

Robert Birkholc

Limin(oid)alność "alla polacca" – motywy inicjacyjne w "Pannie Nikt"

Rocznik Komparatystyczny 5, 313-329

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Robert Birkholz
Uniwersytet Warszawski

Limin(oid)alność *alla polacca*
– motywy inicjacyjne w *Pannie Nikt*

Adaptacja powieści Tomka Tryzny to jedno z najbardziej lekceważonych dzieł Andrzeja Wajdy. Pomijana w większości monografii reżysera i niezbyt lubiana przez samego twórcę, traktowana jest zazwyczaj jako nieporozumienie lub całkowicie zbywana milczeniem. Przyczyny tej niechęci są po części zrozumiałe: w *Pannie Nikt* zdarzają się warsztatowe niedociągnięcia (np. pomyłki montażowe), a niektóre „efektowne” pomysły rażą pretensjonalnością. Pomimo to zignorowany przez krytyków film wciąż cieszy się zainteresowaniem publiczności – spośród obrazów Wajdy powstałych w latach dziewięćdziesiątych tylko *Pan Tadeusz* zyskał od internautów portalu Filmweb większą liczbę głosów¹. Popularność ta może zdumiewać, jeżeli wziąć pod uwagę, że zrealizowana w 1996 roku *Panna Nikt* nie wyszła dotąd na DVD. Siedemnaście lat po premierze film domaga się nowych odczytań i wydaje się wyjątkowo interesującym przedmiotem do różnorodnych analiz: socjologicznych, genderowych, filmoznawczych. Abstrahując od jego wartości artystycznej i zostawiając na boku adekwatność przedstawionego w nim opisu życia nastolatka, chciałbym spojrzeć na ekranizację powieści Tryzny przede wszystkim jako na niepowtarzalne świadectwo zmagania Wajdy z polską rzeczywistością lat dziewięćdziesiątych. Wybór tej właśnie książki oraz „nowoczesna” estetyka filmu są ukłonem w stronę nowej publiczności, oznaczają zwrot do widzów, którzy kilka lat wcześniej zupełnie zignorowali

¹ Zob. <http://www.filmweb.pl/film/Panna+Nikt-1996-1120> (5.09.2013).

„ostatni film szkoły polskiej” – *Pierścionek z orłem w koronie*. Symptomatyczne decyzje adaptacyjne, rezygnacja z pewnych wątków i ogólna wymowa dzieła świadczą jednak o tym, że Wajda nie wyzwolił się w pełni z poprzedniego modelu sztuki narodowej. Paralele między doświadczeniem osobistym głównej bohaterki – dorastającej dziewczyny – a doświadczeniem zbiorowym Polaków po 1989 roku stanowią najbardziej interesującą płaszczyznę *Panny*.

Na tle twórczości Wajdy *Panna Nikt* może wydawać się obcym ciałem, ewenementem, który tematycznie i estetycznie nijak się ma do reszty. Adaptując powieść Tryzny, reżyser nie odrzucił jednak zupełnie dawnej metody twórczej, starał się raczej zmodernizować i przekształcić motywy przenikające jego filmografię od samego początku. Jeżeli szukać jakiegoś spoiwa łączącego bogaty dorobek Wajdy w pewną całość, można za taki uznać powracające wciąż wątki inicjacyjne. Już debiutanckie *Pokolenie* opowiada o wojennym dojrzewaniu chłopca do bycia odpowiedzialnym mężczyzną i obficie posiłkuje się inicjacyjnymi wzorcami. Grany przez Tadeusza Łomnickiego Stach zostaje wyedukowany moralnie i ideologicznie przez członków Gwardii Ludowej, dzięki czemu może pomyślnie przejść szereg prób, czyniących zeń świadomego bojownika, walczącego nie tylko o wolność, lecz także o „jedyny sprawiedliwy” ustrój społeczny. Socrealistyczna teza *Pokolenia* wymagała, aby rytuał przejścia zakończył się pomyślnie², w kolejnych filmach Wajda zrezygnuje jednak z propagandowej klarowności na rzecz konfliktów tragicznych. Zaowocuje to serią inicjacji kalekich, niespełnionych, niezdolnych do zrodzenia nowych tożsamości. Reżyser, przykładając mityczne wzorce do aktualności historycznej, wskazywać będzie na ich nieprzystawalność. Emblematycznym przykładem nieudanego rytuału przejścia może być choćby Wajdowska ekranizacja *Po- piołów* Żeromskiego. Rafał Olbromski opuszcza obskuranckiego ojca, konserwatywnego szlachcica, aby przeżyć szereg wtajemniczeń: wstępuje do loży masonskiej, zostaje legionistą etc. Żaden z nowych nauczycieli nie jest jednak w stanie wskazać bohaterowi właściwej drogi, a słynna finałowa scena pokazuje Olbromskiego jako okaleczonego, ślepego żołnierza, złamanego psychicznie po klęskach Napoleona. Tradycyjne schematy inicjacyjne nie mogły się zrealizować w okresach historycznych opisywanych przez Wajdę (podczas zaborów, w cza-

² Mimo to, należy pamiętać, że *Pokolenie* w wielu aspektach wykracza poza socrealistyczny schemat.

sie wojny, za PRL-u), dostarczały jednak wyjątkowo atrakcyjnego repertuaru znaków (zarówno fabularnych, jak i wizualnych), za pomocą których można było wyrazić traumatyczne doświadczenie. Najlepiej widoczne jest to w *Kanale*, który nawiązuje do jednego z podstawowych inicjacyjnych motywów – zejścia do piekieł. Znakomita scenografia akcentuje rozmaite progi i przejścia, które jednak zwodzą bohaterów, prowadząc ich donikąd.

