

Tom & Gerry, ale bez Toma

Nadinterpretacje

Dziwić może przywołanie filmu animowanego Williama Hanny i Josepha Barbery zrealizowanego dla wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer. *Tom & Jerry* to nagrodzona siedmioma Oscarami historia przygód zawziętych wrogów: szarego kota – Toma i brązowej myszki – Jerry’ego. To opowieść o dwójce antagonistów, o swoistej niemożności przekroczenia własnej kondycji, przewyciężenia przypadłości losu, o konieczności prowadzenia bezustannej walki, wreszcie opowieść archetypiczna osnuta wokół cyklicznej koncepcji czasu odzwierciedlanej narracyjną repetycją. Warto dodać, że nie jest to odosobniona fabuła. Poszukując tylko wśród animowanych bajek tworzonych z myślą o dzieciach, nie można zapomnieć o Króliku Bugsie i zawziętym Elmerze Fuddzie, Strusiu Pędziwiatrze i wiecznie głodnym kojocie, Fre-

dzie i Barneyu z *Flintstonów*, Dexterze i jego siostrze Dee Dee z *Laboratorium Dextera*, tytułowym bohaterze bajki *Miś Yogi* bezustannie tropionym przez Strażnika Smitha. Gdyby się postarać, lista przykładów mogłaby być znacznie dłuższa.

Zasadą naczelną, wspólną dla opisanych powyżej narracji, byłaby *coincidentia oppositorum* bohaterów, tak jak ją rozumiał na przykład Mircea Eliade¹. Jednakże owa biegunowość dwóch postaci wydaje się niewystarczająca, aby wytłumaczyć złożoność różnorodnych, często diametralnie odbiegających od siebie narracji. Bynajmniej nie chodzi tu o przejawianie się mitycznego modelu bóstwa, ale o jego niewyraźne, zatarte echo rozłożone na wzajemną konkurencję. Schematyczne, powtarzalne a przez to przewidywalne działania odsłaniają zakonserwowaną niedojrzałość

FOT. (C) GUTK FILM



bohaterów kulturowych, niezdolność podjęcia z pełną odpowiedzialnością codziennych ról i obowiązków zwykłych ludzi, tak w porządku społecznym, jak i odpowiadającym mu uwzorowaniom mitologicznym. Pojawia się zatem pytanie: czy bezpłodna aktywność prezentowana w przywołanych fabułach obecna jest w innych tekstach kultury? Czy ten jałowy witalizm można odnaleźć w *Gerry* Gusa Van Santa?

Anonimowa notka z programu telewizyjnego dość trafnie, ale nie bezbłędnie streszcza fabułę filmu:

Przyjaciele o tym samym imieniu – Gerry (Casey Affleck, Matt Damon) – jadą samochodem pustą drogą. Po pewnym czasie zatrzymują się i zaczynają przemierzać prerię pieszo. Spędzają nocę pod gołym niebem, a w ciągu dnia wędrują. Wreszcie uświadamiają sobie, że zabłądzili. Nie są w stanie dotrzeć do auta. Zmęczenie, głód i pragnienie coraz bardziej im dokuczają. Gus Van Sant po sukcesach w Hollywood wrócił dzięki tej produkcji do swoich korzeni, impresyjnego kina niezależnego².

Po pierwsze, nie wiadomo do końca, jakie relacje łączą tych ludzi. Po drugie, nie jest to preria, lecz pustynia, o czym dokładniej w dalszej części tekstu. Po trzecie, Gus Van Sant nie miał do czego wracać, bowiem filmy, jakie tworzył, zawsze były niezależne.

Można by się zdecydować na dosadne stwierdzenie, że jest to produkcja opowiadająca o dwójce kretynów, którzy zeszli ze szlaku bez

prowiantu i mapy, za to z pełnym przekonaniem, że otaczająca ich przestrzeń to coś w rodzaju równo przystrzyżonego trawnika w miejskim parku. Takie podejście nie jest pozbawione racji, traktuje bowiem przedstawioną historię w sposób nominalny. Otwarta struktura dzieła zachęca do wszelakich interpretacji, także ze strony odbiorców zdystansowanych i sceptycznych. W końcu po lekturze tak specyficznego tekstu, jakim jest *Gerry*, nie sposób się dziwić komentarzowi internauty: „Z pewnością pokochają ten obraz wszyscy fanatycy doszukiwania się czegoś wielkiego w wielkim nic...”³. Można podejrzewać, że za podobną, choć o wiele bardziej dosadną opinią kryje się ta sama osoba uznająca *Gerry’ego* za „Wielkie Nic. Pseudoeksperymentalne dziełko, w dodatku zupełnie nieszczerze, skierowane dla wszelkiej maści Nadinterpretatorów”⁴. Zatem jak jeszcze można rozumieć ten film? Jakie „nadinterpretacje” są możliwe?

Jak sugeruje jeden z bywalców kina, jest to opowieść egzystencjalna, cokolwiek miałyby oznaczać ten wyraz. „Egzystencjalny – to słowo, które najczęściej pada z ust ludzi, wychodzących z kina po obejrzeniu *Gerry’ego*”⁵. Czy chodzi o dramat egzystencji ludzkiej, dojmującą pustkę i osamotnienie – nie wiadomo. Dlaczego akurat to słowo? Istnieje podejrzenie, że pojawia się ono jako uzasadnienie, kategoria zrozumiała dla każdego, a przez to pozbawiona znaczenia. Jednym przymiotnikiem usiłuje się załatwić wszystko, jednocześnie wyjaśnić tajemnicę i zakryć jej niezrozumienie. Jak wielu bywalców multipleksów zaczytuje się w Sartrze,

¹ M. Eliade, *Mefistofeles i Androgyn*, tłum. B. Kupis, KR, Warszawa 2009, s. 89–149. W tym miejscu można by się też odwołać do strukturyzujących narrację bajki funkcji określonych działań czy zdarzeń zaproponowanych przez Władimira Proppa (*idem*, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórski, Książka i Wiedza, Warszawa 1976) albo koncepcji „bohatera” Josepha Campbella (*idem*, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997). Użycie takie

będzie jednak równoznaczne ze zignorowaniem subtelności każdego z powyższych stanowisk.

