

Jasmina Šuler Galos

Univerza v Ljubljani/Uniwersytet Warszawski

Sojusz artystyczno-cyrkowy w filmie *Tratwa Meduzy*

W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku Lublanę odwiedziła „zadziwiająca liczba wędrownych artystów” (Budna-Kodrič i Pešak-Mikec, 1999, s. 27). W latach 1901–1914 mieszkańcy Lublany mieli okazję zobaczyć 21 przedstawień cyrkowych¹, a w roku 1906 nawet pokaz Buffalo Billa. Wielkim zainteresowaniem cieszyły się nie tylko pokazy cyrkowe, ale też muzea osobliwości, mechaniczne teatry, menażerie... Część tego ducha przenikał również pierwszą wystawę sztuki konstruktywistycznej w Lublanie zorganizowaną w sierpniu 1924 roku przez Avgusta Černigoja² oraz występ awangardowej grupy Zenit pół roku później. Przywódcą Zenitu był serbski poeta, aktor i pisarz Ljubomir Micić (1895–1971). W latach 1921–1926 redagował on najbardziej bodaj znane czasopismo awangardowe w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców o tej samej nazwie co grupa. W roku 1925 opublikował w nim manifest, napisany wspólnie z Boško Tokinem i Ivanem Golem, rozpoczynający się od słów: „Huraaaa, barbarzyńcy! Huraaaa, zenityści!” (Micić, 1925, s. 1).

Szukające akcje artystyczne i buńczuczne deklaracje głoszące śmierć starej sztuki, które towarzyszyły występom zenitystów, miały wypracować sposób na

¹ Najczęściej odwiedzał Lublanę cyrk Kludsky. Jego nazwa zachowała się w słoweńskiej pamięci kulturowej za sprawą dwóch wierszy poety Srečko Kosovela *Čirkus Kludsky* oraz *KONS: XY*.

² Wystawiono koła, stary motocykl, maszynę do pisania i ubranie amerykańskiego robotnika. Ekspozatom towarzyszyły napisy w rodzaju: „Kapitał to złodziejstwo”, „Potrzebujemy wykształconych rolników i robotników”, „Artysta musi stać się inżynierem, inżynier musi stać się artystą” (Vrečko, 2003, s. 228).

przewycięzenie kryzysu sztuki, którego świadomość nadawała treść większości ruchów awangardowych. Kryzys oznaczał dla wielu z nich punkt przesilenia, „stan interpretacyjnej niepewności, za którą nie stoi już żadna sankcja ostateczna” (Markowski, 2007, s. 23). Zenityści nazywali siebie „jedynymi europejskimi dzikusami” (Đurić, 2012, s. 127) i ostro odcinali się od przedstawicieli innych ruchów awangardowych, którzy powracali do natury, by w niej odnaleźć życiodajne źródło dla nowej sztuki. Słowiański mesjasz objawiał się jako prawdziwy dzikus, nadczłowiek o ponadprzeciętnej energii.

„Technolibidalny zenityzm” (Levi, 2009, s. 10), który dążył do bałkanizacji Europy, miał tchnąć nowe życie w starą, zmęczoną, dekadentką kulturę europejską. Na wyobraźnię odbiorców silnie oddziaływała centralna figura ruchu: postać Zenit-Mana, zwanego również Barbarogeniuszem, dawcy dzikiej i nieposkromionej energii. Zenit-Man przywoływał wyobrażenie o nowym człowieku, mającym silne i umięśnione ciało, które nieustannie przechwytywało i emitowało prądy energetyczne. Barbara Czapik-Lityńska figurę człowieka, zdolnego przywrócić równowagę zniewieściałej i bezsilnej Europie, rozpatruje z perspektywy długiego trwania: „Szczególnie interesujące są postacie artystów-geniuszy, jak serbski Barbarogeniusz czy chorwacki Geniusz, realizujące w nowych formach-maskach stary mit zbawcy. Figura słowiańskiego zbawcy należy do intrygujących postaci mitu, literatury romantycznej oraz awangardowej” (Czapik-Lityńska, 2005, s. 94).

Fascynacja zenitystów sztuką cyrkową stała się tematem filmu *Tratwa Meduzy* (*Splav meduse*, 1980, reż. Karpo Godina). Tak jak dla wielu awangardowych artystów również dla zenitystów cyrk stał się „pojemną metaforą magazynującą wyobrażenia czasoprzestrzeni” (Siedlecka, 2014, s. 445). Podziwiali odwagę cyrkowców, wywołującą u widzów skrajne emocje, zazdrościli im specyficznej władzy nad publicznością oraz energii zamkniętej w silnym i doskonałym ciele. Sojusz z cyrkiem oznaczał również sprzeciw wobec zastanych konwencji, oddzielających prawdziwy artyzm od sztuki jarmarcznej i „zgniłą” kulturę mieszczańską od „wyzwolonej” sztuki.

Opowieść filmowa stara się obudzić „wyparte wspomnienia o anarchizujących i ludycznych aspektach pierwszej nowoczesności” (Majewski, 2009, s. 12), by móc opowiedzieć historię o sobie; o kondycji sztuki modernistycznej w przełomowym dla socjalistycznej Jugosławii okresie, kiedy kończyły się lata „ołowiane” i wróciły postulaty polityczne z końca lat 60. XX wieku. Omawiany utwór znajduje się w takim punkcie na osi diachronicznej, z którego stają się widoczne kontury formacji modernistycznej i powstaje potrzeba definicji uwzględniającej nowy punkt widzenia:

(...) podważenie i rozbicie dominującej narracji o nowoczesności dokonało się dzięki próbom „przepisania nowoczesności” (*réécrire la modernité*), przemyślenia jej na nowo, tak by opisujące nasze temporalne usytuowanie *post-* przekształciło się w *re-* (modyfikujące powtórzenie) (Majewski, 2009, s. 53)³.