Przy analizie twórczości Wajdy wyjątkowo poręczna okazuje się kategoria liminalności. Pojęcie to zostało zapożyczzone od francuskiego etnografa Arnolda van Gennepa, który wyróżnił trzy fazy rytuału przejścia: fazę preliminalną (separacja od poprzedniej tożsamości jednostki), fazę liminalną (okres zawieszenia pomiędzy dwoma społecznie określonymi stanami, a jednocześnie czas wtajemniczenia do pewnej wiedzy) oraz fazę postliminalną (ponowne włączenie do społeczeństwa jednostki, ale już z nową, bogatszą tożsamością)³. Przykładem stanu liminalnego może być narzeczeństwo – narzeczony/narzeczona nie jest już kawalerem/panną, ale nie jest jeszcze mężem/żoną. Gennep odnosił się do tradycyjnych rytuałów przejścia, jednak jego koncepcję rozwinął i przyłożył do społeczeństw nowoczesnych Victor Turner⁴.

Na użytek filmoznawstwa kategorię tę zaadaptował Donald Fredericksen, kontynuator myśli Junga i profesor filmu na Uniwersytecie Cornell. Zgodnie z rozpoznaniem współczesnych badaczy mitu przyjmuje on, że XX wiek przyniósł koniec praktyk kulturowych, które zapewniały jednostce symboliczne oparcie, kontrolowały – za pomocą jasno określonych reguł – przejście od jednej fazy życia do drugiej. Rytuał nie zanikł jednak całkowicie, a jego funkcję przejęło dziś między innymi kino. Filmoznawca nie zajmuje się narratologicznym poszukiwaniem mitycznych struktur w kulturze popularnej, ale bada modernistyczne dzieła Bergmana i Felliniego. To dojrzałe kino artystyczne najgłębiej problematyzuje kwestię tożsamości i analizuje ów liminalny stan bycia pomiędzy, charakterystyczny dla współczesnego funkcjonowania człowieka. O liminalności filmowych arcydzieł świadczą między innymi specyficzna ikonografia uwypuklająca progi, reprezentacja snów i marzeń, odniesienia do

³ A. v. Gennep, *Obrzędy przejścia*. Przeł. B. Biały. Warszawa: PIW, 2006.

⁴ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Przeł. E. Dżurak. Warszawa: PIW, 2010.

tematu śmierci⁵. Co interesujące, Fredericksen wzbogacił swoją koncepcję po wizycie w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to miał okazję zapoznać się z polskim kinem. Badacz rozszerzył wówczas pojęcie liminalności, uzupełniając je o płaszczyznę historyczną. Położenie Polski na styku różnych kultur (między Wschodem a Zachodem) i jej burzliwa historia (rozbiory, okupacja, okres PRL-u) miałyby uzasadniać tezę o „historii liminalnej” naszego narodu. Już Victor Turner wyraźnie oddzielał usankcjonowane, zrytualizowane stany liminalne w społeczeństwach tradycyjnych od liminalności spowodowanych nieprzewidywanymi procesami historycznymi, takimi jak rewolucje. W tym drugim wypadku (byłby to oczywiście *casus* Polski) okresy liminalne ulegają monstrualizacji, a ich przebieg może być zupełnie nieoczekiwany⁶.

Szczególne zainteresowanie Fredericksena wzbudziły powstałe w czasach PRL-u dzieła Wajdy. Swoista „liminalność” jest już obecna w samym życiorysie artysty – biograficzną cezurą była oczywiście druga wojna światowa, na którą przypadł okres inicjacji reżysera, zdeterminowany przez śmierć ojca i nagły koniec kultury międzywojennej. Jak pisze Fredericksen,

w przeciwieństwie do tradycyjnych i stabilnych kultur był to czas kiedy kwestia tego, kto dokona inicjacji, wzbudzała gwałtowne spory – podobnie jak treść samego rytuału inicjacyjnego⁷.

To doświadczenie miało fundamentalny wpływ na twórczość reżysera i zdecydowało o tym, że w swej sztuce przyjął on jakoby rolę starszyny z tradycyjnych rytuałów, starał się wyrażać wątpliwości swojego narodu, a jednocześnie podtrzymywać jego integralność. Spojrzenie Amerykanina na polską historię i jednoznaczna interpretacja wyborów Wajdy nacechowane są redukcjonizmem i trudno przyjmować je bezkrytycznie. Mimo to, wskazanie przez Fredericksena na zależność pomiędzy specyfiką okresu historycznego a częstotliwością sięgania po wątki inicjacyjne, hermeneutyka archetypicznej symboliki Wajdy oraz

⁵ D. Fredericksen, *O zastosowaniu psychologii C.G. Junga i antropologii Victora Turnera w rozróżnianiu wzorców w historii filmu*. W: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*. Red. J. Rek i E. Ostrowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 290–294.

⁶ Por. J. Tokarska-Bakir, *W winnicy rytuału*. W: V. Turner, op. cit., s.24.

⁷ D. Fredericksen, *Liminalność narodowa i jednostkowa w ujęciu Andrzeja Wajdy*. W: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska i P. Sitarski. Kraków: Universitas, 2003, s. 59.

przedstawienie go jako narodowego terapeuty (lub też: kogoś, kto pretenduje do tej roli), wydają się przekonujące i mogą inspirować do dalszych badań. Amerykański badacz dzieli twórczość reżysera na filmy opisujące jednostkowe inicjacje (wówczas należałyby one do tej samej kategorii, co obrazy Bergmana czy Felliniego; np. *Wszystko na sprzedaż* czy *Panny z Wilka*) oraz na dzieła głęboko zanurzone w liminalności samej Polski. To właśnie te dwie linie tematyczne spotykają się ze sobą w nieznaną zapewne Fredericksonowi *Pannie Nikt*.

Na początku lat dziewięćdziesiątych, w okresie transformacji, Polska przeżywała wyjątkowo intensywny okres liminalny. Nie przypadkiem właśnie pod koniec lat osiemdziesiątych pojawia się swoista moda na powieści inicjacyjne. Jak pisał Przemysław Czapliński,

powieść inicjacyjna należy do gatunków stawianych – obok parodii i pastyszu – w uprzywilejowanej sytuacji przez każdy przełom. [...] Dzieje się tak, ponieważ powieść o wtajemniczeniu wspomaga przemianę estetyk; dzięki niej można uwolnić się od wcześniejszego podejścia do historii i artykułować nowe trendy: przydawać im charakteru niewinnej odkrywczosci⁸.

