

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna
i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej
Specjalność - Scenariopisarstwo

Marta Radawiec

Nr albumu: 9516

Wielowymiarowość realizmu magicznego

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem:
dr. Jarosława Grzechowiaka

Łódź, rok 2025

Spis treści

Wstęp	3
1. Definicje Realizmu Magicznego w ujęciu różnych autorów	5
2. <i>Nieustraszeni pogromcy wampirów</i>	11
3. <i>Mistrz i Malgorzata</i>	20
4. <i>Anioły w Ameryce</i>	28
Zakończenie.....	34
Bibliografia.....	36

Wstęp

Sądzę, że wielką wartością realizmu magicznego jest to, że jego dokładne znaczenie bardzo zależy od osobistej interpretacji osoby, która akurat ma z nim styczność. Nic nie jest tu narzucone. Jest to pojęcie trudne do zdefiniowania i prawdopodobnie jest tak z różnych przyczyn, ale uważam, że zasadniczą jest to, że każdy z nas inaczej podchodzi do kwestii tego, co jego zdaniem jest realizmem i czym dla niego jest magia oraz gdzie znajdują się granice jednego i drugiego. Może zatem nadawanie mu sztywnej definicji nie jest konieczne ani nawet potrzebne?

Moim zdaniem pojęcie *realizm magiczny* nie jest w żadnym wypadku oksymoronem – uważam wręcz, że jest odwrotnie.

Niemiecki artysta – Franz Roh, który na początku XX wieku po raz pierwszy je zastosował¹, zdołał tym samym w bardzo prosty i zwięzły sposób uchwycić coś bardzo uniwersalnego i głębokiego. Ówczesna sztuka, stosując określenie *realizm magiczny*, przekazała nam taką oto wiadomość: w realnej, prostej, codziennej, może nawet przyziemnej rzeczywistości kryje się wielka niezwykłość, a świat, który nas otacza jest miejscem magicznym, absurdalnym i niesamowitym.

Ponieważ pierwotnie terminu *realizm magiczny* używano w odniesieniu do malarstwa, które na swoich obrazach ukazywało zupełną prostotę, bez obecności jakichkolwiek wątków baśniowych czy fantastycznych², interpretacja tego nurtu w taki właśnie sposób – opierająca się na założeniu, że najwięcej magii kryje się w najczystszy, prozaicznym realizmie, może być jak najbardziej zasadna i oferować nam niezwykłą przestrzeń dla rozwoju wyobraźni.

Dzieła, które wybrałam do analizy w niniejszej pracy, dowodzą tego moim zdaniem doskonale i mówią nam coś, co wielu jak sądzę mogłoby zaciekawić, a nawet podnieść na duchu – to wszystko co widzimy i co znamy żyjąc na tym świecie, skrywa w sobie więcej, niż widzą nasze oczy. Każde z tych dzieł różni się od siebie znacząco, a wspólna konwencja *realizmu magicznego* przybiera w nich najróżniejsze formy. Czasem są to światy odległe od naszego, a czasem niezwykłość, która się w nich kryje jest bardzo niepozorna.

¹ Grzegorz Gazda, Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku, wyd. PWN, Warszawa 2009, str. 595

² tamże, str. 595

Z mojej obserwacji wynika, że w kontekście kinematografii realizm magiczny najczęściej utożsamiany jest z fantastyką i oniryzmem, a nawet abstrakcją, dobrze nam znanymi w polskim kinie w takich dziełach, jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa, czy *Jańcio Wodnik* Jana Jakuba Kolskiego. Jednak na skutek tego, że realizm magiczny posiada tak wiele znaczeń i ponieważ mówimy o nim w kontekście filmu od niedawna, to moim zdaniem jego interpretacja na tym polu także jest czymś wciąż niedoprecyzowanym, ale także otwierającym pole do dyskusji.

Chciałabym ukazać kilka dzieł, które wedle najbliższej mi, wspomnianej już wizji *realizmu magicznego* obrazują na czym on polega, czemu służy, jak niezwykle w swej prostocie może przybrać formę, by wyłonić z opowieści filmowej jej meta-warstwę – najgłębsze znaczenie po to, aby przekazać nam jakąś istotną treść o otaczającym nas świecie.

Filmy, które wybrałam to z pewnością coś innego rodzaju, niż te wyżej wymienione, ale chciałabym dowiedzieć, że one także stanowią wspaniałe kinematograficzne przykłady, w których konwencja ta odgrywa kluczową rolę. Pierwszy z nich to *Nieustraszeni pogromcy wampirów* Romana Polańskiego. Przedstawię także analizę ekranizacji dzieła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* zrealizowanej przez Vladimira Bortko, zakończę zaś adaptacją *Aniołów w Ameryce*, autorstwa Mike'a Nicholasa.

Istotnym czynnikiem, z powodu którego zdecydowałam się na wybór tego tematu jest to, że również w mojej pracy twórczej jest mi on bliski. Obecnie pracuję nad scenariuszem, którego konwencja mogłaby zostać określona jako *realizm magiczny*. Nie jest to jednak baśń, nie zawiera on raczej elementów przynależących do fantastyki, czy filmowej abstrakcji, ale opowiada prostą historię. I daje mi to prawdziwą satysfakcję - tworzenie świata, w którym opieram się na znanych mi ludziach i doświadczeniach z przeszłości, w których z jednej strony nie wydarzyło się nic nadnaturalnego, ale jednak przerysowując i uwypuklając te postaci i wydarzenia, wyciągam z nich ich esencję i ukryty sens. Sądzę, że to jedna z najciekawszych możliwości jakie daje sztuka.

1. Definicje Realizmu Magicznego w ujęciu różnych autorów

W tym rozdziale pracy, nim przejdę do analizy konkretnych przykładów z dziedziny kina w dalszych rozdziałach, by przedstawić pewien szczególny, najbliższy mi punkt widzenia na to, czym jest realizm magiczny, przytoczę najpierw kilka interesujących definicji różnych autorów.

Chciałabym rozpocząć od słów pisarki, która spośród wszystkich autorów jest tą, którą cenię i lubię najbardziej – Isabel Allende. Pochodząca z Chile autorka powieści często utożsamianych z konwencją realizmu magicznego sama odniosła się do niego w taki sposób:

„To, co tutaj – w Madrycie – Europejczycy nazywają realizmem magicznym, dla nas stanowi codzienną rzeczywistość, właściwą naszemu Kontynentowi, o ogromnych rozmiarach, niesamowitej geografii i potężnych kataklizmach. (...) Tam – w Hispanoameryce – nie trzeba niczego wymyślać, wystarczy patrzeć i słuchać”³.

Istotnym wątkiem wypowiedzi Isabel Allende oraz całej jej twórczości są miejsca, w których toczy się akcja niemal każdej z pisanych przez nią powieści – prawie zawsze jest to Ameryka Południowa. Choć jest to zapewne uproszczenie, wiele wskazuje na to, że w przypadku literatury to właśnie ona jest źródłem, z którego wywodzi się realizm magiczny. Niemniej niezwykle wierzenia i zwyczaje ludzi zamieszkujących jej tereny przełożyć można lub porównać z tymi, które obecne są także na przykład w Europie Środkowo-wschodniej, w miejscach, z których wywodzą się niektórzy twórcy, których dzieła wybrałam do analizy.

W podobny sposób kwestię tę ujmuje Gabriel Garcia Marquez:

„Jestem pisarzem realistą, ponieważ sądzę, że w Ameryce wszystko jest możliwe, wszystko jest realne. (...) Uważam, że powinniśmy pracować nad nowym językiem i technikami opowiadania, aby cała ta magiczna rzeczywistość latynoamerykańska stała się częścią naszych książek i żeby literatura latynoamerykańska faktycznie odpowiadała latynoamerykańskiej rzeczywistości, w której codziennie zdarzają się przedziwne rzeczy”⁴.

„Encyklopedia Kina”, w której poszukiwałam dokładnej definicji realizmu magicznego, wcale jej nie zawiera, co wydaje mi się szczególnie interesujące w kontekście tego, czy istnieje ogólnie przyjęte, doprecyzowane jego znaczenie. Zaś „Encyklopedia PWN”, między innymi określa realizm magiczny w taki sposób:

³ Tomasz Pindel, *Realizm magiczny – przewodnik (praktyczny)*, wyd. Universitas, 2011, str.55

⁴ tamże, str. 55

„wywodzi się ona z teorii tzw. amerykańskiej rzeczywistości cudownej A. Carpentiera, wykorzystującej mity i wierzenia indiańskie do przedstawienia świata rzeczywistego; w technice realizmu magicznego pozornie realistyczną opowieść zakłócają pozornie niespójne i dziwaczne wydarzenia i zjawiska”⁵.

Sądzę, że jest to ciekawe spojrzenie na realizm magiczny, a zastosowane słowo *pozornie* jest w nim kluczowe.

Inne źródło, w którym poszukiwałam wyjaśnienia to „Słownik terminów literackich”. Ta publikacja definiuje realizm magiczny w następujący sposób:

„Realizm magiczny (ang. magical realism, fr. réalisme magique, niem. magischer Realismus) – termin wprowadzony w Niemczech w l. 20-tych XX w.; pierwotnie odnosił się do poekspresjonistycznego malarstwa, przedstawiającego uduchowioną codzienność, następnie zastosowany do powieści tego okresu, łączącej elementy realizmu z groteską i fantastyką. W ostatnich dziesięcioleciach kategorię r.m. stosuje się do powieści latynoamerykańskiej”⁶.

Jak wspominałam, początkowo artyści XX wieku używali terminu *realizm magiczny* dyskutując o malarstwie. Następnie pojęcie ewoluowało – choć wciąż stosowane częściście w odniesieniu do sztuk plastycznych, dotyczyło już innej rzeczywistości. Na obrazach zaczęły pojawiać się wątki baśniowe, ukazujące świat snu, balansując na granicy jawy i snienia. Jednak w tym miejscu warto zwrócić uwagę na to, że Franz Roh, który na początku XX wieku zastosował to pojęcie po raz pierwszy zaznaczał, że należy odróżnić realizm magiczny od surrealizmu⁷.

Jest to istotne choćby z uwagi na to, że obecnie wiele dzieł klasyfikowanych jako realizm magiczny to filmy z gatunku fantasy lub baśni, w których ponadto w wielu przypadkach pewną rolę odgrywa właśnie surrealizm. Są to dzieła pełne oniryzmu, baśniowości, a nawet abstrakcji. Jednak moim zdaniem, oraz nie tylko w mojej opinii, nie to jest istotą realizmu magicznego.

Każdy z obrazów i każde z dzieł literatury *realizmu magicznego* różni się od siebie znacząco, a wspólna konwencja przybiera w nich najróżniejsze formy. Czasem są to światy odległe od naszego, a czasem niezwykłość, która się w nich kryje jest bardzo niepozorna. Niemniej sami autorzy literatury iberoamerykańskiej niejednokrotnie odnosili się do tej kwestii w dość podobny sposób. Gabriel Garcia Marquez mawiał: „wszystko jest realne”, „nie prezentacja magii, jakby była realnością, ale ukazanie rzeczywistości, jakby była magią”, „akceptacja nadnaturalności jako czegoś, co tworzy nasze życie codzienne”⁸.

⁵ Encyklopedia PWN; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-magiczny;3966446.html> [dostęp: 21.06.2025].

⁶ Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. Ossolineum, 1988.