W przypadku filmu *Tratwa Meduzy* powtórzenie to odbywa się na dwóch płaszczyznach, których opisanie umożliwia pojęcie dominanty⁴, zdefiniowane przez Briana McHale’a. Narzędzie to pozwala zaobserwować w tkance filmowej dwie zasadniczo różne postawy autorskie.

W pracy *Pöstmödernist Fictiön* Brian McHale (2001) stawia pytanie o ontologiczny status fikcji i jej związek z realnym światem. Według niego dzieło sztuki zawsze znajduje się w pewnym punkcie w czasie i przestrzeni, ale równocześnie pozostaje częścią długoterminowych mechanizmów, które mogą istnieć w sposób utajony, ujawniając się z większą lub mniejszą siłą w konkretnym momencie historycznym. W sposób naprzemienny następują po sobie dwa sposoby myślenia i postrzegania porządkujące nasze myślenie o świecie. Pierwszy z nich ma dominantę epistemologiczną, drugi ontologiczną.

Prawdą jest, że za pomocą dominanty McHale przeprowadza rozróżnienie między powieścią modernistyczną a postmodernistyczną, ale umocowanie procesu na poziomie ahistorycznym pozwala zastosować to narzędzie analityczne również poza podziałem na modernizm i postmodernizm. Proces wymiany epok w sztuce nie polega na tym, że niektóre elementy znikają, a inne się pojawiają, powiada amerykański literaturoznawca, istotna jest zmiana hierarchii i stosunków między składowymi struktury. Również u McHale’a chodzi więc o pewną postawę, która określa horyzont rozumienia.

Dominanta epistemologiczna jest według amerykańskiego literaturoznawcy charakterystyczna dla powieści modernistycznej, ponieważ podmiot modernistyczny chce zrozumieć i interpretować świat, w którym żyje, chociaż proces poznawania silnie utrudnia mu poczucie nieautentyczności istnienia i niewyraźności świata. Wszystkie strategie modernistyczne – niepełność tekstualna, zmiana perspektywy, utrudniona forma, modernistyczna autoreferencyjność – mają za zadanie przezwyciężyć wspomniane ograniczenia podmiotu. Dominanta powieści postmodernistycznej jest, przeciwnie, ontologiczna, twierdzi McHale.

³ W Słowenii właśnie w tym okresie powstawała grupa retroawangardowa Neue Slowenische Kunst, której teoretycy zdawali sobie sprawę z doniosłości tego pytania. Zob. (Šuler Galos, 2013, s. 149).

⁴ Dla Romana Jakobsona, od którego McHale przejął termin, dominanta jest tym elementem struktury, który porządkuje i dostosowuje do siebie pozostałe składniki, zapewniając całości trwałość. McHale jednak nieco zmodyfikował tę zasadę. Dopuszczał istnienie obu dominant w tym samym tekście i starał się unikać akcentów, które u Jakobsona wskazują na hierarchię, system i porządek.

W pierwszym momencie łączenie postmodernizmu z ontologią może zadziwić, ponieważ jesteśmy przyzwyczajeni łączyć postmodernizm właśnie z kierunkiem, w którego centrum znajdują się ontologiczna niepewność i niezakorzenie. Dla McHale'a termin „ontologiczny” oznacza jednak nie zakorzenie w tym świecie, ale przebywanie w świecie możliwym lub, częściej, na granicy światów. Uwaga jest skierowana na stosunek między światem a fikcją, a nie na poznawanie świata realnego i reguł, które nim kierują.

W filmie Karpo Godiny mamy do czynienia z dwiema dominantami odnoszącymi się do dwóch planów czasowych. Ontologiczna odnosi się do lat 20. XX wieku, w których rozgrywa się akcja filmu, a epistemologiczna do lat 80. XX wieku, w których powstaje ideowy⁵ komentarz do tej rzeczywistości. Film powstał w roku 1980⁶ w słoweńsko-serbskiej koprodukcji. Reżyseria, zdjęcia i montaż są dziełem Karpo Godiny, a autorem scenariusza jest Branko Vučićević. *Tratwa Meduzy* to pierwszy film długometrażowy⁷ Godiny i stanowi część trylogii, do której należą jeszcze obrazy *Rdeći boogie ali kaj ti je deklica* (1982) oraz *Umetni raj* (1990).

Wydarzenia odbywają się na dwóch planach. Na pierwszym widz jest skonfrontowany nie tyle z opowieścią filmową, ile z serią oddzielnych obrazów, za pomocą których powstaje kolaż, ilustrujący życie pewnej grupy artystyczno-cyrkowej w latach 20. XX wieku, o czym widza informuje napis 192_ wyświetlony na początku filmu. Reżyser stara się odtworzyć atmosferę tego okresu, unaocnić silne zaangażowanie emocjonalne, które miało towarzyszyć akcjom zenitystów. Z drugiej strony awangardowe hasła i slogany stanowią tło, na którym stają się widoczne zacięte dyskusje polityczne toczone w socjalistycznej Jugosławii 60 lat później⁸. Fikcyjny obraz pewnego wycinka świata zenitystów jest opisany za pomocą środków, których zadaniem jest kwestionowanie granicy między światem fikcyjnym a rzeczywistością⁹, i ma dominantę ontologiczną. O ostatecznej wymowie

⁵ Idea w artykule oznacza zarówno myśl autora, która istnieje poza utworem, jak i komunikat, który powstaje w wyniku interakcji między autorem a czytelnikiem.

