath i Ted Hughes, recytują zbyt szybko, wzmacniając rytmikę kosztem eksponowania sensów (kiedy Sylvia proponuje deklamację skupioną i spokojną, słyszy komendę: „szybciej!”). Wystukiwanie dźwięków poezji jednym tchem, prowadzące do powstania recytacji zepsutych, ma wartość kontrastową dla intymnych wyznań zakochanej pary, które następują chwilę później. Jak w *Wojaczku*, tak i tutaj właściwym językiem ludzkim ma być poezja, poza nią słowa są zbędne. Repertuar dźwiękowych realizacji słowa poetyckiego wzbogaca się w filmie Jeffs o zarówno wplatane w tok uniwersyteckich wykładów cytaty z Chaucera (wymawiane z udawanym obcym akcentem), D. H. Lawrence’a czy W. B. Yeatsa (dopiero w recytacji poezji twórcy *Wieży* głos Hughesa, granego przez Daniela Craiga, staje się pewny, potężniejszy, choć wcześniej nie radził sobie z przemową przed audytorium), jak i o odsłuchiwanie nagrania autorskiej interpretacji fragmentu *The Quaker Graveyard in Nantucket* Roberta Lowella. Szeroka gama przywoływanych poetyckich utworów ma przekonać widza, z jakiego materiału była utkana codzienność poetyckiej pary, Plath i Hughesa.

<sup>21</sup> Choć sam używał poezji jako skutecznego argumentu w kawalkadzie flirtów i uwodzenia panien na salonach, do szału doprowadza go podglądanie nieznanego amanta, który w ten sam sposób czaruje swą partnerkę – (re)cytując Tetmajerowską poezję! Wówczas to w zwierciadle owego wygłoszenia przegląda się wnętrze poety, zdawałoby się, że Tetmajer na nowo odnajduje w sobie Orfeusza.

<sup>22</sup> Z niemal identycznym kalectwem poetyckiego słowa, także wypowiedzanego do słuchawki telefonu, mamy do czynienia w jednej ze scen *Sylvii*, gdy bohaterka dyktuje utwór korektorowi albo wydawcy.

monstruje, jak łatwo wypchnąć słowo poezji poza sferę oddziaływań Narcyza i Orfeusza, w obszar, gdzie liryka nie rezonuje już w emocjach odbiorcy.

Zgoła inaczej rzecz ma się w filmie Andrzeja Barańskiego *Parę osób, mały czas* (2005), opartego na *Dzienniku we dwoje* Jadwigi Stańczakowej i opowiadającego o przyjaźni niewidomej poetki z Mironem Białoszewskim. W platonicznym związku dwojga poetyckich dusz ustala się konsensus między zapędami Orfeusza i Narcyza, aktorzy zaś (Krystyna Janda i Andrzej Hudziak) całkowicie identyfikują się z bohaterami, a przez to – z ich słowem. W zastosowanej tu kombinacji wielu poprzednich rozwiązań fabularnych frapuje pewne *novum* – fraza poetycka nie napotyka ani oporu warstwy zdarzeniowej, którą twórcy kształtują z dużą wiernością realiom, ani aktorskiej przesady w kreowaniu postaci. Jeśli więc w niektórych scenach czuć nadmiar ekspozycji pewnych dziwactw i aberracji Białoszewskiego, jeśli narcyzm poety narzuca się społeczności zachowań – sytuacje recytacyjne (naturalnie włączane do historii – jak słynne wtorki odbywające się w mieszkaniu poety, a więc prywatne spotkania kulturalno-towarzyskie w gronie przyjaciół, albo wystąpienie na oficjalnym zebraniu literatów w obecności Sandauera i znajomych z wtorków) czy wszelkie inne dojścia do głosu poezji (np. pobrzmiwający zza kadru utwór Jadwigi Stańczakowej, który otwiera film, albo nagrywanie wierszy Mirona na taśmę magnetofonową) nie są nim skażone.

