

## **Erotyzm tajemnicy. Seksualność w „trylogii” o dojrzewaniu Wojciecha Marczewskiego**

### 1.

Georges Bataille napisał kiedyś: „Erotyzm jest aktywnością seksualną człowieka o tyle, o ile różni się od seksualności zwierząt. Aktywność seksualna człowieka niekoniecznie musi być erotyczna. Staje się erotyczna, ilekroć przestaje być elementarną, zwierzęcą seksualnością”<sup>1</sup>. Proste to spostrzeżenie. Gdy jednak pójść tym tropem, sprawy się komplikują. Seksualność ujmowana jako instynkt płciowy ma na celu reprodukcję, czyli przetrwanie. Tak pojmowana seksualność jest funkcjonalna. Erotyzm zaś to naddatek, zbytek duchowy, który nijak nie daje się wykorzystać praktycznie. Paradoksalnie tylko seksualność można kontrolować, erotyzm bowiem, gdy już zostanie rozbudzony, wymyka się regulacjom jak wszystko, co tajemnicze. Natrafiamy w końcu na fundamentalną aporię – konflikt tego, co Bataille nazywa ciągłością i nieciągłością, czyli bytu powiązanego z erotyzmem i istnienia bliskiego seksualności. Istnienie jesteśmy w stanie zrozumieć, gdyż każdy z nas w nim uczestniczy. Byt nam się wymyka. Brakuje słów, którymi można go opisać. Uporczywie jednak dopomina się on o swoje racje. Wojciech Marczewski w swoich filmach próbuje zdać z tego sprawę. Gdyby przeprowadzić swoistą redukcję, okazałoby się, że obsesyjnie powraca u niego jeden problem, który pozwolę sobie nazwać erotyzmem tajemnicy. Ów erotyzm to poszukiwanie ciągłości bytu.

Istnieją w nas jako ludziach dwa dążenia – przywiązanie do pojedynczej i wyjątkowej duszy oraz tęsknota za jednością z Absolutem. Te dwa dążenia występują równolegle, choć niektóre sytuacje otwierają nasze doświadcze-

---

<sup>1</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 31.

nie na ich połączenie. Jednym z takich momentów otwarcia może być seks. Warunkiem jednak jest przeniesienie go właśnie na poziom erotyzmu. Tym, „(...) co różni erotyzm od zwykłej aktywności seksualnej, jest psychologiczne poszukiwanie niezależne od naturalnego celu prokreacji, to znaczy płodzenia dzieci”<sup>2</sup>. Erotyzm to zatem próba pogodzenia nieciągłości z ciągłością. Seksualność skazuje nas na samotność aktu fizjologicznego. Dopiero erotyzm, a więc operacja „duchowa”, może opatrzyć seksualność naddatkiem znaczenia. Ów naddatek nadaje seksualności sens, który niweluje strach związany z chwilowym zawieszeniem poczucia własnej wyjątkowości. Równocześnie jednak sens związany z erotyzmem nie daje się łatwo uchwycić w racjonalnych kategoriach. Wymaga on zgody na intuicyjny obszar doświadczenia, o którym niewiele, lub zgoła nic, w obrębie intersubiektywnego dyskursu można powiedzieć. Ten obszar nazywam tajemnicą. Mimo wspomnianych trudności chciałbym mu się przyjrzeć. Jego fundamentalna odrębność od rzeczywistości racjonalnej nie oznacza bynajmniej anarchii sensów bądź też kakofonii znaczeń. Jest raczej pewnym doznaniem na pograniczu nostalgii, cierpienia i dziecinności. Doznaniem, dodajmy, niezwykle zmysłowym. Wojciech Marczewski konsekwentnie buduje swoje filmy na tęsknocie za tym doznaniem. Seksualność w jego obrazach, choć dyskretna, jest swoistym kluczem. Mimo że często ukazywana jako niewykorzystana szansa, czasami, zgodnie zresztą z zarysowaną we wstępie logiką, otwiera drzwi do tajemnicy.

Gdy mówię o trylogii o dojrzewaniu, mam na myśli trzy filmy: debiutancie *Zmory* (1978) nakręcone w oparciu o autobiograficzną powieść Emila Zegadłowicza, późniejsze o trzy lata *Dreszcze* według scenariusza samego Marczewskiego i wreszcie ostatnie, jak do tej pory, dzieło reżysera zatytułowane *Weiser* (2000) na podstawie książki Pawła Huelle *Weiser Dawidek*. Trylogia to oczywiście nazwa umowna, aczkolwiek, jak będę chciał pokazać, reżyser dość konsekwentnie stara się w omawianych trzech filmach zrekonstruować naturę i konsekwencje wewnętrznego napięcia między bytem a istnieniem. Każdy z nich z trochę innej perspektywy, ale i powtarzając pewne uniwersalne schematy doświadczenia, okazuje się przy bliższym zbadaniu medytacją nad kwestią rozdarcia będącego udziałem jednostek szczególnie wrażliwych. Nic dziwnego, że choć za każdym razem bohater nosi inne imię, w analizowanych tu filmach Marczewskiego spotykamy wciąż tę samą postać – człowieka, który dotkliwie doświadcza konfliktu między codziennością, najczęściej zresztą brutalną, a właśnie owym zmysłowym doznaniem zgodności z bytem, które pewne chwile codziennego życia zapowiadają.

Choć Marczewski w dwóch wymienionych wyżej przypadkach bierze za podstawę literaturę (adaptując utwory pochodzące z dwóch różnych epok

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 15.

artystycznych), nie powoduje to jakościowej różnicy między jego filmami. Rzecz jasna, pod względem technicznym dwa pierwsze prezentują się inaczej niż najnowszy. Nie oznacza to jednak zmiany optyki patrzenia na świat. Za każdym razem rzeczywistość filmowa opiera się na bardzo podobnej zasadzie: drobne szczegóły mają wielkie znaczenie. Marczewski szuka napięć w małej skali. Nie kreśli szerokiej panoramy. Interesują go wydarzenia, które, choć z pozoru mało istotne, zmieniają jednak nieodwracalnie jego bohaterów. Reżyser operuje estetyką fragmentu, interesują go poszczególne momenty i napięcia egzystencjalne rekonstruowane za pomocą obrazów. W tle rysuje się, rzecz jasna, zawsze kontekst polityczny, ale rzutuje on na świat bohaterów za pośrednictwem uniwersalnych relacji, takich jak związek syna z ojcem i z matką, dziecięca przyjaźń czy wreszcie relacja nauczyciel–uczeń. Marczewskiego interesują archetypy, o tyle jednak, o ile nie są pozbawione konkretnych warunkowań politycznych i kulturowych. Mimo to że jego niezwykle plastyczne filmy działają na widza obrazem i dźwiękiem na równi z fabułą, reżysera nie interesuje fantastyka. Nie godzi się na racjonalistyczną lub emocjonalistyczną redukcję. Chce zdać sprawę z uniwersalnych doświadczeń, które na ekranie stają się udziałem konkretnych postaci.