⁶ Przed nakręceniem swojego pierwszego filmu długometrażowego Karpo Godina, jako dyrektor fotografii, współpracował z czołowymi przedstawicielami Nowego Filmu Jugosłowiańskiego. Ze scenarzystą Branko Vučićevićem (1934–2016), jednym z najbardziej cenionych scenarzystów epoki, spotkał się już podczas pracy nad kultowym filmem *Rani radovi* (1969, reż. Želimir Žilnik), przy którego powstaniu Godina pełnił funkcję dyrektora fotografii, operatora i montażysty.

⁷ Przed tym nakręcił filmy krótkometrażowe *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* (1970) oraz *Zdravi ljudje za razvedrilo* (1972).

⁸ Większość filmów tego okresu nie zawierała przesłania antykomunistycznego. Najbardziej zaangażowane z nich, w tym omawiany, na nowo podejmowało pytanie towarzyszące wielu ruchom awangardowym: jaka powinna być rola sztuki w procesie permanentnej rewolucji?

⁹ Chodzi zwłaszcza o środki poetyckie, które uwagę odbiorcy kierują na samo dzieło sztuki, oraz częste używanie elementów burzących iluzję fikcyjną, takich jak cytaty, imitacje i pastiszowe odwołania. Zob. (Virk, 2000, s. 53–70).

filmu zdaje się jednak decydować dominanta epistemologiczna, która związana jest z silnie odczuwalną obecnością krytycznej świadomości twórców, zwłaszcza Vučićevicia, w świecie fikcji filmowej.

Odbiorca idealny rozpoznaje w filmie cytaty z poezji Micicia, łączy ekstrawaganckie zachowanie bohaterów filmowych z występami zenitystów i właściwie interpretuje pojawienie się w filmie nazwisk Filippa Tomassa Marinettiego czy Władimira Majakowskiego, ale dla odbioru całości takie przygotowanie nie jest konieczne. Energię Barbarogeniusza próbują w filmie wskrzesić: poeta i malarz Aleksa Ristić, poeta Borivoj Lazarević oraz poeta i ideolog Mišić. Ostatnie nazwisko nawiązuje do postaci redaktora czasopisma „Zenit” Ljubomira Micicia i równocześnie w sposób ironiczny odwołuje się do postaci Zenit-Mana; mišić w języku serbskim oznacza mięsień.

Artystów spotykamy pewnego pochmurnego dnia, kiedy zmierzają autobusem do tonącej w błocie wsi Petrovo, gdzie biedne i monotonne życie wiodą nauczycielki Ljiljana i Kristina. Kolejne krótkie i wyraźnie obramowane kadry zestawiają sceny ze spokojnego życia konserwatywnej serbskiej prowincji z nadpobudliwym sposobem bycia artystów, pijących „elektryczne mleko” i głoszących nadejście nowego czasu. Świadomość istnienia na peryferiach wielkiego świata i próby kompulsywnego wyrwania się z zablokowanych prowincjonalnych wiosek stanowią jeden z kluczowych, ale dla tego artykułu mniej istotnych tematów filmu. Zadaniem szybko po sobie następujących kadrów jest wskazanie na nieskuteczność tych kompulsywnych ruchów, które zostają natychmiast zneutralizowane przez sceny z życia wsi. Kontrast jest tak duży, że wdrożenie projektu „nowej sztuki” nie jest nawet śmieszne, absolutna niemożność zrozumienia drugiego świata znosi ironię.

Układ ten ulega zmianie, kiedy do wsi przyjeżdża kolejny samochód, a w nim „trąba historii”, siłacz Alojz Žnidaršič. Przez chwilę wydaje się, że Žnidaršič zdoła zagrać rolę Zenit-Mana w teatrze życia wyreżyserowanym przez zenitystów. Okoliczni rolnicy są tak zauroczeni jego mało wyrafinowanym pokazem siły (trzymając za łańcuchy utrzymuje w miejscu dwa samochody napędzane w przeciwnie strony), że nie zauważają nawet weselnego korowodu zmierzającego ku cerkwi. Mišić, który wyczuł obecność więzi łączącej artystę cyrkowego z jego publicznością, proponuje Žnidaršičowi założenie spółdzielni cyrkowo-artystycznej, do której oprócz poetów miały należeć również wspomniane nauczycielki przeistoczone w artystki rewiiowe oraz narzeczona i asystentka Alojza. Trupa artystyczno-cyrkowa mocuje na samochodzie plakat z napisem: „Energia Div Žnidaršič” i udaje się przez rzekę na podbój świata.

Podczas pierwszego występu spółdzielni artystyczno-cyrkowej Mišić wdrapuje się na balkon, by z podwyższenia poinformować publiczność, że „wygrają najsilniejsi”, Kristina deklamuje dadaistyczną poezję, a „trzy gracze” tańczą zmysłowy taniec. Główną atrakcją stanowi jednak pokaz Alojza Žnidaršicia, „najsilniejszego człowieka na Bałkanach i w całej Europie Środkowej”. Widzowie są zauroczeni. W przeciwieństwie do artystek, nieco śmiesznych w swoich staraniach, by wyglądały jak prawdziwe tancerki z berlińskich wodewilów, Alojz niczego nie przedstawia. Nie stara się też nikogo do niczego przekonać, jak to czynią poeci. Wobec jego bycia sobą, bycia artystą cirkowym Alojzem Žnidaršiciem, manifesty awangardowe tracą siłę oddziaływania. Artyści potrzebują Alojzego, ponieważ to jemu udaje się narzucić widzom wizję własnego świata. Tym samym wywiera on bezpośredni wpływ na kształt rzeczywistości, a zmiana kontekstu społecznego wprowadzona indywidualnym aktem twórczym stanowiła jeden z podstawowych postulatów sztuki awangardowej.