Spśród najważniejszych powieści inicjacyjnych z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wymienić należy *Weisera Dawidka* Pawła Huellego, *Białego kruka* Andrzeja Stasiuka czy właśnie debiut Tomka Tryzny. Sam Tryzna podejmował wątek dojrzewania w każdej swojej następnej powieści, niestety nigdy później nie stworzył książki na miarę *Panny* i w świadomości polskiej (a tym bardziej światowej) pozostaje znany jako twórca jednego dzieła.

Co skłoniło Wajdę do adaptacji właśnie tej powieści? Reżyser dostrzegł prawdopodobnie niepowtarzalną szansę, by, opowiadając o dojrzewaniu nastolatki, nakreślić metaforyczny portret Polaków doby transformacji. Dwie warstwy inicjacyjne – jedna związana z rozterkami piętnastolatki (tę uprawdopodobnić miał zapewne scenarzysta, Radosław Piwowarski, który realizował już wcześniej młodzieżowe filmy), druga z odzyskaniem wolności przez Polskę – kilkakrotnie się w filmie przenikają, choć odbiorcy zazwyczaj wysuwają na czoło jedną z nich. Skrajnym przykładem może być alegoryczna interpretacja Zdzisława Pietrasika, który w tytułowej pannie Nikt zobaczył nikogo innego jak pannę... „S”, czyli Solidarność, zdradzoną zarówno przez inteligencję (jedna z przyjaciółek – Kasia,

⁸ P. Czapliński, *Nowa proza: rytuały inicjacji*. „Kresy” 1996, nr 1, s. 145.

córka lekarki), jak i przez nowe elity finansowe (uosabiane przez postać Ewy)⁹. Druga tendencja, szczególnie widoczna w wypowiedziach internautów, polega na abstrahowaniu od kontekstu historycznego i koncentracji na indywidualnym doświadczeniu głównej bohaterki. Obydwie płaszczyzny filmu stają się jednak najbardziej interesujące, gdy rozpatrywać je we wzajemnym splocie.

Warto na początek wskazać w *Pannie Nikt* podstawową strukturę inicjacyjną. Film, podobnie jak książka, zaczyna się od pierwszej miesiączki głównej bohaterki, Marysi Kawczak (granej przez Annę Wielgucką). Pierwsza menstruacja już w kulturach archaicznych traktowana była jako przełomowy punkt w rozwoju kobiety, wyraźna cezura oddzielająca od siebie różne fazy życia¹⁰. Niedługo potem pojawia się w *Pannie* drugi moment zwrotny, tym razem fabularny – ojciec Marysi dostaje mieszkanie w Wałbrzychu i rodzina przeprowadza się ze wsi do miasta. Podwójny punkt wyjścia – biologiczne dojrzewanie i migracja do miasta – pozwala zainicjować specyficzną tematykę filmu, w którym to, co cielesne, jednostkowe, wewnętrzne splata się z tym, co społeczne, zbiorowe, historyczne. Wajda w aluzyjny sposób łączy ze sobą te dwa wydarzenia: kiedy Marysia dowiaduje się o wyjeździe, rozwiesza akurat na sznurze upraną bieliznę, co jest oczywistym nawiązaniem do sceny poprzedniej, ukazującej krwawienie. Szczególną uwagę zwraca naturalizm przedstawienia miesiączki – dziewczyna jest przerażona spływającą po nodze krwią (pokazaną w zbliżeniu), a obrazowi towarzyszy niepokojąca muzyka. Jako że menstruacja przynosi koniec bezpiecznemu okresowi dzieciństwa, już w pierwotnych rytuałach inicjacyjnych podkreślano jej związek ze śmiercią i rozkładem¹¹. Co charakterystyczne, w podobnie mrocznej tonacji utrzymana jest scena wyjazdu ze wsi. Weki z królików, które Marysia trzyma na kolanach podczas jazdy do miasta, to podwójny symbol utraty niewinności: zarówno psychologiczny, odsyłający do traumatycznego wydarzenia, jak i czysto wizualny, asocjacyjny. Ukochane zwierzęta dziewczyny zostały zabite przez jej ojca, ponieważ nie można byłoby

⁹ Recenzja Z. Pietrasika zamieszczona w „Polityce” 1993, nr 43.

¹⁰ Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne: narodziny mistyczne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków: Znak, 1997, s.66–70. W wypadku inicjacji chłopięcych brakuje tak ewidentnej, fizjologicznej granicy.

¹¹ Jak podaje Victor Turner, menstruacja często wyobrażana była jako brak lub utrata płodu. V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludów Ndembu*. Przeł. A. Szyjewski. Kraków: Nomos, 2006, s.113.

ich trzymać w miejskim bloku. Zawekowane króliki, pokazywane przez Wajdę w zbliżeniu, wzbudzają obrzydzenie, a zabarwiona krwią woda w stoiku ewokuje wcześniejszą sceną menstruacji.