⁷ Jan Woleński, *Bruno Schulz i realizm magiczny*, Fundacja Terytoria Książki, str. 32.

⁸ Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, wyd. PWN, 2009, str. 600.

Tomasz Pindel, autor książki-przewodnika poświęconej realizmowi magicznemu, w jednym z rozdziałów wyróżnił kilka fundamentalnych jego cech. Sądzę, że w prosty sposób zawierają one wszystko, co jest najistotniejsze w obrębie tego tematu⁹.

Po pierwsze autor zwraca uwagę na konwencję realistyczną – wszystko, co przedstawia dzieło nosi wszystkie zasadnicze cechy namacalnej rzeczywistości i w odróżnieniu od baśni czy fantastyki, przedstawiony świat nie jest alternatywnym światem stworzonym przez artystę, ale tym, w którym żyjemy. Autor podkreśla, że wszystkie drobne szczegóły, np. historyczne czy geograficzne, które moglibyśmy prześledzić, na to właśnie wskazują. Kolejna kwestia to to, że wewnątrz tego realizmu zawarty jest element magiczności. Choć moim zdaniem przytoczone przez autora przykłady tej magiczności – jak na przykład szczególne zdolności bohaterki „Domu duchów” Isabel Allende nie do końca na tę magiczność wskazują, to intencje autora są zapewne zrozumiałe. Umiejętności Clary, która potrafi wołać umysłu przesuwając znajdujące się przed nią przedmioty lub ujrzeć z wyprzedzeniem wydarzenie, które niebawem nadejdzie, to coś wyjątkowego. Znow, czy te wątki dotyczą magiczności czy po prostu szczególnych cech postaci, która rozwinęła u samej siebie wyższy poziom świadomości i zyskała skutkiem tego szczególne umiejętności? Jest to chyba kwestia interpretacji.

Kolejna cecha realizmu magicznego wyróżniona przez autora – czytelnik nigdy do końca nie ma pewności, czy opisywane zdarzenia mają miejsce naprawdę, czy jest to może rodzaj iluzji, snu lub czyjś wyobrażenia. I szczególnie interesująca kwestia – kiedy w naszym nam świecie wydarza się coś naprawdę niesamowitego, to zwykle budzi to w świadkach tych okoliczności niedowierzanie i szok, zaś wewnątrz świata tych dzieł zjawiska nadprzyrodzone są czymś całkowicie naturalnym i nikt szczególnie się im nie dziwi.

Dalej – rola takich czynników jak czas wewnątrz świata przedstawionego nie jest traktowana dosłownie. Teoretycznie, deszcz, który pada w Macondo w „Stu latach samotności” przez pięć lat nieustannie to coś, co prawdopodobnie nie mogłoby wydarzyć się w naszym świecie, ale wewnątrz świata Macondo jak najbardziej jest to możliwe.

Punkt piąty pozwolę sobie dokładnie zacytować, ponieważ sądę, że jest szczególnie istotny w kontekście jednego z filmów, który wybrałam do analizy: „Elementy niesamowite zawarte w fabule bardzo często, by nie rzec zawsze, nawiązują do folkloru. Powieści obfitują w motywy z kultury ludowej, sporo tu religijnego synkretyzmu i odwołań do «nie-zachodniej» cywilizacji”¹⁰.

⁹ Tomasz Pindel, *Realizm magiczny – przewodnik (praktyczny)*, wyd. Universitas, 2011, str. 37-38

¹⁰ *Ibidem*, s.39

Podobną tezę sformułował Miguel Angel Asturias – pisarz gwatemalskiego pochodzenia, który podążając za słowami Alejo Carpentiera, pisał, że kluczowym czynnikiem, który znajduje się u źródła realizmu magicznego jest jego związek z folklorem i światem ludowości¹¹.

Zebranie i podsumowanie przez Tomasza Pindla zasadniczych cech realizmu magicznego jest zapewne pomocne, gdy ma się zamiar zrozumieć istotę tego nurtu, ale również, moim zdaniem pokazuje obecną w nich płynność i umowność. Słowa te pokrywają się częściowo ze słowami zawartymi w „Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku”, autorstwa Grzegorza Gazdy:

„Realizm Magiczny (hiszp. *realismo mágico*, niem. *magischer Realismus*) – tendencja estetyczna inicjowana u początku XX stulecia, najpierw w kręgach awangardy niemieckiej i włoskiej, potem podejmowana teoretycznie i praktycznie w innych literaturach eur. (Belgia, Holandia, Dania), która następnie ogarnęła, jako szczególnie wpływowy prąd, prozę Ameryki Łacińskiej łącząc w powieściowych prezentacjach rzeczywistości – zgodnie ze swą oksymoroniczną etykietką – postawy – realizmu z elementami fantastyki i groteski, psychologicznej wiwisekcji wewnętrznych światów i podświadomości, ze znakami rodzimego folkloru oraz emocjami irracjonalnych wierzeń i kolorytem miejscowych obyczajów”¹².

W dalszych słowach autor odnosi się do tego, że jak już wyżej wspomniałam termin zapoczątkował w Niemczech F. Roh w książce „Nach-Expressionismus. Magischer Realismus” i, że jak powszechnie przypuszcza się, mógł on być „trawestacją idei «magischer Idealismus»” niemieckiego romantyka Novalisa, która łączyła świat duchowy z fizycznym, skończoność i nieskończoność, życie i niebyt. Termin realizm magiczny odnosił się do zjawisk w malarstwie postekspresjonistycznym, które nazywano Nową Rzeczowością¹³.

Pewne interesujące pytanie, które niejednokrotnie w takiej lub innej formie zadają sobie autorzy literatury poświęconej realizmowi magicznemu brzmi: czym jest magia i czym jest realizm. Pochylenie się nad nim jest prawdopodobnie niezbędne, gdy chce się zgłębić temat realizmu magicznego. I choć odpowiedź na nie brzmiałaby zapewne inaczej w przypadku każdej zapytanej o to osoby, to w jednym z rozdziałów książki Grzegorza Gazdy, niemiecki krytyk literacki Erwin Leibfried formułuje definicję magii. Mówi on, że magię należy rozumieć jako

¹¹ Tomasz Pindel, „Zjawy, szaleństwo, śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hiszpanoamerykańskiej”, Kraków 2004, s.222

¹² Grzegorz Gazda, „Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku”, wyd. PWN, 2009, str. 595.

¹³ *Ibidem*.

środek opanowywania świata przez człowieka i że znajduje się ona u źródła wszystkich technologicznych praktyk rozwiniętych na naszym świecie w wyniku ewolucji¹⁴. Przytoczona definicja zawiera zapewne jakąś uniwersalną prawdę na ten temat, ujętą ponadto w prosty i czytelny sposób. Stanowi ona potwierdzenie, że tak jak w powyższych cytatach na temat realizmu magicznego wypowiadali się autorzy dzieł literackich, rzeczywistość opisywanego przez nich świata sama w sobie jest niezwykła, bo bohaterowie powieści Isabel Allende, Cortazara czy Marqueza nie władają umiejętnościami, dzięki którym świat jest im podległy. To raczej oni podlegają prawom świata, który jest magicznym miejscem, czasem zyskując przy tym niezwykle umiejętności. Zatem sądzę, że to nie magia, ale naturalna niezwykłość naszego świata jest źródłem realizmu magicznego. Jest to zapewne kwestia indywidualnego spojrzenia na tę kwestię, niemniej uważam, że właśnie dzięki autorom powieści z gatunku realizmu magicznego człowiek zyskuje możliwość ujrzenia otaczającej go rzeczywistości w nowy, odmieniony sposób, nie na skutek dystansowania się od tego świata, ani negowania jego realiów, ale dzięki pewnej konkretnej perspektywie otwierającej go na inny wymiar.

Jak napisał Tomasz Pindel,

„czytelnik utworu realistycznomagicznego patrzy na świat przedstawiony jakby przez okulary – z perspektywy narratora, który nie jest racjonalistą, nie bazuje na światopoglądzie naukowym, tylko cechuje się myśleniem «magicznym». Czytelnika dziwią na przykład zjawiska nadprzyrodzone, są bowiem opisane jak coś codziennego – a to dlatego, że dla narratora są czymś codziennym. Z jednej strony dla racjonalisty rozmowa z nieboszczykiem jest czymś niemożliwym, czymś, co łamie biologiczne i fizyczne prawa tego świata; dla obserwatora myślącego magicznie to część normalnego, dostępnego wszystkim doświadczenia. Z drugiej strony wynalazek techniczny taki jak magnes racjonaliscie wyda się oczywisty, zaś dla członka społeczeństwa myślącego magicznie będzie przedmiotem niezwykłym”¹⁵.

Aby podsumować ten wątek, przytoczę jeszcze słowa autorki jednego z rozdziałów wspomnianej już przeze mnie lektury¹⁶.

Bożena Tokarz wymieniając elementy łączące poetykę z realizmem, pisze, że świat przedstawiony, choć nie obowiązują w nim prawa oparte na logice przyczynowo – skutkowej, jest analogiczny do rzeczywistości. „Związek między światem przedstawionym a rzeczywistością istnieje zgodnie ze świadomością mityczno-magiczną, zakładającą dwie strony tego sa-

¹⁴Johann Biedermann, „Realizm magiczny, Teoria i realizacje artystyczne”, wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2007, Erwin Leibfried, „Magiczny realizm około roku 1800 w kontekście pytania: czym są magia i realizm i od kiedy istnieją?”, str. 19.

¹⁵ Tomasz Pindel, *Realizm magiczny, przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, str. 43

¹⁶ Johann Biedermann, *Realizm magiczny, Teoria i realizacje artystyczne*, wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2007, Bożena Tokarz – *Mimesis – realizm – magia*, str. 12-13

meo zjawiska. Dlatego przenikają się plany i motywacje realistyczna i magiczna. A wielokrotność, powtórzenia, totemizm, symetria realnego i magicznego nie są prostymi chwytami udziwniającymi, lecz naśladują hybrydyczną rzeczywistość, w której wszystko jest możliwe, bo jak pisze Pindel – przede wszystkim pisarze zaliczani do tzw. lo realismo maravilloso przekonani są o magiczności samej rzeczywistości”¹⁷.

¹⁷ *Ibidem*.

2. *Nieustraszeni pogromcy wampirów*

W tym rozdziale chciałabym przedstawić jeden z przykładów na to, w jaki sposób można interpretować realizm magiczny. Jest to film niezwykle mi bliski, który prawdopodobnie należy do mniej znanej filmografii Romana Polańskiego. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* to dzieło produkcji brytyjskiej, zrealizowane u schyłku lat sześćdziesiątych. Scenariusz powstał we współpracy reżysera ze scenarzystą Gérardem Brachem.

Choć gatunek filmu określa się niekiedy jako horror, horror gotycki lub groteska, to chciałabym dowiedzieć, że moim zdaniem nosi on także cechy realizmu magicznego i nade wszystko owa konwencja odgrywa w nim istotną rolę.

Należy zacząć jednak od tego, że jest to film, który zawiera w sobie różne gatunki filmowe i przypisanie mu jednej określonej konwencji i stylu jest bardzo trudne. Uważam nawet, że to przykład takiego filmu, za sprawą którego autor stworzył nowy gatunek, którego styl, konwencja i estetyka nie wydarzyły się nigdy wcześniej ani później. Na skutek tego, że mamy do czynienia z tak dużą wolnością twórczą i niezwykle oryginalnością, uważam, że dopuszczalnym jest by mówić o tym filmie inaczej, niż tylko jako o przykładzie komedii grozy, czy parodii horroru. Oczywiście jedno i drugie, to znaczy komedia i groza są w nim obecne, jednak sprawiają one bardziej wrażenie elementów bardzo różnorodnej całości, niż jednego spójnego gatunku.