## 2.

*Zmory* rozpoczyna bardzo znacząca scena, która w zasadzie streszcza problem, z jakim boryka się Marczewski. Uczniowie maszerują pod wodzą katechety. Śpiewają religijną pieśń, a równocześnie, jak to dzieci, wygłupiają się i psocą. Po pewnym czasie „procesja” dociera na miejsce odpoczynku, gdzie ksiądz wpaja uczniom, że wszystko jest dziełem i obrazem bożej mądrości. Nagle rozlega się gromki śmiech. Okazuje się, że niedaleko kopulują dwa psy. Ksiądz rzuca się, by je przepędzić. Chłopcy zaśmiewają się do rozpuku. Z wyjątkiem jednego, który wycofuje się ze zgromadzenia. To Mikołaj Srebrny, główny bohater powieści.

Co czyni tę scenę tak znaczącą? Przede wszystkim złożona struktura znaczeniowa prostego, banalnego obrazu. Mamy tu do czynienia z przenikaniem się czterech fundamentalnych wymiarów rzeczywistości: władzy reprezentowanej przez katechetę będącego równocześnie nauczycielem i sługą bożym; natury ukazanej za pośrednictwem kopulacji psów; brutalności zachowań grupowych, którą symbolizuje bezlitosny śmiech, i wreszcie wstydu jako sygnału niedopasowania, ujawnionego w wycofaniu się Mikołaja. Mamy więc w uproszczeniu do czynienia z siatką: władza zewnętrzna, instynkt, grupa społeczna i tajemnica. Nie wiemy, dlaczego Mikołaj od początku stoi z boku i wycofuje się z sytuacji; nie wiemy też, dlaczego nie śmieje się jak jego koledzy. Marczewski w dalszej

części filmu udzieli nam wielu wyjaśnień. Obok psychologicznych motywacji, które, przy pewnej dozie empatii, możemy bez trudu zrozumieć, pojawią się bardziej intuicyjne obrazy. Reżyser dyskretnie korzysta w swoich filmach z rzeczywistości snu, starając się jednak zawsze znaleźć jej związek z tym, co dzieje się realnie. Wycofanie się bohatera z rubasznego gwaru pierwszej sceny *Zmór* zapowiada delikatność materii, z którą mierzy się reżyser.

Już ten pierwszy obraz sygnalizuje, że seksualność uwikłana jest w specyficzną grę sensów, której stawką jest kształt człowieczeństwa. Tak różne reakcje katechety, grupy chłopców i Mikołaja na kopulację psów świadczą o bardzo odmiennym postrzeganiu seksualności przez zbiorowość. Rodzi to konfuzję podsycającą ogólną niepewność jednostek wrażliwych. Komplikuje się klasyczna opozycja natura–kultura. Natura jest zawsze do pewnego stopnia poddana procesowi kulturalizacji, a kultura rozpada się na frakcje i obozy. Próżno szukać punktów oparcia w świecie ufundowanym na sprzecznościach. Ojciec Mikołaja jest panteistą, matka niespełnioną artystką z problemami emocjonalnymi. W szkole obsesyjnie doktrynalnemu katechecie towarzyszy zidiociały nauczyciel łaciny i rozkochany w cesarzu Franciszku Józefie dyrektor. Gdy jeden z wychowawców podsycy metafizyczny głód w Mikołaju, kupując mu bilet na wieczór poetycki wypełniony żarliwymi strofami Micińskiego, drugi przekonuje go, że duszy nie ma, istnieje tylko mózg, a podstawową kwestią jest zlikwidowanie klasowego wyzysku. Od dziecka poddawany sprzecznym bodźcom bohater nie jest w stanie racjonalnie opowiedzieć się po którejkolwiek ze stron. Wręcz przeciwnie, intuicyjnie coraz lepiej rozumie, że racjonalne nie wystarczy.

Zegadłowicz opublikował swoją powieść w 1935 roku. Zaledwie kilka lat wcześniej Portugalczyk Fernando Pessoa napisał:

Gdy generacja, do której należę, narodziła się, zastała świat pozbawiony oparcia dla tego, kto ma mózg i jednocześnie serce. Destrukcyjna praca poprzednich pokoleń spowodowała, że świat, w którym się znaleźliśmy, nie mógł nam dać pewności w dziedzinie religijnej, oparcia w dziedzinie moralnej, spokoju w dziedzinie polityki. Urodziliśmy się już w pełni metafizycznego niepokoju, w pełni niepokoju moralnego, w pełni niepokoju politycznego<sup>3</sup>.

Słowa te wypowiedzieć mógłby zarówno Mikołaj Srebrny, jak i Wojciech Marczewski oraz główni bohaterowie innych jego filmów. Niepewność jest podstawową cechą nowoczesnego życia. Wypływa ona z postępu technicznego, który wyprzedza postęp moralny, ze zróżnicowania społecznego, które warunkuje coraz silniejsza konieczność specjalizacji, wreszcie z nagromadzenia osiągnięć intelektualnych jednostek wybitnych. Pojawia się coraz więcej konkurencyjnych stanowisk i wizji rzeczywistości. Rzeczywistość społeczna

<sup>3</sup> F. Pessoa, *Księga niepokoju*, tłum. J.Z. Kławe, Czytelnik, Warszawa 2004, s. 93–94.

i polityczna stanowiąca tło *Zmór* to iście wybuchowa mieszanka tradycjonalistycznie pojmowanego katolicyzmu, tracącego rację bytu monarchizmu, rewolucjonizmu w imię hasel i patriotyzmu ocierającego się o mistycyzm. Nakładające się na to kłopoty rodzinne sprawiają, że młodzieniec wchodzi w dorosłość bez choćby jednej odpowiedzi na nurtujące go pytania.

Każdy projekt rodzi się z wiary, ale dopiero ślepa wiara czyni go niebezpiecznym. Mikołaj Srebrny od momentu wstąpienia do szkoły żyje wśród ludzi wierzących ślepo. Szkoła jest swoistym mikrokosmosem społeczeństwa. Linia podziału między zewnętrzną władzą (nauczyciele) a grupą poddawaną jej oddziaływaniu (uczniowie) jest silnie widoczna. Władza czerpie siłę z zewnętrznego autorytetu Boga lub cesarza (różnica ma tu charakter jedynie formalny). Równocześnie warunkiem jej skutecznego sprawowania jest przemoc. Ta prymitywna strategia przyczynia się do rozwarstwiania się osobowości uczniów, którzy funkcjonują równolegle w dwóch światach – w klasie, gdzie teoretycznie poddają się władzy, i grupie rówieśniczej, w której ze sprawujących władzę szydą. Oparty na przemocy system jest z gruntu nieskuteczny, ale też zdolny wykrzywiać moralne kręgosłupy co bardziej podatnych jednostek. Władza działa tu niczym niewygodne obuwie, w którym da się chodzić mimo bólu, ale które stopniowo deformuje stopy.