Okres liminalny zaczyna się dla Marysi dopiero w mieście. Zarówno Wajda, jak i Tryzna grają z doskonale znanym schematem powieści edukacyjnych, opowiadających o wewnętrznych zmaganiach niewinnych dziewcząt, poddawanych w mieście szeregowi prób, kuszonych przez złe koleżanki, a na końcu zazwyczaj odnajdujących własną drogę. Marysia zostało kilka tygodni do końca ósmej klasy i to właśnie w Wałbrzychu ma ona sfinalizować pierwszy etap swojej edukacji. Już drugiego dnia szkoły dziewczyna niemal zupełnie zmienia wygląd: ścina włosy (wcześniej nosiła długie rozpuszczone blond włosy i opaskę, przez co wyglądała jak „typowa grzeczna dziewczynka”) i zaczyna chodzić w swetrze ojca. Przyczyną tych zmian jest próba odcięcia się od poprzedniego etapu życia. Marysia bardzo szybko spotyka na swej drodze dwie „mistrzynie”, które wtajemniczają ją w nieznaną wcześniej wiedzę. Zarówno film, jak i książkę podzielić można na połowy – w pierwszej Marysia pozostaje pod wpływem Kasi (granej przez Annę Muchę), w drugiej pod wpływem Ewy (Anna Powierza). Moment wchodzenia w nową tożsamość zaakcentowany został poprzez dobrze znaną symbolikę zwierciadła. Marysia po raz pierwszy zaczyna myśleć o sobie jako o autonomicznej jednostce, kiedy widzi swoje zwielokrotnione odbicie w lustrze w łazience Kasi. Później, gdy po raz kolejny zmienia tożsamość, znowu wpatruje się w swój zwierciadlany obraz, tym razem w domu Ewy.

Według Victora Turnera liminalność to okres, w którym jednostka znajduje się poza strukturą społeczną lub wciska się w jej szczeliny, tkwi pomiędzy klasyfikacyjnymi granicami. W *Pannie Nikt* podobnie nieokreślony jest status Marysi – podczas gdy w domu pozostaje ona sobą i chodzi w swym zwyczajnym stroju, u koleżanek przechodzi metamorfozę, ubiera się tak jak one i żyje w zupełnie odmienny sposób. W każdej sferze liminalnej współlistnieją bowiem elementy tego, co stare i tego, co nowe, co może – ale nie musi – się urzeczywistnić. Liminalność to także jedyny czas w życiu, w którym ludzie są dla siebie jednostkami, a nie personami, można zapomnieć o społecznych rolach i hierarchiach, a fundamentalna wiedza na temat rzeczywistości zostaje podważona. Choć fazy liminalne służyły w tradycyjnych społeczeństwach do podtrzymania ładu (wzmacniały odporność jednostki, przygotowywały ją do

następnego etapu życia), to jednak zawsze niosły ze sobą pewien potencjał zagrożenia. Jak pisze Victor Turner:

W takich sytuacjach jak okresy liminalne, najważniejszych rytuałach przejścia, liminanci mogą, zgodnie z wymogami rytuału, swobodnie rozważać przez pewien czas tajemnice, przed którymi stają wszyscy ludzie, trudności, z którymi boryka się ich społeczność, swoje problemy osobiste i sposoby, jakimi najmądrzejsi przodkowie usiłowali uporządkować, wyjaśnić, usprawiedliwić, ukryć lub zamaskować (zamaskować, czyli narzucić im cechy typowej interpretacji) te tajemnice i trudności. W liminalności tkwi załączek nie tylko religijnego *askesis*, dyscypliny i mistycyzmu, lecz również filozofii i nauki czystej. Istotnie, tacy greccy filozofowie, jak Platon i Pitagoras, są znani ze związków z kultami misteryjnymi¹².

Marysia jest wyjątkowo podatna na wpływy koleżanek, ponieważ po raz pierwszy w życiu dostrzega słabość swoich rodziców i uzmysławia sobie ich anachroniczność. Rodzina Marysi została nakreślona bardzo grubą kreską: to stereotypowi ludzie ze wsi, żyjący zgodnie z zasadami wiary katolickiej, przepuszczonej przez filtr ludowej wyobraźni. Matka dziewczyny to prosta krawcowa, która wyobraża sobie, że córka także zajmować będzie się szyciem, ojciec jest lubiącym wypić górnikiem. Dorośli czują się w mieście jeszcze bardziej zagubieni niż ich dzieci. Nowo urządzone mieszkanie Kawczaków samo w sobie nosi pewne cechy liminalne: znajdują się tutaj zarówno rekwiizyty przywiezione z wiejskiego domu (kiczowaty obrazek przedstawiający modlitwę przed posiłkiem, na którym Chrystus towarzyszy polskiej rodzinie; wyklejony na ścianie napis *Jezusie Krystusie zmituj się nad nami*, którego archaiczna ortografia może wskazywać na „średniowieczny” światopogląd mieszkańców; stara maszyna do szycia, na której pracuje matka Marysi, mając nadzieję, że ta przyda się w przyszłości córce, itd.), jak i elementy nowoczesnego wystroju (np. nowe meble, opakowane jeszcze folią, aby się nie pobrudziły). Można zatem powiedzieć, że stan liminalny dotyczy w pewnym stopniu całej rodziny, w której walczą zaczynają wpływy stare i nowe. Przedstawiając proces dojrzewania Marysi, reżyser akcentuje jego socjologiczny kontekst, wyraża obawy związane z naruszeniem rodzicielskiego autorytetu, a jednocześnie podkreśla dezaktualizację dawnego modelu wychowawczego.

¹² V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: symboliczne działanie w społeczeństwie*. Przeł. W. Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 204.

Na takim społecznym gruncie Kasia z łatwością może zasiać ziarno wątpliwości i zniszczyć naiwny światopogląd Marysi. Dziewczyna używa argumentów dość banalnych, przytaczanych także w innych powieściach inicjacyjnych, na przykład:

Jeśli Bóg jest taki jak sobie wyobrażasz to jakiś tyran bezduszny. [...] A jak nazwiesz to wieczne zbieranie grzeszków żeby wysypać je na ladę konfesjonau przed księdzem? A potem co? Potem dziesięć zdrowasiek na pokutę i do widzenia. [...] To nie ksiądz cię stworzył, to Bóg cię stworzył. A stworzył cię po to, żebyś mogła dorównać mu mądrością. A przede wszystkim stworzył cię po to, żebyś była wolna. Wolna! Wolna! Wolna!