Przekraczanie ograniczeń, samodyscyplina prowadząca do doskonałości technicznej, zdolność do połączenia się w jedno z wykonywaną czynnością to strategie zaspokajające głód bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością tak charakterystyczny dla całego nurtu modernistycznego. Alojz funkcjonuje wśród artystów jako typ symboliczny; podczas pokazu nie wskazuje na żadną rzeczywistość istniejącą poza sceną, nie potrzebuje fantazmatu, który by nadał jego występowi cechy prawdziwości. „Innymi słowy, poprzez performujące ciało typu symbolicznego, rzeczywistość, którą ono projektuje, tymczasowo staje się niejako «prawdziwie prawdziwą» – ponieważ typ symboliczny jest tak bardzo spójny wewnątrz, tak bardzo prawdziwy dla siebie” (Handelman, 1991, s. 206). Alojz przykuwa uwagę publiczności, narzucając jej własny kontekst: „Te właściwości typu symbolicznego nie tylko sprawiają, że staje się on stosunkowo niezależny od kontekstu, ale w rzeczywistości wznoszą go ponad kontekst. Tak się dzieje, ponieważ typ symboliczny holistycznie zawiera i podporządkowuje totalność swojej własnej rzeczywistości” (Handelman, 1991, s. 208).

Typ symboliczny cechuje zdolność do tworzenia odrębnych światów, zamknięcia się we własnym czasie i własnej przestrzeni, dlatego z zewnątrz wydaje się istnieć poza czasem. Tak silna autoreferencyjność równocześnie oznacza, że artysta pozostaje poza normami społecznymi i kulturowymi, to on narzuca zasady, a publiczność może je tylko zaakceptować lub nie. Właśnie takiej mocy oddziaływania pragną dla swojej poezji artyści awangardowi w omawianym filmie. Alojz nie proponuje publiczności nic poza obrazem swojego silnego atletycznego ciała, a publiczność niczego innego się nie domaga. Występ trzech kobiet, poprzedzający pokaz atlety, przeciwnie, odtwarza pewne wyobrażenie,

kieruje uwagę widza ku pewnemu idealnemu wzorcowi. Ich tańczące ciała zdają się mówić: „Jesteśmy jak artystki z Berlina czy Moskwy”¹⁰, kierują uwagę na coś, co istnieje poza nimi, dlatego w przeciwieństwie do autoreferencyjnego pokaz Ałojzego wywołują u widza ironiczny dystans. O ile możemy uznać, że ciała tancerek stanowią swego rodzaju reprezentację wielkiego świata, „berlińskiej rozpusty”, o której Ljiljana opowiada przyjaciółce, a występ artystów awangardowych stanowi reprezentację awangardowego splotu sztuki z polityką, o tyle Ałojz nie reprezentuje niczego, istnieje poza metaforą.

Drugie przedstawienie trupy artystyczno-cyrkowej stanowi swojego rodzaju zrealizowaną metaforę¹¹, która ma wskazać na śmierć starej sztuki. Na pierwszy rzut oka mamy do czynienia z postmodernistyczną grą pustych znaków, nagromadzeniem łatwych do zinterpretowania cytatów, które razem nie tworzą żadnej spójnej całości. Pokaz rozpoczyna scena rodem z amerykańskiego westernu. Na środku rynku pojawiają się Borivoj i Aleksa w długich sięgających kostek płaszczach. Borivoj trzyma pistolet z ostrą amunicją, a Aleksa – książkę. Następuje instrukcja postępowania z kanonicznymi dziełami sztuki literackiej na wypadek wybuchu wojny: książkę należy schować pod marynarkę na wysokości serca, a następnie uzbrojonym w dzieło sztuki odważnie stanąć na linii strzału. Po wstępie teoretycznym Miśić rzeczywiście wyjmuje pistolet i strzela w pierś Aleksy. Aleksa wychodzi ze zdarzenia bez uszczerbku, ale kanoniczne dzieło literackie, *Górski wieniec* Petra Petrovicia Njegoša, zostało zastrzelone. Kula utkwiała w środku czoła portretu autora znajdującego się na stronie tytułowej książki. Tak jak wszystkie zrealizowane metafory ta też jest łatwa do rozszyfrowania: nadchodzi wojna, w której polegnie stara sztuka, pełna uprzedzeń i podziałów, pozbawiona młodzieńczej energii, używająca spróchniałych środków poetyckich.

Rozstrzygający dla wymowy filmu jest trzeci występ trupy, który w pewnym sensie stanowi przeciwieństwo popisu atlety we wsi Petrovo. Wydarzenie rozgrywa się na podwórku nowoczesnej fabryki. W głębi kadru za grupką robotników,

¹⁰ Wątek przeciwstawiania Berlina czy Paryża Moskwie pojawia się w filmie wielokrotnie. Reżyser wskazuje tym na dwa źródła sztuki awangardowej i dwie przyczyny jej porażki. Na Zachodzie projekt awangardowy utracił swoją siłę w momencie, kiedy okazało się, że znienawidzony przez artystów awangardowych mieszczech nauczył się zastępować wyjątkowość i oryginalność dzieła sztuki ceną rynkową. Na Wschodzie sztuka rewolucyjna, aktywnie uczestnicząca w stwarzaniu nowego świata, bardzo szybko stała się ofiarą jego władców.