Fabula filmu rozpoczyna się od malowniczego ujęcia, kiedy w szerokim obiektywie widzimy zaśnieżone pola pewnej wioski w Transylwanii, a na ich tle wyłaniają się pędzące nocą sanie. Wydarzenia rozgrywają się w XVII wieku. Profesor Abronsius (Jack MacGowran) wraz ze swoim towarzyszem i uczniem Alfredem (Roman Polański) zmierzają właśnie do miejscowej gospody, aby znaleźć w niej nocleg i na miejscu rozpocząć badania nad naturą wampirów, których profesor poszukuje właśnie w tych stronach, jako że właśnie stąd mają się wywodzić. Samo już otwarcie filmu łączy w sobie elementy rozmaitych konwencji, przede wszystkim zaś realizmu i świata niezwykłego.

W tym miejscu chciałabym nawiązać do słów Grażyny Stachówny, która, również powołując się na innych autorów, zwraca uwagę na pewne podobieństwo świata stworzonego przez Polańskiego do tego, który na swoich obrazach przedstawiał Marc Chagall – jeden z kluczowych przedstawicieli *realizmu magicznego* w malarstwie.

Grażyna Stachówna pisze o tej scenerii w taki sposób, który już wskazuje na pewną obecność realizmu magicznego w filmie:

„Tym większa więc zasługa Polańskiego, że pokazał Transylwanię na ekranie zachowując całą jej baśniową urodę, ale równocześnie zbudował bardzo realistycznie. «Film nie powinien dziać się gdziekolwiek, nawet gdyby to miała być Transylwania» - powiedział w wywiadzie dla «Cinéma». Dlatego tak precyzyjnie zadbał o realistyczne szczegóły dekoracji i obyczaju, a równocześnie zbudował, jak pisze Christian Oddos, «jedną z najpiękniejszych scenerii w kinie fantastycznym», wykorzystując do tego celu, zwłaszcza w pierwszej części filmu, inspirację z malarstwa twórczości Marca Chagalla (1887-1985). Jest ona na tyle oswojona w kulturze zachodniej, że jej ekranową transpozycję odbiera się jako coś znajomego i nie wymagającego dalszego komentarza: daleka Europa Wschodnia, gdzie zdarza się, że wraz z cielęciami wymienia krowy pożywi się i zielony ludzik – obraz Chagalla *Na Rusi...* (1911-1912), gdzie żyją ortodoksyjni Żydzi - *Żyd w zieleni* (1914) i nad rozległymi płaszczynami śniegu świeci żółty róg księżycy – *O zmroku* (1938-1943). Nawet żydowski karczmarz w *Balu Wampirów* nazywa się Yoine Shagal”¹⁸.

Co się zaś tyczy miejsca, w którym rozgrywa się akcja filmu, to chcę przytoczyć jeszcze słowa F. X. Feeneya, który nie tylko zwrócił uwagę na to jak wielką rolę ono odgrywa, ale wskazał także, moim zdaniem, na obecność realizmu magicznego: „jesteśmy we wschodniej Europie, w miejscu tak odległym, odcięty od świata przez śnieg i lód, tak pełnym mrocznych zabobonów, że każde monstrum rodem z horroru wydaje się całkiem realne i prawdopodobne”¹⁹.

Nim przejdę do analizy filmu, chcę przytoczyć jeszcze inne słowa wspomnianej już autorki, dotyczące gatunku tego filmu oraz sporów, jakie istnieją na jego temat, a świadczących o tym, jak różnorodnie i wielowymiarowo można odbierać to dzieło. Grażyna Stachówna wspomina o dwóch autorkach książek o Polańskim – Barbarze Lemin i Virginii Wright Wejman, które wspólnie uznały ten film za parodię horroru. Zaś amerykańskie „Variety” uznało go za zwykły slapstick. W dalszej części swojej wypowiedzi Stachówna zwraca jednak uwagę na to, że istnieją krytycy oceniający *Nieustraszonych pogromców wampirów* inaczej. Powołuje się ona na słowa Jeana-Louis Comolii z „Cahiers du Cinéma”, który uważa, że nie jest to parodia, ale poważny film o wampirach. Natomiast Michel Delahaye, również z tego samego czasopisma napisał: „to nie wampiry są pretekstem do parodii, to *esprit* parodii jest pretekstem dla prawdziwego filmu o prawdziwych wampirach”. Pojawia się również wzmianka o dwóch niemieckich badaczach. Georg Seesslen i Claudius Weil to autorzy książki „Kino des Phan-

¹⁸ Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, 1994, s.178

¹⁹ Paul Duncun, F.X. Feeney, *Roman Polański*, wyd. Taschen, Köln 2006, s. 71.

tastischen”, którzy podsumowali analizę *Nieustraszonych Pogromców Wampirów* stwierdzeniem, że mimo obecności zabawnych scen w filmie Polańskiego, nie jest on parodią gatunku, tylko jego „konsekwentną kontynuacją”²⁰.

Autorka zgadza się z opinią Seesslena i Weila i jak twierdzi, uznanie *Nieustraszonych Pogromców Wampirów* za parodię upraszcza i słyca widzenie tego dzieła:

„«Komiczne naśladowanie lub przeróbka wzorca (...) przy pomocy dowolnych środków» – jak głosi definicja parodii – wcale nie były głównym jego celem. Polański ani złośliwie nie wyjaśkawił, ani nadmiernie nie zagęścił charakterystycznych cech horroru – jak to np. uczynił Mel Brooks w *Młodym Frankensteinie*. Mimo licznych gagów i komediowego wydźwięku wielu scen *Bal wampirów* jest wzorowym przedstawicielem gatunku i ważnym ogniwem w jego rozwoju. Śmieszność filmu nie zabija bowiem strachu, jaki równocześnie z niego emanuje. W poważnym horrorze śmiech rozładowuje grozę, a *Balu wampirów* groza rodzi się pomimo śmiechu”²¹.

Choć oczywiście zgadzam się z tym, że ślady obecności wszystkich tych wymienionych konwencji i gatunków obecne są w *Wampirach*, to jednak moją intencją jest odnalezienie w nich realizmu magicznego.

Na samym początku filmu widzimy dwóch mężczyzn, uśpionych w saniach na skutek długiej podróży i nieźnośnego, srogiego mrozu. Szczelnie opatuleni zdążają dokąś na tle scenerii, która z jednej strony ukazuje całkowicie realistyczny obraz – ciągnące się daleko zaśnieżone pola. Jednak zarówno żywe, nasycone barwy tych ujęć, ogromny księżyc znajdujący się niezwykle blisko, bo tuż nad bohaterami, jak i tajemnicze dźwięki, dobiegające nie wiadomo skąd, które niespodziewanie wybudzają Alfreda z płytkiego, czuwającego snu, stanowią niezwykłą kompilację. W samym pierwszym ujęciu kryje się już baśniowość i tajemniczość, skrywa się tam także charakterystyczna dla całego dzieła groza i niepokój, a to wszystko ujęte w prostą, realistyczną formę. Nic dotychczas nie skłania nas do zwątpienia w prawdopodobieństwo oglądanych zdarzeń, a jednak czuć od samego początku, że przedstawiany tam świat jest niezwykły.

Jeszcze ciekawszym zestawieniem realizmu i magiczności zobaczyć można w następnych scenach pierwszej sekwencji.

Abronsius i Alfred docierają do gospody. U celu podróży okazało się jednak, że profesor w trakcie drogi nieco zamarzł, więc należy jak najszybciej go ocucić. Docieramy do miejsca, które na samym środku pustych pól tętni życiem. Jest gwarne i swojskie, tłoczne i żywiołowe, każdy zna tu każdego i przede wszystkim wszyscy gotowi są tutaj do niesienia pomocy

²⁰ Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, 1994, s.171

²¹ *Ibidem*.

i ofiarowania schronienia przybyszom. Kolejne ujęcia filmu, kiedy główni bohaterowie są już w gospodzie, to niezwykle klarowny i prosty obraz realizmu. Kamera podąża za bohaterami w szczególnie intymny sposób, śledzi ich ruchy i gesty. Pojawia się sporo zbliżeń na gości tego miejsca. Widać z bliska ich twarze, mimikę, opary unoszące się nad garnkami, zwierzęta obecne w gospodzie, jak na przykład gęś, którą w bliskim kadrze jeden z tutejszych właśnie oskubuje gwarząc przy tym wesoło z kimś znajomym. Ludzie krzątają się i potracają. Jest tłoczno i momentami obraz tego wszystkiego połączony w całość może, jak sądzę, dawać widzowi z jednej strony poczucie intymności, ale jednocześnie i fizycznego dyskomfortu.

Wtem opowieść, której forma nasycona jest tak bardzo fizycznością, niemal w naturalistyczny sposób, zostaje przełamana czymś nienależącym do świata, który my znamy. Najpierw pojawiają się zapowiedzi tego, co jeszcze nie wiemy, czy istnieje tu naprawdę, czy tylko w formie miejscowego mitu. Kiedy Profesor odzyskał już przytomność i obaj z Alfredem ogrzewają się w cieple gospody po zimnej i ciężkiej podróży, spokój tego miejsca zostaje zakłócony przez zadane znienacka przez Profesora pytanie, czy gdzieś w okolicy znajduje się tutaj może jakiś zamek. Cała gospoda milknie. Następnie, w dalszej już sekwencji filmu pojawia się bezpośrednia, fizyczna obecność wampira, który zstępuje jak widmo przez okienko umieszczone w suficie pomieszczenia gospody, wbija kły w szyję dziewczyny, w której zdążył się już zakochać Alfred i porywa ją do swojego zamku. Wiemy już, że to wszystko, czego prawdopodobieństwa nie kwestionowalibyśmy w naszym świecie, a co wypełnia przedstawiony w filmie świat, łączy się spójnie z czymś niesamowitym i baśniowym.

A niedługo potem wszystko już odbiega od ukazanego na początku filmu spójnego obrazu przyziemnego realizmu. Profesor i Alfred dostają się do zamku hrabiego von Krolocka – tego samego, który porwał Sarę – ukochaną Alfreda. Każdy z nich ma inny cel. Profesor chciałby zdobyć jak najwięcej nowej wiedzy na temat wampirów, a Alfred uratować dziewczynę. Choć charakterystyczna dla realizmu magicznego baśniowość obecna jest już w wielu poprzednich ujęciach, to od tego momentu, w zamku, widać jej najwięcej. I to takiej baśniowości szczególnie niezwyklej, bo połączonej z grozą, jak w wielu starych, klasycznych i przerażających baśniach braci Grimm. Jak na przykład wtedy, gdy Alfred chcąc rozeznać się w miejscu, w którym się znalazł kroczy lękliwie po korytarzach zamku. Widzimy wówczas wiszące na ścianach portrety wielopokoleniowej rodziny upiorów. Każdy jest straszniejszy od poprzedniego. Zamek jest ogromny, ponury, pokryty pajęczynami, z wieloma zakamarkami i tajemnymi przejściami. Na tle tego starego, ponurego zamczyska pojawia się wiele kontrastujących się z nim kolorystycznie czerwonych elementów, zwiastujących to, że wcześniej czy później poleje się krew, ktoś ją straci albo wypije z czyjegoś ciała. Ponadto miejsce to daje

silne poczucie izolacji, jest majestatyczne, w przeciwieństwie do ukazanej w poprzednich sekwencjach gospody Shagala i to także stanowi ciekawy kontrast – realizm zostaje przełamany niezwykle, baśniowym miejscem, które choć się od niego zasadniczo różni, to jednak należy do tego samego świata, z którego tamten się wywodzi.