Białoszewski jest Orfeuszem. „Ty nawet piłę potrafiśz ożywić” – mówi o jego zdolnościach recytatorskich autorka *Dziennika we dwoje*; zresztą sposób głosowego panowania nad słowem poezji – nie własnej nawet, tylko pisanej przez Stańczakową – komplementuje podczas prywatnego wieczoru poetyckiego filmowa Maria Janion, chwając warsztat poety: puentowanie i zawieszanie głosu. Andrzej Hudziak nie recytuje, raczej odgrywa poetyckie wersety. Kiedy wspomina o *Damie amaliowej*, że to ballada zaginiona i przypadkiem odnaleziona, słychać w jego głosie rodzaj zaskoczenia odczytywanymi fragmentami, których naturalnego brzmienia nie mącą nawet płynnie artykułowane wtrącenia francuskie. Poezja Białoszewskiego jest organicznie związana z dźwiękami mowy potocznej, ale przy tym – jako jej zapis, liryczny stenogram – niełatwa do wiarygodnego wygłoszenia, które oddałoby wpisany w nią specyficzny projekt spontaniczności. Aktor jednak nie musi kreować się na znawcę dzieła autora *Było i było*. Nadrzędną regułą kreowania postaci wydaje się dyrektywa niechęci do sztuczności, którą Miron nazywa „nylonowością”, wspomagana intymnym klimatem spotkania we wnętrzach mieszkania poety. Owa tonacja bezpośredniości, gradacje monotonii mowy codziennej, nastawienie głosu na refleksyjne chwytywanie wyrazów liryki (*Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca*), ale także umiejętne imitowanie głosów postaci (*Blok, ja w nim*) – składają się na brzmieniową autentyczność poetyckiego słowa. Także wtedy, gdy aktor wycofuje się za postać, a postać respektuje relację z innym bohaterem – słychać to w głosie Hudziaka czytającego wiersze Jadwigi Stańczakowej (*Ich palce są beztroskie, Moja wiosna jest doniczkowa*). Koalicja Narcyza i Orfeusza i wówczas sprzyja rewelacji artyzmu fonicznych aspektów utworów, choć te w wygłoszeniu Białoszewskiego brzmią inaczej niż jego własna poezja: mniej przejmująco, mniej intensywnie, bez ciężaru introwertyzmu, jakby głos stawał się narzędziem rozliczającym dystans między wykonawcą a słowem. Kiedy z ekranu wybrzmia później – z ust epizodycznej postaci – dźwięki recytacji innego utworu Stańczakowej (*Pejzaż*), przy działaniu persewerującej pamięci o poprzednim wykonaniu (Białoszewskiego–Hudziaka) właściwe będzie orzec zaledwie artystyczną poprawność nowego.

Można wdawać się w dyskusję nad wartością filmu Barańskiego jako biograficznego portretu przyjacielskiej więzi między dwojgiem współczesnych pisarzy, natomiast wkomponowanie utworów poetyckich w fabułę oraz ich interpretacje mogą bez wątpienia stanowić model dla starań innych filmowców zainteresowanych tematem ekranowych życiorysów literatów. W kreacjach aktorskich Hudziaka i Jandy widać (i słyhać) nie tylko poszanowanie pośrednictwa postaci w posługiwaniu się poetyckim słowem, ale wysiłek, by przede wszystkim stać się kreowanym bohaterem, a dopiero później kształtować translacje papierowych słów na dźwięki. Co więcej, we wszystkich utworach wybranych do filmu – w których ani razu przemyślana interpretacja głosowa nie rozmija się z intencjami autorskimi – można zauważyć wspólny klucz, unifikującą zasadę, być może opartą na melodii antykadencji, które naturalnie odróżniają wers poezji od szumu namacalnej, potocznej mowy rzeczywistości, tak silnie związanej z liryką Białoszewskiego i Stańczakowej.