¹¹ Dla metafory jest charakterystyczna gra między obecnością i nieobecnością. W tekście istnieje tylko znaczenie figuratywne, jakbyśmy chcieli powiedzieć: „Nie chodzi o...”. Podczas metaforyzacji autor obiekty czy wydarzenia istniejące w realnym świecie przenosi w świat językowy, gdzie są one obecne tylko jako ślad poprzez jedną ze swoich konotacji (minimalne wspólne znaczenie). Realizacja metafory odbywa się w przeciwnym kierunku: ze świata znakowego w stronę rzeczywistości. Zrealizowana metafora nie sprawia kłopotów interpretacyjnych, ale wywołuje dezorientację u odbiorcy, ponieważ kwestionuje granice między światem fikcji a rzeczywistością. Dlatego McHale utrzymuje, że jest ona charakterystyczna dla prozy postmodernistycznej (McHale, 2001, s. 134).

którzy w milczeniu przyglądają się dziwacznemu zachowaniu wędrownych artystów, przykuwa uwagę ogromna kukła grubego kapitalisty wzorowana na sowieckich antykapitalistycznych karykaturach, a na podwyższeniu po jej lewej stronie Miśić przemawia w imieniu klasy robotniczej, otwarcie nawołując do buntu. „Patrzcie, jak tyje pan Kapitalista, żywi się waszym potem, waszą krwią, mięśniami, kośćmi i płucami!” – woła, podczas gdy członkowie zespołu pompują kukłę. Swojej karykaturze z zainteresowaniem i ironicznym uśmieszkiem na wargach przygląda się właściciel fabryki. W końcu pyta, kto jest autorem tego pomysłowego antykapitalistycznego performansu. W jego fabryce zwolniło się bowiem miejsce kierownika działu reklamowego, a człowiek o takiej wyobraźni zapewne będzie w stanie nim pokierować. Borivoj, który przedstawienie opracował, bez wahania przyjmuje propozycję pracy, po czym dyrektor stwierdza sentencjonalnie: „Drogi są tylko dwie: pierwsza prowadzi do przemysłu, druga do rewolucji”.

Alojz nie uczestniczy w przedstawieniu, więcej, domaga się, by zmasowano jego nazwisko z plakatów reklamujących antykapitalistyczną agitkę. Podział, który dokonał się na podwórku fabryki na oczach kilku niezainteresowanych przedstawieniem robotników, oznacza koniec krótkotrwałych marzeń o awangardowo-cyrkowej rodzinie, której twórczość miała zmienić świat. Scena jest interpretacyjnie zamknięta: sztuka awangardowa osiąga pełną autonomię i w tym momencie wstępuje do służby jednego z dwóch panów: służy totalitarnemu reżymowi lub kapitałowi. Borivoj staje się ofiarą mechanizmu, który połączył awangardę na Zachodzie. Antykapitalistyczne przesłanie filmu podkreśla również tytuł, nawiązujący do słynnego dzieła Théodore’a Géricaulta. Obraz *Tratwa Meduzy* już w chwili wystawienia na Salonie Paryskim w roku 1819 zawierał antyroyalistyczny przekaz, ponieważ kapitan, który odegrał w zdarzeniu, stanowiącym inspirację dla dzieła, wyjątkowo negatywną rolę, był rojalistą.

Skażone jest również drugie źródło sztuki awangardowej, której przedstawicielem jest Miśić, głosiciel oderwanych od realnego życia abstrakcji ideologicznych przychodzących ze Wschodu. Ambicja, by doprowadzić do zasadniczych zmian społecznych, która napędza jego działanie, stawia artystę ponad rzeszę zwykłych śmiertelników, tym samym wyklucza go z życia społecznego, dehumanizuje drugiego człowieka i utrudnia dialog. Również ta przestroga jest zawarta w tytule filmu. *Tratwa* z ocalałymi z wypadku fregaty *Méduse* pojawia się na jego początku. Kamera najdłużej zatrzymuje się w prawym górnym rogu obrazu, na mężczyźnie wypatrującym na horyzoncie ledwo widocznego statku, by następnie powoli prześlizgnąć się w dół, odsłaniając postacie umarłych i umierających. Wizja świetlanej przyszłości głoszonej w filmie przez artystów powoli przeradza się w obraz upadku, a w walce o życie nadal wygrywają najsilniejsi.

Formacja, która próbowała znieść przepaść między rzeczywistością a ideałem, doprowadziła do tego, by ideał oderwał się od świata i w nowomowie socjalistycznych polityków zaczął funkcjonować jako samodzielny byt. W takiej sytuacji porozumienie z artystą cyrkowym – w sposób istotowy związany z prawdziwym światem – staje się niemożliwe. Alojz z Zenit-Mana zmienia się w prowincjonalnego sztukmistrza. Trupa już w składzie okrojonym kontynuuje drogę do Triestu, ale tym razem zatrzymują ich zasy śnieżne w słoweńskich Alpach, do miasta nigdy nie docierają. Na końcu drogi prowadzącej donikąd niespodziewanie zjawiają się członkowie tajnej policji szukający agentów Kominterny. Div Žnidaršič próbuje im wytłumaczyć, że to nie ich szukają, ale jego ożywiona gestykulacja wydaje się policjantom podejrzana. W momencie, kiedy Alojz Žnidaršič wypowiada zdanie: „Taki już jestem, lubię gestykulować”, policjant zabija Aleksę.

Stosunkowo łatwo wskazać i zinterpretować elementy filmu o dominancie ontologicznej. Alegoryczny w gruncie rzeczy obraz ukazuje wzlot i upadek nie tylko kierunku w sztuce, ale również pewnej postawy wobec świata. „Polityczność na pokaz” czy „polityczność filmowa”, która cechuje trzech głównych męskich bohaterów filmu o pseudonimach X1 (Aleksa Ristić), X2 (Mišić) oraz X3 (Borivoj Lazarević) zostaje zderzona z ideologiczną „niewinnością” artysty cyrkowego Alojza Žnidaršicia-Diva. Sztuka, która chce wywierać rzeczywisty wpływ na rzeczywistość, powinna rozszerzyć swoje granice i połączyć się z „prawdziwym” życiem, alegorycznie wyobrażonym w postaci atlety. Rozbite lustro i wzmianka o nadejściu komety w jednej z początkowych scen – tak jak tytuł filmu – sugerują, że plan ten nie mógł się powieść.