² *Gerry*, „Teleświat” 7.03–13.03.2008, s. 63.

³ Za: <http://www.filmweb.pl/topic/124101/Pustynne+Wielkie+Nic.html>, 29.09.2006.

⁴ Za: http://www.innastrona.pl/kult_filmy_show.php3?fID=103, 20.09.2006.

⁵ E. Szablowska, *Gerry*, http://www.europaeuropa.pl/rc/rc_0304171.php, 29.09.2006.

Camusie, Marcelu czy Kierkegaardzie? Niepodobna odgadnąć. Egzystencjalny – być może. Jaki jeszcze?

Materiały dystrybutora podpowiadają, że z

portretu dwóch przyjaciół na bezludnej amerykańskiej pustyni twórcy wywodzą refleksję nad ludzką potrzebą poszukiwania nieznanego i przekraczania własnych możliwości. *Gerry* to eksperyment, fascynująca opowieść otwierająca się na to, co w kinie niespodziewane, niemożliwe i zaskakujące. To film o inicjacji⁶.

I rzeczywiście, w jakimś stopniu jest to film o inicjacji. O doświadczeniu granic i umiarniu. Lecz użyte słowo sugerowałoby coś więcej, istnienie pewnego społecznego porządku, jasno zdefiniowanej sytuacji, szeregu rytualnych działań i właściwej im sceny, co najważniejsze jednak, treści symbolicznych i wtajemniczonych organizatorów rytuału sprawujących pieczę nad inicjantami. Choć powyższych elementów nie sposób odnaleźć, to myśl o inicjacji jest wielce pożyteczna, przyjdzie do niej jeszcze wrócić.

Inni widzą w *Gerry* film drogi na miarę epoki kontestacji. Opowieść o beznadziei, o konieczności przezwyciężenia własnego losu, równie fatalną jak ta z *Sutry słonecznikowej* Allena Ginsberga. Nie chodzi tu o bunt w czystej postaci, chyba że jest nim wyruszenie w wędrówkę, ale o samo podjęcie wyzwania. Bohaterowie zdają się ucieleśniać średniowieczną ideę życia jako pielgrzymowania. Każdy z nich stanowi inkarnację *homo viator*. Jeden z komentatorów stwierdza wręcz: „Celem ich wędrówki jest cel. (...) postacie porzuciły świat, w którym my tkwimy, ponieważ to, co on w sobie zawiera, jest tak naprawdę nieważne. Widzimy pielgrzymów”⁷. Problemem współczesnego oglądu rzeczywisto-

ści jest pozorna łatwość tego aktu. Tym samym nietrudno pomylić pielgrzymowanie z włóczęgą, z błąkaniem się. Bohaterowie filmu zabłądzili, zaś doraźnym celem, a raczej punktem orientacyjnym, jest dla nich upragniony samochód. Idą przed siebie nie dlatego, że pragną iść, lecz dlatego, że zostali do tego zmuszeni. To zasadnicza różnica. Jan Olszewski w napisanej dla „Kina” recenzji zauważa, że o ile *Gerry* stanowi metaforę „filozofii drogi”, o tyle jego przesłanie zamknąć można stwierdzeniem, że „człowiek powinien dążyć wyżej i wyżej, taka droga prowadzi na zatracenie”⁸. Gorzka to refleksja.

Nieco inaczej widzi sprawę Tadeusz Sobolewski, dla którego „trudność odbioru polega nie na komplikacji, ale na zwodniczej prostocie filmu”⁹. Struktura dzieła, jak też sam sposób realizacji zmuszają widza do niebywałego wysiłku, bezustannej uwagi – tu bowiem liczy się każdy szczegół. Nieznośna statyczność, by nie powiedzieć drętwota filmu pozostaje na granicy oczywistości. To, co Van Sant pokazuje, męczy monotonią, jałowością kadru, przytłumiona kolorystyka kłuje w oczy. Widz ma wrażenie, że gdzieś to już było. Ciągłe powracające sceny, obsesyjne wręcz kadry zachodzącego słońca, nocne rozmowy przy ognisku, ujęcia szczytów górskich i prześlizgujących się pomiędzy nimi ławic chmur. To wszystko gdzieś było. Tylko gdzie?

Sugestię powtarzalności, ciągłego chodzenia w kółko na wzór ekranowych postaci, potęguje pozwalająca wybrzmieć ciszy minimalistyczna muzyka skomponowana przez Arvo Pärta. Dwa utwory, którymi posłużył się reżyser – *Für Alina* i *Spiegel im Spiegel* – pojawiają się w momentach najistotniejszych dla filmowej fabuły i są klamrą spinającą początkowe i końcowe kadry.

⁶ Materiały dystrybutora, www.gutefilm.com.pl/gerry, 20.09.2006.

⁷ M. Surowiecka, *Gerry*, <http://www.stopklatka.pl/film/film>.