Powyższy cytat został zaczerpnięty z powieści Tryzny, jednak Wajda osadził go w nowej scenarii – Kasia wygłasza te słowa, spacerując z Marysią w pobliżu śląskich hałd, które tworzą przestrzeń nieco inferalną. Krajobraz nie jest przypadkowy, ponieważ zbuntowana dziewczyna na wiele sposobów kojarzona jest z ciemnymi mocami: świadczy o tym już jej cygański strój, wiązany potocznie z czarną magią¹³. Kasia wielokrotnie wspomina o Dżigim, wewnętrznym demonie, który namawia ją do złego, ale jednocześnie daje twórcze natchnienie. Materializuje się on w wyobraźni Marysi jako długowłosa blondyn wyposażony w „faliczny” miecz świetlny. Ta kiczowata symbolika sugerować ma, że Dżigi jest upadłym aniołem, ale można go także odczytywać jako jungowski archetyp Cienia. W mitach inicjacyjnych zejście bohatera do piekieł stanowi stały element – to niezbędny krok do zdobycia tajemnej wiedzy. W *Pannie Nikt* Kasia uczy Marysię samodzielnego myślenia i krytycyzmu wobec rzeczywistości, burzy fundamenty jej światopoglądu: podważa szacunek do dorosłych i niszczy wiarę w Kościół. Kulminacją procesu wtajemniczenia jest bluźnierstwo – pod wpływem koleżanki Marysia wykonuje typowy gest profanacyjny, plując w wodę święconą.

¹³ Brigitta Helbig-Mischewska, pisząc o książce Tryzny, wiąże Kasię z figurą Czarownicy. Jak zauważa badaczka: „Artystka Kasia fascynuje i niepokoi autora zarazem. Kreuje ją w sposób jednoznaczny na opętaną przez szatana. Jej pokój wyposażony jest w czarne przedmioty i diabelskie rekwiizyty. Grę na syntezatorze Kasia określa jako „mieszanie zupy”, co budzi skojarzenia z praktykami ‘czarownic’” (B. Helbig-Mischewska, *Święta, czarownica, nierządnica. Sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny Panna Nikt*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 77–93).

W procesie dojrzewania głównej bohaterki wyróżnić można wzorcowe etapy rytuału przejścia. Jednym z nich jest zmiana imienia – Marysia przez Kasię zwana jest Minką. Drugim – pojawiający się nieustannie motyw symbolicznej śmierci. Wątek ten powraca w filmie w wielu wariacjach, najbardziej wyrazisty kształt przybierając w scenie wyprawy na górę Ślężę. Dziewczęta odwiedzają babcinę Kasi, mieszkającą w Sobótce, nieopodal słynnego szczytu, który w przeszłości był miejscem prasłowiańskiego kultu. Zarówno Tryzna, jak i Wajda byli zapewne świadomi, że według legendy nieopodal znajdowało się zejście do piekieł, a góra powstała rzekomo wskutek jego zasypiania. Ezoterycy uważają Ślężę za jedno z najważniejszych miejsc inicjacyjnych w Polsce i podstawowe źródło energetyczne w kraju¹⁴. W filmie możemy zobaczyć znajdujący się na górze autentyczny prasłowiański posąg niedźwiedzia (nb. zwierzęcia kojarzonego z rytuałami przejścia). To właśnie z niego skacze Marysia, aby doświadczyć symbolicznej śmierci. Niedługo potem dziewczyna wraca do domu i po raz pierwszy przeciwstawia się rodzicom, którzy chcieli jej spuścić lanie. Matka mówi wówczas do ojca:

To nie jest nasza córka, to jakaś artystka z Wariatkowa. Nasza córka nie miała takich krótkich włosów. I nos miała bardziej przyklapany. I niższa była.

Chwilę później Marysia wchodzi na balustradę balkonu i o mało nie popełnia samobójstwa.

Podczas gdy Kasia symbolizuje wolność duchową, kolejna przyjaciółka Marysi, Ewa, uosabia wolność materialną. O ile pierwsza koleżanka proponuje podróż w głąb siebie, druga uczy konformizmu i przebiegłego opanowywania świata. Różnice pomiędzy bohaterkami oddaje już odmienna przestrzeń, która została im przypisana. Pokój Kasi ma podkreślać jej indywidualizm i buntowniczość – to odizolowany obszar o ścianach wyłożonych wytłaczankami po jajkach i o oknach zaklejonych zapisami nut; przestronny pokój Ewy, przyozdobiony sztuką popartu, świetnie wpisuje się z kolei w blichtr „nowoczesnego” domu jej rodziców. Dziewczyna mieszka w luksusowej willi z basenem, będącej karykaturalnym symbolem nowobogackiego, „zachodniego” stylu życia. Tym razem koleżanki nie zgłębiają w ukryciu mroków ludzkiej duszy, ale, ubrane

¹⁴ Więcej na ten temat: L. Matela, *Tajemnice Słowian: poznaj sekrety słowiańskich przodków*. Białystok: Studio Astropsychologii, 2005, s. 169–176.

w drodze i eleganckie ubrania, wystawiają się na pokaz podczas imprez dla dorosłych. U Tryzny wydarzenia dziejące się w domu Ewy przepełnione są perwersyjną atmosferą i dotyczą także sfery seksualnej, którą Wajda postanowił ograniczyć do minimum. Reżyser wyrzucił z filmu potężne fragmenty książki, między innymi lekcje wyrachowanego uwodzenia mężczyzn, jakich bogata dziewczyna udziela Marysi. Zmiany te świadczą o tym, gdzie Wajda widział największe zagrożenia stojące przed Polakami w okresie raczkującego kapitalizmu. Niepokoił go nie tyle seksualny hedonizm, ile konsumpcjonistyczne szaleństwo, bezkrytyczne zapatrzenie w Zachód, wiara społeczeństwa w „amerykański sen” i naiwne przekonanie, że luksus i dobrobyt z pewnością przyniosą szczęście.