Film miejscami przypomina wystawę sztuki awangardowej lub kolaż złożony z cytatów. Takie przedmioty, jak zegar ze wskazówkami w formie sierpa i młota, portret Lenina czy numer gazety „Zenit” na stole funkcjonują jako obiekty z wystawy, pozbawione narracyjnego ładunku i przedstawiające wyłącznie siebie. Reżyserowi nie zależało na realistycznym opisie życia artystów awangardowych w głuchej serbskiej prowincji ani na modernistycznym poszukiwaniu prawdy ukrytej za znakami. Godina buduje całkiem odrębny świat¹², wykorzystując przy tym estetykę pastiszu. Pastisz, tak jak parodia, odnosi się do cudzego dzieła sztuki lub obrazu świata, a nie do świata samego. W przypadku analizowanego filmu jest to wyobrażenie o życiu awangardowych artystów – wagabundów. W odróż-

¹² Ciekawe, że niektóre elementy doktryny jugosłowiańskiej w tym świecie są przyjmowane jako „naturalne”. Na zasadzie milczącej zgody w filmie zostaje zaakceptowana np. doktryna bractwa i jedności, na co wskazuje wymienne stosowanie w filmie dwóch języków, słoweńskiego i serbskiego. Samo podjęcie tematu pierwszej awangardy wydawało się w „ołowianych” latach ożywcze, ponieważ powoływało do życia skrawek historii zepchniętej w niepamięć, ale dla wymowy filmu jest kluczowy również fakt, że stworzyło go pierwsze „jugosłowiańskie” pokolenie.

nieniu od parodii pastisz nie zmienia oryginału, ale przejmuje jego interpretację, dlatego znaczenie powstaje „na przecięciu znaczeń oryginału i sposobu jego opracowania” (Juvan, 1997, s. 36).

Kluczowa jest więc świadomość nieautentyczności, manipulacji czy gry z odbiorcą. Tournée artystyczne, mające być manifestem nowego początku i zespalającego artystę i jego sztuka w jedno, przeistacza się w farsę, której tragiczność (śmierć Aleksy) jest anihilowana przez użycie metafikcyjnych znaków i techniki pastiszowej. Rzeczywistość filmowa jest naoczna i niedwuznaczna, ale w sposób oczywisty sfalsyfikowana, co znosi zarówno tragiczność, jak i zaangażowanie ideologiczne oraz uniemożliwia wszelką próbę głębszej psychologizacji. Pastisz stanowi jeden z najczęściej używanych kategorii estetycznych w dziełach o dominancie ontologicznej, ponieważ ma charakter wybitnie intertekstualny.

W omawianym filmie ten efekt jest osiągnięty zwłaszcza za pomocą statycznego kadru. Kamera zatrzymuje w czasie kolejne „fotografie”, których efekt jest nie tyle refleksyjny, ile zmysłowy. Wyraźne ramy podkreślane przez użycie tradycyjnych znaków przestankowych, takich jak kwiat irysu, kurtyna czy zaciemnienie wskazują na obecność autora w świecie fikcyjnym i łamią umowę fikcyjną (Eco, 2007, s. 148), kwestionując tym samym treść płomiennych wypowiedzi głoszonych z wielkim zaangażowaniem przez bohaterów. Nie ma w nich heroizowania rzeczywistości ani woli zmiany, o których pisał Michel Foucault: „Nowoczesność różni się od mody, próbującej nadążyć za biegiem czasu, jest postawą, która pozwala uchwycić to, co «heroiczne» w chwili obecnej. Nowoczesność nie jest zjawiskiem uwrażliwienia na ulotne «teraz», lecz wolą «heroizowania» terażniejszości” (Foucault, 2000, s. 283).

Materiał filmowy umożliwia jednak również interpretacje o wyraźnie epistemologicznym charakterze. Istnieje bowiem w nim warstwa znaczeniowa, w której zamknięte i łatwe do rozszyfrowania wycinki pewnego wyobrazonego świata zastępuje wieloznaczność charakterystyczna dla utworów o dominancie epistemologicznej. W rezultacie widz nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi na kluczowe dla filmu pytanie o rolę sztuki awangardowej w społeczeństwie jugosłowiańskim pod koniec XX wieku. Czy sztuka neoawangardowa starała się uczynić artystę „dynamem społeczeństwa”, czyli dokończyć dzieła, które rozpoczęli artyści awangardowi, czy – przeciwnie – charakteryzuje ją kompulsywnie „powtarzanie minionej nowoczesności bez aktualizującej jej sensy historycznej modyfikacji?” (Majewski, 2009, s. 54).

Na rzecz pierwszej opcji przemawia fakt, że warstwa znaczeniowa *Tratwy Meduzy* pozostaje pod przemożnym wpływem intelektualnym nieco starszego

Nowego Filmu Jugosłowiańskiego z lat 60. i 70. XX wieku. Pod nazwą Nowy Film Jugosłowiański (w użyciu jest również termin „Czarna Fala”¹³) kryją się silnie zróżnicowane koncepcje ideowe i zindywidualizowane języki artystyczne. Niektórzy autorzy¹⁴ szukają wspólnego mianownika w zamiłowaniu reżyserów Czarnej Fali do eksperymentów formalnych oraz marksistowskiej filozofii spod znaku wczesnego Karola Marksa, Herberta Marcuse’a, Louisa Althussera¹⁵, ale również pism Włodzimierza Lenina. Zwłaszcza dla Dušana Makavejeva, którego filmy wywarły duży wpływ na twórczość Godiny, istotna jest również interpretacyjna otwartość utworu.

