

Alicja Kisielewska

(Białystok, Polska)

DÉJÀ VU: SCHODY ODESKIE – – WĘDRUJĄCY MOTYW FILMOWY

Déjà vu w tłumaczeniu dosłownym znaczy „już widziane”, co w tym przypadku można uzupełnić – widziane w kinie. Sekwencja schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* Siergieja Eisensteina jest bowiem najprawdopodobniej najbardziej znaną sekwencją w historii filmu. Trwająca sześć minut scena masakry ludności cywilnej, jaka rozegrała się w czasie rewolucji 1905 roku w Odessie, w filmie Eisensteina zainscenizowana na schodach odeskich, dla pokoleń widzów filmowych na świecie jest jednym z najbardziej znanych obrazów rewolucji. A schody, na których Eisenstein nakręcił słynną sekwencję, stały się rozpoznawalnym znakiem Odessy. Wprawdzie znaczenie sekwencji schodów odeskich zmieniało się w czasie, ale jedno pozostało niezmiennie. Wciąż fascynuje ona widzów i twórców filmowych, którzy z różnych powodów przywołują ją w swoich dziełach.

Przedmiotem refleksji w niniejszym tekście będzie swego rodzaju filmowa wędrówka klasycznej sekwencji schodów odeskich pochodzącej z *Pancernika Potiomkina* (1925) Siergieja Eisensteina, później wykorzystywanej, między innymi, w filmach: *Schody* (1987) Zbigniewa Rybczyńskiego, *Nietykalni* (1987) Briana De Palmy, *Déjà vu* (1989) Juliusza Machulskiego. Interesować mnie będzie, jakie koncepcje i idee wyłania motyw schodów odeskich, co on znaczy w różnych filmach i jak zmienia się jego znaczenie poprzez nowe konteksty interpretacyjne. Spróbuję się także zastanowić nad mitologią Odessy w filmie.

Pierwovzór – „schody odeskie” Sergiusza Eisensteina

Pancernik Potiomkin jest filmem o rewolucji, która odegrała istotną rolę w twórczości Eisensteina. Sam reżyser tak o tym mówił: „rewolucja dała mi w życiu to, co dla mnie najdroższe – to ona uczyniła mnie artystą”¹. Słowa te można rozumieć dwojako – z jednej strony rewolucja społeczna, którą artysta popierał, była istotnym w twórczości Eisensteina tematem, a z drugiej stała się dla niego źródłem inspiracji do dokonania swego rodzaju rewolucji w sztuce.

¹ Cyt. za: W. Szklowski, *Eisenstein*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1980, s. 57.

Pancernik Potiomkin został zrealizowany na podstawie scenariusza Niny Agadżanowej-Szutko pod tytułem *1905 rok*. Składał się on z ośmiu epizodów dotyczących rewolucji 1905 roku, z czego Eisenstein w trakcie realizacji filmu wybrał tylko jeden, który przedstawiał autentyczny bunt na pancerniku Potiomkinie. Treść scenariusza filmu odpowiadała faktom historycznym, natomiast Eisenstein zmienił zakończenie buntu marynarzy, którzy zostali wydani przez Rumunię władzom carskim. W wersji filmowej mamy pokazane triumfalne zwycięstwo Potiomkina.

Eisenstein w *Pancerniku Potiomkinie* wykreował rewolucję, a zwłaszcza jeden jej epizod, który w filmie rozegrał się na schodach odeskich. Jak zauważył Tadeusz Szczepański, znawca twórczości Eisensteina, zamysł fabularny filmu polegający na pokazaniu rozchodzenia się „rewolucyjnej fali buntu i braterstwa zbuntowanych” od incydentu z zepsutym mięsem na pancerniku, poprzez zbiorową manifestację ludności Odessy aż po akt solidarności z załogą pancernika marynarzy z eskadry admirałkiej znalazł odzwierciedlenie w kompozycji formalnej filmu – dramatu, a dokładnie tragedii pięcioaktowej². Kluczową rolę w sekwencji schodów odeskich Eisensteina odgrywają zabiegi dramaturgiczne, jakie zastosował twórca. Przede wszystkim bohaterem owych wydarzeń Eisenstein uczynił zbiorowość, którą stanowi tłum zgromadzony na schodach, będący ucieleśnieniem mas a także maszerujący przeciwko niemu żołnierze. Poza tym swego rodzaju bohaterami tej sekwencji są ruch i rytm.