Jakie jest w tym wszystkim miejsce seksualności? Wróćmy do obrazu otwierającego *Zmory*. Seksualność naturalna przedstawiona w obrazie kopulujących psów jest żywiołem, który niepoddany refleksji wyczerpuje się w akcie fizjologicznym. Parzące się zwierzęta nie mają świadomości aktu, któremu się oddają. Nie może on zatem być erotyczny. Instynktowna ludzka seksualność jest w obiektywie Marczewskiego jedynie potencjalnie obdarzona wyższym znaczeniem, potencjalnie erotyczna. Gdy sprowadza się po prostu do rozładowania napięcia, nie różni się od seksualności zwierząt. Dopiero aktywność działającego podmiotu, odpowiednia intencja nadaje danemu aktowi erotyczny charakter. Obie te jakości – erotyzm i seksualność – są od siebie niezależne aż do momentu, w którym świadoma jednostka zdecyduje się je połączyć. Marczewski pokazuje to wyraźnie. W jednej ze scen *Zmór* grupa chłopców podgląda przez szpary w szopie prostytutkę i jej klienta. Jest to niemal powtórzenie pierwszej sceny filmu. Tym razem nie słychać śmiechu, ale jakość i znaczenie czynności jest takie samo. Seksualność pozbawiona erotyzmu zatrzymuje się na poziomie fizjologii. Ludzie zaś jej się oddający niewiele różnią się od zwierząt. Nie dziwi więc, że Marczewski ukazuje ponownie tę samą reakcję Mikołaja – wycofanie się i wstyd. Dla młodego chłopaka różnica między parą psów a prostytutką i jej klientem, nawet jeśli istnieje, ma charakter wyłącznie formalny.

Co ciekawe, seksualność rozumiana jako obcowanie płciowe nie wydaje się niezbędnym warunkiem erotyzmu. Marczewski pokazuje to we wzruszająco

prosty sposób w trakcie sceny, gdy niemal naga służąca kładzie się obok śpiącego małego Mikołaja, a ten przytula się do jej piersi. Jest w zbliżeniu tej dwójki ludzi należących do zupełnie innych pokoleń i klas społecznych matczyzna tkliwość i erotyczne napięcie. Pełne kształty służącej nadają jej archetypiczny, niemal Schulzowski charakter. Mikołaj, kilkuletni chłopiec, jest równocześnie kochankiem pieoszonym przez kobietę i synkiem uspokajany przez matkę. Warto zastanowić się nad tą dwuznacznością, bo powraca ona często u Marczewskiego. Wydaje się, że dla reżysera seksualność, by mogła zostać obdarzona wyższym znaczeniem, winna wyzbyć się swojego fizjologicznego charakteru. Sceny ukazujące relację między Mikołajem a matką powracają w różnych wariantach (obok matki rodzonej, są też właśnie służące i całująca go w policzek na koniec wieczoru poetyckiego aktorka Wysocka), choć rzecz jasna pozbawione aktywności o czysto seksualnym charakterze, mają w sobie więcej erotycznego napięcia niż te fragmenty filmu, gdy seks pojawia się dosłownie. Jest jakaś fundamentalna niezgodność między wrażliwością Mikołaja a scenariuszami erotycznymi, z którymi się styka. Wspomniana schadzka w szopie, dzień przyjazdu do wujostwa, gdy pijany w sztok i kompletnie nagi wuj Waław obmacuje służącą, wreszcie oferta tegoż wuja, by skorzystał z usług jednej z prostytutek, które ten zaprosił pod nieobecność małżonki – wszystko to zawstydzają Mikołaja. Chłopiec instynktownie wycofuje się z każdej z tych sytuacji. Nie budzą one w nim oburzenia czy obrzydzenia, ale właśnie wstyd. Idzie tu o intuicyjne poczucie nieadekwatności. Wstyd rodzi się, gdy sytuacja, w której jednostka się znajduje, oraz jej rola w niej nie współgrają z jej kompetencjami i autodefinicją. Mikołaj w każdej ze wspomnianych sytuacji czuje się nie na miejscu. Nie dlatego, iż nie odczuwa seksualnego podniecenia, ale dlatego, że sposób jego realizacji nie koresponduje z jego intuicją.

Satysfakcja erotyczna dla jednostki wrażliwej, takiej jak Mikołaj, zakłada obecność owego specyficznego naddatku sensu, o którym była już mowa. To dlatego kobieta, która najbardziej go fascynuje – tajemnicza nieznaną mi-jana kilka razy – nie jest dla niego w pierwszej mierze obiektem seksualnym, a erotycznym właśnie. Ich relacja ma charakter czysto potencjalny, wyczerpuje się w spojrzeniu, ale właśnie jako taka ma oszałamiający urok tajemnicy. Tylko tajemnicza relacja może być erotyczna. Seks nie jest jej koniecznym składnikiem, choć jego niewypowiedziana obietnica wzmacnia ją.

Seksualność dopełnia erotyzm, ma dla niego charakter najdoskonalszego instrumentu. Erotyzm, powtórzmy, jako tęsknota za niewyraźnym nie jest jednak doświadczeniem czysto seksualnym. Warto zaryzykować hipotezę, że relacja matka–syn przez to, że zawiera w sobie wspomnienie ciągłości, jest zdecydowanie bardziej erotyczna niż związek prostytutki i jej klienta. Erotyzm wymaga porozumienia, a więc nastawienia na Inne, czego brakuje seksualności fizjologicznej, skoncentrowanej tylko na doznawaniu przyjemności.

## 3.

Max Weber definiował władzę jako „szansę przeprowadzenia swej woli, także wbrew oporowi, w ramach pewnego stosunku społecznego, bez względu na to, na czym ta szansa polega”<sup>4</sup>. Przyjrzyjmy się, jak sprawa wygląda, gdy areną gry staje się edukacja. Marczewski, by zrozumieć mechanizm redukcji erotyzmu do seksualności, przygląda się władzy sprawowanej przez nauczycieli. To władza, która łączy przekonanie o własnej nieomyślności z możliwością stosowania fizycznej i symbolicznej przemocy. Jej działanie jest wyjątkowo radykalne, gdyż poddawane mu są jednostki jeszcze nie w pełni ukształtowane. Równocześnie jest to działanie niezwykle przemyślne, gdyż pozwalające na najwyższą efektywność. Nauczyciele szkolni ukazani przez Marczewskiego w większości (bo są przecież wyjątki, choćby grany przez Jana Nowickiego nauczyciel fizyki w *Zmorach*) są głosicielami systemów przekonań, które charakteryzuje brak tolerancji na systemy odmienne. W *Zmorach* widać to najwyraźniej na przykładzie katechety i dyrektora szkoły. Podział na czarne i białe nie może w żadnej sytuacji być zamazany, dlatego konieczne są wyraziste kategorie klasyfikacyjne, takie jak „grzech”, „cesarstwo” czy „nieczystość”. Systemy uniwersalistyczne mogą wydajnie funkcjonować tylko w warunkach jasności. Produkcja sensu, czyli innymi słowy ideologia, by mogła skutecznie uwodzić, musi uporać się z tym, co ją kwestionuje. Każda ideologia opiera się na racjonalnych przesłankach, dlatego obszar tajemnicy jest dla niej niebezpieczny. Erotyzm niewyraźnego nie może być ideologicznie zawłaszczony, gdyż nie jest dyskursem. Seksualność można jednak urządzić poza nim.