Godina przeniósł na język filmowy zagadnienia, które były wówczas żywo dyskutowane w środowisku jugosłowiańskich lewicujących krytyków dogmatyzmu i rządów jedynej partii. Największy wpływ na kształt debaty publicznej wywierali wówczas filozofowie związani z czasopiśmem „Praxis” (1964–1974). Przekonanie o tym, że należy w sposób zdecydowany sprzeciwić się wszelkim formom totalitaryzmu: zarówno dyktatowi jedynej partii, jak i przemocy kapitału, ale też normom narzucanym jednostce przez moralność drobnomieszczańską, należało do wiodących postulatów tego ugrupowania. W filmie teza ta pojawia się wielokrotnie, w najbardziej jednoznaczny sposób w scenie na fabrycznym podwórku, która oznacza początek końca cyrkowo-artystycznego projektu. Do idealnej wspólnoty równych i wolnych jednostek prowadzi droga postępu, z tym jednak zastrzeżeniem, że również same ideały społeczne nie powinny stać się absolutem i nie mogą być zdefiniowane *a priori*. Zmienność jest istotową cechą rewolucji (Leninowski postulat permanentnej rewolucji tłumaczy obecność znaków związanych z Leninem w filmie), dlatego społeczeństwo pozostaje wolne dopóty, dopóki czerpie swoje siły z nieustannego odnawiania się, zdolności do kwestionowania starego i wypatrywania nowego¹⁶.

W dziedzinie teorii sztuki powyższe tezy prowadziły do przekonania, że tylko wolna i niezależna jednostka (pozbawiona jednak egoizmu i działająca w imię wspólnego dobra) może tworzyć autonomiczną sztukę. Należy oczywiście pamiętać, że depolityzacja sztuki socjalistycznej miała korzenie polityczne, a artyści często wykorzystywali modernistyczne dążenie do autonomicznej sztuki, by uciec w bezpieczny, apolityczny świat fikcji. Twórcy związani z lewicową fi-

¹³ O konotacjach związanych z określeniami Nowy Film Jugosłowiański i Czarna Fala zob. (Kirn, 2011, s. 18–21).

¹⁴ Zob. (Levi, 2009, s. 16–19).

¹⁵ O krytyce kina klasycznego po roku 1968 na Zachodzie zob. (Hansen, 2009, s. 238–239).

¹⁶ Często stosowany w stosunku do tego prądu intelektualnego oraz filmów Czarnej Fali przymiotnik „antyrezimowy” może wprowadzać w błąd, ponieważ w kontekście polskim może sugerować absolutne zerwanie z ideologią komunistyczną.

lozofią spod znaku „Praxis” traktowali jednak socjalistyczny modernizm nieco przewrotnie. Według ich interpretacji jedynie sztuka była w stanie we właściwy sposób przekazać nieskończoność walki rewolucyjnej. Karpo Godina miał wystarczająco dużo odwagi, by w swoim filmie postawić pytanie o istotę sztuki rewolucyjnej obserwowanej przez perspektywę dwóch awangard. Szukał własnej odpowiedzi na pytanie, „[j]ak pozostać politycznie zaangażowanym, ale jednocześnie w bezpiecznej odległości od wzorców proponowanych przez Partię” (Kirn, 2011, s. 24).

Tratwa Meduzy zajmuje więc skrajnie krytyczną pozycję wewnątrz szeroko rozumianego „socjalistycznego modernizmu”, który stanowił część polityki kulturalnej jugosłowiańskiego państwa. Dominującym wątkiem filmu jest upadek mitu nowoczesności, o którym pisze Tomasz Majewski¹⁷. Sojusz między atletą, który jako typ symboliczny zachowuje związek z rzeczywistością, a artystami, żyjącymi w sferze idei, nie jest trwały. Antyintelektualizm, odwaga, niezależność od norm społecznych, specyficzny rodzaj niewinności związany z byciem sobą nie stają się udziałem artystów. Translacja tych cech na artystę, którego ambicją było tchnąć nowego ducha w starą Europę, wskrzesić nowego wolnego człowieka w miejsce mieszczaucha i kancelisty, poniosła klęskę. Obraz Godiny, rysując za pomocą postmodernistycznych środków artystycznych obraz jugosłowiańskiego społeczeństwa z początku XX wieku, w rzeczywistości rozwiązuje problemy artysty jugosłowiańskiego¹⁸ 60 lat po wydarzeniach przedstawionych w filmie. Artysta jest w tej wizji zmuszony do funkcjonowania w czasie ostatecznego odebrania ideologii od rzeczywistości, w świecie zatrutego języka, chociaż tak jak wielu reżyserów z tej epoki zachowuje przekonanie o „czystości źródła”.

Kontakt z rzeczywistością, który w filmie utrzymuje Alojz Žnidaršič-Div jako typ symboliczny, został zerwany. Świadczy o tym końcowa scena filmu, w której Godina użył cytatu z powojennej kroniki filmowej (*Obzornik*). Dokument numer siedem z roku 1946 pokazywał życie w zakładzie dla niewidomej młodzieży. Zastosowanie dokumentu w filmie fabularnym jest oczywiście znaczące, ma uświadomić widzowi nieostrość granic oddzielających fikcję od rzeczywistości. Do powojennej kroniki filmowej została wmontowana scena fabularna odnosząca się do rzeczywistości przedwojennej i ukazująca ostatnie dni Kristiny.

Po rozpadzie trupy artystyczno-cyrkowej Kristina zatrudniła się jako nauczycielka w zakładzie dla niewidomej młodzieży, filmowanym przez ekipę socjali-

¹⁷ „Upadek mitu nowoczesności, ulotnienie się jego pociągającej aury, objęło tak fetysz zachodniego przemysłowienia – idee wydajności, jak i lewicujący awangardyzm, z jego projektem całościowej przebudowy świata” (Majewski 2009, s. 11).