Eisenstein tworzy napięcie dramaturgiczne poprzez ustawiczne budowanie, a następnie burzenie oczekiwań odbiorczych. Dokonuje tego, na przykład poprzez zmiany kierunku ruchu. W sekwencji dominuje ruch w dół schodów: szybki i bezładny uciekającego tłumu i jednostajny, uporządkowany schodzących miarowo żołnierzy. Gdy widz już się w pewnym sensie do tego przyzwyczaja Eisenstein zmienia kierunek ruchu wprowadzając scenę z matką, której dziecko zostaje postrzelone i padając puszcza jej rękę. Matka uświadamia to sobie dopiero po chwili i w akcie desperacji idzie w górę schodów wprost pod lufy strzelających żołnierzy i oczywiście ginie. Istotne są również zmiany jakości ruchu. Przykładem może być zaburzenie spowodowane wprowadzeniem spadającego ze schodów dziecięcego wózka, przy czym widzowie mają świadomość, że w wózku znajduje się dziecko.

Równie istotnym elementem sekwencji jest rytm wyznaczany przez miarowo schodzących w dół i strzelających żołnierzy. Zakłóceniem głównego rytmu wyznaczanego przez buty z cholewami schodzących w dół żołnierzy jest scena rozgrywająca się na górze schodów. Jej bohaterką jest młoda kobieta, która znalazła się na chodach odeskich z małym dzieckiem w wózku i wskutek postrzału, zasłaniając wózek własnym ciałem, upada na schody i w ten sposób popycha wózek, który zaczyna staczać się w dół i na końcu upada. Poprzez ten

² T. Szczepański, *Pancernik Potiomkin*, w: *Kino i telewizja*, pod red. B. W. Lewickiego, Warszawa 1977, s. 68.

zabieg polegający na bliższym przedstawieniu dwóch bohaterów Eisenstein pokazuje, że uciekający tłum ma „twarz” i są to dramaty poszczególnych ludzi. Najważniejszy w sekwencji schodów odeskich, z punktu widzenia estetycznego, jest jednak kreacyjny montaż. Eisenstein konsekwentnie zderza ze sobą ujęcia, w których dominuje plan ogólny ze zbliżeniami twarzy, co powoduje u widza stan ustawicznego szoku wizualnego. Poza tym ciągle powtórzenia ujęcia rytmicznie schodzących w dół i strzelających żołnierzy połączone z różnymi ujęciami uciekającego tłumy powodują, że widz ma wrażenie, że schody nie mają końca.

Jeśli się zastanowimy, jakie obrazy Rewolucji 1905 roku dominują w naszej pamięci, to z pewnością przyjdą nam na myśl kadry z filmu *Pancernik Potiomkin*, a zwłaszcza słynna sekwencja masakry ludności cywilnej na schodach w Odessie. Paradoks tej sytuacji polega na tym, że źródłem większości scen z tego filmu jest wyobraźnia jego twórcy. Co zatem spowodowało, że fikcja filmowa, jaką jest *Pancernik Potiomkin*, stała się źródłem wyobrażeń dotyczących Rewolucji 1905 Roku w Rosji dla pokoleń widzów. Na to pytanie stara się odpowiedzieć Marc Ferro w swojej książce *Kino i historia*. Dochodzi on do wniosku, że mamy tutaj do czynienia z artystyczną formą historii, będącą procesem, który polega na tym, że punktem odniesienia dla twórcy filmu przekazującego fakty wyobrażone jako informacje historyczne nie jest przeszłość, lecz teraźniejszość, a głównym kryterium ich selekcji jest zasada estetyczna i dramatyczna, a nie ich waga polityczna czy historyczna.

Wynika to z tego, że film powinien być przede wszystkim źródłem przyjemności dla widza. Tak więc reżyser dokonuje wyboru sytuacji wyobrażonych, a swego rodzaju kluczem jest jego kreatywność. Twórca czerpie z wyobraźni, która staje się źródłem informacji³. Zdaniem Ferro Eisenstein postępuje jak historyk i ukazuje w ten sposób korzenie rewolucji. Nie dąży on do odtworzenia przeszłości, lecz do jej zrekonstruowania. Okazało się to możliwe dzięki dynamicznemu, kreacyjnemu montażowi i sile wyobraźni reżysera. Pomimo że nie wszystkie fakty się zgadzają z historią, *Pancernik Potiomkin* stanowi doskonałą analizę wydarzeń 1905 roku w Rosji. Ale to nie prawda historyczna jest decydująca jeśli chodzi o popularność tej sekwencji, a raczej siła artystycznej ekspresji Eisensteina. Celem reżysera było pokazanie patosu rewolucji, która jedynie w niewielkim stopniu interesuje dzisiejszego widza, ale wciąż fascynuje go wyobraźnia Eisensteina, której wyrazem jest niewątpliwie omawiana sekwencja.