Chcąc efektywnie organizować społeczny podział pracy, ideologia jest zmuszona uregulować seksualność. Na początku moich rozważań pisałem za Bataille’em, że erotyzm to zbytek duchowy, który nie daje się praktycznie wykorzystać. Nawet jeśli stwierdzenie to ma w sobie odrobinę przesady, prawdą jest, że skuteczność pracy zależy od urządzenia seksualności. Seksualność jako wydatkowanie energii jest istotnym czynnikiem kształtującym zdolności produkcyjne jednostki. Nic dziwnego, że wszelkie systemy przekonań mające ambicję organizowania całości rzeczywistości społecznej muszą jej poświęcać uwagę. Nie dziwi też, że te z nich, które nastawione są na ekonomiczny i technologiczny rozwój, skłonne są seksualność wtłaczać w określone ramy, a nawet upraszczać, by nie przeszkadzała w realizacji podstawowych zadań. Rezultatem staje się w efekcie seksualność zepchnięta na margines, której ludzie oddają się łapczywie i bezładnie. Różnica między nią a kopulacją zwierząt staje się w takim wypadku wyłącznie formalna. Instynkt seksualny stworzeń

<sup>4</sup> M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, tłum. Dorota Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 39.

nieświadomych wyzyskiwany jest przez naturę do jej wiecznego odnawiania się, podczas gdy instynkt seksualny ludzi jest wykorzystywany przez system społeczny do autoreprodukcji. Jak ujął to Michel Foucault: „Nie powinniśmy sobie wyobrażać autonomicznej instancji seksu wtórnie produkującej rozliczne skutki seksualności na całej powierzchni jej styku z władzą. Przeciwnie, jest to najbardziej wyspekulowany, najbardziej idealny, a także najbardziej wewnętrzny element urządzenia seksualności, zorganizowanego przez władzę ujarzmiającą ciała, ich materialność, siły, energię, doznania, przyjemności”<sup>5</sup>.

Nic zatem dziwnego, że katecheta w *Zmorach* główny nacisk kładzie na swoiście pojętą edukację seksualną, wpajając uczniom awersję do „nieczystości”. Pożądanie seksualne wiedzie ku potępieniu, więc najlepiej jest je wyrugować. Rzecz jasna, całkowite wygaszenie instynktu jest niemożliwe. Realizuje się on zatem w formie zastępczej, często sekretnej. Na poziomie chłopięcym jest to masturbacja wywołująca poczucie winy, które prowadzi do nocnych koszmarów. W życiu dorosłym zaś korzystanie z usług prostytutek bądź awanse do istot stojących niżej w hierarchii społecznej, czyli takich, które można wykorzystać bez groźby sankcji. W świecie kreowanym przez Marczewskiego seksualność dorosłych często podszyta jest egoizmem. Staje się wtedy brutalna i rozpaczliwa.

Jednostki socjalizowane w warunkach politycznej opresji nie są w stanie realizować swojego pożądania na drodze komunikacji pragnień. Wujostwo, u których mieszka Mikołaj Srebrny, jest tego dobitnym przykładem. Ciotka skupiona na walce o ekonomiczny i społeczny awans odrzuca seks jako coś „zdrożnego”, co nie przystoi ludziom aspirującym do określonej pozycji. Jej związek z mężem ma więc wymiar jedynie zewnętrzny. Nie ma między nimi głębokiego porozumienia, które jest koniecznym warunkiem erotyzmu. Wuj Mikołaja postrzega seks jako rozrywkę, której nieodłącznym towarzyszem jest alkohol, a więc środek zagłuszający presję kulturową i społeczną, którą uosabia jego żona. Traktowany w domu protekcyjnie ucieka do świata, gdzie nie stawia mu się żadnych wymagań. Seksualna relacja z prostytutką, którą się kupuje, jest wyrazem tej ucieczki. Nie ma w niej mowy o wzięciu odpowiedzialności za drugą osobę, jest raczej sytuacja kontraktu, która oznacza fundamentalną odrębność każdej ze stron. W akcie seksualnym z prostytutką nie trzeba negocjować znaczeń, kupuje się po prostu zgodę na własną definicję sytuacji. Taka seksualność jest seksualnością rozładowania napięcia. Możliwość ucieczki do prostytutki sprawia, że powierzchowna relacja wuja z żoną, może zostać zachowana. Tego rodzaju urządzenie seksualności w subtelny sposób wspiera porządek symboliczny, w którym żyją bohaterowie *Zmór*. Chcąc zajmować konkretne pozycje

---

<sup>5</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 136.



społeczne i czerpać z nich materialne profity, trzeba zgodzić się na specyficzne reguły dyktowane przez system przekonań. Rodzice Mikołaja, którzy rozstali się z sobą, skazani są w swojej nadwrażliwości na społeczną marginalizację, podczas gdy fasadowe małżeństwo wujostwa wspina się po drabinie społecznej dzięki zachowaniu odpowiednich pozorów. Jakże znaczące jest, że majątek, w którym Mikołaj mieszkał z ojcem, przejmują po śmierci Michała Srebrnego właśnie wujostwo chłopaka.

Sposób, w jaki jednostka kształtuje swoje życie seksualne, ma wpływ na jej miejsce w społeczeństwie. Seksualność jest naturalną dyspozycją, ale dominujący system przekonań określa, co należy z nią czynić, piętnując odchylenia od normy. Wykorzystuje też często seksualność jako narzędzie uwodzenia. W sytuacji nasycenia wyobraźni ideologicznie nacechowanymi obrazami najbardziej intymne momenty noszą ich ślady. O ile w *Zmorach* Marczewski pokazał dojrzewanie w warunkach ideologicznego zamieszania, o tyle w swoim kolejnym filmie ukazał ten proces w konfrontacji już tylko z jednym systemem przekonań. *Dreszcze* rozpoczynają się symboliczną sceną porywania przez wiatr gazet, wśród których bawią się dzieci. Odlatujące gazety to znak, że czasy się zmieniają. Cały film jest sprawozdaniem z tego biegu historii, tyle że sporządzonym w mikroskali.

Tomasz Żukowski wychowywany jest wraz z młodszym bratem przez oboje rodziców. W zaledwie kilku krótkich scenach Marczewski sygnalizuje subtelnie czułość, którą małżonkowie się obdarzają, także za pośrednictwem dzieci. Dom Żukowskich jest miejscem bezpiecznym, gdzie nawet kara (łyżka tranu i pójsie do łóżka bez kolacji) ma charakter w pierwszym rzędzie symboliczny. W takim środowisku dorastający Tomasz, mający na co dzień kontakt z ponurą i szarą rzeczywistością Polski Ludowej, oddaje się marzeniom o Nieznanym, których symbolem jest traktowany niczym skarb znaczek pocztowy z Madagaskaru. Znaczek jest dla chłopca oknem na tajemniczy świat całkowicie odmienny od rzeczywistości, w której przyszło mu żyć. Od początku widzimy, że Tomasz łączy bardzo mocna, czuła więź z ojcem. Znaczek jest prawdopodobnie prezentem właśnie od niego, symbolicznym przekazaniem wiary w moc tajemnicy. Tomasz ceni znaczek tak wysoko, że nie zgadza się wymienić go nawet na nóż, nie mówiąc już o kilku prezerwatywach<sup>6</sup>.