W pewnym momencie, w trakcie jednej z ostatnich sekwencji filmu to wszystko zostaje tam skumulowane – w zamku ma miejsce bal i bardzo liczne upiory gromadzą się na nim, a pomiędzy nimi, udający jednych z nich Profesor, Alfred i Sara, którzy zaplanowali ucieczkę, nim bal dobiegnie końca. Niemal udaje się im osiągnąć cel, ale jednak dzieje się to bardzo wysokim kosztem. Choć Profesor zetknął się ze światem, który tak bardzo go fascynował, a Alfred odzyskał Sarę, wszystko to kończy się źle. Gdy uciekają saniami we troje z zamku, Sara wgrzyza się w szyję Alfreda i przemienia go w wampira, a całe to zło – jak z *offu* oznajmia narrator – które miał zamiar zniszczyć Profesor, teraz z jego winy wyleje się na cały świat.

Chciałabym teraz odnieść się do całości, by wyodrębnić z niej obecne w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* cechy realizmu magicznego, o których wspominali traktujący o nim autorzy.

Przede wszystkim w świecie przedstawionym w filmie Polańskiego od początku do końca obecny jest folklor – cały tamtejszy świat zbudowany jest na ludowych wierzeniach i zwyczajach. Ludzie zamieszkujący wioskę wiodą prosty i pracowity żywot. Nie tyle wierzą, co wiedzą, że nieopodal ich domów czai się niebezpieczeństwo w postaci żyjących w zamku wampirów, jednak ciekawym wątkiem w filmie jest to, że postaci, które reprezentują tam ludowe wierzenia na przykład w kontekście przeciwdziałania wampirom (metoda wbijania kołka w serce wampira, aby go zgładzić) to nie miejscowa ludność, ale właśnie ludzie z zewnątrz, i ponadto posiadający wykształcenie naukowe – Profesor i Alfred. To oni przybywając do wioski wiedzą co robić i jak rozprawić się z wampirem, za to miejscowa ludność, mimo amuletów w postaci krzyży i rozwieszonego w domach czosnku żyje w pewnym wyparciu, udając na przykład, że to wcale nie wampiry zaatakowały jednego z nich, tylko żyjące w okolicznych lasach wilki. Jedni i drudzy, to znaczy miejscowi i przyjezdni tworzą ze sobą w tym świecie pewną uzupełniającą się nawzajem całość. Profesor i Alfred, mimo że obcy, stają się szybko naturalną częścią sprawiającą od początku wrażenie ludowej, wiejskiej, przesyconej folklorem rzeczywistości, która jest jakby odseparowana od reszty świata.

Kolejna sprawa – w wyżej przytoczonym fragmencie książki Stachównej, autorka wspomniała o Chagallu²² i o jednym z jego obrazów, a jest to przecież klasyczny przedstawiciel realizmu magicznego w malarstwie. Bardzo podobnie jak na obrazach tego artysty, wygląda świat stworzony w *Wampirach* przez Polańskiego. Sceneria niektórych obrazów Chagalla – na przykład „Nad Witebskiem” przypomina scenerię zaśniewanej Transylwanii. W jednym i drugim dziele jest to prosty, wiejski świat, z którego wyłania się magiczność. Ponadto, jeden z głównych bohaterów *Wampirów* – karczmarz Shagal, nie tylko na skutek noszonego przez siebie nazwiska, ale i całej swojej postaci, bardzo przypomina przecież postać żydowskiego mężczyzny unoszącego się nad miastem na obrazie Marca Chagalla. Sądzę, że wiele wskazuje na to, że w *Wampirach* pojawiają się bezpośrednie nawiązania do twórczości malarza i do obecnego w niej realizmu magicznego.



Obraz autorstwa Marca Chagalla – *Nad Witebskiem*

²² Grażyna Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, 1994, s.178



Kadr z filmu *Nieustraszeni Pogromcy Wampirów*.

Szczególnie pierwsze sekwencje filmu zawierają dużo realizmu, pokazują prosty, wiejski świat, kryjący jednak jakiś niezwykle element, który jest z jednej strony czymś nadnaturalnym, a jednocześnie czymś wtopionym w ten świat, czyli żyjący nieopodal w zamku hrabia von Krolock z synem Herbertem i służącym Kukolem. Zatem tak jak jeden z autorów pisał, coś absolutnie niesamowitego jest traktowane przez postaci tego świata jako coś zupełnie realnego i przynależącego do ich rzeczywistości²³.

Kolejna cecha konwencji – nawiązanie do legend i mitów²⁴. W tym wypadku do legendy o tym, skąd wywodzą się wampiry. Pochodzą z Transylwanii i mają pewne szczególne cechy, które powtarzają się w wielu przekazywanych sobie przez ludzi baśniach i legendach. I ta legenda przenika do codzienności żyjących w pobliżu ludzi. Ta mityczna postać wampira w jakiś naturalny i zupełnie wiarygodny sposób łączy się ze światem prostych ludzi, których codzienne życie pozbawione jest takich nadzwyczajnych elementów.

Inna cecha realizmu magicznego w filmie, to obecna w nim od samego początku do końca baśniowość. Wiele wskazuje na to, że nie istnieją ścisłe ramy tego, jaką formę może przybierać w tej konwencji baśniowość i fantastyka, ani jak daleko mogą sięgać w swojej odmienności od realizmu, ale nie powinno się mieć raczej wątpliwości, że baśniowość w *Wampirach* występuje i że ma niezwykle kształt. W kontekście literatury warto zauważyć, że baśń

²³ Tomasz Pindel, *Realizm magiczny, przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 37-38.

²⁴ Encyklopedia PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-magiczny;3966446.html> [dostęp: 21.06.2025].

jest opowieścią zawierającą elementy fantastyki i jest ona – jak podaje Encyklopedia PWN – „jednym z podstawowych gatunków epiki ludowej”²⁵.

Postacie w baśni są często istotami nadnaturalnymi, sama opowieść zawiera wierzenie ludowe i wątki zawierające ludową mądrość, realizm przenika się ze światem magii²⁶, konstrukcja opowieści jest raczej prosta, linearna, zaś bohaterowie, protagoniści, nieustannie mierzą się z siłami zła. I jeszcze jedna istotna kwestia – w baśniach często pojawiają się przecież „mędrcy”. Bohaterowie posiadający jakąś szczególną, potężną wiedzę, za sprawą której ratunek przed obecnym w świecie złem jest dla pozostałych postaci nareszcie możliwy.

Wszystko to obecne jest w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*. Dość szybko przekonujemy się, że w tym świecie żyją wampiry, że istnieją wśród tamtejszej ludności pewne właściwe im wierzenia ludowe i mądrość, którymi kierują się wiodąc codzienne życie. Realizm i magia przenikają się nieustannie, a historia jest opowiedziana w nieskomplikowany, linearny sposób. Ponadto istnieje tam wyraźny podział na dobro i zło, a na ratunek ludziom żyjącym we wsi przybywa mędrzec – Profesor Abronsius.

Przytaczając kolejną cechę realizmu magicznego w tym filmie chciałabym zacytować fragment pracy autorki, która w swojej publikacji na temat realizmu magicznego zwraca uwagę na istotny jego związek z miejscem, w którym toczą się wydarzenia niektórych dzieł literackich. Otóż wiele wskazuje na to, że całkiem często i w wyjątkowo barwny i ciekawy sposób dzieła z kategorii realizmu magicznego wiążą się z Europą środkową i wschodnią, w której rozgrywają się wydarzenia niektórych powieści, a także omawianego przeze mnie filmu.

Emilia Kledzik, w swojej pracy pt. „Środkowoeuropejski realizm magiczny?” pisze o tym w taki sposób:

„Widzenie «cudowności» w przestrzeni kolonialnej jest nieodzowną częścią europejskiego, pooświeceniowego patrzenia na świat uznany kulturowo za dziki, pierwotny, egzotyczny, niecywilizowany, niezależnie od jego rzeczywistego, geograficznego położenia: w Ameryce Środkowej, czy w Karpatach. Na marginesie dodajmy, że ten typ literackiego «spojrzenia», dotknął również Europy Środkowej i Wschodniej, o czym pisze Larry Wolff w rozprawie pt. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Do najpopularniejszych zabiegów stylizacyjnych, stosowanych w opisie tego świata, należeć będzie mityzacja, alegoryzacja, symbolizacja, polifoniczność, intertekstualność, aluzyjność”²⁷.

²⁵ Encyklopedia PWN; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/basn;3874976.html> [dostęp: 21.06.2025].

²⁶ Grzegorz Gazda, Tynecka-Makowska, *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, wyd. Universitas, Kraków 2006, str. 80

²⁷ Emilia Kledzik, *Środkowoeuropejski realizm magiczny?, Rozważania o postkolonialnych strategiach literackich na przykładzie wybranych utworów Olgi Tokarczuk, Ádáma Bodora i Václava Pankovčína*, str. 499

To chyba wszystko, jeśli chodzi o zaobserwowane przeze mnie cechy realizmu magicznego w tym filmie. Jeśli obecne są w nim tak różnorodne gatunki i konwencje jak horror gotycki, komedia i baśń (choć, jak przytoczyłam wyżej, traktujący o tym autorzy mają różnorodne opinie), to moim zdaniem, wiele wskazuje również na to, że *Nieustraszeni pogromcy wampirów* to także ciekawy przykład realizmu magicznego w kinie światowym. Świadczy to tylko o tym w jak bardzo nieograniczony sposób można interpretować tę konwencję.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

3. *Mistrz i Małgorzata*

Kolejnym przykładem, który wybrałam jest *Mistrz i Małgorzata* – zrealizowana w dieśięciu odcinkach ekranizacja powieści Michaiła Bułhakowa, wyreżyserowana w 2005 roku przez Vladimira Bortko.

Każdy z odcinków filmu w bardzo wierny i konsekwentny sposób oddaje przebieg dzieła Bułhakowa, dlatego analizując *Mistrza i Małgorzatę* jako przykład realizmu magicznego w kinematografii, będę także odwoływać się do powieści oraz do tego, co do tej pory na jej temat napisano.

Podobnie jak w poprzednich rozdziałach, chciałabym przytoczyć słowa kilku autorów na temat gatunku *Mistrza i Małgorzaty*.

Tak jak w przypadku poprzedniego przykładu, tutaj także istnieje wiele bardzo różniących się między sobą opinii i interpretacji. Najczęściej jest ona nazywana powieścią filozoficzną, fantastyczną, satyryczną, parodią i mennipeą²⁸²⁹, czyli satyrą charakteryzującą się połączeniem fantastyki i realizmu, a także spajaniem ze sobą różnorodnych form stylistycznych³⁰.