Przedstawiona tu lista filmowych tytułów, co jasne, nie uzurpuje sobie praw do kompletności. Wymienione propozycje nie są zgłaszane do plebiscytów reprezentacyjności w perspektywie poruszanych tu zagadnień, choć wspólna im przynależność do rodziny utworów wyrastających z języka polskiego to znaczący atut. Bo chociaż kategorie Orfeusza i Narcyza kuszą blaskiem uniwersalnych znaczeń, o wiele trudniej poszukiwać w żywym słowie poezji przestrzeni ujawniania się ludzkiej wrażliwości w filmach obcojęzycznych. Karmienie narcystycznych namiętności czy temperamentu Orfeusza może więc napędzać kolejne sceny *Całkowitego zaćmienia* Agnieszki Holland – ale to wciąż film, w którym pod batutą polskiej reżyserki brytyjsko-amerykańska obsada przemawia w języku angielskim, by zachwycić widza pięknem poetyckiego słowa czołowych poetów francuskich. Matryca translacyjnych odbitek przenosi się na możliwe powikłania w percepcji działań i emocji postaci – stąd tylko kontekstowe przywołania tego rodzaju utworów.

Wartość obecności głosem operowania słowem poetyckim w filmie nie sprowadza się do akcentowania ekranowego istnienia poety jako poety właśnie. Kwestia lirycznych cudzysłówów w tekstach płynących z ust postaci oznacza nie tyle dystans aktora do bohatera, co możliwość uczynienia czyjegoś słowa własnym. Nie jest to zwykły komunikat: życie poezji roztacza przed widzem widoki na tajemnice ludzkiego ducha. Słowo poetyckie w swoim wybrzmieniu, w ekranowej prezencji, przemieszcza się między torami wielu znaczeń: jako pole działań aktora w relacji do postaci, jako ogniwo charakterystyki bohaterów, jako punkt porozumienia reżysera z widzem w obrębie gatunku filmowej biografii poety, jako czynnik kompozycyjny wspomagający panowanie nad strukturą narracji, a wreszcie – jako ozdobnik, który może ucieszyć miłośników poezji jako takiej, niekoniecznie zaznajomionych z prawidłami X Muzy i podatnych na jej uroki. W zaprezentowanej tu odsłonie wąskiego zasobu inwentarza rozległych związków poezji i filmu znajduje się przesłanka nieufnego spojrzenia na mnożące się w piśmiennictwie konstatacje rzekomej poetyckości kolejnych filmowych utworów. Choć pewnie i w języku owej sprawnie etykietującej filmowe dzieła krytyki nietrudno by odszukać wzór misternego splotu Orfeusza z Narcyzem.

# Bibliografia

- Ciosek Jolanta, *Wielcy aktorzy czytają „Pana Tadeusza” – cz. XII [rozmowa z Krzysztofem Globiszem]*, „Dziennik Polski” 2008, nr 291.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda. Wertenstein, wstęp Alicja Helman, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Mikurda Kuba, *Jak poetyckie jest „kino poetyckie”?*, „Gazeta Filmowa” 2008, nr 6, [http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak\\_poetyckie\\_jest\\_kino\\_poetyckie\\_.html](http://wyborcza.pl/1,91947,5624438,Jak_poetyckie_jest_kino_poetyckie_.html), [wydanie internetowe, dostęp: 09.10.2010].
- Miłosz Czesław, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 5, Kraków: Znak, 2009.
- Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Iwona Puchalska, Magdalena Siwiec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa: Krąg, 1991.
- Rimbaud Arthur, *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. Artur Międzyrzecki, wstęp Julia Hartwig, Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998.
- Rowiński Cezary, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. Stanisław Stabryła, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Schmitz-Emans Monika, *Refleksje pisarzy na temat własnej obecności w dziełach literackich*, [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Iwona Puchalska, Magdalena Siwiec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Stanisławski Konstanty, *Etyka*, tłum. Jadwiga Żmijewska, przedmową opatrzył Tadeusz Gadacz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Ułanowska Gabriela, *„Tajemnicę buduje się latami” [rozmowa ze Zbigniewem Zapasiewiczem]*, „Zwierciadło” 2009, nr 8.
- Warecki Marek, Warecki Wojciech, *Narcyz XXI wieku – silny i aktualny jak nigdy*, <http://www.psychologia-spoeczna.pl/felietony-czytelnia-108/68-kronika-zdarzen-psychologicznych/297-narcyz-xxi-wieku-silny-i-aktua-lny-jak-nigdy.html> [dostęp: 09.10.2010].