Pierwsza część *Dreszczy* rekonstruuje napięcie, w którym żyją dzieci dorastające w państwie komunistycznym. Obserwujemy więc nieustanne oscylowanie między światem zabaw i codziennych sytuacji w rodzinie a szkołą będącą miej-

---

<sup>6</sup> Co ciekawe, prezerwatywy są jednym z najbardziej cenionych wśród chłopców przedmiotów wymiennych. Marczewski pokazuje w ten sposób fascynację dorastających dzieci światem dorosłych, a równocześnie dyskretnie sugeruje charakter życia seksualnego tych drugich, dla których jedną z głównych trosk jest kontrola urodzeń. W państwie stalinowskim seksualności równie jak rzeczywistości społecznej i politycznej brakuje beztroskiego charakteru.

scem ciągłej indoktrynacji. Szczególnym celem ataków jest religia, która jako konkurencyjny system przekonań zagraża monopolowi światopoglądowemu komunizmu, koniecznemu do sprawowania całkowitej kontroli nad aktywnością obywateli. Na potrzeby dzieci system przygotowuje odpowiednio zmodyfikowaną wersję ideologii, w której udziałowi w niedzielnej mszy świętej przeciwstawia się grę w piłkę nożną. Młodzi ludzie pod okiem gorliwego nauczyciela szkolą się w śpiewaniu pieśni, maszerowaniu, a także biorą udział w pracach polowych. Marczewski przeciwstawia te sformalizowane i unifikujące zabiegi nieuporządkowanej i gwałtownej sytuacji w rodzinach. Dla Tomasza największym, bo niezrozumiałym dramatem, jest aresztowanie ojca przez Służbę Bezpieczeństwa. Dla jego kolegi z klasy takim dramatem staje się alkoholizm matki i wynikająca z niego rozwiązłość, wywołująca kpiny wśród innych uczniów, a u samego chłopaka głębokie poczucie wstydu. Kłopoty te nie uchodzą uwagi władz, które właśnie z ich powodu typują chłopców do wzięcia udziału w letnim obozie harcerskim. Obóz będzie prowadzić wizytująca szkołę druha.

Wówczas to następuje kluczowy moment, który zmienia życie Tomasza. Spotkanie z druha i rodząca się między dwójkiem pochodzących z różnych pokoleń bohaterów relacja, choć nigdy niezdefiniowana w filmie do końca, jest niezwykle istotna dla zrozumienia zarówno mechanizmów kształtowania się wrażliwości i tożsamości Tomasza, jak i tęsknot oraz instynktów jego dorosłej opiekunki. Marczewski z niezwykłą ostrożnością opisuje w dalszej części filmu związek dojrzałej kobiety i młodego chłopaka, który z pewnością nie jest seksualny, ale który można nazwać specyficznie erotycznym. Relacja ta jest niezwykle skomplikowana – jest w niej kontakt dziecka z matką, jakiś rodzaj koleżeństwa, jest seksualne napięcie, ale też istotna asymetria związana z nierównym dostępem do władzy. Równocześnie, asymetria ta nie prowadzi do cynicznego wykorzystywania podwładnego. Druha, która mogłaby traktować Tomasza wyłącznie instrumentalnie, sama jest wykorzystywana, co sprawia, że chłopak staje się dla niej kimś więcej niż podopiecznym.

W świecie sportretowanym w *Dreszczach* nie ma prostych wyborów ani prostych zależności, bowiem ideologia odciska piętno na intymnych zachowaniach. Marczewski pokazuje, że to, co prywatne, staje się polityczne. Seksualność w warunkach totalitarnej opresji realizowana jest często w sposób niepełny i niedający satysfakcji, co sprawia, że potrzeby erotyczne znajdują ujście gdzie indziej. W *Dreszczach* obserwujemy moment, gdy w Polsce stalinizm zaczyna się kruszyć. Jest rok 1956, czas społecznych wystąpień i rehabilitacji więźniów politycznych. Monolit, jakim mogła wydawać się partia komunistyczna, okazuje się pozornie jednomyślny. Do głosu zaczynają dochodzić różne wizje przyszłości. Polityczne zamieszanie dotyka także sfery prywatnej. Kluczowa jest tu scena przyjazdu Zbyszka, narzeczonego druhy, który stara się ją przekonać, że niezbędne jest światopoglądowe przewartościowanie.

Jednocześnie deklaruje, że ją kocha. Kobieta jednak nie potrafi odróżnić już sfery przekonań i sfery uczuć. Dla niej powinny one spleść się nierozdzielnie, dlatego woltę ideową narzeczonego traktuje jako atak na siebie. W tej sytuacji gest Tomasza, który ofiaruje jej swój znaczek, ma niezwykle znaczenie. Druhna przytula się do chłopca niczym do ukochanego. Ich zgodność ideowa daje jej poczucie bezpieczeństwa, które na moment czyni różnicę wieku nieistotną. Tomasz, przytulając druhnę, dzieli z nią dramat rozdarcia. Gdy ona nie potrafi porozumieć się z narzeczoną, on traci kontakt z ojcem. Relacja, która go do tej pory definiowała, ustępuje nowej więzi. Ta więź, ufundowana na seksualnym pożądaniu (o czym świadczy choćby sen Tomasza, w którym druhna przychodzi do jego łóżka), wykracza jednak poza seksualną fantazję. Równocześnie więź ta jest nieuchronnie asymetryczna, co sprawia, że potencjał erotyczny nie może zostać urzeczywistniony.

Erotyzm, a więc poszukiwanie ciągłości, zakłada komunikację, czyli wyściową symetrię. Ta symetria wypływa z naturalnego związku, jak w przypadku matki i syna, lub też jest wynikiem podobnych doświadczeń połączonych z gotowością do wyrzeczenia się własnej wyjątkowości. W przypadku Tomasza i druhny role matki i syna są rezultatem przeniesienia, a o podobnych doświadczeniach nie może być mowy. Ich spotkanie w szkole, gdy druhna z pozoru tylko pod wpływem rozmowy wybiera chłopaka (który przecież odgórnie został desygnowany do wzięcia udziału w obozie po aresztowaniu ojca), definiuje charakter ich dalszej relacji. Od początku cechuje ją nierówność wynikająca nie tyle z różnicy wieku, choć ta ma rzecz jasna niebagatelne znaczenie, co z dysproporcji w dostępie do informacji. Druhna wie o Tomaszu wiele, zanim spotykają się pierwszy raz, a potem ta wiedza, dzięki kontroli korespondencji i zachętom do konfesji, jeszcze się powiększa. Wychowawczyni dysponuje chłopcem, co sprawia, że jej pretensje do usynowienia go okazują się rozpaczliwe. To, co dla Tomasza jest głęboką, intymną i tajemniczą fascynacją, dla niej staje się panaceum na kryzys spowodowany erozją systemu przekonań, któremu całkowicie zaufała. Podwójna nierówność związana z jednej strony z wiekiem i życiowym doświadczeniem, a z drugiej z dostępem do władzy sprawia, że związek dwojga zagubionych bohaterów jest związkiem „skażonym”.