Borys Sokołow, jeden z autorów analizujących przynależność gatunkową tego dzieła jest zdania, że „Mistrz i Małgorzata” łączy w sobie wszystkie gatunki i style literackie³¹. Podkreśla on, że najczęściej stosowane określenia to m.in. powieść modernistyczna, symboliczna, awangardowa i postrealistyczna³². Zaś autorka rozprawy poświęconej temu tematowi – Anna Chudzińska-Parkosadze zwraca uwagę na istotną kwestię tego, że jest to dodatkowo „powieść w powieści”, co jeszcze komplikuje stworzenie spójnej definicji³³. Jest to zagadnienie, które nurtuje wielu badaczy i literaturoznawców. W tym rozdziale, moim zamiarem jest skupić się jednak przede wszystkim na cechach realizmu magicznego w „Mistrzu i Małgorzacie”.

Co do przynależności dzieła do tego gatunku, zdania są podzielne. W „Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku” znajduje się zapis świadczący o tym, że w krąg estetyki realizmu magicznego należy zaliczyć tę powieść, choć jak twierdzi autor, jego liczni interpretatorzy i badacze nie przypisują dziełu tej kategorii. Poniżej przytoczę fragment:

²⁸ Anna Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa Mistrz i Małgorzata*, str. 84

²⁹ Andrzej Drawicz, *Mistrz i diabeł, czyli rzecz o Bułhakowie*, wyd. Muza, 2002, str. 489

³⁰ Anna M. Komornicka, satyra, [w:] Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, 2012, s. 988

³¹ Anna Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa Mistrz i Małgorzata*, str. 83

³² Anna Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa Mistrz i Małgorzata*, str. 83

³³ Anna Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa Mistrz i Małgorzata*, str. 83

„A przecież pisarz ów [Bułhakow – przyp. MR], nie bez świadomości «diabelskich» tradycji rodzimej literatury (Gogol, F. Dostojewski, F. Sołogub) oraz jej prób wzbogacenia dziewiętnastowiecznego realizmu o nowe doświadczenia estetyczne (...), zderzył w swojej groteskowej paroli o wolności wyboru radzieckie realia lat dwudziestych z ewangeliczną historią o Jezusie oraz «powieścią o diable», dzięki czemu stworzył obraz tamtych lat prawdziwszy, tj. wiarygodniej przemawiający do czytelnika, niż niejedna *stricte* realistyczna faktografia”³⁴.

Cytowany już przeze mnie autor „Przewodnika po różnorodnych cechach tego gatunku” – Tomasz Pindel, w jednym z rozdziałów pisze, że powieść Bułhakowa bywa przypisywana do tego nurtu przede wszystkim dlatego, że fabuła zawiera w sobie połączenie świata realistycznego i magii: „W fabule utworu rzeczywiście dochodzi do zderzenia dwóch światów: szara i niewesoła codzienność Związku Radzieckiego zostaje «najechna» przez diaboliczne istoty rodem z piekieł”³⁵.

W jego dalszych słowach pojawia się następujące sformułowanie, które moim zdaniem jest kluczowe dla realizmu magicznego: „kontrast ten ma ważny wydźwięk groteskowy – Woland i jego demoniczna świta pozwalają pojąć, że owa szara codzienność jest tak naprawdę znacznie dziwniejsza i bardziej piekielna, niż właściwe piekło”³⁶.

Pindel pisze jednak, że diaboliczne postacie obecne w „Mistrzu i Małgorzacie” tylko pozornie wskazują na realizm magiczny, bo kluczowy jest tu aspekt konkretnej perspektywy, z jakiej na nie patrzymy i że wszystkie niesamowite zjawiska, takie jak lot Małgorzaty na miotle, sztuczki Wolanda w teatrze lub zachowanie Iwana Bezdonnego po spotkaniu na Patriarszych Prudach wywołują niedowierzanie i zdumienie u ich obserwatorów – inaczej niż w powieściach realizmu magicznego, gdzie nikt by się temu nie dziwił³⁷.

Sądzę, że reakcja otoczenia na niesamowite zjawiska w opisywanym przez artystów w świecie realizmu magicznego to istotna i szczególnie ciekawa cecha tej konwencji, jednak w przypadku „Mistrza i Małgorzaty”, niemal zupełnie nie zgadzam się z autorem „Przewodnika...”, ponieważ moim zdaniem pomija on istotną kwestię. Rzeczywiście, widzowie teatru Variété reagują niedowierzaniem na sztuczki Wolanda, ale przecież jednocześnie Małgorzata obecna na balu u Szatana lub nawet wcześniej, przyjmująca magiczną maść od Asasello by móc zamienić się w czarownicę i latać na miotle, zachowuje się w obliczu tych dotąd nieznamym sobie postaci prawie zupełnie naturalnie. Tak, jakby żadne z tych zjawisk nie było dla

³⁴ Grzegorz Gazda, Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku, wyd. PWN, 2009, str. 598

³⁵ Tomasz Pindel, Realizm magiczny – przewodnik (praktyczny), wyd. Universitas, 2014, 59

³⁶ tamże, str. 59

³⁷ tamże, str. 60

niej niczym niezwykłym. A nawet jeśli w pierwszej chwili coś budzi u niej zdumienie, to krótką chwilę później zupełnie ono znika i Małgorzata staje się jedną z nich.

Właściwie wszystkie okoliczności, w których w fabule „Mistrza i Małgorzaty” spotykamy się z wątkami fantastycznymi i nadnaturalnymi dowodzą tego, że postronni świadkowie niesamowitych zdarzeń reagują na nie co najwyżej z umiarkowanym zdumieniem, a i nawet nie zawsze. Tu chciałabym przytoczyć jeszcze kilka przykładów.

Jeden z kluczowych dla powieści i ekranizacji bohaterów w „Mistrzu i Małgorzacie”, Iwan Bezdorny, niemal na samym początku, bo na Patriarszych Prudach, w trakcie pogoni za spokojnie odchodzącymi w dal Wolandem, Behemotem i Korowiiem, po tym jak zgodnie z przepowiednią Wolanda Berlioz zginął pod tramwajem, biegnąc nie postępuje do przodu, ale wciąż znajduje się w tym samym miejscu, podczas gdy ci, za którymi biegnie wciąż się oddalają. Bezdorny niezbyt dziwi się temu zjawisku. Jest po prostu wściekły na skutek tego, że tamci są tak przebiegli i sprytniejsi od niego. A w następnej kolejności, z pełną determinacją Bezdorny wykonuje szereg nieszczególnie racjonalnych czynności zmierzających do tego, żeby ich schwytać.

Tu chciałabym dodać, że jeśli chodzi o współistnienie i przeplatanie się ze sobą realizmu i magii w tym filmie, szczególnie ciekawym aspektem jest to w jaki sposób i na skutek czego jedno przenika w drugie. Mianowicie Bezdorny, podobnie jak w przypadku innych bohaterów mających styczność z Wolandem i jego towarzyszami, na skutek kontaktu z nimi sam staje się elementem magicznym i zaczyna odstawać od reszty realistycznego świata, który postrzega go odtąd jako obłąkanego, a do którego jeszcze niedawno przynależał.

Ponadto wiele innych wątków w fabule ukazuje, że w przedstawionym tam świecie niesamowite zjawiska przyjmowane są przez ich obserwatorów jako prawie coś zupełnie naturalnego. Kiedy towarzysz Popławski, krewny Berlioza, przybywa po spadek do mieszkania tragicznie zmarłego i zastaje tam Wolanda i resztę, to nie przejmuje się tym na przykład, że w mieszkaniu przyjmuje go wielki, gadający kot, a Korowiiowi na jego oczach wyłania się z lustra. Zaś w dalszej części fabuły, sąsiad Małgorzaty, który przemieniony w świnie wiezie na swoich plecach w powietrzu służącą Nataszę także zdaje się być całkiem pogodzony ze swoim obecnym losem, mimo, że to co go spotkało, to raczej niecodzienna sytuacja.

Podsumowując, mam wrażenie, że umiarkowane zdumienie bohaterów „Mistrza i Małgorzaty” na widok niezwykłych zjawisk jest nawet w jakimś sensie kolejnym elementem wskazującym na realizm magiczny. Niemal zawsze jest ono karykaturalne, krótkie i nieproporcjonalnie małe w stosunku do tego, czego ci bohaterowie doświadczają. W jakiś sposób spójne z zasadami ukazanego tam świata oraz z cechami omawianego przeze mnie gatunku. „Mistrz

i Małgorzata” jest powieścią wielowymiarową i wielowątkową, dlatego mieści ona w sobie zarówno właściwą dla realizmu magicznego zgodę postronnych obserwatorów na różne niesamowite zjawiska – w warstwie fantastycznej tego dzieła, jak i umiarkowane zdumienie innych bohaterów w obliczu podobnych, nieprawdopodobnych okoliczności – zazwyczaj w warstwie realistycznej.

W pierwszym rozdziale pracy przytoczyłam fragment książki Tomasza Pindla³⁸, który jako jedną z kluczowych cech realizmu magicznego wymienił to, że czytelnik lub widz nigdy do końca nie może mieć pewności, czy wydarzenia w świecie przedstawionym mają miejsce w rzeczywistości, czy są może rodzajem iluzji lub czyjegoś snu. Często cechuje je pewna umowność. W przypadku „Mistrza i Małgorzaty” niejednokrotnie możemy spotkać się z takim zjawiskiem.

Już od samego początku, kiedy na Patriarszych Prudach Berliozowi zdaje się, że widzi unoszącego się na tle chmur mężczyznę, to wtedy, na tym etapie rozwoju akcji wiemy o tym wydarzeniu tyle, co on. Być może bohaterowi na skutek zmęczenia nieznośnym upałem wydaje się, że kogoś tam widzi. Być może to zapowiedź czegoś, o czym jeszcze nic nie wiemy, może omamy, a może jeszcze coś innego. Dopiero chwilę później poznajemy należącego do świty Wolanda Korowiowa, czyli postać, którą zobaczył Berlioz, ale samo zjawisko jest zapewne, podobnie jak cała powieść, czymś złożonym i wielowymiarowym.

Cała fabuła zresztą zbudowana jest na wydarzeniach przypominających sen, budzących niedowierzanie i brak pewności, czym jest to, na co patrzymy. Sądę, że każde dzieło, a szczególnie takie, które nosi cechy realizmu magicznego, można przeżywać i odczuwać po swojemu. Jeśli nie w sposób intelektualny, to emocjonalny czy duchowy. A „Mistrz i Małgorzata” doskonale nadaje się do takiego wielowymiarowego doświadczania. Dlatego też nie mam wcale pewności jak rozumieć większość opisywanych tam wątków i wcale nie chciałabym, aby to się zmieniło. Mimo, że wszystkie te sekwencje, w których Małgorzata przeistacza się z kobiety, której nieustannie towarzyszy rozpacz i tęsknota za ukochanym mężczyzną w wiedźmę, która włada potężną mocą niosą wiele symboli i znaczeń, to ja na przykład wcale nie chciałabym ich zgłębiać. W każdym razie nie w najbliższym czasie. Cała przemiana tej postaci, opisy okoliczności, w których nagle, na skutek spotkania z Asasello i zastosowaniu maści, dzięki której może stać się niewidzialna i unosić na miotle i dzięki czemu wstępuje w nią moc, uwalnia się od strachu i zaczyna robić wszystko to, co do tej pory chciała zrobić,

³⁸ Tomasz Pindel, *Realizm magiczny, przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s.39

wszystko to budzi we mnie prawdziwą otuchę. Przypomina o istnieniu wielkich zasobów siły i wewnętrznej wolności, którą mam w sobie, podobnie jak miała ją w sobie Małgorzata, mimo trwającego przez pewien czas braku nadziei na odmianę swojego losu. Sprawia to także, że uświadamiam sobie, że podobnie jak w jej życiu, istnieją inne wymiary rzeczywistości, niż ta widoczna dla oczu, do których dostęp zyskać można czasem zupełnie nieoczekiwanie i ujrzyć rzeczywistość w nowy, odmieniony sposób.