⁸ [asp?fi=10605&sekcja=recenzja&ri=1096](http://www.gutefilm.com.pl/gerry), 20.09.2006.

⁹ J. Olszewski, *Śmierć zbawia od miłości*, <http://film.onet.pl/9269,21500,recenzje.html>, 3.10.2006.

Można pokusić się o wskazanie jeszcze jednej płaszczyzny, w oparciu o którą Van Sant konstruuje misterną, w swej efemeryczności strukturę rozpoznawalnego. Chodzi mianowicie o obraz stanowiący jednocześnie medium komunikacji, jak i pewnego rodzaju sposób postrzegania świata. Świata – jak pisał o tym Edgar Morin – nie tyle odznaczającego się rzeczywistością, co swoistą materialnością, tak daleką od opartych na mimetyzmie powszechnych przeświadczeń i przyzwyczajień⁹. Jak przyznaje sam reżyser, „bezpośrednią inspiracją przy *Gerry*”, bardziej niż współcześni artyści wizualni, byli [dla mnie] niektórzy wschodnioeuropejscy filmowcy, tacy jak Bela Tarr, Jansco czy, może najbardziej, Tarkowski¹⁰. Nabyte kompetencje kulturowe widza pozwalają wskazać jeszcze kilka innych nawiązań wizualnych, bo wyłącznie o filmowych mowy być tu nie może.

Gus Van Sant umiejętnie bowiem łączy oszczędny język filmowy Dereka Jarmana, surowość i eksperymentalizm choćby *Blue* – na co mogą wskazywać błękitne kadry na początku i końcu – z ocierającymi się o prozaiczność nagraniami Warhola. Lecz nie koniec na tym. Pierwsza scena filmu, przedstawiająca długotrwałą przejażdżkę samochodem przez jałową krainę, jako żywo przywodzi na myśl podobne kadry z *Lśnienia* Stanleya Kubricka. Ujęcia sunących przez górskie szczyty chmur transplantowano wprost z *Kyaanisaqatsi* Geofreya Reggio. Kolejnym nawiązaniem, jeśli nie dosłownym cytatem filmowym, są powtarzające się trzykrotnie sceny rozmów przy nocnym ognisku przeniesione z *Mojego własnego Idaho*. Zarówno droga, jak

ognisko, jeśli potraktować je emblematycznie, mogłyby posłużyć za przykład autorskiego języka, rodzaj piętna, które reżyser wyciska na swoim dziele, komunikując się za jego pośrednictwem raczej z sobą samym niż kimkolwiek innym.

Jak już powiedziano, na filmie nie wolno poprzestać. Czar srebrnego ekranu, który z czasem nabrał rumieńców, zdaniem Morina oparty został na ruchu, za pomocą którego możliwy staje się realizm emocjonalny¹². Ruch w filmie jest złudzeniem oka, to odpowiednia ilość klatek wyświetlanych dostatecznie szybko, aby oszukać patrzącego. Van Sant robi coś nowatorskiego w swej prostocie: nie wstrzymuje on filmu, jak czynił to Jarman, każąc zamierać postaciom na kształt płócien Caravaggia, czy Pasolini w swojej części *RoGoPaGa*, naśladując *Zdjęcie z krzyża*. Reżyser *Gerry'ego* robi dokładnie na odwrót. Jego aktorzy pozwalają ożyć malarskim scenom, w surrealistycznym krajobrazie materializuje się szalony galop *Płonących żyraf* Salvadora Dali, zaś myśliciel z *Wrót piekieł* Augusta Rodina odziany w *T-shirt* zasiada na szczycie góry i ciężko wzdycha – nad światem, a może nad sobą. Ponadto w omawianym filmie nietrudno dostrzec nawiązania do malarstwa Caspara Davida Friedricha. W jednej z końcowych scen filmu jego *Mnich nad brzegiem morskim* z 1810 r. wędruje samotnie przez słone dno wyschłego jeziora jako któryś z *Gerrych*; a wcześniej, na podobieństwo roztopionego na granicy żywiołów i światów *Wędrowca pośród morza chmur*, Gerry grany przez Matta Damona przyglądał się beznadziejnie rozciągniętemu po horyzont bezkresowi nieprzekraczalnych gór.

⁹ T. Sobolewski, *Niezwykły film Gusa van Santa*, „Gazeta Wyborcza” 22.04.2003, <http://www.gazeta.wyborcza.pl/1,75475,1438291.html>, 3.05.2008.

¹⁰ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Ebenhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 199 i n.

¹¹ *Mówi Gus Van Sant*, <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=10605&sekcja=3>, 20.09.2006.

¹² Morin w odniesieniu do sztuki filmowej, czy raczej „technik filmowych”, stosuje diadę projekcji–identyfikacji (*idem*, *op. cit.*, s. 123, 133, 138, 199), którą przemianowano tutaj na „realizm emocjonalny” (por. J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, WUJ, Kraków 2003, s. 24–30).