Jak podkreśliłem to wcześniej, „skażenie” ma charakter systemowy. Nie wypływa ze złej woli żadnej ze stron. W innych warunkach tego rodzaju związek mógłby mieć charakter erotyczny. Nierówność związana z wiekiem mogłaby zostać zniwelowana przez niezależny charakter relacji, gdyby druhna nie zainicjowała jej w celu odpowiedniego uformowania chłopca. Nawet jeśli założymy, że nie uczyniła tego ze złej woli, w związku właśnie z asymetrią pozycji władzy, stosunki między nią a Tomaszem nieuchronnie muszą być fałszywe. Druhna funkcjonuje w relacji ze swoim podopiecznym do pewnego stopnia dla niej samej, w głównej jednak mierze dla utrwalenia systemu przekonań,

który coraz gwałtowniej zaczyna się rozpadać. To dlatego nie ma między nimi komunikacji. Druhna tylko pozornie jest odpowiedzialna za Tomasza, gdyż przenosi podstawową odpowiedzialność na spójność systemu, którego zasady mu wpaja. To system, nie druhna, definiuje sytuację. Druhna jest zamknięta na możliwość negocjacji znaczeń, co prowadzi ją nieuchronnie ku emocjonalnemu kryzysowi, a równocześnie uniemożliwia nadanie związkowi z Tomaszem erotycznego charakteru.

Choć mówienie o erotyzmie w kontekście relacji chłopca uczęszczającego jeszcze do szkoły podstawowej do jego obozowej wychowawczynie można uznać za dyskusyjne, to w odniesieniu do erotyzmu tajemnicy, którym się tu zajmuję, wydaje się uprawnione. Tym bardziej że związek ów, szczególnie ze strony chłopca, nie jest pozbawiony seksualnego napięcia. Marczewski ukazuje je w sposób delikatny. Ta delikatność związana jest z potrzebą zachowania tajemnicy właśnie. *Dreszcze* nie dopowiadają sensów do końca, nie definiują sytuacji. Są raczej zbiorem sugestywnych obrazów, z których rodzi się poczucie gęstniejącego napięcia i pogmatwania losów. Reżyser dba równocześnie o to, by nie popaść w przesadę. Zachowania seksualne ukazuje wyrwykowo. Unika skrupulatności, sugeruje raczej ich związek z otaczającą rzeczywistością. Choć ideał oddziałuje na psychikę dzieci w sposób jawny poprzez edukację i zabiegi propagandowe, dużo ważniejsze jest jej działanie w sferze prywatnej. System działa w sercach dzieci, zastępując dotychczasowe wzory zachowań i punkty odniesienia, jakimi są choćby rodzice, nowymi modelami i scenariuszami postępowania. Tomasz Żukowski staje się komunistą nie dlatego, że jest indoktrynowany podczas lekcji i bierze udział w pochodach, ale z powodu związku z kobietą, która system komunistyczny przyjęła bezwarunkowo.

Ideologia przenosi się najsukuteoczniej, gdy nie musi stosować przymusu. Mamy wtedy do czynienia z władzą subtelną, a przez to najbardziej niebezpieczną. Jej ambicją jest stworzenie rzeczywistości, gdzie podział na czarne i białe nie jest efektem długiego procesu dochodzenia do prawdy, ale założeniem, z którym wchodzi się w życie. Oddajmy znów głos Pessõi: „W dzisiejszym życiu świat należy tylko do głupców, do niewrażliwych, do podekscytowanych. Prawo do życia i do zwycięstwa zdobywa się dziś nieomal tymi samymi sposobami, jakimi zdobywa się zamknięcie w domu wariatów: niezdolnością do myślenia, niemoralnością i hiperekscytacją”<sup>7</sup>. Przyjęcie tych sposobów za swoje nie zawsze wynika z racjonalnej decyzji. Marczewski pokazuje, jak zaszczepiane są one dzieciom przez stworzenie konkretnych warunków ich dojrzewania.

Jest w *Dreszczach* scena niezwykle dojmująca, która metaforycznie opisuje zrekonstruowany powyżej mechanizm. Tomasz budzi się pewnej nocy. Na jednym z sąsiednich łóżek masturbuje się Dominik, wychowany przez ojca na za-

---

<sup>7</sup> F. Pessõa, dz.cyt., s. 95.

angażowanego komunistę. Patrzą na to dwaj inni chłopcy. Po chwili brutalnie biją go w twarz, nazywając świnią. Dominik, wcześniej zmuszony do słuchania Radia Wolna Europa, a później płaczący na wieść o wypaczeniach systemu, popełnia w końcu samobójstwo. Poniżenie związane z nietypowymi skłonnościami seksualnymi jest jedną z jego przyczyn. Akt publicznej masturbacji to swoiste wołanie o akceptację, które, spotykając się z odrzuceniem, zostaje zamienione na poczucie winy. Seksualność chłopca zespolona jest z jego tożsamością ideologiczną. Masturbacja Dominika nie jest sama w sobie odrażająca, taką czynią ją dla patrzących chłopców zewnętrzne okoliczności. W warunkach zamkniętej, organicznej społeczności byłaby ona zupełnie inaczej przyjęta niż podczas obozu, który sztucznie kreuje czy nawet narzuca więzi. Jedynym spajającym czynnikiem jest tu odrzucana bądź afirmowana ideologia. Nic nie dzieje się poza jej kontekstem. Obserwujący Dominika chłopcy wyszydają jego seksualność także dlatego, że starają się wyśmiać system przekonań, który ten przyjął. Jest to jednak pozorny triumf, skoro tak oni, jak i on są „nasączeni” ideologią, która wyznacza ich horyzonty myślowe. Akt masturbacji przestaje być w tym kontekście czynnością fizjologiczną powiązaną z fantazją erotyczną, a jego wyszydzenie nie jest błahym żartem. Traci swoją niewinność, niosąc egzystencjalne konsekwencje. Obnażający się całkowicie poprzez masturbację chłopiec jest bezbronny wobec patrzących na niego kolegów. Ideologia, wyznaczając zasady gry, odciska na wszystkim nieodwracalne piętno – reakcją Tomasza na śmierć kolegi jest złożenie samokrytyki i wydanie kolegów.

#### 4.

*Dreszcze* to film opowiadający historię dojrzewania, której zakończenie jest otwarte. Obóz kończy się. Chłopcy wracają pociągiem do domu. Nie wiemy, co się z nimi stanie. W pewnym sensie zarówno w *Dreszczach*, jak i w *Zmorach* oglądamy jedynie początek dramatu. Być może dlatego Marczewski zdecydował się nakręcić trzeci film o dojrzewaniu, którego akcja rozgrywa się tym razem na dwóch różnych płaszczyznach czasowych równocześnie.