Pod wpływem nowej przyjaciółki Marysia po raz kolejny zmienia imię – odtąd nazywana będzie Majką. Siostrzany charakter relacji z Ewą, możliwość nieograniczonego korzystania z jej garderoby i pieniędzy, przywołać może na myśl model *communitas*. Victor Turner, opisując fazę liminalną, wyróżnia specyficzny sposób obcowania ludzi ze sobą, opozycyjny wobec tradycyjnej, hierarchicznej struktury: w obrębie *communitas* istnieje absolutna równość, gwarantowana między innymi zniesieniem podziałów majątkowych. Naturalne w takiej sytuacji zagrożenie chaosem kontrolowane jest przez swoistą antystrukturę, system wewnętrznych, arbitralnych reguł, tworzonych przez mistrzów ceremonii¹⁵. Zgodnie z tym wzorcem postępują bohaterki *Panny Nikt*, kiedy wymyślają perwersyjną grę, w której jedna musi spełniać rozkazy drugiej. Marysia zapożycza wówczas element znanego jej rytuału chrześcijańskiego – klęczenie – i wykorzystuje go w wymyślonej przez siebie, sadomasochistycznej zabawie. Relacje władzy między dziewczętami zmieniają się zgodnie z regułami gry (choć te są czasem nadużywane), a strukturalny podział społeczny ich nie obowiązuje: Majka (Marysia) traktowana jest przez rodziców Ewy jak członek rodziny.

Przed przejściem do ostatniej sceny warto zwrócić uwagę na to, że inicjacyjne wątki nie ograniczają się w dziele Wajdy tylko do płaszczyzny fabularnej, lecz zyskują także ekwiwalenty w postaci wizualnych symboli. Narracja Tryzny była trudna do przełożenia na język filmu, ponieważ autor, przepuszczając rzeczywistość przez świat wewnętrzny głównej bohaterki, swobodnie czerpie

¹⁵ V. Turner, *Proces rytualny...*, zwłaszcza rozdz. *Communitas: model i proces*.

z konwencji baśniowych. Wajda, posługując się wizualnym medium, które z natury bliższe jest realizmowi, musiał znaleźć także inne metody oznaczania rytuału inicjacyjnego. Reżyser bardzo wyraźnie akcentuje rozmaite granice, lustra, przejścia i progi (*limen* to po łacinie właśnie „próg”). Kadry wielokrotnie obdarzone zostają wewnętrzną ramą: czy to w postaci zwierciadła, czy futryny drzwi, zza których często filmowane są sceny rozgrywające się w mieszkaniu Kasi. Te „obrazy w obrazie” są skomponowane tak, by wskazywać, że to Marysia jest głównym widzem zdarzeń i że to od niej zależy, które z przedstawień wybierze i którą pójdzie drogą. Liminalność bohaterki symbolizuje także winda, pojawiająca się w przełomowych dla niej momentach, oraz schody¹⁶. Chyba nie przypadkiem właśnie na korytarzu, a więc w przestrzeni przejściowej, Wajda kończy swój film.

W finale liminalny stan głównej bohaterki wyrażony został przez szereg zabiegów formalnych. Wajda nadaje scenie oniryczny charakter: sekwencja rozpoczyna się zaraz po przebudzeniu Marysi, przez co nie jesteśmy pewni, czy tak naprawdę nie oglądamy cały czas jej snu (bohaterka zadaje sobie zresztą pytanie: „Jak daleko ten sen do tyłu sięga?”). Dziewczyna – ubrana w wiejski strój z początku filmu, zdradzający jej tęsknotę za poprzednią tożsamością – jedzie do Kasi autobusem-widmo, pozbawionym kierowcy. Marysia idzie do przyjaciółki i, niezauważona, staje się świadkiem rozmowy pomiędzy nią a Ewą. Bohaterka, ochrzczona przez koleżanki „panną Nikt”, jest obiektem ich drwin i dowiaduje się, że wszystko, czego doświadczyła wcześniej, dla nich było jedynie niezobowiązującą grą. W ostatniej scenie Wajda za pomocą różnych środków formalnych wyraża niepowodzenie, jakim kończy się rytuał przejścia. Marysia, stojąc na klatce schodowej, zadaje sobie pytanie: „Panna Nikt? Panna Nikt to ja?” – którego sens tautologicznie podkreśla zastosowane oświetlenie: światło stopniowo gaśnie, zostawiając twarz bohaterki w mroku. Kluczowy moment pomyślniej inicjacji – nadanie nowego imienia – zostaje zastąpiony jego karykaturą: nazwa własna „panna Nikt” to właściwie zaprzeczenie imienia, podkreślające, że bohaterka nie tylko nie zyskała nowej tożsamości, lecz także straciła starą. Tryzna poszedł jeszcze dalej, kładąc popełnić Marysi samobójstwo, przez

¹⁶ Co interesujące, schody są tłem ludzkiej tragedii już w *Pokoleniu*, w słynnej scenie śmierci Jasia Krone.

co książka nazywana była przez krytyków „powieścią dla dziewcząt à rebours”¹⁷ lub „Makuszyńskim na odwyrtkę”¹⁸. Obydwa utwory nie przedstawiają trzeciej fazy rytuału przejścia – fazy wyjścia (zwanej postliminalną) – przejściowość staje się permanentnym stanem bycia bohaterki. Dlatego właśnie mamy tutaj do czynienia nie tyle z liminalnością, ile z liminoidalnością, z zatrzymaniem się na progu¹⁹.

Finał każe spojrzeć na występujące wcześniej motywy inicjacyjne jeszcze raz. Przy bliższym oglądzie może się okazać, że proponowane przez dziewczyny rytuały mają związek nie tyle z archetypami, ile z ich marnymi surogatami, charakterystycznymi dla nowoczesnej kultury, obiecującej tanie i powierzchowne schematy inicjacyjne. Nauki Kasi odsyłają nie do tajemnej, głębokiej wiedzy, ale do popularnych sloganów spod znaku New Age, ruchu, który bujnie wówczas rozkwitał²⁰. Fałszywą, pustą inicjację proponuje również Ewa. *Communitas* oparta na równości, braku hierarchii i wspólnej własności, okazuje się jedynie mrzonką: podczas pierwszej kłótni z Marysią Ewa grozi, że oskarży ją o kradzież pierścionka. Nagle pryska mydlana bańka fantazji i pojawia się zupełnie realna rzeczywistość. Po raz kolejny ujawnia się kontekst socjologiczny: Kasia i Ewa, wcielenia odwiecznych pokus czyhających na niewinność, są jednocześnie uosobieniem bardzo konkretnych kulturowych kręgów. Kasia należy do inteligenckiej zamożnej rodziny z centrum Wałbrzycha, a Ewa zamieszkuje okolice luksusowego ośrodka Szczawno-Zdrój²¹. Finał filmu wskazuje, że bariery społeczne nie zostały bynajmniej przełamane, a kapitalistyczny raj dostępny jest

¹⁷ D. Różycka, *O związkach pomiędzy współczesną powieścią inicjacyjną a literaturą popularną*. W: *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*. Red. W. Gutowski i E. Owczarz. Toruń: Duet, 2003, s. 475.

¹⁸ J. Kornhauser, *Majka Kawczak i Hanemann*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 40, s. 12.

¹⁹ Pojęcie liminoidalności wprowadził Turner dla odróżnienia liminalności tradycyjnych rytuałów przejścia od jej współczesnych realizacji, często pozbawionych finałowej fazy wyjścia. Por. np. V. Turner, *Gry społeczne...*, s. 219.

²⁰ Na temat rozwoju ezoteryzmu i popularności New Age w Polsce w latach 90. zob. H. Karp, *Cuda na sprzedaż. Oblicza polskiej transformacji*. Toruń: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Kultury Społecznej i Medialnej, 2008. Jak podaje autorka, w połowie lat 90. odnotowano w Polsce ogromny wzrost ruchów okultystycznych, dużą popularność zyskiwały inspirowane Jungiem paranaukowe czasopisma oraz ezoteryczne wydawnictwa muzyczne.

²¹ O znaczącej topografii Wałbrzycha w powieści Tryzny pisze Ewa Kraskowska – zob. eadem, *W świetle pokwitających dziewcząt*. „Arkusz” 1996, nr 4, s. 10.

tylko dla wybranych. Obydwie zbuntowane dziewczynki powielają w istocie schematy postępowania swoich rodziców – po okresie powierzchownego buntu mogą bezpiecznie wrócić do konformistycznego społeczeństwa.

Panna Nikt Wajdy opiera się na pewnej ekwilibryście – próbie obnażenia fałszywych wzorców inicjacyjnych modnych w latach dziewięćdziesiątych, a jednocześnie chęci stworzenia uniwersalnego moralitetu, za pomocą tychże samych, wziętych z kultury popularnej symboli. Z pierwszą strategią wiąże się dystans, manifestowany wobec przedstawionego w filmie świata. Christian Metz, słynny francuski semiotyk filmu, wyróżnił kilka metod, za pomocą których reżyserzy uwypuklają sam poziom wypowiedania i podkreślają dystans wobec zawartości fabularnej²². To interesujące, że większość z tych chwytów zastosowano w *Pannie Nikt*. Są to między innymi cytaty z innych filmów, akcentowanie ram (takich jak okna czy drzwi), zwierciadeł oraz, przede wszystkim, spojrzenia w kamerę. Grana przez Annę Wielgucką Marysia patrzy w obiektyw kilkakrotnie, raz nawet zwracając się bezpośrednio do widza – na wystawnym przyjęciu u Ewy bohaterka wznosi toast do kamery i mówi: „Ach, żeby to była prawda”. Można przyjąć, że postać Marysi jest nadrzędna w stosunku do przedstawionej tu sztucznej rzeczywistości – to jedyna osoba niezadomowiona w otaczającym świecie kłamstwa. Nic dziwnego więc, iż Wajda kończy swój film „interwencyjnym” spojrzeniem dziewczynki na widzów. Wydaje się, że pełne zagubienia spojrzenie bohaterki w kamerę to nie tylko wyraz jej młodzińskich rozterek – to także znak zapytania samego reżysera, przeżywającego własny stan liminalny i rozpaczliwie szukającego medium do mówienia o nowej rzeczywistości.

Wajda czyni Marysię jedynym nośnikiem autentyczności i prawdy, ale jednocześnie odbiera jej najbardziej elementarne doświadczenie: doświadczenie cielesne. Można powiedzieć, że nad adaptacją ciąży zdanie, które reżyser wypowiedział w jednym z wywiadów poprzedzających produkcję: „Každy był kiedyś małą dziewczynką”²³. Na pytanie dziennikarki, jak zamierza poradzić sobie z erotyzmem powieści, Wajda odpowiedział, że nie będzie szedł w tę stronę, gdyż

²² Podaję za: M. Przyłipiak, *Narracja*. W: *Słownik pojęć filmowych*. T. 5. Red. A. Helman. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993.

²³ *Každy był małą dziewczynką* [wywiad z Andrzejem Wajdą]. „Gazeta Wyborcza”, 18 września 1995 r., podaję za: *Andrzej Wajda – o polityce, o sztuce, o sobie*. Wybór M. Malatyńska. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000, s. 150–152.

potencjał książki jest uniwersalny i nie ogranicza się do poziomu seksualności. Był to zapewne największy błąd reżysera, ponieważ wątki cielesne w opowieści o dorastaniu nastolatki odgrywają kluczową rolę i decydują o jej wiarygodności. Inną sprawą jest kwestia legitymizacji obydwu mężczyzn do mówienia w imieniu piętnastolatki, otwierająca pole do genderowych analiz. Można by zapewne spojrzeć na Tryznę i Wajdę jak na antropologów badających życie „dzikich” – istnieje tu ten sam problem z narzucaniem własnej siatki oznaczania. Nie ulega wątpliwości, że Wajda uciął wątek seksualny, aby łatwiej wymodelować historię, która miała się stać symbolicznym wyrazem polskiej liminalności.