Metoda twórcza Eisensteina opiera się na różnego rodzaju kontrastach. Reżyser rozbija akcję filmu na małe fragmenty, które następnie łączy, a właściwie zderza, ponieważ są to ujęcia różne pod względem estetycznym i odbiegające od siebie pod względem treści, często przy tym powtarza obrazy, np. ujęcie rytmicznie schodzących w dół i strzelających żołnierzy. Wskutek takich zabie-

³ M. Ferro, *Kino i historia*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2011, s. 210-212.

gów scena masakry na schodach odeskich w filmie Eisensteina stanowi nową jakość o odmiennych parametrach niż rzeczywiste wydarzenia i dzięki temu wciąż fascynuje zarówno reżyserów, jak i widzów.

„Schody odeskie” Zbigniewa Rybczyńskiego

W 1987 roku Zbigniew Rybczyński, reżyser eksperymentujący z filmem i wideo⁴ zrealizował film wideo *Schody*, którego motywem przewodnim jest słynna sekwencja na schodach odeskich z filmu Eisensteina.

Zarówno krytycy, jak i widzowie ustawicznie poszukują klucza tematycznego do filmów Rybczyńskiego. Odpowiedź na pytanie, o czym są *Schody*, nie jest prosta. Jedni krytycy pisali, że jest to parodia słynnej sekwencji schodów odeskich, inni, że jest to rodzaj paszkwilu na współczesne amerykańskie społeczeństwo konsumpcyjne, jeszcze inni, że jest to film awangardowy, którego wartością samoistną są poszukiwania formalne i jako taki jest on pozbawiony znaczeń⁵. Sergiusza Eisensteina i Zbigniewa Rybczyńskiego niewątpliwie łączy zainteresowanie artystycznym eksperymentatorstwem, które Rybczyński wiąże z nowymi technologiami, a zwłaszcza z mediami elektronicznymi. Od początku jego drogi twórczej Rybczyńskiego interesuje, przede wszystkim, poszukiwanie istoty ruchomego obrazu audiowizualnego⁶. W przypadku twórczości Rybczyńskiego, jak wskazałam powyżej, istotne są nowe technologie i możliwości, jakie one dają twórcom. Pomysł na film *Schody* powstał jeszcze w czasie, gdy reżyser mieszkał w Polsce, ale do jego realizacji potrzebna była technologia, którą on wówczas nie dysponował⁷.

Zastanawiając się nad powodami, które skłoniły Rybczyńskiego do sięgnięcia po cytaty wizualny sekwencji schodów odeskich Eisensteina, warto zauważyć, że cytaty, *collage*, *bricolage* są to techniki często stosowane przez Rybczyńskiego służące kreacji nowych audiowizualnych obrazów. W przypadku *Schodów*, zrealizowanych techniką komputerową, reżyser stosuje *collage*, który pełni tutaj funkcje dramaturgiczne. Rybczyński w słynną autentyczną sekwencję schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* wprowadza grupę amerykańskich turystów z radzieckim przewodnikiem. Kolorowo ubrani Amerykanie nagle, w sposób surrealistyczny, pojawiają się na planie filmu Eisensteina, a konkretnie na schodach odeskich w momencie, gdy Kozacy otwierają ogień do uciekającego tłumu. Turyści mają ze sobą różne gadżety, na przykład aparaty fotograficzne, kamerę filmową, ale też, np. rzekomo tajne dokumenty, które

⁴ Zbigniew Rybczyński w 1983 roku otrzymał Oscara za krótkometrażowy film animowany *Tango*.

⁵ M. Hendrykowski, *Super technologia na schodach odeskich*, w: Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości*, pod red. Z. Benedyktowicza, Warszawa 1993.

⁶ Teoretycznym podsumowaniem owych poszukiwań jest Rybczyńskiego – *Traktat o obrazie*.