*Weiser* ukazuje losy głównego bohatera Pawła Hellera w dwóch epokach, a nawet wymiarach, które różni nie tylko rzeczywistość polityczna, wiek bohaterów i krajobraz, ale nawet światło, a więc sposób istnienia na taśmie filmowej. Jest w tej różnicy przejawiania się coś niezwykle znaczącego. Jasne, nasycone, nierzeczywiste w swej zmysłowości kadry z dzieciństwa, które jest wiecznym latem na łonie przyrody, i ciemne, ponure, zimowe ujęcia Wrocławia przedstawiające losy dorosłych bohaterów – ten kontrast z pewnością nie jest przypadkowy. Marczewski niezwykle świadomie zestawia z sobą dwie tonacje, by snuć opowieść o utraconym raj i tytułowym chłopcu Dawidzie

Weiserze, który być może nigdy nie istniał. Świat dorosłego Pawła to miejsce przygnębiające i wyblakłe. Jego puste mieszkanie, magazyn w pakamerze, gdzie pracuje kolega z dzieciństwa Szymek, biuro Piotra, innego kolegi, z mapą świata na ścianie, placyk przed dworcem, gdzie Paweł karmi psy – wszystkie te miejsca są szare, pozbawione życia, zmęczone. Zupełnie inaczej niż plenery, w których kręcone są sceny z dzieciństwa bohaterów. I nie jest nawet istotne, że tamten czas naznaczony był przez polityczną opresję reprezentowaną przez kierownika szkoły, do której chodzili bohaterowie. Dzieciństwo z definicji jest okresem, gdy najczęściej obcuje się z tajemnicą. Brak jeszcze racjonalnych mechanizmów, które nieustannie podają ją w wątpliwość, więc wszystkie możliwości stoją przed człowiekiem otworem. Zgodność z utartymi wzorami postępowania nie jest jeszcze kryterium akceptacji zdarzeń. To, co później wydawać się będzie absurdalne, jest wciąż po prostu fascynujące.

Świat dorosłych w *Weiserze* to świat ludzi nękanych przez wyrzuty sumienia, samotnych, niemających sobie wiele do powiedzenia. Każdy z bohaterów niesie swój ciężar. Nie ma między nimi komunikacji. Przyjaciele z dzieciństwa nie umieją z sobą rozmawiać. Piotr szuka ucieczki w pracy, Szymek umiera na zawał, Paweł nie umie odnaleźć w niczym radości. Juliana, przyjaciółka, która przyjeżdża do niego w pierwszych scenach filmu z Niemiec, nie jest w stanie pomóc mu w poradzeniu sobie z poczuciem winy, które prześladuje go z powodu niezrozumiałego zniknięcia Dawida po wybuchu w tunelu. Ta wina nie jest racjonalna, nie może więc być racjonalnie wytłumaczona. Paweł cierpi, bo dzieciństwo pozostawiło w nim tęsknotę za braniem udziału w tajemnicy. Nie jest w stanie zapomnieć o tym, co było, więc związek, w którym funkcjonuje obecnie, skazany jest na zagładę. Obsesyjnie powraca do czasów, gdy dzięki funkcjonowaniu w grupie równych sobie dzieci, mógł dzielić swoje niewyrażone tęsknoty i fascynacje z innymi. W dzieciństwie człowiek nie czuje się tak odosobniony jak wtedy, gdy już dorośnie. Dzieciństwo nasycone jest jeszcze ciągłością. W świecie dorosłych wiara w racjonalność skazuje na nieciągłość.

Widać to wyraźnie w obrazach dotykających seksualnych napięć i pragnień. Dorosły Paweł nawet w scenie powitania Juliany i później w taksówce, gdy przyjaciółka prowokuje go erotycznie, myślami jest gdzie indziej. Miłość, która być może połączyła tę dwójkę w Niemczech, we Wrocławiu, blisko miejsc, gdzie doszło do tajemniczych zdarzeń dziecięcego lata, nie ma szansy przetrwać. Nie jest to związek oparty na erotyzmie, a więc duchowej komunii, a po prostu bycie z sobą dwójki ludzi. Ludzi, których dzieli bariera odrębnych doświadczeń. Paweł nie jest w stanie zbudować satysfakcjonującej relacji z Julianą, gdyż ta nie potrafi uczestniczyć w jego cierpieniu. To obiektywne uwarunkowania, wynikające z natury ich spotkania. Paweł wchodzi w nie obciążony balastem, którego tak naprawdę nie chce zrzucić, czekając na ponowne spotkanie z Elką, dziewczyną jego dzieciństwa.

Juliana nie jest w stanie konkurować z Elką. Nie ma to wiele wspólnego, choć trochę na pewno, z atrakcyjnością fizyczną. Paweł, nawet jeśli zachował erotyczną fascynację koleżanką z dzieciństwa, stara się z nią skontaktować przede wszystkim dlatego, iż liczy, że będzie mogła nieść z nim jego ciężar. Intuicyjnie liczy na to, że wspólne dzieciństwo stworzyło płaszczyznę porozumienia, która wytrzymała próbę czasu. Gorzko się jednak rozczarowuje. Ta płaszczyzna zniknęła wraz z wybuchem w tunelu. Poczucie ciągłości, które wynikało ze wspólnego uczestnictwa w tajemnicy, zniszczył upływ czasu. To również obiektywne uwarunkowanie wynikające z natury ich rozstania. Dorosłość niszczy dziecinne tęsknoty. Elka ma już córkę. Paweł nie potrafi zrozumieć, dlaczego nie chce mu powiedzieć, jak było naprawdę. Rzecz w tym, że tego „naprawdę” nikt nie zna. To właśnie tajemnica. Gorycz przepełniająca Pawła wynika z poczucia nieodwracalnej straty, która jest konstytutywna dla dorosłości. Rodzi się z chęci wyjaśnienia niewyjaśnialnego, która niszczy tajemnicę. Zdrada, którą Pawłowi wypominają koledzy, to nieuszanowanie sekretu. Ten zamach na wspólnotę wynikającą z udziału w niewytłumaczalnym doświadczeniu był początkiem końca. Teraz Paweł musi żyć ze świadomością, że to on zdradził, ale naprawdę zdradzili wszyscy, dorastając.

W *Weiserze* nie ma seksu, ale nie znaczy to, że nie ma erotyki. Wręcz przeciwnie, to bardzo erotyczny film właśnie dlatego, że tak dużo uwagi poświęca tajemnicy. Jak napisał sam Marczewski na stronie internetowej filmu:

*Weiser* jest filmem o tajemnicy i próbie dotarcia do prawdy. O tajemnicy życia i świata. Jest również filmem o naszej pamięci i jej ułomności. O tajemnicy dzieciństwa, które jest najbardziej magicznym, ale jednocześnie najbardziej bolesnym okresem życia, pełnym prawdziwych fascynacji i zauroczeń. Realność codziennego dnia miesza się z mistyką, ze wspomnieniem, nie zawsze być może zgodnym z prawdą. Bo jak po latach określić co jest, lub co było prawdą, a co jedynie grą naszej umęczonej wyobraźni?<sup>8</sup>

Tajemnica jest tu zatem podstawowym tematem. Tematem, który nierozdzielnie niesie z sobą kwestię erotyzmu. W filmie Marczewskiego kluczem do zrozumienia jego logiki jest postać Dawida wywierająca nieodwracalny wpływ na życie Pawła i Elki. Od pamiętnego lata, gdy rzucali wyzwanie śmierci, uwikłani są w erotyczny trójkąt, który, choć utajony, połączył ich na zawsze. Trójkąt erotyczny, a nie seksualny, podkreślę raz jeszcze. Ta relacja jest specyficzna, gdyż poszukiwania prowadzone przez Pawła dowodzą, że Dawid oficjalnie nie istniał. Nie unieważnia to jednak łączących trójkę bohaterów więzów, a raczej wzmacnia je.