¹⁸ Reżyser był urodzony w Skopje, jego ojciec był Macedończykiem, a matka Słowenką.

stycznych filmowców w listopadzie roku 1946. W dniu, kiedy do zakładu przyjechała ekipa, by nakręcić film o niewidomych dzieciach uczących się stenografii (na co dzień plotły koszyki), Kristina umarła, a dyrekcja pospiesznie schowała jej ciało do piwnicy. Trup w piwnicy jest kolejną zrealizowaną metaforą, która umożliwia jednoznaczny interpretacji pozornie symbolicznej sceny. Podstawowy przekaz, który brzmi: „Państwo socjalistyczne z wielką troską pochyla się nad swoimi najsłabszymi obywatelami”, jest wiarygodny tylko pod warunkiem, że wszystkie trupy zostały uprzednio ukryte w piwnicy. Samo pojawienie się cytatu filmowego z roku 1946 w warstwie filmowej *Tratwy Meduzy* działa jako wyzwalacz prawdy, cytat wskazuje właśnie na to, co chciał ukryć, na: „produkcję zaślepienia ideologicznego” (Vrdlovec, 2013, s. 469).

Bibliografia:

- Budna-Kodrič, N., Pešak-Mikec, B. (1999). *Cirkus v Ljubljani*, „Kronika”, nr 47/3.
- Czapik-Lityńska, B. (2005). *Chorwacka i serbska awangarda literacka w perspektywie badań porównawczych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Đurić, M.D. (2012). *Poetika hibridnih multižanrovskih pesničkih tekstova Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog* (dostęp: 26.03.2021).
- Eco, U. (2007). *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz. Kraków: Znak.
- Foucault, M. (2000). *Czym jest Oświecenie?* <https://krytyczne.files.wordpress.com/2016/10/foucault-czym-jest-oc59bwiecenie.pdf> (dostęp: 16.01.2021).
- Handelman, D. (1991). *Symbolic Types, the Body, and Circus*. https://www.researchgate.net/publication/262485687_Symbolic_Types_the_Body_and_Circus (dostęp: 17.01.2021).
- Hansen, M. (2009). *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. file:///C:/Users/DELL/AppData/Local/Temp/Rekonfiguracje_modernizmu_Nowoczesnosc_i.pdf (dostęp: 12.01.2021).
- Juvan, M. (1997). *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Kirn, G. (2011). *New Yugoslav Cinema/A humanist Cinema? Not Really*. https://monoskop.org/images/f/f7/Kirn_Sekulic_Testen_eds_Surfing_the_Black_Yugoslav_Black_Wave_Cinema_and_Its_Transgressive_Moments.pdf (dostęp: 16.01.2021).
- Kosovel, S. (2003). *Integrali*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Levi, P. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom in postjugoslovenskom filmu*, przeł. A. Grbić, S. Glišić. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Majewski, T. (2009). *Modernizmy i ich losy*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. file:///C:/Users/DELL/AppData/Local/Temp/Rekonfiguracje_modernizmu_Nowoczesnosc_i.pdf (dostęp: 12.12.2020).
- Markowski, M.P. (2007). *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas.

- McHale, B. (2001). *Pöstmödernist Fictiön*. London–New York: Routledge.
- Micić, L., (1925). *Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima*. <https://antropoloskiokular.wordpress.com/2016/05/20/manifest-varvarima-duha-i-misli-na-svim-kontinentima> (dostęp: 16.01.2021).
- Siedlecka, S. (2014). *Cyrk jako parodia komunizmu. Powieść Kloktat dehet Jáchyma Topola*, „Slavia Meridionalis”, nr 14.
- Šuler Galos, J. (2013). *Neue Slowenische Kunst jako projekt polityczny*, [w:] M. Bogusławska, Z. Grębecka (red.), *Komunizm na peryferiach. Rubieże ideologii i rzeczywistości społecznej*. Warszawa–Kraków: Libron.
- Virk, T. (2000). *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Vrdlovec, Z. (2013). *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco.
- Vrečko, J. (2003). *Kosovel in ruski literarni center konstruktivistov*, „Slavistična revija”, numer specjalny.

Abstract

The film *The Raft of the Medusa* (1980, directed by Karpo Godina) attempts a recreation of a short part of the day in the life of avant-garde artists belonging to the “Zenit” group. The director aims to re-create the energy of artists’ actions, and to analyse the reasons behind the movement’s downfall. Central to the plot is the question of the possibility of revolutionary art in the remote, muddy plazas and roads of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. His search for an answer to that question eventually turns into a stance in the fierce discussion on the independence of art and its right to interfere in politics, which raged in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia at the time of the movie’s making. The figure of the athlete Alojz Žnidaršič is of particular importance to the message of the movie. As a symbolic type, he needs no external justification – his self-sustaining artistic act has a direct, if limited, impact on reality.

Jasmina Šuler Galos was born in Kranj, Slovenia in 1961. She holds a doctorate in humanities. In 1984 she obtained a masters degree in Russian and Slovenian Studies from the Faculty of Philosophy at the University of Ljubljana. Since 1984 she has been working as a lecturer of Slovenian in Poland, since 1993 at University of Warsaw’s Institute of Western and Southern Slavic Studies. In 2010 she obtained her PhD. Her thesis was entitled *Polish and Slovenian novel after 1989: Introducing new Vocabulary and Creating New Worlds*. Her professional interests include the history of ideas in Central Europe and the Balkans. Co-author of *The Lexicon of Migrating Ideas in the Slavic Balkans*. Translator of books and conference interpreter.

Keywords: avant-garde, symbolic type, autonomy of art, Zenitism