⁷ W 1982 roku Rybczyński wyjechał z Polski i przebywał na emigracji do 2009 roku.

chęcią korzystnie sprzedać. Podczas gdy żołnierze z sekwencji Eisensteina cały czas schodzą w dół schodów strzelając turyści wymieniają między sobą banalne uwagi, robią sobie na schodach zdjęcia, filmują i wracają z tej wyprawy niektnięci. W filmie Rybczyńskiego jest również dziecięcy wózek, który stacza się w dół, jak u Eisensteina. Niemowlę nie ginie jednak, ale zdrowe i uśmiechnięte pojawia się, ku przerażeniu przewodnika, w rzeczywistości, czyli w studio filmowym jako symbol nadziei na lepszą przyszłość.

Eksperyment, w jakim uczestniczą amerykańscy turyści na odeskich schodach, to audiowizualna podróż w czasie i przestrzeni. Sam Rybczyński mówił, że ta współpraca z przeszłością polegająca na „wejściu” do filmu Eisensteina, możliwa za sprawą technologii medialnej, była dla niego najbardziej fascynującym przeżyciem. W *Schodach* łączą się i przenikają obrazy filmowe z obrazami wideo, które dają twórcom większe niż film możliwości ekspresji artystycznej. Nowe medium, jakim jest wideo, niejako wchłania stare medium filmowe. Aby tego dokonać należało z sekwencji schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina*, a dokładnie z taśmy filmowej wymazać pewne elementy i nałożyć na nią obrazy wideo. Piotr Zawojski nazywa to filmowym palimpsestem⁸, który można rozumieć dosłownie, ale też metaforycznie. Nas bardziej niż dosłowne interesuje rozumienie metaforyczne palimpsestu pozwalające odczytywać *Schody* jako utwór wielowarstwowy i wieloznaczny.

W związku z tym powstaje pytanie, jakie znaczenie odgrywa w *Schodach* Rybczyńskiego sekwencja schodów odeskich z filmu Eisensteina? Należy zauważyć, że Rybczyńskiemu nie chodzi o odniesienie do rzeczywistości, rozumianej jako życie realne, a raczej do tekstów kultury. Prowadzi on w różnych swoich filmach specyficzną grę z tekstami kultury europejskiej i niesionymi przez nie znaczeniami. Schody odeskie z filmu Eisensteina wykorzystane przez Rybczyńskiego są czytelnym znakiem rewolucji – w dwojakim sensie: rewolucji społecznej, a także artystycznej, i oba te aspekty wydają się równie istotne w filmie Rybczyńskiego. Stąd, aby zrozumieć symbolikę *Schodów* należy posłużyć się kodem kulturowo-estetycznym. Warto tutaj wziąć pod uwagę kontekst kulturowy.

W 1987 roku Rybczyński przebywał w Stanach Zjednoczonych, ale uciekł z komunistycznej Polski. Symbolika rewolucyjna była więc częścią jego życia. Obrazy pochodzące z filmu Eisensteina, wykorzystane w *Schodach* przez Rybczyńskiego, takie jak: portret Lenina, rewolucyjne sztandary, popiersia, transparenty są nośnikami określonych treści ideologicznych. Stanowią one powszechne rekwizyty ideologii komunistycznej o patetycznej wymowie. W filmie Rybczyńskiego owe czytelne, o zdawałoby się jednoznacznej wymowie, obrazy pozwalają na wnikliwe spojrzenie na historię oraz współczesność. Pokazują

⁸ Rybczyński zastosował technikę paintboxu, a także m. in. kluczowanie oraz technikę blueboxu. Pisał o tym dokładnie P. Zawojski, „*Schody*” jako audiowizualny palimpsest, w: *Labirynty pamięci. Oblicza zła 1939–2009*, Katowice 2011.

one, że mamy tutaj do czynienia z nakładaniem się i przenikaniem się różnego rodzaju znaczeń. Dzisiaj owe symbole znaczą inaczej niż w 1987 roku, nie tylko wskutek przemian technologicznych. Dla dzisiejszego widza, zwłaszcza niemającego doświadczeń z ideologią komunistyczną, rewolucyjna ikonografia wykorzystana przez Rybczyńskiego w *Schodach*, odczytywana być może przy użyciu kodu estetycznego, który wydaje się być istotniejszy niż pierwotny kontekst kulturowy.

Kluczem do twórczości Rybczyńskiego jest jego rozumienie rzeczywistości. W filmach Rybczyńskiego rzeczywistość to świat wyobrażony, wykreowany mocą wyobraźni twórcy dzięki zastosowaniu najnowszych technologii obrazowych. A zatem rzeczywistość jest kreowana, a nie reprodukowana. Wideo dawało Rybczyńskiemu takie możliwości. W *Schodach* przykładem może być przekraczanie barier pomiędzy bohaterami filmu Eisensteina a amerykańskimi turystami, na przykład w pewnym momencie amerykańska turystka zostaje obryzgana krwią człowieka zmiążdżonego kozackimi butami, a bohater Eisensteina z sekwencji czarno-białej podnosi z ziemi czerwone jabłko i zaczyna je jeść.

Rybczyński przy użyciu techniki wideo tworzy własną, wirtualną realność, która ma tę zaletę, że można ją niemal dowolnie kształtować. Pokazuje on w *Schodach*, jak to, co rzeczywiste i to, co iluzyjne, tworzy spójną całość. Rybczyńskiego, podobnie jak Eisensteina, interesuje rytmiczność, powtarzalność zjawisk, wyrażająca się często w jego dziełach poprzez rytm muzyczny. Werbalna komunikacja jest w jego filmach rzadkością⁹. Podobnie jak twórca *Pan-cernika Potiomkina*, Rybczyński w *Schodach* zaburza rytmy. Przykładem może być natrętny rytm sekwencji schodów odeskich i jego ustawiczne zakłócanie przez oszołomionych turystów amerykańskich. Rybczyńskiego interesuje bowiem obraz, a właściwie możliwości jego kreowania, a tym samym tworzenia nowej rzeczywistości obrazowej – sztucznej, nierzeczywistości, w czym upatruję podobieństwo z twórczością Eisensteina. Filmy Rybczyńskiego są swego rodzaju grą cytatów i powtórzeń. A motyw schodów odeskich wykorzystany przez Rybczyńskiego jest na to wyraźnym dowodem.

„Schody odeskie” Briana de Palmy

Film *Nietykalni* w reżyserii Briana de Palmy, w którym reżyser wykorzystał motyw schodów odeskich, powstał w 1987 roku i stanowi jeden z najlepszych filmów tego reżysera¹⁰ a także jeden z lepszych filmów gangsterskich

⁹ Por. T. Rutkowska, *Zbigniew Rybczyński – czyli siła techniki, toposów i wyobraźni*, w: *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości*, pod red. Z. Benedyktowicza, Warszawa 1993, s. 21.

¹⁰ Brian de Palma jest twórcą takich filmów, jak: *Człowiek z blizną*, *Mission Impossible*.

w historii kina. Aby zrozumieć znaczenie tego zabiegu należy odnieść się do wizji kina Briana de Palmy. Reżyser wielokrotnie mówił o swojej fascynacji medium filmowym, a zwłaszcza możliwościami kreowania rzeczywistości na ekranie, przy czym punktem odniesienia nie był dla niego świat realny, lecz rzeczywistość filmowa. De Palma nie jest zwolennikiem rejestracji rzeczywistości, wychodząc z założenia, że nie może ona odstąpić jej sensu. Źródłem koncepcji kina Briana de Palmy jest wyobraźnia, fascynuje go też technika filmowa.

Agnieszka Nieracka-Ćwikiel zauważa, że sugestywność i siła ekspresji obrazów de Palmy wyrasta z jego wyobraźni wizualnej, której źródłem jest historia kina¹¹. Alicja Helman również sądzi, iż to kino jest źródłem twórczości Briana de Palmy. Autorka wymienia sposoby, za pomocą których de Palma korzysta z historii kina. Pierwszy z nich polega, zdaniem Helman, na odniesieniu się do konkretnych filmów wybranych reżyserów, drugi sposób dotyczy wykorzystywania formuł kina gatunków, a następnie ich przepracowywania. De Palma bardzo często stosuje cytaty, parafrazy, aluzje zapożyczone z różnych filmów. Trzeci zaś polega na cytowaniu samego siebie¹².

W *Nietykalnych* Brian de Palma wykorzystuje amerykański westernowy mit dzielnego szeryfa, który uwalnia miasto od bandytów. Akcja filmu dzieje się w Chicago w latach trzydziestych XX wieku w okresie prohibicji. Głównym bohaterem filmu jest bezkompromisowy i szlachetny agent federalny Eliot Ness walczący z mafią Ala Capone. Krytycy podkreślają, że jest to konwencjonalny film gangsterski, w którym twórca obficie czerpie z filmowych mitów. Przykładem może być scena na schodach dworca w Chicago, wyraźnie nawiązująca do sekwencji schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* Eisensteina. Brian de Palma tak tłumaczy zastosowanie tej aluzji: „Miałem po prostu przed oczyma obraz z *Pancernika Potiomkina* – dziecięcy wózek pośrodku walczących marynarzy. Element niewinności wśród krwawej rzezi. Ten pomysł nadał scenie zupełnie nowego dramatyizmu”¹³. Warto zauważyć, że De Palma zapamiętał z sekwencji Eisensteina tylko wózek, a poza tym marynarze w filmie Eisensteina nie walczyli na schodach odeskich.

Twórczość Briana de Palmy pełna jest odniesień do historii kina: do filmów Hitchcocka, horrorów, filmu czarnego, ale też arcydzieł sztuki filmowej, takich jak *Powiększenie* (*Blow up*, 1966) Michelangelo Antonioniego, do którego de Palma nawiązuje, nie tylko tytułem, w filmie *Wybuch* (*Blow out*, 1981). Leo Braudy uważa de Palmę za Autora w Nowym Hollywood, ponieważ dokonuje on w swoich filmach „swoistej transformacji gatunków”. Podkreśla także

¹¹ A. Nieracka-Ćwikiel, *Brian de Palma – uwodzicielsko sugestywny*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Bunt i nostalgia*, pod red. Ł. A. Plesnara, R. Syski, Kraków 2007, s. 368.

¹² A. Helman, *Brian de Palma jako dubler*, w: *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Z. Batko, Łódź 1993, s. 44-45.

¹³ Rozmowa z Brianem de Palmą pt. *Wczorajszy western*, „Film na Świecie” 1988, nr 357-358, s. 104.

„znaczenie rytualnych przedmiotów w przestrzeni filmowej” u De Palmy¹⁴. W kinie de Palmy istotne są także sposoby wizualizacji opowiadanych historii. Finałowa scena *Nietykalnych* rozgrywająca się na schodach dworca kolejowego w Chicago, gdy bohater Eliot Ness czeka na pojawienie się księgowego Ala Capone, od którego zależy sukces jego akcji, budzi jednoznaczne skojarzenia z sekwencją schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina*. W scenie z *Nietykalnych* dworcowe schody są puste, jedynie co jakiś czas pojawiają się na nich przechodnie, między innymi marynarze, nic się nie dzieje, panuje nastrój męczego oczekiwania. W pewnym momencie do schodów podchodzi kobieta z dzieckiem w wózku, który próbuje wepchnąć na górę, co nie jest łatwe, ponieważ oprócz tego ma dwie walizki. Widzowie wraz z bohaterem obserwują, coraz bardziej podenerwowani, jej bezskuteczne usiłowania. Skojarzenia ze schodami odeskimi pojawiają się dopiero wówczas, gdy wózek zaczyna spadać ze schodów, jak w *Pancerniku Potiomkinie*.

De Palma wykorzystał w swojej scenie jedynie pewne elementy słynnej sekwencji: schody, spadający wózek, strzały. Dlaczego więc tak jednoznacznie kojarzymy scenę na schodach z *Nietykalnych* z sekwencją schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina*? Skojarzenia ze schodami odeskimi Eisensteina w *Nietykalnych* Briana de Palmy wywołuje „rytualny przedmiot”, jakim stał się, dzięki Eisensteinowi, spadający ze schodów dziecięcy wózek. Tego typu aluzja jest czytelna dzięki sile ekspresji filmowej *Pancernika Potiomkina*, a z drugiej strony dzięki znajomości klasyki filmowej przez masową widownię.

Alicja Helman uważa, że w przeciwieństwie do patosu i grozy „schodów odeskich” u De Palmy „schody” są rodzajem zabawy w kino. Wszystko jest przewidywalne, zgodnie z konwencjami gatunku, giną ci, którzy powinni, zwycięża bohater, czyli Ness, a matce i dziecku nic się nie stało¹⁵.

„Schody odeskie” Juliusza Machulskiego

Akcja filmu *Déjà vu* w reżyserii Juliusza Machulskiego, zrealizowanego w 1989 roku, dzieje się w Odessie, ale miasto odgrywa w nim rolę filmowej scenografii. Tytuł filmu *Déjà vu* znaczy tutaj „już widziane w kinie”, ponieważ komedia Machulskiego jest pastiszem amerykańskiego filmu gangsterskiego i wczesnej kinematografii radzieckiej. Świadczą o tym na przykład nazwiska bohaterów: de Niro, Cimino, Coppola, Scorsese, Pacino, Stallone... a także liczne cytaty z klasyki filmowej, z takich filmów, jak: *Niezwykłe przygody Mr. Westa w kraju bolszewików*, *Czapajew*, *Pancernik Potiomkin*, *My z Kronszt-*

¹⁴ L. Brady, *The Sacraments of Genre. Coppola, De Palma, Scorsese*, „Film Quarterly: Forty Years – a Selection”, Berkeley: University of California Press 1999, s. 207, cyt. za: A. Nieracka-Ćwikiel, dz. cyt., s. 369.

¹⁵ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 280.

radu, Tragedia optymistyczna, Dawno temu w Ameryce i wielu innych. Wrażenia „już widzianego” doświadcza także widz, który powinien czytać liczne filmowe aluzje i cytaty, aby móc uczestniczyć w owej zabawie w kino i zabawie kinem. Odniesienia do amerykańskiego kina gangsterskiego przenoszą widza w lata trzydzieste XX wieku do Chicago, takiego, jakie znamy z kina, a liczne odwołania do klasyki radzieckiej z lat dwudziestych i trzydziestych do filmowej Odessy.

Fabuła filmu ma charakter sensacyjny. Główny bohater John Pollack (Jerzy Stuhr), płatny morderca, zostaje wysłany przez chicagowską mafię do Odessy, aby wykonać wyrok na zbiegłym członku rodziny mafijnej Niczyporuku. W momencie, gdy John Pollack, udający amerykańskiego entymologa jadącego na Sumatrę łapać motyle, wysiada ze statku w Odessie zaczyna się komedia pomyłek, której źródłem jest zderzenie amerykańskiej demokratycznej mentalności z socjalistyczną mentalnością radziecką. Konsekwencją niezwyklej przygód, w jakie zostaje wplątany John Pollack, są czasowe utraty pamięci u bohatera, a następnie jej odzyskiwanie i związany z tym efekt *déjà vu*. Zamyśłem reżysera było także, aby ów niezwykajny stan świadomości prześladował również widza, a światem do którego by się on odnosił byłoby kino. Cała akcja filmu opiera się bowiem na intertekstualnej grze z klasyką filmową. Podstawowym środkiem stylistycznym stosowanym przez Machulskiego jest pastisz, o którym Jerzy Ziomek napisał, że polega on na „czerpaniu produktywnych sił z określonej poetyki”¹⁶.

Jednym z istotnych filmowych odniesień zastosowanych przez Machulskiego w *Déjà vu* jest sekwencja schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* Sergiusza Eisensteina z roku 1925, do której reżyser kilkakrotnie nawiązuje. Po raz pierwszy Machulski wprowadza motyw schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina* tworząc pastisz kręcenia sekwencji na schodach odeskich przez Eisensteina. John Pollack przez przypadek trafia na plan filmowy *Pancernika Potiomkina* i ponieważ jest w mundurze oficera „białej” armii zostaje zaangażowany do roli porucznika dowodzącego żołnierzami na schodach odeskich. Machulski tworzy w ten sposób rodzaj falsyfikatu rzeczywistości. Dzięki temu widz może zobaczyć współczesną, kolorową wersję, słynnej sekwencji. Po raz drugi akcja *Déjà vu* toczy się na całkowicie pustych schodach odeskich, po których główny bohater John Pollack zjeżdża rowerem. Machulski w *Déjà vu* jeszcze raz niejako wraca na schody odeskie, ale tym razem za pośrednictwem oryginalnej sekwencji z *Pancernika Potiomkina*, którą oglądają mafiosi w Chicago w 1927 roku. Reżyser tym razem cytuje ją wprost – z jedną drobną zmianą – otóż wśród żołnierzy na schodach odeskich widz rozpoznaje Johna Pollacka.

Czemu służy w filmie Machulskiego odniesienie do sekwencji schodów odeskich? Niewątpliwie jest to dla widza czytelny znak Odessy lat dwudzie-

¹⁶ J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, w: J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2000, s. 136.

stych, czasów radzieckiego propagandowego kina montażowego, którego symbolem wręcz jest twórczość Eisensteina.

Zakończenie

Schody odeskie, dzisiaj nazywane Schodami Potiomkinowskimi¹⁷, wykreowane przez Eisensteina w *Pancerniku Potiomkinie*, stały się częścią mitologii kina a także mitologii Odessy. Eisenstein stworzył filmowy mit, który dzisiaj jest jednym z czytelnych, o czym świadczą powyższe rozważania, mitów kultury popularnej. Stanowi on element mitologii Odessy jako miasta rewolucji i kina¹⁸.

Swego rodzaju filmowa wędrówka motywu schodów odeskich pokazuje, jak wielką rolę w mitologii współczesności odgrywa kino. Eisenstein w *Pancerniku Potiomkinie* wykreował schody odeskie, które dla milionów widzów na świecie stały się symbolem Odessy podobnie, jak Manhattan dzięki filmom Woodego Allena jest symbolem Nowego Jorku.

Bibliografia

- W. Szklowski, *Eisenstein*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1980.
- T. Szczepański, *Pancernik Potiomkin*, w: *Kino i telewizja*, pod red. B. W. Lewickiego, Warszawa 1977.
- M. Ferro, *Kino i historia*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2011.
- A. Helman, *Brian de Palma jako dubler*, w: *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, pod red. E. Nurczyńskiej-Fidelskiej, Z. Batko, Łódź 1993.
- A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990.
- T. Rutkowska, *Zbigniew Rybczyński – czyli siła techniki, toposów i wyobraźni*, w: *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości*, pod red. Z. Benedyktowicza, Warszawa 1993.

¹⁷Schody nazwano Potiomkinowskimi w 50 rocznicę buntu na pancerniku Potiomkinie – w 1955 roku.

¹⁸ Na marginesie warto też wspomnieć o filmie Dżigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929), w którym istotną rolę odgrywa Odessa.

Alicja Kisielewska

*Zakład Wiedzy o Kulturze
Uniwersytet w Białymstoku*

**DÉJÀ VU: ОДЕССКАЯ ЛЕСТНИЦА –
– БРОДЯЧИЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ МОТИВ**

Предметом размышлений моего выступления является своеобразное кинематографическое путешествие классического кадра одесской лестницей, происходившего из *Броненосца Потёмкина* (1925) Сергея Эйзенштейна, позднее употребляемого, между прочим, в *Deja vu* (1989) Юльюша Махульского, *Неприкасаемых* (1987) Браяна де Пальмы, *Лестницы* (1987) Збигнева Рыбчыньского. Меня интересует, какие концепции и идеи порождает мотив одесской лестницы, что обозначает он в разных фильмах и каким образом меняется его значение в новых интерпретационных контекстах. Я буду также рассуждать о мифологии Одессы в фильме.

Alicja Kisielewska

Department of Cultural Studies, University of Białystok

**DÉJÀ VU: ODESSA STEPS –
– A WANDERING FILM THEME**

Summary

The object of reflection in my paper will be a kind of cinematic wandering of the classic sequence of Odessa Steps, originating from Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), later used, inter alia, in the movies: Juliusz Machulski's *Deja Vu* (1989), Brian De Palma's *The Untouchables* (1987), Zbigniew Rybczyński's *Steps* (1987). I am interested in what concepts and ideas emerge from the theme of Odessa Steps, what it means in different films and how its meaning changes through new interpretive contexts. I will also try to think about Odessa's mythology in films.

Key words: Odessa Steps, myth, film, directing, Odessa.

ALICJA KISIELEWSKA – dr hab., prof. UwB, kulturoznawca, pracowniczka i kierownik Zakładu Wiedzy o Kulturze na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Absolwentka studiów kulturoznawczych na Uniwersytecie Łódzkim; tytuł magistra na podstawie pracy: *Konstrukcja postaci głównego bohatera w „Lamparcie”, „Śmierci w Wenecji” i „Portrecie rodzinnym we wnętrzu” Luchino Viscontiego jako porte-parole reżysera*. Doktorat nauk humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim w 1995 roku na podstawie pracy: *Film w twórczości Andrzeja Struga*, napisanej pod kierunkiem prof. dra Jerzego Toeplitza. Rozprawa habilitacyjna *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, opublikowana w 2009 roku w Krakowie. Stopień naukowy doktora habilitowanego nauk humanistycznych w 2010 roku.