Wszystko, co szczególnie przypomina w „Mistrzu i Małgorzacie” sen, mam nadzieję już zawsze odbierać w taki właśnie sposób. Nie rozumieć, tylko bardziej pozwolić sobie na odczuwanie. Uważam, że dokładnie to jest najpiękniejszym z celów istnienia realizmu magicznego.

Chciałabym krótko odnieść się teraz do wątku fantastyki w „Mistrzu i Małgorzacie”, choć sama bardzo nie lubię sprowadzać niezwykłości tej fabuły do tego sformułowania. Fantastyka nie jest moim zdaniem najlepszym określeniem. Niemniej w niektórych przypadkach jest to cecha realizmu magicznego i zapewne pewne jej symptomy można odnaleźć w powieści i w ekranizacji. Nim jednak to zrobię, przytoczę słowa wielokrotnie już wspomnianego przeze mnie autora „Przewodnika...”, który wypowiedział się w tej kwestii;

„Pojawienie się diabła w świecie realnym przypomina tu raczej poetykę fantastyki grozy (tyle że zaprawionej tonem groteski, bo Bułhakowowi nie chodzi przecież o straszenie czytelnika) czy też jedną z odmian fantasy – tzw. urban fantasy (fantasy miejskie), polegającą z grubsza na tym, że typowo baśniowe istoty i sytuacje przedostają się do naszego współczesnego świata. Fantastyka ma wiele różnych form i odmian, co jednak nie oznacza, że wszelkie teksty fantastyczne niewpisujące się w klasyczne gatunkowe schematy zaliczyć należy do realizmu magicznego”³⁹.

Fantastyka to obszerne pojęcie, które podobnie jak realizm magiczny może przybierać różne formy. Tu, w „Mistrzu i Małgorzacie” przybiera formę wyjątkową i właściwą tylko temu właśnie dziełu. W dużym uproszczeniu można zatem pewnie powiedzieć, że lot Nataszy na świni, która jeszcze niedawno była jej sprośnym sąsiadem lub przetransportowanie przez Wolanda w jednej krótkiej chwili Lichodiejewa do Jałty, lub też obecność kota Behemota posiadającego ludzkie cechy to przykłady fantastyki, ponieważ wpasowują się w powszechne definicje tego słowa⁴⁰, jednak moim zdaniem, określenie fantastyka jest pewnym uproszczeniem. W przytoczonym cytacie autora oraz w wielu poprzednich wyrażona została potrzeba dokładnego określenia i precyzyjnego zaklasyfikowania zarówno tej niezwykłej powieści, jak i samej

³⁹ Tomasz Pindel, *Realizm magiczny, przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s.59-60

⁴⁰ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fantasy;3899889.html> [dostęp: 21.06.2025].

odmiany gatunku fantasy. Sądzę, że w przypadku „Mistrza i Małgorzaty” możemy na skutek takich wysiłków akurat wiele stracić.

Powieść fantasy, wedle innej definicji⁴¹, to takie dzieło, którego akcja rozgrywa się w świecie rządzącym się prawami magii. I zapewne poczynania Wolanda można by było sprowadzić właśnie do czegoś takiego, nazwać magicznymi sztuczkami i całe dzieło przyporządkować do gatunku fantasy, jednak moim zdaniem, wiele wydarzeń i poczynań bohaterów tej powieści, podobnie jak w przypadku Clary z *Domu duchów*, przytoczonego przeze mnie w I rozdziale, to nie tyle magia, (choć w pewnym sensie również), co głęboko rozwinięta świadomość, szczególna wrażliwość i umiejętność nawiązania łączności z tą częścią swojej jaźni, która zwykle, w codziennym życiu pozostaje przeważnie w człowieku ukryta. W przypadku „Mistrza i Małgorzaty” najlepszym przykładem czegoś takiego jest oczywiście sama tytułowa bohaterka.

Mam tu na myśli jej spotkanie z Asasello, zastosowanie maści, zgoda na spotkanie z nieznajomymi, lot na miotle, bal i ponowne spotkanie ukochanego mężczyzny.

Może to właśnie tym jest magia, to wtedy zostaje ona rozniecona, wtedy powstaje – kiedy ktoś, tak jak Małgorzata na skraju rozpaczki postanawia zaufać wezwaniu do czegoś nowego, porzucić strach i uwolnić w sobie wielką moc. W każdym razie, taka interpretacja tego pojęcia jest mi najbliższa. Oznaczałoby to, że cała nasza rzeczywistość jest nią przesycona, bo przeżycia i decyzje podejmowane przez Małgorzatę są tym, czego w takim lub innym wymiarze doświadczamy wszyscy.

Co się zaś tyczy Wolanda, to być może jest on diabłem posiadającym nadprzyrodzone zdolności, ale dla mnie jest on po prostu Wolandem, jedną z realnych i kluczowych postaci fabuły, jednym z tych, którzy szczególnie w kontekście szarej, mrocznej rzeczywistości Związku Radzieckiego, znajduje się po jasnej stronie mocy, budzą nadzieję i otuchę. Dlatego też, ponieważ istnieje on realnie, ma ludzką postać i jest istotą namacalną, to można chyba uznać, że to taki właśnie klasyczny przypadek wielu powieści realizmu magicznego, gdzie ktoś, jedna lub więcej osób, istniejących w ramach zupełnie zwykłej rzeczywistości, wyróżnia się na jej tle szczególnymi duchowymi zdolnościami, które tę rzeczywistość czynią czymś niezwykłym. Czymś innym, niż się wszystkim dookoła wydaje.

A ponadto podobne umiejętności nabywa Małgorzata w wątku, który już wcześniej przytoczyłam.

⁴¹ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fantasy.html> [dostęp: 21.06.2025].

Podsumowując, być może te wszystkie niesamowite zdolności, które ona w sobie odkrywa są nie tyle skutkiem czarodziejskich sztuczek, co tego, że w świecie, gdzie czuła się opuszczona, samotna i pozbawiona nadziei zjawił się ktoś, kto ją dostrzegł, zwrócił do niej po imieniu, ofiarował szansę i rozniecił iskrę wielkiej mocy, która w niej ciągle była obecna. A to doprowadziło do jej uwolnienia i wielkiej przemiany. Małgorzata także ma wielką moc właściwą dla postaci realizmu magicznego, ale zmierzam do tego, że z mojego punktu widzenia jest to skutek nie tyle magii, choć także, co również jednej małej chwili, w której udało się na skutek spotkania z Asasello rozpocząć w niej przemianę w coś większego i mocniejszego niż to, czym była dotychczas. I uważam, że sceny te opowiadają także o tym, że rzeczywistość to coś więcej, niż to, czego się w danej chwili doświadcza. Szczególnie w chwili braku nadziei.

Ostatnim aspektem, odnoszącym się już ściśle do ekranizacji Vladimira Bortko, a który buduje w widzu poczucie obserwowania świata na pograniczu realizmu i magii, są zastosowane przez twórców filmowe środki wyrazu. Pierwszym z nich, jest płynne przeistaczanie się obrazu z czerni i bieli w takie ujęcia, w których dominują wyraziste barwy, ze szczególną rolą intensywniej czerwieni. Filmowa fabuła skonstruowana została w taki sposób, że szczególnie wątki zupełnie realistyczne, ukazano tak, jak jawi się rzeczywistość Związku Radzieckiego, gdyby nie było w niej Wolanda, czyli w sposób bezbarwny. Jednak kiedy wydarzenia przenoszą się do mieszkania, w którym na dobre zagościł już on wraz ze swoją świtą, jak na przykład wtedy, gdy Andrzej Fokicz, kierownik bufetu Variété przybywa tam w pewnej sprawie dotyczącej fałszywych pieniędzy wyczarowanych przez Wolanda, to nagle wszystko to, co widzimy zyskuje inny wymiar. Ukazane pomieszczenia pełne są przepychu i wystylizowane w kunsztowny sposób. Dominują tam ciepłe barwy z istotną rolą światłocienia. W niczym nie przypominają zimnych, szarych pokoi, w których w niektórych wątkach przesłuchiwanie są przez milicję obywatele Moskwy.



Kadry z *Mistrza i Małgorzaty*, w reż. Vladimira Bortko



W warstwie wizualnej istotną rolę odgrywa także sposób, w jaki ukazano sceny takie jak lot Małgorzaty na miotle, wynurzenie się Korowiowa z lustra, sekwencje z balem u Wolanda i wszystko to, co szczególnie magiczne. Za każdym razem zobrazowane są one w sposób wiarygodny, barwny, lekki, ponadto zabawny i z umiejętnym zastosowaniem kiczu w najlepszym znaczeniu tego słowa. Jest to kicz, który po mistrzowsku obrazuje świat opisany przez Bułhakowa. Trudno jest mi sobie wyobrazić bardziej wierną oryginałowi i piękniejszą ekranizację, niż tę zrealizowaną przez Vladimira Bortko.

4. *Anioły w Ameryce*

Zdaję sobie zupełnie sprawę z tego, że kolejny wybrany przeze mnie przykład nie posiada zbyt wielu gatunkowych cech realizmu magicznego. Ponadto w kontekście wcześniej omawianych przeze mnie filmów, *Anioły w Ameryce* szczególnie odbiegają od nich, różniąc się konwencją, tematem, gatunkiem i w zasadzie niemal wszystkim, czym się da. Postanowiłam jednak w ostatnim rozdziale pracy przyjrzeć się *Aniołom...* pod kątem realizmu magicznego z kilku powodów. Po pierwsze, moim zdaniem jest to tego rodzaju kino, które pozwala na całkowitą wolność interpretacji. Podobnie jak we wcześniejszym rozdziale, tu też mamy do czynienia z dziełem, które doczekało licznych adaptacji wyłaniających z niego różnorodne cechy gatunkowe. Jednocześnie zastosowanie co do niego ścisłych definicji co do konwencji czy gatunku jest bardzo trudne, bo adaptacja Mike'a Nicholasa charakteryzuje się wielką oryginalnością i z jednej strony mieści w sobie realizm, a z drugiej odsłania mieszczące się wewnątrz niego niezwykle światy snu, podświadomości i wyobraźni głównych bohaterów. Ponadto, podobnie jak w przypadku licznych dzieł z gatunku realizmu magicznego, historie tu pokazane zawierają czynnik bliskiej obecności innego, niewidzialnego zwykle dla oczu wymiaru.

Jak wspomniałam, *Anioły w Ameryce*, napisane przez dramaturga Tony'ego Kushnera, to sztuka adaptowana na całym świecie przez licznych artystów. W większości jednak są to adaptacje teatralne. Pierwsza jej część, o tytule *Millenium Approaches* po raz pierwszy została wystawiona przez Davida Esbjornsona w Eureka Theatre Company w San Francisco w 1991 roku. Drugą zaś, czyli *Pierestroikę*, zrealizowali reżyserzy Oscark Eustis i Tony Taccone rok później w ramach produkcji Mark Taper Forum⁴².