Czesław Miłosz nazwał powieść Tryzny postmodernizmem *alla polacca*, czyli takim, który niepozbowiony jest społeczno-historycznej troski²⁴, a stwierdzenie to jeszcze bardziej pasuje do filmu Andrzeja Wajdy (o ile nazwa „postmodernizm” w ogóle jest tu zasadna). Reżyser, zgodnie z duchem pierwowzoru, obrazuje niebezpieczeństwo bezrefleksyjnego przejmowania przez Polaków obcych wzorców – Kasia symbolizować ma liberalną zachodnią Europę, a Ewa amerykański konsumpcjonizm²⁵. Obydwie dziewczyny uczą Marysię obcych języków: Kasia francuskiego, umożliwiającego dostęp do ważnych dzieł myśli europejskiej, Ewa – angielskiego, przydatnego przy flirtach z cudzoziemcami (zostaje to wyeksplikowane jedynie w książce). Wajda wzbogaca powieść Tryzny o nowy kontekst: w scenie zakończenia roku szkolnego kamera wykonuje najazd na flagę Unii Europejskiej, zawieszoną pomiędzy dwiema polskimi flagami, podczas gdy uczniowie śpiewają hymn Europy – *Ode do radości*. Warto odnotować, że dwa lata przed premierą filmu zaczął obowiązywać *Układ europejski*, a w 1996 trwały negocjacje dotyczące wejścia Polski do Unii. Choć Wajda zawsze był zwolennikiem integracji europejskiej, model zachodniej wolności wzbudzał w nim duży niepokój²⁶. Moralizatorstwo w *Pannie Nikt* nie opiera się

²⁴ Recenzja Miłosza pt. *O Marysi, co straciła siebie* ukazała się w „Gazecie o Książkach” 1994, nr 9. Tekst został przedrukowany w: C. Miłosz, *Zycie na wyspach*. Kraków: Znak, 1998, s. 146–155.

²⁵ Wątek ten w odniesieniu do powieści rozwija Brigitta Helbig-Mischewska, która pisze: „Opętane przez szatana Francja i Anglia sprzymierzają się przeciwko Polsce, pragną ją zdemoralizować, zniweczyć, zrobić z niej Pannę Nikt” (B. Helbig-Mischewska, op. cit., s. 13).

²⁶ Por. np. *Lekcja Flynta, czyli za dużo wolności* [wywiad z Andrzejem Wajdą]. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 16, przedruk w: *Wajda – o polityce...*, s. 238–244.

na pozytywnej waloryzacji rodzimych wzorców (rodzice Marysi przedstawieni są dość karykaturalnie), ale na wyraźnej demonizacji tego, co obce i nowe²⁷.

Liminalność filmów Wajdy, dostrzeżona przez Fredericksena przy okazji jego wcześniejszych dzieł, zyskuje w *Pannie Nikt* osobliwą konkretyzację. Reżyser próbuje powrócić do funkcji narodowego terapeuty, który zdaje sprawę z niebezpieczeństw grożących Polsce podczas historycznych stanów przejściowych. Chaos nowej rzeczywistości znowu wyrażony zostaje poprzez repertuar archetypów i grę z inicjacyjnymi wzorcami. Rytuał przejścia Marysi nie powiedzie się dlatego, że spotkała ona na swej drodze fałszywe przewodniczki, oferujące nie tyle prawdziwą inicjację, ile jej marną namiastkę, charakterystyczną dla kultury współczesnej. Paradoks polega na tym, że Wajda, krytykując pustkę nowoczesności, sam stara się za wszelką cenę być nowoczesny. Próbuje więc zmodernizować swoje kino i – poprzez medium nastoletniej bohaterki²⁸ oraz popkulturową estetykę – trafić do młodszych odbiorców, jednocześnie jednak pozostając moralistą, krytycznie nastawionym do kultury, z której sam obficie czerpie. W efekcie powstał film bardzo nietypowy i oparty na sprzecznościach: łączący dojrzewanie piętnastolatki z procesem społecznej transformacji, a moralistyczną treść – z postmodernistyczną formą. Ponad wszystko *Panna Nikt* jest być może świadectwem liminalności samego artysty, uwikłanego w stary model sztuki, ale pragnącego zużytkować nowe środki ekspresji. Wajda, podobnie jak Marysia, został po realizacji tego filmu w stanie zawieszenia – nie mógł wrócić do dawnego sposobu mówienia o rzeczywistości, a jednocześnie nie odnalazł nowej artystycznej ścieżki.

²⁷ B. Helbig-Mischewska, op. cit., s.13.

²⁸ *Panna Medium* to także tytuł jednej z recenzji filmu: B. Janicka, *Panna Medium*. „Kino” 1996, nr 10, s. 33–34.

Limin(oid)ality *alla polacca*: Motifs of Initiation in *Panna Nikt*

Summary

This article aims to provide in-depth analysis of one of the most overlooked Andrzej Wajda's films *Panna Nikt*, which is an adaption of Tomek Tryzna's novel. In reference to Don Fredericksen's concept of liminality of the director's cinema, the author of the article examines the motifs of initiation in the movie. Wajda had a double reason for representing the rite of passage: to tell a story of a girl in her puberty period and to create a metaphor of Poland after the transformation in 1989. Although the director was critical towards cultural changes and the influences of the western pop culture, he tried to capture the audience attention by the use of postmodern aesthetics. Because of this *Panna Nikt* is full of contradictions and could be regarded as an expression of Wajda's own, artistic liminality.

Robert Birkholz

Keywords: comparative literature, literature and film studies, initiation, rite of passage, liminality, film adaptation, Andrzej Wajda, Polish transformation, postmodernism aesthetics