Kim jest Dawid? Małomównym, rudym, żydowskim chłopcem. Każda z tych cech jest wielce znacząca. Małomówność wskazuje na nieadekwatność

<sup>8</sup> Wojciech Marczewski o filmie. Dostępny w Internecie: <http://www.gutekfilm.pl/weiser> [dostęp: 20.02. 2008].

słów w obliczu tajemnicy. Rudy kolor włosów budzi biblijne skojarzenie z ciemnością, diabłem i zdradą, skoro Judasz był rudy. Żydowskie pochodzenie przeciwstawia temu niewyobrażalne cierpienie Holokaustu, brak własnego miejsca i tajemniczą wiedzę związaną z judaistyczną mistyką. Dawid to uosobienie sprzeczności. Jest dzieckiem obdarzonym nadludzką mocą, ale równocześnie dziadek wychowuje go w surowej dyscyplinie. Wydaje się fizycznie nieatrakcyjny, a budzi w Elce fascynację, której nie jest w stanie obudzić żaden inny chłopiec. Nawet jeśli byt fizyczny Dawidka można podać w wątpliwość, to jego obecność wśród dzieci sprawiła, że dane im było zakosztować tajemnicy.

Dawid to płaszczyzna porozumienia, o której pisałem wyżej. W Dawidzie ukazała się tajemnica, której wyrazem stał się erotyczny związek Pawła i Elki. Ich pocałunek jest pocałunkiem w kontekście Dawida. To Dawid pchnął ich ku sobie. Bliskość narodziła się z fascynacji Dawidem i tylko w jej kontekście miała sens. Wybuch w tunelu zamknął wrota tajemnicy na zawsze. Zostało tylko wspomnienie, które niesie się przez całe życie. Elka nauczyła się z nim żyć, Paweł nie. To jednak nie ma większego znaczenia. To, co istotne, już się zdarzyło. Nigdy potem nie było im dane przeżyć niczego, co mogłoby się równać wspólnemu wędrowaniu nago po skąpanych w słońcu polach. Żaden pocałunek nie był tak elektryzujący jak ten, którym obdarzyli się nad strumieniem. Żadna chwila nie była równie piękna.

*Weiser* jest być może najbardziej fundamentalnym filmem Marczewskiego. Chociaż osadzony w konkretnych realiach, ma charakter filozoficznej medytacji nad specyfiką ludzkiego doświadczenia. Domyka trylogię, nie proponując jednak żadnego rozwiązania. Powracający w filmie obsesyjnie obraz eksplozji w tunelu, której nic nie jest w stanie wyjaśnić, świadczy o tym dobitnie. Ta eksplozja kończy to, co zakończone zostać musiało. Zaszczepia w sercu tęsknotę, która wyraża się w dojrzałym życiu nigdy niezaspokojonym erotycznym poszukiwaniem. Poszukiwanie to, dodajmy, zarażone jest śmiercią, podobnie jak śmiercią zarażone było zniknięcie Dawida. Dopiero śmierć przyniesie odpowiedź, której szuka Paweł Heller, dopiero śmierć przywróci go ciągłości. „Bo choć aktywność erotyczna jest przede wszystkim żywiołowym przejawem życia, to przedmiot tego psychologicznego poszukiwania, niezależny (...) od troski o powielenie życia, nieobcy jest śmierci”<sup>9</sup>.

Wchodząc na drogę erotyzmu, a więc poszukiwania ciągłości, człowiek staje twarzą w twarz z własną samotnością. Będzie borykał się z dylematami, których nigdy nie rozwiąże. Będzie miotał się w swojej nieciągłości, tym bardziej oddalając się od tajemnicy, im mocniej będzie starał się ją przeniknąć. Dorosły Paweł Heller w *Weiserze* jest Tomaszem Żukowskim, który przestał patrzeć przez lupę na znaczek z Madagaskaru, bo znaczek ten wydał mu się tylko ka-

<sup>9</sup> G. Bataille, dz.cyt., s. 15.



walkiem papieru; jest Mikołajem Srebrnym, który odrzucił poezję, bo nie dała mu odpowiedniego miejsca w społeczeństwie. Młody Paweł Heller patrzący na lewitującego Dawida jest Tomaszem, który patrzy na znaczek; jest Mikołajem mijającym nieznaną dziewczynę. Dorosłość z definicji jest zaprzeczeniem dziecinności. Erotyzm dziecka, którego ucieleśnieniem jest intymny kontakt z matką i pierwsze, zaskakujące doświadczenia seksualne z rówieśnikami, nieosiągalny jest dla dorosłego. Zostawia w duszy ranę, która nie chce się zabiścić. Dojrzewając, coraz bardziej oddalamy się od ciągłości, która w dzieciństwie zdawała się na wyciągnięcie ręki. W tym ruchu odśrodkowym jest nieubłagana logika istnienia. Dopiero jego kres przywraca nas bytowi. Seksualność pozbawiona naddatku sensu, który określam mianem erotyzmu, jest funkcją istnienia właśnie. Przyczynia się do pomnażania nieciągłości. Tajemnica, którą tak wnikliwie zajmuje się w *Weiserze* Marczewski, jest *par excellence* erotyczna. Odsyła do bytu, który jest niewyraźny. Eksplozja w tunelu pozostanie na zawsze niewyjaśniona.

## 5.

Wojciech Marczewski konsekwentnie bada w swoich filmach kwestię erotyzmu rozumianego jako poszukiwanie ciągłości. Każdy z nich to próba zrozumienia, dlaczego cierpimy, i potwierdzenie, że cierpienie jest nieuniknione. Bohaterowie, dojrzewając, doświadczają wewnętrznych napięć, które kierują ich kroki w stronę tajemnicy. Błądzą jednak, gdyż rzeczywistość społeczna wyrosła na glebie istnienia i istnieniu podporządkowana skutecznie oddziela ich od niej. Dostępne są im tylko przebłyski, które budzą tęsknotę. Dojrzewanie to przejście od erotyzmu nieświadomego do świadomego. Świadomy erotyzm to tęsknota za ciągłością, której zadośćuczyni śmierć. Erotyzm nieświadomy to blaknące resztki snu o czasie, zanim przyszedł na świat. Przejście jest nieuniknione. Wymaga go dorosłe życie w ramach struktur, które zapewniają społeczną kontynuację. Społeczeństwo, władza, kultura istnieć mogą tylko w warunkach nieciągłości. Seksualność daje się zgodnie z tą logiką spożytkować, erotyzm już nie. Dlatego mówić o nim można tylko nie wprost.

Fernando Pessôa napisał: „Nie mam teorii na temat życia. Nie wiem, czy jest dobre, czy złe, i nie myślę o tym. Dla moich oczu jest twarde i smutne, a rozkoszne tylko w marzeniach”<sup>10</sup>. Więcej nie trzeba.

<sup>10</sup> F. Pessôa, dz.cyt., s. 139.