W 2017 roku sztukę wystawiono w Londynie, a rok później na deskach Neil Simon Theatre na Broadwayu⁴³. W Polsce *Anioły w Ameryce* pojawiły się m.in. w 1995 roku w Teatrze Wybrzeże, w reżyserii Wojciecha Nowaka. Ponadto w 2000 roku w Teatrze im. W. Horzycy odbył się spektakl zrealizowany przez Marka Fiedora. W 2007 roku, w Teatrze Rozmaitości w Warszawie odbyła się głośna premiera dramatu wyreżyserowanego przez Krzysztofa Warlikowskiego⁴⁴.

Filmowa adaptacja *Aniołów w Ameryce*, to sześcioczęściowa produkcja, która powstała w 2003 roku, w reżyserii Mike'a Nicholasa, na podstawie sztuki teatralnej autorstwa

⁴² Agnieszka Laddach, *Czy religia dopuszcza progres kultury? Teologiczna kosmologia Aniołów w Ameryce Tony'ego Kushnera*, Humaniora, czasopismo internetowe Nr 2 (22)/2018, ss. 85–105, str. 85

⁴³ *Ibidem*, str. 86

⁴⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Anio%C5%82y_w_Ameryce [dostęp: 21.06.2025].

Tony'ego Kushnera, który był także autorem scenariusza. Jak wspomniałam, trudno jest zaklasyfikować *Anioły...* do konkretnego gatunku filmowego, niemniej moim zdaniem adaptacja Mike'a Nicholasa nosi cechy zarówno dramatu, jak i groteski, ale takiej szczególnego rodzaju, właściwej językowi Tony'ego Kushnera. Wątki, które z początku wydają się być realistyczne, po chwili już takimi nie są. Warstwy rzeczywistości, w której poruszają się główni bohaterowie współistnieją obok siebie. Podświadomość jednej z postaci jest miejscem, w którym spotyka się z osobą sobie nieznaną, ale kiedy oboje budzą się ze snu, ślad po tym spotkaniu w nich pozostaje. Kamila Sławińska w „Tygodniku Powszechnym” napisała niegdyś takie słowa:

„W tym długim, pełnym odważnych rozwiązań formalnych oraz błyskotliwych dialogów, zaludnionym tłumem postaci utworze mieszają się historia i fikcja, a postacie historyczne ucinają sobie pogawędki z mieszkańcami Nowego Jorku. W jednej scenie powaga zderza się z groteską, a niewybredny żargon homoseksualistów z wysoką mową istot niebieskich”⁴⁵.

Wydarzenia mają miejsce w latach osiemdziesiątych w Nowym Jorku, w czasach prezydentury Ronalda Reagana i dotyczą kilku historii różnych bohaterów, które od początku stopniowo zawiązują się między sobą i każda z osób dramatu na jakimś etapie spotyka się, lub niemal spotyka z pozostałymi.

W *Aniolach...* istnieje zatem kilka głównych wątków fabularnych i są to: historia Priora i Lou, homoseksualnej pary młodych mężczyzn, dla których wielką próbą okazuje się być choroba Priora. W pierwszym odcinku powiadamia on Lou o tym, że zdiagnozowano u niego AIDS i że do tej pory milczał na ten temat ze strachu przed tym, że Lou go opuści. Tak zresztą się dzieje. Oprócz nich kluczową rolę odgrywa małżeństwo młodych mormonów, wywodzących się z konserwatywnego świata Harper i Joe. Joe jest urzędnikiem w sądzie apelacyjnym, a Harper jest przede wszystkim bardzo wrażliwa, trochę osamotniona i na skutek tego większość czasu spędza nie tyle w ich domu, co wewnątrz własnej wyobraźni. Harper oprócz wrażliwości obdarzona jest głęboką intuicją i z niepokojem przeczuwa, że jej mąż jest homoseksualistą. Joe natomiast, od samego początku historii mierzy się z wyborem, którego skutki przemieniają całe jego dotychczasowe życie. Na skutek awansu zaoferowanego mu przez charyzmatycznego prawnika Roy'a Cohna Joe może przenieść się, z Harper lub bez niej do Waszyngtonu i w imieniu Roy'a objąć tam nową posadę lub wedle jej woli, zostać w Nowym Jorku. Ponadto Joe jest prawdopodobnie najbardziej rozdartą wewnętrznie postacią w całym dramacie. Każdego dnia ukrywa to, kim jest naprawdę, bo jest to sprzeczne z systemem wartości, w których został wychowany i z realiami prawniczego, konserwatywnego świata, do którego pragnie

⁴⁵ <https://www.tygodnikpowszechny.pl/aids-romantyzm-i-bog-na-urlopie-138742> [dostęp: 21.06.2025].

przynależeć. Jednak jego wewnętrzne pragnienia są tak silne, że skłaniają Joe do stawiania kroków poza granice, których dotąd nigdy nie przekroczył.

Kluczową postacią jest także wspomniany już Roy Cohn, konserwatywny prawnik, chory na AIDS, choć do końca życia to wypiera. Jest także homoseksualistą, ale co do tego także tworzy przed samym sobą i innymi odmienną, pokrętną narrację. Świadomy jednak tego, że osłabiony na ciele nie posiada już takiej mocy, jak dawniej, przyjmuje pod swoją pieczę Joe, by stać się jego mentorem i uczynić z niego swoją reprezentację.

Szczególnie istotna jest tu rola niezwyklej obsady wielkich aktorów, spośród których niektórzy wcielają się w kilka postaci jednocześnie. Grana przez Meryl Streep matka Joe w samym otwarciu filmu jest także starym rabinem, który przemawia na pogrzebie krewnej Lou, zaś Emma Thompson jako lekarka, pod której opieką znajduje się Prior, jest jednocześnie Aniołem, który go nawiedza. Oprócz tego w filmie występują Al Pacino w roli Roya Cohna oraz wielu innych, wspaniałych aktorów, którzy stworzyli swoje filmowe kreacje tak wiarygodnie, że do dziś, mimo zamilowania do sztuki Tony'ego Kushnera i istniejących licznych jej adaptacji, w rolach głównych bohaterów filmu nie umiem wyobrazić sobie nikogo innego, niż właśnie członków obsady Mike'a Nicholasa.

Po raz pierwszy zetknęłam się z *Aniolami*... wiele lat temu, kiedy mieszkając w Krakowie przyjechałam któregoś razu do domu rodzinnego. Był to mój pierwszy rok dorosłego życia, zaraz po maturze i akurat tego dnia, kiedy przyjechałam do domu było mi bardzo ciężko na sercu, bo właśnie zostało ono przez kogoś złamane. To był wieczór, była zima. Moja mama włączyła wtedy *Anioły w Ameryce*. Doznałam ukojenia na skutek samej tylko ścieżki dźwiękowej autorstwa Thomasa Newmana otwierającej pierwszy odcinek, ale później było tylko lepiej. Każdy element tego świata działał na mnie kojąco. Kadry Nowego Jorku ukazanego w ciepłych, jesiennych barwach, rodzaj narracji, dialogów, kojąca obecność rabina przemawiającego do zebranych na pogrzebie w sposób, w jaki przemawiać może tylko ktoś, kto przeżył już naprawdę wiele i zgromadził w sobie wielką mądrość. Oprócz tego fakt, że w tej historii każdy jest dokładnie sobą, nosi w sobie jakąś głęboką, bolesną skazę, nie udaje nikogo innego, prawie zupełnie nie radzi sobie z rzeczywistością, doświadcza głębokiej samotności i niemal na każdym kroku potyka się lub popełnia błąd. Uważam, że to bardzo piękne. Ponadto szczególnie bliską postacią stał się dla mnie Prior, który w obliczu strasznej choroby zostaje opuszczony przez najbliższą osobą i ta sytuacja z jednej strony zmusza go do zgodzenia się na własną bezbronność, a jednocześnie dzięki temu otwiera w nim nowe miejsca, mądrość i przenikliwość. Mimo samotności Prior nie jest sam.

Do jego mieszkania zstępuje pewnej nocy Anioł, oferuje mu wybór i wystawia go na próbę. Może poddać się skutkom choroby i stać się prorokiem, który przyczyni się do tego, że ludzkość zaprzestanie dążyć do ciągłej zmiany i ruchu. Prior jednak odmawia, ponieważ bezwarunkowe pragnienie życia jest w nim zbyt silne. Anioł powraca do Priora jeszcze kilkakrotnie i ponawia swoje wezwanie.

Po pewnym czasie do Nowego Jorku przybywa matka Joe, wspomniana wcześniej Hannah (Meryl Streep). Jej przybycie jest skutkiem wyznania syna, który w końcu przyznał się do tego kim jest, a następnie opuścił Harper. Hannah zostaje w Nowym Jorku i obejmuje pieczę nad mormońskim ośrodkiem informacji turystycznej, do którego pewnego razu, śledząc Joe, czyli nowego kochanka Lou przybywa Prior i skutkiem tego między Hannah i Priorem rodzi się pewna niezwykła, duchowa więź. Kiedy Prior opowiada jej o odwiedzinach Anioła, Hannah mówi mu, że Anioł jest symbolem wiary, który przybył, aby przynieść mu pocieszenie.

Chciałabym teraz przytoczyć kilka wątków, elementów narracji i filmowych środków wyrazu, które ukażą mój punkt widzenia na to, że mimo, że jest to niekonwencjonalny przykład dla omawianego gatunku, to jednak *Anioły w Ameryce* łączą w sobie realizm i magię. Piękno tego połączenia sprawia, że moim zdaniem warto byłoby rozszerzyć powszechne rozumienie realizmu magicznego o nieoczywiste przypadki w kinematografii, takie jak ten.

Choć na początku pierwszego odcinka może wydawać się, że konwencja *Aniołów w Ameryce* osadzona jest w totalnym realizmie, to jednak już w otwarciu poruszający się posąg anioła w central parku, który spogląda wprost w kamerę zwiastuje, że być może niezupełnie tak jest.

Pierwszą postacią, oprócz anioła, która doświadcza rzeczywistości w nieco innym jej wymiarze jest Harper, która w pierwszym poświęconym jej ujęciu przyjmuje w swoim mieszkaniu leki psychotropowe w obfitej ilości. Większość czasu spędza samotnie, a kiedy Joe wraca do domu, samotność trwa dalej. Harper przenosi się na Antarktydę, do świata, w którym to czego pragnie jest dla niej dostępne, gdzie ma przyjaciela, pana Lies (w tej roli Jeffrey Wright, również obecny w *Aniołach...* jako Belize, przyjaciel Priora) i gdzie staje się wolna od strachu. Oczywiście nie jest to klasyczny przykład realizmu magicznego, bo w przypadku Harper świat ukazany w filmie jest tym, który ona sama kreuje, niemniej w kontekście całości, doświadczeń Priora, i jego zetknięcia z innym wymiarem, sposobu, w jaki losy tych bohaterów przeplatają się ze sobą, oraz estetycznych środków wyrazu, jakie zastosowano, sądzę że jest to w jakimś sensie przykład tego, o czym wspominali cytowani przeze mnie autorzy powieści – codzienna rzeczywistość jest bardziej niezwykła, niż sama magia.

Sądzę, że nie należy także traktować świata wykreowanego przez Harper jako nieistniejącego naprawdę, zwłaszcza że w *Aniołach* rola podświadomości i wyobraźni bohaterów jest szczególnie istotna pod względem tego, że pomaga im ona nawiązywać łączność między sobą.