FOT. (C) GUTK FILM

Zwodnicza prostota, o której pisze Sobolewski, jest jeszcze czymś więcej niż formą, w której okrzepła ekspresja reżysera. Składa się na nią narracja, w swej nieokreśloności wymykająca się najprostszemu, narzucającym się interpretacjom. Zdaniem krytyka piszącego dla „Gazety Wyborczej” pokazana przez Van Santa „wycieczka staje się alegorią tego związku. (...) to, co miało być wędrówką z wyboru, zamienia się w przymus. Co miało być bliskością, staje się obcością, bowiem szukając drogi, mężczyźni raz po raz rozdzielają się”¹³. Tym samym ujawniony zostaje „podtekst gejowski” filmu, zdiagnozowany w postaci umiarkowanej. Dziennikarz utrzymuje jednocześnie, że nietrudno go odczytać, w końcu

film można traktować jako „gejowską tragedię, alegorię romantycznego poszukiwania wolności na bezdrożach, poza społecznymi regułami, poza prawem naturalnym. Jednak zepchnięcie tego filmu do jakiegoś mniejszościowego getta odbiera mu moc”¹⁴. Rozumienie takie wydaje się kolejnym uproszczeniem czy wręcz krzywdzącym skategoryzowaniem, wciśnięciem *Gerry’ego* w negowaną, co prawda, ale jednak orbitę pretensjonalności „gejowskiej tragedii”.

Choć *Gerry* to film drogi, mówi o czymś więcej niż o „alegorii romantycznego poszukiwania wolności na bezdrożach, poza społecznymi regułami, poza prawem naturalnym”¹⁵. To jakże umiarkowane stanowisko Sobolew-

¹³ T. Sobolewski, *op. cit.*.

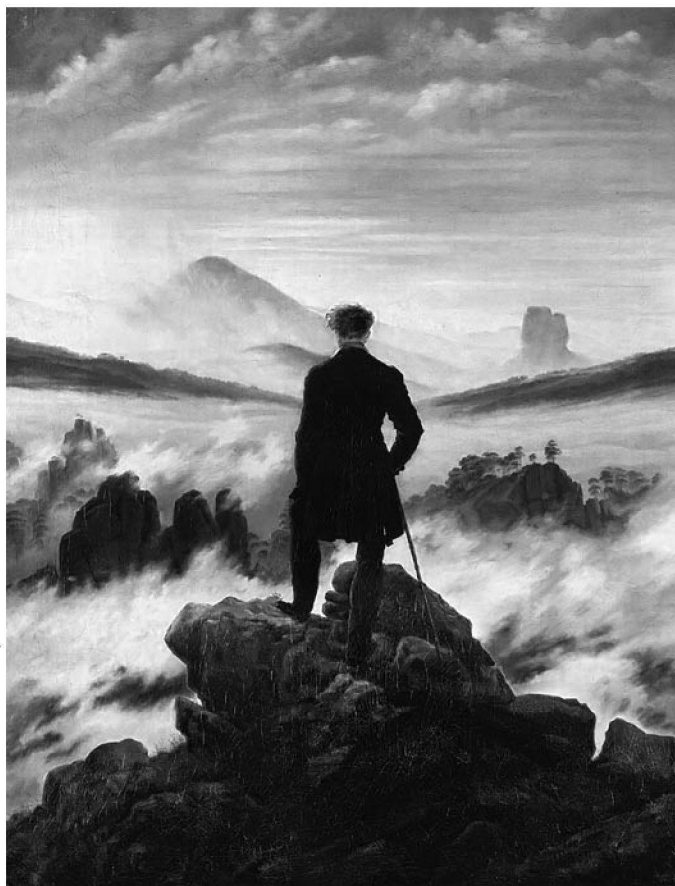
¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

skiego nie daje zadość zawłaszczającym dzieło radykalnym roszczeniom wysuwanych przez bojowników „własnej racji”, utrzymującym, że *Gerry* to „symboliczne odniesienie do egzystencji homoseksualnej”¹⁶. Internauta o symptomatycznym pseudonimie Querelle na łamach gejowskiego portalu społecznościowego z dużą dozą pewności odrzucającą alternatywne odczytania mówi wręcz o „naszych bohaterach”, „naszych outsiderach”; „naszych”, to znaczy homoseksualnych, będących inkarnacją „kwintesencją NASZEJ natury”, która pozostaje niezrozumiała¹⁷. Dodatkowo internauta ten wprowadza paraboliczną wykładnię faz filmowej akcji względem „egzystencji homoseksualnej”, naznaczonej kolejno euforią rozpoznania, zagubieniem, a w finalne niedostosowaniem społecznym. To kolejna jaskrawa nadinterpretacja. Czy ostatnia z możliwych? Z całą pewnością nie.

Ideolog kampu, a jednocześnie postać przejściowa – jak określiła Oscara Wilde’a Susan Sontag¹⁸ – pisze w przedmowie do jednej ze swoich powieści, którą uznać należy za manifest artystyczny: „Sztuka jest zarazem powierzchnią i symbolem. Kto sięga po powierzchnię, czyni to na własną odpowiedzialność. Kto odczytuje symbol, czyni to na własną odpowiedzialność. W rzeczywistości sztuka odzwierciedla widza, nie życie”¹⁹. Zaraz potem całkiem poważnie, choć z właściwą sobie dozą przewrotności, dodaje, że „każda sztuka jest bezużyteczna”²⁰.

Cóż zatem zobaczy w *Gerry* ofiara antropologicznej tresury? Odpowiedź nasunie się sama. Wystarczy zaryzykować.



Przyglądając się strukturze filmu, nie sposób oprzeć się pokusie przywołania koncepcji kozła ofiarnego, sformułowanej przez René Girarda. Analogia do odmalowanego w *Księdze kapłańskiej* obrazu kozła wypędzanego na pustynię nasuwa się sama, on to „zabierze ze sobą wszystkie ich winy do ziemi jałowej”²¹. Bohaterowie – a może bohater, skoro obaj noszą to samo imię²² – filmu wychodzą na pustynię niczym banici

¹⁶ Za: http://www.innastrona.pl/kult_filmy_show.php3?fid=103, 2.10.2006.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na świecie” 9 1979, s. 321.

¹⁹ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, Kraków 2001, s. 3–4.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Księga kapłańska* 16,22 [w:] *Pismo Święte Starego*

i Nowego Testamentu. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. III, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1980, s. 123.

²² „Gerry” znaczy mniej więcej tyle co ‘złamas’. Często mówimy: »Hej, chodź no tu, złamasie«, albo »Popatrz na tego złamasa«. Bohaterowie filmu nie mają imion. Są właśnie takimi złamasami. To jedno ze słów, takich jak ‘facet’ albo ‘koleś’, z tym że znaczy coś więcej. (...) To

wygnani przez „cywilizację”, odrzuceni przez wspólnotę, która ich napiętnowała. W ich rozmowach i podejmowanych działaniach ujawnia się pragnienie powrotu na łono ekumeny, porzucenia złowrogiego *locus horridus*, w którym pobyt dla jednego z bohaterów kończy się śmiercią. Girard mówi jasno, że „znaleźć kozła ofiarnego, to nie wiedzieć, że się go ma”²³. Pojawia się zatem pytanie: czy sam kozioł musi być świadom roli, jaką przyjdzie mu spełnić? Czy bohaterowie wiedzą, jakiego mechanizmu stali się częścią i co ich czeka? Nie sposób tego odgadnąć.

Wykorzystanie na potrzeby niniejszej interpretacji nasuwającego się odwołania do koncepcji kozła ofiarnego Girarda to nazbyt prozaiczne wytłumaczenie. Poszczególne elementy fabuły wymagają o wiele wnikliwszej analizy, która ujawni rozmytą i zakamuflowaną, ale jednak możliwą inkarnację mitu. Mitu – należy dodać – ewangelicznego, transformującego epizod z życia Jezusa, którym było kuszenie na pustyni, w serię luźno powiązanych i na pierwszy rzut oka niemających z sobą związku scen.

Przywołana kategoria mitu ujawnia się nie tyle w samym filmie, ile w wypowiedziach reżysera pragnącego w jakiś możliwie konstruktywny sposób umotywować podjęty wysiłek twórczy. Z rozbrajającą szczerością oznajmia on: „Nie wiem właściwie, dlaczego kręcę takie filmy, jakie kręcę. Robię to, co uważam w danej chwili za słuszne, to raczej kwestia intuicji niż intelektu”²⁴. Co ciekawe, „*Gerry* równie dobrze mógłby opowiadać historię dwóch facetów, którzy się tam zgubili dwa tysiące lat temu”²⁵. Powyższe stwierdzenia wskazują, po pierwsze, na pozaracjonalne uaktywnienie się – inkarnację – mitu;

po drugie, na odwołanie do wprowadzonej przez Mirceę Eliadego kategorii *illud tempus*, w którym uobecnia się to, co u początku. Sformułowanie „dwa tysiące lat temu” nie jest niewinne, stanowi figurę przywołującą chrześcijański czas założycielskiej ofiary Chrystusa i jej zbawcze znaczenie. Sformułowanie to ujawnia jednocześnie bezwiedność, intuicyjność właśnie, a z intuicyjnością najchętniej wiąże się mit. Jego istnienie w pozornie odczarowanym świecie możliwe jest poprzez mariaż z tym, co oczywiste, a zatem pozostające poza kręgiem wszelkich podejrzeń.

Zanim przyjdzie rozpatrzeć analogie między filmową fabułą a przywołanym wzorcem zaczerpniętym z porządku mitycznego, należy poświęcić nieco uwagi scenerii, w której mają miejsce filmowe i ewangeliczne zdarzenia. Miejszem „akcji” jest w omawianym przypadku pustynia. Co znaczące, w filmie Van Santa jest to słona pustynia, gdzie za pośrednictwem symboliki soli uwypuklony zostaje aspekt śmierci. Dorothea Forstner zauważa, że pustynia nie tylko budzi lęk w człowieku, ale równocześnie go fascynuje. „Jest krainą złego ducha, demonów i smoków, głodu i pragnienia. Na pustynię wypędza się zło. (...) Człowiek nie może osiedlić się na pustyni, może ją tylko z trudem przejść w nadziei, że dotrze znowu do urodzajnych okolic. Pobyt na pustyni jest więc czasem pokusy i prób”²⁶, na które składają się oczekiwanie, pokuta, a w szczególności post. Widomym znakiem ostatniego jest drastyczne zawieszenie biologiczności, ustanie codziennej aktywności czy wręcz powstrzymanie się od jedzenia. Jak zapewnia Piotr Kowalski, takie postępowanie, a raczej wyrzeczenie się prawa do wszelkich

słowo jest określeniem różnego rodzaju nieudaczników czy bezużytecznych rzeczy”. *Mówi Gus Van Sant*, <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=10605&sekcja=3>, 20.09.2006.

²³ R. Girard, *Początki kultury*, tłum. M. Romanek, Znak, Kraków 2006, s. 90.

²⁴ Stach Szablowski, *Kiedy się zgubisz, robi się bardzo, bardzo cicho. Rozmowa z Gusem van Santem*, <http://film.onet.pl/F,9269,1121548,1,596,artykul.html>, 29.09.2006.

²⁵ *Mówi Gus Van Sant*, <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=10605&sekcja=3>, 20.09.2006.

²⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, PAX, Warszawa 2001, s. 82–83.

działań, stanowić ma metonimię śmierci²⁷. Pustynia jest zatem nie tylko miejscem przerażenia, ale i najwyższego, poprzedzonego przygotowaniem doświadczenia Boga.

Czym jest pustynia w swej istocie, najlepiej chyba ukazać pieczołowite notatki Henryka Sienkiewicza stanowiące owoc dwuletniego pobytu w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza na Wschodnim Wybrzeżu. Drukowane na łamach „Gazety polskiej” w latach 1876–1878 *Listy z podróży* zawierają literacki zapis pewnej ekspedycji krajoznawczej:

- Co „blada twarz” chce robić na Mohave? – spytał po chwili.
- Chcę ją widzieć – odrzekłem.
- Mohave bardzo zła. Tam nie ma nic.
- I tu nie ma nic.
- Tu są wiewiórki. „Błada twarz” może zabić wiewiórkę i zjeść ją. Na Mohave trzeba umrzeć z głodu.
- Czy Pero był tam już wiele razy?
- Pero bywał przewodnikiem białych przez tę część, która jest na drodze między wielkimi miastami, ale w stronie, od której słońce wschodzi, Pero nie był nigdy, bo tam pustynia nie ma końca.
- Skądże więc Pero wie, że pustynia nie ma na wschodzie końca, jeśli tam nie był nigdy?
- Pero słyszał to od bardzo starych ludzi, którzy opowiadali mu, że za „umarłym lasem” są w stronie, w której słońce wschodzi, wielkie góry, Pero był nawet w nich, ale w innym miejscu. Są to bardzo złe góry, bo nie ma w nich trawy ani zwierząt. Za górami jest też sama pu-

stynia i wielka woda, a za wodą znowu pustynia, która nie ma już końca²⁸.

Pustynia jest zatem „ekstacyzną formą znikania”, miejscem mitycznym, zakazanym, niegościnnym i niedostępnym. Ujawnia ona z całą mocą znikomość ludzkiego żywota, który zostaje przez nią przełamany. Na dwa aspekty pustyni zwraca uwagę Jean-Paul Roux. Po pierwsze, jest to obszar geograficzny, „gdzie nic nie rośnie, gdzie nie ma żadnego życia”. O wiele donioślejszy jest aspekt drugi, psychologiczny, bowiem „jest to zarazem pustka serca wyjąłowanego z uczuć”²⁹. Pustka, wobec której możliwa jest tylko i wyłącznie bezwarunkowa kapitulacja.

Pustynia jest zatem miejscem najdogodniejszym dla wypróbowania człowieka w warunkach granicznych. Współczesny francuski myśliciel Jean Baudrillard zwraca uwagę, że ona „jest pułapką przestrzeni i pozorów. W tę pułapkę wpadają wszystkie wartości i kategorie umysłu i automatycznie się zacierają”³⁰. W konfrontacji z tym miejscem, z jego wszechogarniającym ogromem, ciszą, która „jest także wizualna. Buduje ją zasięg spojrzenia, które nigdzie nie znajduje punktu, od którego mogłoby się odbić”³¹, ujawnia się w sposób dramatyczny i totalny kruchość istoty ludzkiej, jej ograniczenia i znikomość. Zaś wszystko, co poza pustynią, ulega zawieszeniu ze względu na jej dojmującą i bezapelacyjną obecność. Dobro i zło stają się nieistotne, prawda i fałsz obojętne. Człowiek umiera, jest sam ze swoim cierpieniem. Ludzkie pożądania konają w Jezusie, można odnieść wrażenie, iż podobnie dzieje się z Gerrym granym przez Caseya Afflecka.

²⁷ P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omeny, symbole, znaczenia*, PWN, Wrocław – Warszawa 1998, s. 551.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, PIW, Warszawa 1989, s. 270.

²⁹ J.–P. Roux, *Jezus*, tłum. J. Fenychowa, Znak, Kraków, s. 150.

³⁰ J. Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Patit*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 108.

³¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 13.

Jezus kona w oderwaniu od ludzi, aby narodzić się jako Chrystus. Towarzyszą mu jedynie zwierzęta i Szatan³². Umieraniem jest dla niego już sama walka. Jean-Paul Roux, pisząc o bosko-ludzkiej naturze Jezusa, zauważa, że „w kondycję ludzką wpisane jest pragnienie jej przezwyciężenia”³³. Pustynia staje się zatem miejscem ucieczki umożliwiającym spotkanie z tym, co wykracza poza tu i teraz, poza dojmującą rzeczywistość. Walka wewnętrzna otwiera dostęp do sfery przekraczającej człowieka i jego możliwości poznawania, wymaga innej wrażliwości i otwarcia się na to, co pozazmysłowe. Zmysły właśnie stanowią rudymenarną przeszkodę w oddzieleniu się od świata. Najdobitniej świadczy o tym historia ojców pustyni, eremitów, którzy porzucili dotychczasowy tryb życia, poświęcając się nieustannej adoracji Boga. Święty Antonii Wielki „powiedział, że człowiek, który mieszka na pustyni i trwa w skupieniu, wolny jest od potrójnej walki: o słuch, o mowę i o spojrzenie. Musi jedynie walczyć o serce”³⁴.

Walka o serce stanowi najdonioślejszy moment próby, od niej zależy, czy pozostanie się wiernym przekonaniom i przeznaczeniu, czy pozostanie się sobą. Synoptyczne Ewangelie Mateusza i Łukasza ukazują trzy etapy kuszenia Jezusa. W Ewangelii Marka znaleźć można jedynie dwuzdaniową wzmiankę o tym fakcie, z kolei Ewangelia Jana pomija milczeniem całe zdarzenie. Dramat możliwości zwątpienia rozgrywa się między dwiema postaciami, między kuszonym a kuszącym. Ewangelie przedstawiają heroiczny obraz Jezusa, pewnego i zdecydowanego, nie mogą wspominać o wahaniu czy wątpliwościach. Tym samym nie ma w tak przedstawionym wizerunku Jezusa pierwiastka ludzkiego, typowej dla niego niepewności, rozchwiania. Nie ma mowy o przezwyciężeniu

samego siebie. Nie ma sugestii dotyczącej zmagania się z sobą, z głodem. Widzimy za to niezachwiane zdecydowanie, wypowiedane słowa utwierdzają stanowisko i autorytet.

Nieco inaczej rzecz ma się z *Gerrym*. Jeśliby potraktować wprowadzenie dwójki postaci o tym samym imieniu do fabuły filmu jako zabieg mający na celu artykulację walki wewnętrznej jednostki, rozpisaniu jej z monologu wewnętrznego na teatralny dialog, to zasadna staje się analogia Jezusa z *Gerrym*. Język filmowy ze względu na swą specyfikę wymaga takiego zabiegu, bowiem – jak twierdzi przywołany już wcześniej Edgar Morin – „każdy film kinowy (...) jest katedrą w której celebrytuje się kult ruchu”³⁵. *Gerry* wyzuty z tego aspektu stałby się jeszcze bardziej nieznośny, nie do oglądania.

Między filmem Van Santa a przekazem ewangelicznym istnieje wyraźna paralela dotycząca poszczególnych scen i przejawów kuszenia. Tak w pierwszym, jak i w drugim przypadku przedstawione zostaje pragnienie zaspokojenia podstawowych ludzkich potrzeb. Jezus sam pozbawia się możliwości spożycia chleba. Postacie w filmie gorączkowo poszukują źródła, którego jednak nigdzie nie ma. Jezus – idąc zgodnie z kolejnością zdarzeń przedstawioną w Ewangelii Mateusza – staje w narożniku świątyni. *Gerry* grany przez Caseya Afflecka skacze z samotnej skały, zaś jego towarzysz stara się, aby tamten nie uraził stopy o kamień. Jezus staje na górze i spogląda na wszystkie królestwa świata. Aktorzy Van Santa również przyglądają się – dla odmiany – niegościnniej krainie rozciągającej się aż po horyzont.

Joseph Ratzinger wskazuje, że trzecia pokusa jest najważniejsza, bowiem dotyczy tego, czego „musi dokonać Zbawca świata”; to pokusa przezwyciężenia „ziemskiej bezsilności” nie poprzez

³² Por. Mk 1,13.

³³ J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 154.

³⁴ *Pierwsza Księga starców. Gerontikon*, tłum.

M. Borkowska, Wydawnictwo M, Kraków 1992, s. 38.

³⁵ E. Morin, *op. cit.*, s. 123.

ofiarną cierpliwość i posłuszeństwo, lecz za pośrednictwem przemocy³⁶. Patrząc na wyraz twarzy postaci filmowych spoglądających na niekończące się łańcuchy gór, można przypuszczać, że ich myśli dalekie są od chrystusowego opanowania i stateczności. Utwierdza w tym załamujący się, płaczliwy ton głosu, jakim z sobą rozmawiają. To, co im towarzyszy, to dezorientacja, ból i rozczerwanie rodzące gniew, usilne pragnienie zmiany własnego położenia. Później jest już dłużąca się niemal w nieskończoność – tak dla bohaterów, jak i widzów – próba opuszczenia pustyni.

W przypadku Jezusa staje się ona punktem wyjścia, stanowi bowiem pomost między życiem ukrytym a otwartą działalnością. Tekst biblijny, posługujący się właściwym sobie kodem alegorycznym, za pomocą liczby czterdzieści zrównuje okres próby opisany w ewangelii z wędrówką ludu wybranego z Egiptu do ziemi obiecanej. Tamta tułaczka przez pustynię miała służyć wytraceniu starego pokolenia, a zatem jego przewin. Również dla Jezusa pustynia „jako przeciwstawienie ogrodu, staje się miejscem pojednania i uzdrowienia”³⁷, miejscem oczyszczenia. Jego misja staje się możliwa do realizacji, gdyż udało mu się „wejść w dramat ludzkiej egzystencji, przemierzyć ją aż do samego dna”³⁸.

Co się dzieje z bohaterami filmu? Czy ten niegościnny teren pozwolił im wzrosnąć, stać się doskonalszymi, zrozumieć sens ich wędrówki?

Jeśliby zinterpretować ciąg scen finalnych w *Gerry* za pomocą odwołania do wzorca mitycznego – którego obecność wykazano – okazuje się, że to, co niezrozumiałe czy wręcz szokujące

dla większości widzów, ma głęboki umykający współczesnemu myśleniu sens. Uogólniając, myśl współczesna przeczuwa jedynie związek z mitem, ponieważ – jak stwierdził w jednym z wywiadów Mircea Eliade – „*sacrum* jest zakamuflowane w *profanum*”³⁹. Nie dziwi zatem konsternacja wobec sceny, w której jeden z bohaterów obejmuje drugiego, dopiero po chwili okazuje się, że to co wydawało się być pocałunkiem, było jedynie morderczym uściskiem.

Pomocą w zrozumieniu związku tej sceny z przygodami Jezusa na pustyni niech będzie wypracowana przez Georges’a Bataille’a teoria dotycząca erotyzmu. W swoich pismach starał się on wykazać głęboką jedność pozornych antagonizmów, jakimi są narodziny i śmierć. W obydwu omawianych przypadkach chodzi o uśmiercenie – w pierwszym działanie to dotyczy pożądliwości w sobie, w drugim jej personifikacji. W przypadku Jezusa przybrało ono formę trzech dobitnych deklaracji, u Gerry’ego przyobiekło się w wymowny, dramatyczny akt. Bataille podpowiada, że sposobem na przekroczenie zakazu – a tym objęte zostało zabójstwo – jest transgresja. Tworzy ona „wraz z zakazem jedną całość, określając życie społeczne. (...) transgresja jest jego oczekiwanym dopełnieniem – jak rozkurcz przywołany skurczem pulsującego serca. Skurcz nie poddaje się bynajmniej rozkurcowi, lecz się go domaga”⁴⁰. Dodać należy, że mechanizm transgresji daje „możliwość przeżywania (...) tego wszystkiego, czego sami nie mielibyśmy odwagi przeżywać”⁴¹. Z konieczności upraszczając jego rozumienie, można przypisać mu funkcję organizowania fabuły w tekstach kultury.

³⁶ J. Ratzinger, *Jezus z Nazaretu. Cz. 1. Od Chrztu w Jordanie do Przemienienia*, tłum. W. Szymona, Wydawnictwo M, Kraków 2007, s. 46–48.

³⁷ *Ibid.*, s. 37.

³⁸ *Ibid.*, s. 36.

³⁹ M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Chude-Henri*

Rocquetem, tłum. K. Środa, KR, Warszawa 1992, s. 149.

⁴⁰ G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 69.

⁴¹ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 139.

Teraz dopiero staje się zrozumiały czyn Gerry'ego granego przez Matta Damona. Aby dokonała się przemiana, a tym samym możliwe stało się opuszczenie pustyni, winien on zabić. To, że w chwilę po tym, jak to zrobił – z perspektywy widza – dostrzega poszukiwaną przez cały czas drogę, która znajdowała się nieopodal, mogłoby świadczyć o ironiczności przesłania filmu lub wręcz braku takowego. Tak jednak nie jest. Uważna analiza tego, co reżyser pokazuje po scenie śmierci, wskazuje, że drugi Gerry, można by powiedzieć Gerry prawdziwy, doświadczył wizji. Chmury przesuwające się z wielką szybkością nad jego głową wskazują na długotrwałość tego stanu. Ponieważ pozostał jedynym żywym bohaterem, można mniemać, że to, co pojawia się na ekranie, jest tym, co widzi ocalały Gerry. W majaku tym bohater z perspektywy kierowcy pędzącego samochodu widzi długą krętą drogę, na końcu której stoi on sam. O tym, że była to tylko wizja, upewnia ciało kolegi, które porzuca, zmierzając w stronę jadących samochodów, dostrzeżonych wkrótce po tym, jak odzyskał przytomność.

Odczytanie tej sceny wydaje się kluczowe dla zrozumienia całości dzieła, jak też jego związku z przekazem Ewangelii. Popołniony czyn nosi znamiona transgresyjnego, bo miał miejsce poza ekumeną, w szczególnej przestrzeni naznaczonej *sacrum*. Zdaniem Bataille'a świętość i święto są źródłem transgresji wykraczającej poza to, co zakazane. Mord staje się zatem możliwy i zostaje popołniony. W tym momencie najpełniej ujawnia się mityczny wzorzec, bowiem bohater

doznaje oświecenia, prawda zostaje przed nim odkryta – choćby miał jej nie rozumieć. W tej także chwili dopełnia się jego przeznaczenie, ma iść dalej, jego misją jest życie. Jakie ono będzie – nie wiadomo.

To, czy film Van Santa z całą mocą pokazuje „milczenie Boga”, swoistą niemożność doświadczenia transcendencji lub odwrotnie, niemożność zrozumienia niemego, nie-ludzkiego języka, jakim Bóg się posługuje, nie ma najmniejszego znaczenia. Istotna jest za to paralela z postacią Chrystusa i próbą, jakiej został poddany na pustyni. W *Gerry* przemiana wewnętrzna zostaje pokazana przez zjednoczenie przeciwieństw – jeśli w taki sposób scharakteryzować postacie. To, czy się ona w pełni dokonała, pozostaje kwestią otwartą. Przemawiałoby jednak za tym wprowadzenie postaci dziecka jako metafory niewinności i odrodzenia. Odrodzenia, którego, tak jak Jezus, dostępuje bohater.

Rozstrzygnięcie tego, na ile zaprezentowana nadinterpretacja *Gerry'ego* jest słuszna, pozostaje w gestii czytelnika. Na pewno nie jest to ani jedyna, ani najpewniejsza interpretacja, bowiem kluczy pośród koczowniczych obozowisk sensu, niedoścignionych i dzikich, podobnych nieokiełznanym hordom nomadów z dalekich stepów Azji, widzianych dawno temu i trwających jedynie w bliżej nieokreślonej, zacierającej się legendzie, w wątpliwych zakamarkach pamięci. Na odchodnym można spytać, czy to jeszcze antropologia? A jeżeli nie, to co by nią było? Co byłoby tą jedyną, najwłaściwszą nadinterpretacją, naddatkiem w próbie rozumienia?



Tom & Gerry, But Without Tom

The article presents some possible interpretations of the movie *Gerry* directed by Gus Van Sant. In the first part author goes through “overinterpretations” which appeared in newspapers and internet portals. In the second part author’s own anthropological “overinterpretation” is presented, in which mythological layers of the movie are explored. Most of them concern repeating evangelical myth of Christ.