Ponadto, co się tyczy Harper, to szczególnie istotnym wątkiem w omawianym kontekście jest sekwencja, w której Harper i Prior spotykają się w innym wymiarze, wewnątrz wspólnej halucynacji. Harper jest tam wyjątkowo piękna, a Prior zasiada kunsztownie umalowany przed toaletką i spogląda w lustro wyznając przed samym sobą swój ból. Wtedy zjawia się ona. Sceneria całego zdarzenia jest nieco senna, pomieszczenie wypełniają ze wszystkich stron lekkie, podwiewające ku górze atlasowe tkaniny, światło jest przytłumione, są sami. I wyznają przed sobą nawzajem coś, co jedno dostrzega w drugim. Słowa Priora do Harper i nawzajem są tutaj funkcją podświadomości tych bohaterów, bo Prior informuje Harper o tym, co ona już przeczuwa, czyli że jej mąż jest homoseksualistą, zaś Harper mówi mu, że dostrzega w nim obecność czegoś, co jest zupełnie wolne i nietknięte chorobą. Zmierzam do tego, że rola podświadomości i konwencja snu, a ponadto przenikanie się między sobą wewnętrznych światów bohaterów wskazuje przynajmniej na podobieństwo do realizmu magicznego.

Harper i Prior nie są jedynymi postaciami, których nawiedza obecność z innego wymiaru. Na skutek więzi, która powstaje pomiędzy Priorem i Hannah, kiedy pomogła mu ona w krytycznym momencie dotrzeć do szpitala i została czuwając przy jego łóżku i do szpitalnej sali ponownie zstępuje Anioł, tym razem jego obecności doświadczają oni oboje.

W tej sekwencji istotną rolę odgrywają filmowe środki, za pomocą których odtworzono majestatyczność i magiczność tej sceny. Podobnie jak w mieszkaniu Priora, tym razem Anioł także zstępuje gwałtownie, wszystko przy tym dookoła siebie burząc i zamieniając w ruinę. Nad szpitalną salą otwiera się granatowe, gwieździste niebo z drabiną wiodącą ku górze, a Anioł zaprasza Priora by wszedł po niej do nieba. Wcześniej jednak odtworzona zostaje między nimi biblijna scena walki Jakuba z Aniołem, gdy Jakub, podobnie jak Prior w tej scenie trzyma mocno Anioła i woła „nie puszczę cię, dopóki mnie nie pobłogosławisz”⁴⁶.

W całości tej sekwencji obecne jest piękno i majestatyczność, ale także obecny w wielu ekranizacjach z pogranicza realizmu magicznego kicz, który zastosowany został bardzo umiejętnie.

Oprócz nich, pojawiają się w filmie wątki obecności zmarłych, jak na przykład wtedy, gdy w noc po powrocie ze szpitala Prior budzi się, a na poduszce obok niego zasiada zmarły

⁴⁶ Rdz. 32, 25-30

przed wieloma dekadami inny Prior Walter – jego krewny. Potem zjawiają się jeszcze inni, pozostali Walterowie, zaś w szpitalnym pokoju, w którym przebywa ciężko już chory Roy Cohn, często nawiedza go Ethel Rosenberg, stracona z jego winy przed laty na krześle elektrycznym. Obecność tych postaci z innego wymiaru odgrywa w *Aniołach...* rozmaite role. Czasem jest nią pokrzepienie, wezwanie do zrealizowania swojego powołania, rozliczenie z przeszłością i odpowiedzialnością za własne czyny, lub wezwanie do konfrontacji z samym sobą. Oprócz tego czynnika, który sprawia, że być może warto rozważyć ujrzenie *Aniołów...* jako przykład realizmu magicznego, innymi obecnymi w filmie cechami bliskimi tej konwencji są: duża rola podświadomości, konwencja snu, niezwykle, obfite i abstrakcyjne obrazy, które stają się tłem dla spotkań między innymi Priora z Aniołem oraz przenikanie się wewnętrznych światów bohaterów. Wszystko to sprawia, że na tle realiów Nowego Jorku lat osiemdziesiątych i wszystkich kataklizmów codziennego życia, które one przyniosły, unosi się inny, magiczny wymiar rzeczywistości.

Zakończenie

W kilku słowach chciałabym teraz podsumować treść, którą zawarłam w powyższych rozdziałach.

Realizm magiczny to nurt, który pojawił się w sztuce na początku XX wieku. W każdym razie samo określenie zaczęto stosować właśnie wtedy. Być może jednak, a jest to nawet bardzo prawdopodobne, zaistniał on o wiele wcześniej, będąc obecnym w dziełach sztuki, które nie wpasowywały się w powszechne kanony i schematy tworzenia. Możliwe, że w każdym dziele, którego autor kierował się nadrzędną rolą własnej intuicji, tam, gdzie w przedstawionym przez niego świecie poruszający się po nim ludzie i inne istoty cechowały się wyjątkowymi, właściwymi tylko dla nich samych zdolnościami, a świat dookoła uznawał je za zupełnie naturalne, albo kiedy obcując z dziełem człowiek mógł odnosić wrażenie, że wkracza do rzeczywistości czyjegoś snu, tam być może zawsze obecny był realizm magiczny.

Na potrzeby zrozumienia czym on jest i czym się charakteryzuje, powstało wiele teorii i zebrano najważniejsze jego cechy, zaobserwowane przez literaturoznawców, krytyków literackich i innych badaczy. Jest to istotny dorobek wielu ludzi zajmujących się literaturą i innymi dziedzinami sztuki. Jednak moim zdaniem, podstawową cechą realizmu magicznego i tego starałam się dowieść w swojej pracy, jest to, że nie powinien on podlegać ścisłym definicjom, ponieważ do tego niezwykłego nurtu opartego na intuicji, wyobraźni, roli podświadomości i na wszystkim tym, czego nie sposób jest pojąć intelektualnie, wkrada się usilna, ludzka potrzeba, by to okiełznać za pomocą rozumu. Sądzę, że możemy na skutek tego wiele stracić. Poza tym, jak wspomniałam w jednym z rozdziałów, każdy z nas inaczej interpretuje słowo „magia” i „realizm”. Inaczej także rozumiemy zatem realizm magiczny. Jest to chyba najbardziej wielowymiarowy ze wszystkich nurtów, jakie powstały w sztuce.

Moim zdaniem jego podstawowy cel, to wyłonienie magii z pozornie prozaicznej rzeczywistości, aby pokazać, że rzeczywistość jest od tej magii (jakkolwiek się ją interpretuje), jeszcze bardziej niezwykła.

Omówione przeze mnie przykłady filmów zawierają w mniejszym lub większym stopniu niektóre z cech powszechnie przyjętych definicji realizmu magicznego, ale celem mojej pracy nie było to, aby dowieść, że dzieła te wpasowują się w definicję gatunku, lecz aby zaproponować rozważenie spojrzenia na nie w nieco odmienny sposób, pod kątem obecności realizmu magicznego, z uwzględnieniem jego tradycyjnie rozumianych cech, jak i rozszerzenia jego interpretacji o nieco inny wymiar.

Cechą wspólną każdego z tych trzech dzieł jest dość spora rozbieżność w opiniach badaczy co do ich gatunku. W przypadku *Nieustraszonych pogromców wampirów* nigdy nie będzie wiadomo, czy jest to parodia, czy horror, czy parodia horroru albo może baśń o cechach filmu grozy. Sądzę, że to bardzo dobrze. Dzięki temu poszukiwania odpowiedzi na to pytanie można poszerzyć o inny, nowy kontekst, na przykład o obecny w *Wampirach* realizm magiczny.

Sprawa wygląda podobnie w przypadku *Mistrza i Małgorzaty*. Sami badacze podkreślają, że to powieść zawierająca w sobie wszystkie możliwe gatunki i konwencje. Czasem pojawia się wzmianka o realizmie magicznym, ale często traktowana jest ona dość krytycznie. Jednak przecież zjawienie się w Moskwie Wolanda ze swoją świtą i wszystko, co przez czas swojej obecności zdążył tam uczynić, jest o wiele mniej absurdalne, niż realia codziennego życia obywateli tego miasta.

Co się zaś tyczy *Aniołów w Ameryce*, to uważam, że z jednej strony jest to przykład najmniej wpasowujący się w jakiegokolwiek definicje realizmu magicznego, ale zarazem najlepszy przykład w kontekście intencji mojej pracy oraz jej tezy. Sądzę, że właśnie *Anioły*... stanowią tutaj ten tytułowy inny wymiar. Nie ma w nich żadnych cech baśni ani za bardzo fantastyki. Bohaterowie nie tyle władają szczególnymi zdolnościami, co nie posiadają żadnych szczególnych zdolności z wyjątkiem bycia człowiekiem, w zupełnie autentyczny i szczerzy sposób. U niektórych z nich oznacza to wyjątkową wyobraźnię, intuicję, otwartość na to, aby polegać na czymś więcej niż własny intelekt. To właśnie otwiera nam w *Aniołach* drzwi do innego wymiaru. I to, co czyni tę opowieść magiczną, jest moim zdaniem zawarte u bohaterów w ich pełnej autentyczności, własnej słabości, zagubieniu i osamotnieniu. W byciu człowiekiem. Ten rodzaj magii jest mi najbliższy.

Bibliografia

- Pindel Tomasz, „Realizm magiczny – przewodnik (praktyczny)”, Kraków 2011.
- Encyklopedia PWN; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-magiczny;3966446.html> [dostęp: 21.06.2025].
- Sławiński Janusz, Słownik terminów literackich, Wrocław 1988.
- Woleński Jan, Bruno Schulz i realizm magiczny, Schulz/Forum 2014, nr 4.
- Gazda Grzegorz, Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku, wyd. PWN, 2009.
- Pindel Tomasz, „Zjawy, szaleństwo, śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej”, Kraków 2004, s.222
- Biedermann Johann, „Realizm magiczny, Teoria i realizacje artystyczne”, wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.
- Leibfried Erwin, „Magiczny realizm około roku 1800 w kontekście pytania: czym są magia i realizm i od kiedy istnieją?”, str. 19.
- Stachówna Grażyna, Roman Polański i jego filmy, 1994.
- Duncun Paul, Feeney F.X., Roman Polański, wyd. Taschen, Köln 2006.
- Encyklopedia PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-magiczny;3966446.html>.
- Encyklopedia PWN; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/basn;3874976.html>.
- Gazda Grzegorz, Tynecka-Makowska Słowinia, Słownik rodzajów i gatunków literackich, wyd. Universitas, Kraków 2006.
- Kledzik Emilia, Środkowoeuropejski realizm magiczny?, Rozważania o postkolonialnych strategiach literackich na przykładzie wybranych utworów Olgi Tokarczuk, Ádáma Bodora i Václava Pankovčina.
- Chudzińska-Parkosadze Anna, Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa Mistrz i Małgorzata.
- Drawicz Andrzej, Mistrz i diabeł, czyli rzecz o Bułhakowie, wyd. Muza, 2002, str. 489
- Komornicka Anna M., satyra, [w:] Grzegorz Gazda (red.), Słownik rodzajów i gatunków literackich, 2012.
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fantasy;3899889.html>.
- <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fantasy.html>.
- Laddach Agnieszka, Czy religia dopuszcza progres kultury? Teologiczna kosmologia Aniołów w Ameryce Tony’ego Kuschnera, Humaniora, czasopismo internetowe Nr 2 (22)/2018.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Anio%C5%82y_w_Ameryce.

<https://www.tygodnikpowszechny.pl/aids-romantyzm-i-bog-na-urlopie-138742>.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi