

INTERWENCJA BOGINI/SZATANA? WENUS W FUTRZE (2013) – LEKTURA PALIMPSESTOWA FILMU ROMANA POŁAŃSKIEGO

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ
Faculty of Management and Social Communication,
Jagiellonian University
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0001-5242-281X

Wenus w futrze Romana Polańskiego jest rodzajem palimpsestu, w którym opowieść filmowa powstała na fabularnym szkielecie innych dzieł.

Palimpsest w pierwotnym znaczeniu tego słowa to „starożytny lub średniowieczny rękopis zapisany na pergaminie, z którego został zeszkrobany albo starty tekst wcześniejszy”; w sensie przenośnym to „tekst semantycznie wielowarstwowy, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte”¹. Termin związany z technologią – z wykorzystywaniem tego samego podłoża do ponownego (kilkukrotnego) zapisu – nabrał znaczenia metaforycznego odnoszącego się do relacji danego tekstu z innymi wcześniejszymi tekstami. Istotą palimpsestu jest wielowarstwowość tekstu – ostatni zakrywa te dawne przy zachowaniu prześwitów – śladów po minionych zapisach. Na zasadzie analogii, na gruncie literaturoznawstwa Gérard Genette nazwał wszystkie utwory wywiedzione – przez przekształcenie lub naśladowanie – z jakiegoś utworu wcześniejszego „literaturą drugiego stopnia”². Jego zdaniem przedmiotem poetyki nie jest „tekst rozpatrywany w jego jednostkowości”, ale „transtekstualność albo transcendencja tekstualna tekstu [...]», wszystko, co wiąże się w sposób widoczny bądź ukryty

¹ Hasło ‘palimpsest’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 368.

² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

z innymi tekstami»³. Genette skategoryzował sposoby wchodzenia tekstów literackich, powstałych na fundamencie innych wcześniejszych, w dialogi między sobą, wyróżniając i opisując pięć relacji: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, architekstualność, hipertekstualność⁴. Przypadek hipertekstualności (powiązania nowego tekstu ze starszym, „zaszczepienia” nowego na podłożu wcześniejszego, gdzie wcześniejszy to hipotekst, a nowy to hipertekst) jest najbliższy metaforycznemu rozumieniu pojęcia palimpsestu. Tylko dla hipertekstualności Genette zarezerwował termin „literatury drugiego stopnia” i określił mianem palimpsestu. Zdolność literatury do parafrazowania samej siebie francuski badacz nazwał palimpsestowością, a relacje tekstualne przyrównał do „starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, pozwalając mu miejscami prześwitywać”⁵. Wzajemne relacje pomiędzy tekstami implikują też charakter lektury. Genette nazwał ją „lekturą relacyjną” albo „lekturą palimpsestową”⁶. Zakłada ona spojrzenie na dany tekst kultury nie w izolacji, lecz w powiązaniu z hipotekstem/hipotekstami. W przypadku filmu jako tekstu kultury⁷, takiego jak np. *Wenus w futrze*, oznacza to, że stanowi on rodzaj hipertekstu nadbudowanego nad tekstami literackimi – nad dramatem Davida Ivesa (z 2010 roku), powieścią Leopolda von Sacher-Masocha (z 1870 roku), opowieściami biblijnymi i mitologicznymi – które trzeba opisać, rozszyfrowując typ powiązań, przetworzeń, reinterpretacji i aktualizacji. *Wenus w futrze* Polańskiego jest nie tylko hipertekstem, ale i świadectwem lektury palimpsestowej dokonanej przez reżysera, tj. wpisanych w film relacji z pierwowzorami literackimi. Historia przedstawiona w filmie to opowieść o pisarzu i zarazem debiutującym reżyserze Thomasie – poszukującym

³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317.

⁴ Ibidem, s. 318–323.

⁵ Ibidem, s. 363.

⁶ Ibidem, s. 363–364.

⁷ Koncepcja i kategorie Genette’a zostały zaadoptowane na grunt filmu przez Roberta Stama. Zob. R. Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, New Brunswick 2000, s. 54–76.

aktorki do głównej roli kobiecej autorze sztuki nawiązującej do powieści Sacher-Masocha, którą chce wystawić na deskach teatru w Paryżu.

Powieść *Wenus w futrze* von Sacher-Masocha miała swoich rzeczywistych protoplastów – Leo i Fannie, czyli samego Leopolda von Sacher-Masocha i baronównę Fanny Pistor Bogdanow. U jej podłoża znalazło się osobiste doświadczenie autora – swoisty pakt, jaki zawarł z baronówną w grudniu 1869 roku, zgodnie z którym miał się stać jej oddanym niewolnikiem na sześć miesięcy (il. 1b). Sztuka Davida Ivesa traktuje o zacieraniu się granic pomiędzy odtwarzanymi rolami dyktowanymi przez tekst dramatu a rzeczywistymi postaciami (autora-reżysera i potencjalnej odtwórczyni roli Wandy), wpisanymi w schemat: decydent – podwładny, pan/pani – niewolnik, władza – uległość. W filmie Romana Polańskiego, który jest rodzajem psychodramy rozpisanej na dwie postacie (mężczyznę i kobietę) i dwie role (w teatrze płci i życia społecznego), w Thomasa Novaczka (autora sztuki, którą sam chce wyreżyserować) wcielił się Mathieu Amalric, do złudzenia przypominający Polańskiego z czasów jego młodości, zaś w roli Wandy Jaurdin (ubiegającej się o możliwość zagrania bohaterki von Sacher-Masocha) wystąpiła Emmanuelle Seigner, prywatnie żona reżysera, w czym można dopatrzeć się stylizacji na schemat funkcji protoplastów dzieła von Sacher-Masocha, wpisującej się w typ humoru i swoistej ironii reżysera i stanowiącej rodzaj gry z utrwaloną tendencją odczytywania jego dzieł w kluczu autobiograficznym (jako „reżysera z biografią”) (il. 1a). W finale filmu na poły naga Wanda Jaurdin wykonuje przed Thomasem – spętanym i przywiązany do kaktusa o fallicznym kształcie (przypominającym filar, do którego Wanda Dunajew przywiązała Seweryna) – prowokacyjny, wyzywający, erotyczny taniec filmowany przez stojącego za kamerą Polańskiego, utrwalającego sytuację opresji protagonisty łudzaco podobnego do niego sprzed lat.

Sztuka Davida Ivesa rozpoczyna się sceną obrazującą frustrację reżysera (Thomasa), który żali się w rozmowie telefonicznej, że nie może znaleźć odpowiedniej aktorki do roli w przygotowywanym spektaklu, a kończy jego uległą pozycją wobec przybyłej aktorki aspirującej do głównej roli – klęczy u stóp Vandy⁸ i kieruje pod jej adresem pytania: „Dlaczego tutaj przyszłaś?

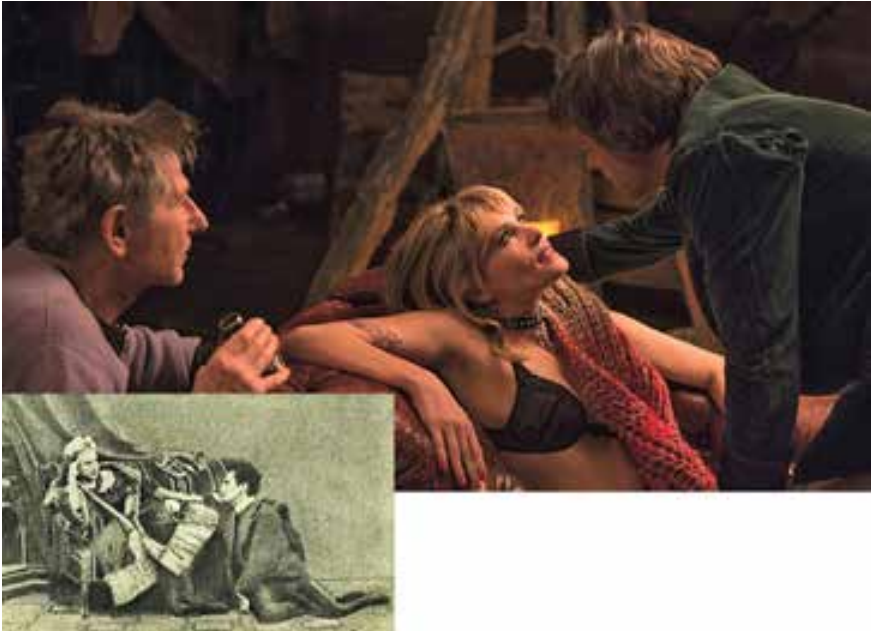
⁸ W sztuce Davida Ivesa nazwiska postaci zostały zapisane następująco: Wanda Jordan (w filmie Jaurdin) i Thomas Kushemski.

I kim jesteś?”. Na pierwsze Vanda odpowiada pytaniem: „Czy tutaj kiedykolwiek byłam?”. W odpowiedzi na drugie skłania go, by potwierdził, że wie, kim jest. Wówczas Thomas oddaje jej cześć jako Afrodycie⁹. Polański nie poprzestał na sfilmowaniu sztuki Ivesa – jego film to gra z tekstem Ivesa, a za jego pośrednictwem von Sacher-Masocha. Nową perspektywę sugeruje klamra narracyjna, w jaką sytuacja sceniczna została wpisana. Sprawia ona, że widz traci pewność, kim de facto jest nieznana aktorka Wanda Jaurdin, wpadająca nagle, spóźniona na casting do roli Wandy Dunajew w *Venus w futrze* według von Sacher-Masocha – czy w ogóle jest prawdziwa, czy może jest tylko wytworem wyobraźni reżysera? Jaką ma naturę? Boską (jak Afrodyta/Wenus) czy diabelską? Czy jej pojawienie się to zemsta w imieniu Boga, który „ukarał go i oddał w ręce kobiety”, czy Szatana, w myśl maksymy, że „diabeł jest kobietą”? Jej nadnaturalne cechy ujawniają się stopniowo wraz z rozwojem fabuły, aż znika w równie enigmatycznych okolicznościach, jak się pojawiła.

ENIGMATYCZNA EKSPOZYCJA

W ekspozycji filmu widoczna jest opustoszała z powodu deszczowej pogody spacerowa aleja ze szpalerem bezlistnych drzew po obu jej stronach, usytuowana centralnie względem ulic miasta. Pustka, ciemne konary, słabe światło ulicznych latarni zapalonych przed zmrokiem, ulewny deszcz i rozświetlające niebo błyskawice budują klimat niesamowitości. Posuwisty ruch kamery w przód, w głąb alei, a następnie w prawo ku teatrowi znajdującemu się po drugiej stronie ulicy sugeruje perspektywę subiektywną (umieszczenie kamery w czyichś oczach), choć charakter ruchu i poziom, z jakiego ów bulwar jest filmowany, nie wskazują jednoznacznie na widzenie z perspektywy biegnącej postaci, lecz raczej na perspektywę transcendentną (tym bardziej, że słupki oddzielające aleję od jezdni nie stanowią tu żadnej przeszkody w zbliżaniu się do celu) (il. 2). W końcu oczom widza ukazuje się fasada starego, jakby podupadającego teatru (o czym informuje napis „Théâtre”, co charakterystyczne, bez jakiegokolwiek jego nazwy), a przed (domniemanym) „wchodzącym” samoistnie otwiera się kolejno

⁹ Zob. D. Ives, *Venus in Fur*, Dramatists Play Service Inc., Docer.pl, <https://docer.pl/doc/8058c5v> (dostęp 8.10.2023). Tekst dostępny również na stronie Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/631913763/Venus-In-Fur> (dostęp 8.10.2023).



Il. 1a. Dwaj autorzy (Polański i Novaczek) z kobietą-muzą (Wandą – Emmanuelle Seigner) na planie filmu *Wenus w futrze*

Il. 1b. Leo i Fannie (Leopold von Sacher-Masoch i Fanny Pistor Bogdanow), rzeczywiście protoplaści powieści. W lewej ręce kobieta trzyma bat

troje wahadłowych drzwi. Na drugich z nich wywieszona kartka, naklejona na starym afiszu z odwołanego spektaklu westernowego, informuje o odbywających się przesłuchaniach do *Wenus w futrze*. Wraz z rozchyleciem się trzecich, z głębi sali teatralnej dobiegają słowa ustawionego tyłem do widowni i drzwi, rozmawiającego przez telefon reżysera: „Nie ma takiej kobiety...”. Wówczas ujęcie z przeciwnej perspektywy – na drzwi wiodące do sali – ujawnia nagle przybyłą, zmokniętą blondynkę w czerni z długim miękkim szalem w pasy owiniętym wokół szyi. Jej pojawienie się, któremu towarzyszy blask błyskawic, jest niczym grom z jasnego nieba (wcześniej w świetle błyskawicy widoczny jest cień rzucony przez jej postać na drugie z prowadzących do teatru drzwi).

Za plener w ekspozycji filmu najprawdopodobniej posłużył Boulevard des Batignolles w 17 dzielnicy Paryża, przy którym pod numerem 78 usytuowany



Il. 2. Klimat niesamowitości. Kadr z ekspozycji filmu *Wenus w futrze*

jest Théâtre Hébertot¹⁰, którego fasada imituje miejsce akcji, choć jako korpus wybrał Polański budynek nieczynnego teatru¹¹ (rozszerzony o dobudowany plan zdjęciowy). Dawał on pożądany efekt teatru podupadłego, niewielkiego, nadszarpniętego zębem czasu (rozpadający się napis „Théâtre”, podniszczona fasada), nierokującego nadziei na dużą widownię i korespondującego z klimatem XIX-wiecznej historii opętania wizerunkiem Wenus. Pierwsza scena sztuki i filmu obrazuje frustrację debiutującego w teatrze w charakterze reżysera autora sztuki, przekonanego o tym, że nikt inny poza nim samym nie sprosta wyrażeniu intencji jego dzieła i że wśród współczesnych aktorek nie ma takiej kobiety, która zdołałaby zagrać Wandę Dunajew. Bohaterów powieści (Seweryna Tollmana), dramatu (Thomasa Kushemskiego) i filmu (Thomasa Novaczka) łączy tożsamość obsesji. Wszyscy poszukują ideału: pierwszy – kobiety idealnej, ziemskiego wcielenia Wenus, pozostali – idealnej odtwórczyni tego wcielenia.

¹⁰ Założony w 1838 roku jako Théâtre des Batignolles, a w 1907 roku przemianowany na Théâtre des Arts. Obecnie Théâtre Hébertot to jeden z niewielu francuskich teatrów dobrze znanych zarówno w Anglii, jak i we Francji.

¹¹ Zamkniętego ze względu na niespełnianie norm bezpieczeństwa.

WYMUSZONY CASTING – ZAPOWIEDŹ POLEMIKI Z TEKSTEM SZTUKI

Gdy na casting przybywa spóźniona kandydatka, zawiedziona bezowocnymi przesłuchaniami do roli kobiecej w jego spektaklu Thomas Novaczek utyskuje w rozmowie telefonicznej z narzeczoną na pretendenci do roli Wandy: „W tamtym czasie kobieta w jej wieku byłaby mężatką z pięciorciem dzieci i gruźlicą, byłaby kobietą. Dziś masz wrażenie, że rozmawiasz z dziesięciolatką nawaloną herą. Czaisz, jaka superakcja. Normalnie niesamowita. Przyszło 35 kretynek ubranych jak kurwy albo lesby. Ja bym lepiej zagrał Wandę, jakbym założył sukienkę i szpilki...”. Kolejna kandydatka do roli w zasadzie nie odbiega od poprzedniczek – wydaje się infantylna i nieco wulgarna, roztrzepana i hałaśliwa, po zrzuceniu kurtki szokuje tandetnym strojem w stylu sado-maso (czarnym gorsetem ze skóry i obrozą na szyi), sprawia wrażenie ignorantki (mylnie przypisuje Novaczekowi autorstwo sztuki *Anatomia cieni*, choć wymieniony tytuł, jak się okaże z czasem, finezyjnie określa jego adaptację jako powoływanie do życia na nowo cieni przeszłości) i w końcu infantyлізуje wydźwięk sztuki jego autorstwa w oparciu o „momenty, które czytała”, sprowadzając ją do wariantu sado-maso (wyjaśnia też, że założyła adekwatny do roli strój). Niezrażona wyraźnym poirytowaniem i brakiem zainteresowania jej osobą ze strony zniesmaczonego jej wulgarnością i wyzywającym zachowaniem reżysera, natarczywie przekonuje go o swoich atutach – nosi to samo imię, co bohaterka von Sacher-Masocha, jest przekonana o tym, że jest stworzona do tej roli, przedstawia swoje cv z Teatru Pisuar (o którym oczywiście on nie słyszał), powołuje się na agenta, który rzekomo umówił jej przesłuchanie na godzinę 14:15 (choć w grafiku Novaczka nie ma takiej adnotacji), wreszcie oznajmia, że przyniosła kostium z epoki, a gdy on oświadcza jej, „Szukamy kogoś innego”, zbiera swoje klamoty, narzuca na ramiona kurtkę i odchodzi z płaczem, perfekcyjnie odgrywając rolę pokrzywdzonej przez los, który jej tego dnia nie sprzyjał (spóźnienie motywowane burzą). Oboje mają za sobą trudny dzień. On jest poirytowany bezowocnym castingiem, podczas którego przesłuchał „stado dziwolągów”, i nerwowo zapala papierosa, ona ubolewa, że nie dostanie szansy nawet na to, by zaprezentować się w długiej sukni („zupełnie jak z tysiąc osiemset któregoś roku”), w którą sporo zainwestowała. Gdy pomimo protestów Novaczka szykującego się do wyjścia korzysta z odwrócenia jego uwagi spowodowanego dzwoniącym telefonem

i nakłada suknię z epoki, w której może się poczuć jak „cała Wanda”, sytuacja ulega zmianie.

Zawiązanie akcji to, związane z castingiem do roli kobiecej w sztuce nawiązującej do powieści von Sacher-Masocha, spotkanie dwójga dyletantów – intelektualisty-marzyciela pretendującego do roli reżysera i pseudoaktorki z referencjami z Teatru Pisuar – ukazane jako zderzenie wyrafinowania z wulgarnością. Na początku Wanda Jaurdin występuje w charakterze pretendentki do roli, usiłującej przekonać reżysera, by ją przesłuchał. W tej sytuacji to jemu przypada funkcja decydenta o tym, czy rozpocząć przesłuchanie, czy wyprosić Wandę z teatru jako intruza. Wraz ze zmianą kostiumu – włożeniem długiej sukni w jasnej kolorystyce (miodowo-białej) i starciem makiżu (symbolicznym zdjęciem wcześniejszej maski) Wanda Jaurdin wchodzi w rolę XIX-wiecznej heroiny i sama inicjuje próbne przesłuchanie, podczas którego Novaczek ma być idealnym Kushemskim. Wkrótce okazuje się, że nie tylko dysponuje całym scenariuszem (pozyskanym w tajemniczych okolicznościach), ale też przyszła na casting wyposażona w odpowiadające roli akcesoria (suknię, botki, czarne szpilki, szal imitujący futro, męską bonżurkę, kamizelkę sługi) i inne rekwizyty (nóż, rewolwer), doskonale rozumie postać, w którą ma się wcielić, zna na pamięć wszystkie kwestie ze sztuki, zaskakuje umiejętnością wczucia się w rolę, nawiązuje polemikę z tekstem i w końcu przejmuje ster, reżyserując przebieg zdarzeń.

KONFIGURACJE TRIADYCZNE – METAFORA LEKTURY

Już wahadłowe drzwi teatru otwierające się samoczynnie w ekspozycji filmu metaforycznie odsyłają do sytuacji lektury palimpsestowej. Zanim otworzą się pierwsze, w blasku błyskawic w witrynach po obu stronach wejścia widoczne są wycinki programu (po lewej) i afisz spektaklu westernowego z anonsem o jego odwołaniu (po prawej). Po ich otwarciu na kolejnych dwuskrzydłowych drzwiach widnieją te same dwa afisze z odwołanego przedstawienia *La Chevauchée fantastique*¹² z naklejoną na jednym z nich kartką o treści: „*Wenus w futrze. Przesłuchania*”. Ich otwarcie ujawnia przestrzeń sceniczną – rzędy pustych krzeseł widowni i scenę z elementami dekoracji pozostałych po odwołanym przedstawieniu. Jak się później okaże, anulowa-

¹² To francuska wersja tytułu *Stagecoach* (*Dyliżans*).

nym spektaklem była musicalowa wersja klasycznego westernu Johna Forda *Dyliżans* (powstałego na podstawie opowiadania *Dyliżans do Lordsburga* Ernesta Haycoxa), zatem zrealizowana w konwencji niekorespondującej z formułą gatunku określaną jako „męska”. W scenografii z poprzedniego przedstawienia przykuwają uwagę trzy kaktusy, z których jeden o fallicznym kształcie stanie się istotnym rekwizytem podczas próby do nowego spektaklu (il. 3). Choć każdy z kaktusów jest jedynie artefaktem wykonanym z tektury, to jeden z nich w kształcie smukłego słupa odegra fundamentalną rolę w finalnej inscenizacji opresji Thomasa Novaczka (scenicznego Kushemskiego), przywiązanego do symbolu fallicznego. We wprowadzeniu w przestrzeń sceniczną kluczowa rola przypada akcentom ikonograficznym wskazującym na ślady nieobecnego – odwołanego przedstawienia – i trop wiodący do modyfikacji sensów zapisanego niegdyś tekstu. To metaforyczne wskazanie na rozmaite możliwości lektury tego samego tekstu (hipotekstu). Triadycznej relacji pomiędzy literackim pierwowzorem (powieścią Sacher-Masocha), jego wersją sceniczną (dramatem Davida Ivesa) i filmem (Romana Polańskiego) odpowiadają odmienne interpretacje pierwotnego zamysłu po części autobiograficznej powieści von Sacher-Masocha: ta, którą zaproponował w swojej sztuce Novaczek (z postacią wrażliwca zafiksowanego na obrazie idealnej miłości-tortury i kobiety-dominicy) jest dementowana przez aspirującą do roli Wandy Dunajew – obiektu tej nadzmysłowej miłości – Wandę Jaurdin demaskującą „seksizm” powieści i seksualne obsesje autora sztuki, a obie mieszczą się w ramach przewrotnego scenariusza zemsty kobiety-bogini czy kobiety-Szatana, tj. w filmowej reinterpretacji świadectw lektur dokonanych.

Zawarta w sztuce Thomasa Novaczka koncepcja postaci Wandy Dunajew jest podyktowana nostalgią i chęcią oddania, nakreślonego w powieści von Sacher-Masocha, ideału kobiety ukształtowanego na wzór pogańskiego bóstwa południa, stającego się obsesją człowieka północy. Novaczek poszukuje aktorki, która potrafiłaby oddać typ kobiety równoznaczny z upragnionym ideałem (ustanawiającej dystans i budzącej respekt, której zniewalające piękno i wyniosłość każą postrzegać miłość jako torturę, za którą kryje się potrzeba intensyfikacji przeżyć prowadzących do samoudręczenia), a przesłuchania do roli utwierdzają go w przekonaniu o braku zrozumienia dla postaci z innej epoki wśród współczesnych aspirantek do jej zagrania. Zdegustowany przesłuchaniami kandydatek i bezowocnym przebiegiem



Il. 3. Ślady nieobecnego. Pozostałości scenografii po odwołanym spektaklu

castingu w rozmowie telefonicznej z narzeczoną niemal wykrzykuje: „Ja bym lepiej zagrał Wandę, gdybym założył sukienkę i szpilki”. Novaczek chce widzieć w przedstawieniu Wandę taką, jaką sam wykreował w zgodzie z własnym wyobrażeniem postaci z powieści Sacher-Masocha. W obu przypadkach jest ona pochodną myślenia mitycznego (opisanego przez Ernsta Cassirera¹³), którego cechą jest brak podziału na to, co realne i na to, co idealne. W myśleniu mitycznym następuje utożsamienie wyobrażenia i przedmiotu. Poprzez mit dokonuje się sakralizacji rzeczywistości – realna kobieta zostaje zrównana z upragnionym ideałem. Seweryn Tollman, bohater powieści Sacher-Masocha, jest typem człowieka ulegającego myśleniu mitycznemu – nie potrafi oddzielić swego wyobrażenia od jego przedmiotu. Jego sceniczne wcielenie, Thomas Kushemski, też ucieka od rzeczywistości i doświadcza ekscytacji tylko wobec wymagowanego ideału kobiety. Wanda Jaurdin uzmysłowi Novaczkowi, że jego mieszczańska egzystencja u boku narzeczonej nie daje mu tych emocji, których poszukuje i które w sposób zastępczy realizuje przez sztukę – własną fantazję. Fantazmaty każdej z tych trzech męskich postaci wynikają ze sposobu rozumienia miłości namiętnej, zdefiniowanej niegdyś przez Denisa de Rougemont’a w słynnym

¹³ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanisławska, Warszawa 1971; zob. zwłaszcza: idem, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2020.

studium *Miłość a świat kultury zachodniej*¹⁴. Miłość namiętna „nie daje się bowiem zredukować do pożądania seksualnego, jest przeciwieństwem »naturalnego biologizmu«, lecz nie jest też »zбочzeniem« instynktu, jest określonym stanem zmitologizowanej świadomości, która zerwawszy kontakt ze swym mistycznym źródłem, uczyniła przedmiotem kultu stan namiętnego podniecenia”¹⁵.

Inicjalna konfrontacja dwu lektur – wzbogaconej własnymi pomysłami adaptacji scenicznej XIX-wiecznego tekstu dokonanej przez Novaczka i pobieżnej sprowadzonej do przejrzenia przez Wandę Jaurdin tekstu dramatu w pociągu – pozwala dostrzec w pierwszej postaci wrażliwego artystę nieprzystającego do współczesnej epoki, zaś w drugiej ignorantkę lokującą datę wydania powieści Sacher-Masocha (1870 rok) w średniowieczu (choć, patrząc z perspektywy dalszego rozwoju zdarzeń, można w tym dostrzec zamierzoną ironię). Novaczek podkreśla swoją funkcję li tylko jako adaptatora tekstu należącego do kanonu światowej literatury, który dla niego jest przede wszystkim „historią o miłości”. Wandzie pobieżne zapoznanie się z jego sztuką nasuwa skojarzenie nie tyle z jej pierwowzorem literackim, ile z piosenką Lou Reeda *Wenus w futrach* (*Venus in Furs*), wykonywaną przez zespół Velvet Underground. Utwór ten oryginalnie został wydany na albumie *The Velvet Underground & Nico* w 1967 roku, skądinąd jest zainspirowany książką Leopolda von Sacher-Masocha i zawiera przetworzone przez kulturę popularną motywy sadomasochizmu, niewoli i uległości¹⁶. Novaczek nadmienia, że powieść austriackiego pisarza w chwili wydania wywołała skandal, ale ob staje przy interpretowaniu jej jako historii o miłości, której autor miał inny cel niż opis dewiacji seksualnej nazwanej później masochizmem. Wanda Jaurdin prowokacyjnie określa ją i jej sceniczną adaptację jako „pornosado-maso w teatrze”. Pytanie, które zostaje w filmie

¹⁴ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968. Studium zostało wydane po raz pierwszy w 1939 roku (*L'Amour et l'Occident*); drugie wydanie polskie pochodzi z 1999 roku.

¹⁵ K. Starczewska, *Mit przeciwko mitowi* (Denis de Rougemont, „*Miłość a świat kultury zachodniej*”), „Etyka” 1969, t. 5, s. 185. Tekst dostępny online: <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/913> (dostęp 8.10.2023).

¹⁶ Wikipedia, hasło ‘*Venus in Furs* (song)’, [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_(song)) (dostęp 8.10.2023).

postawione na początku, to zatem: „Czy *Venus w futrze* jest historią miłości czy pornografią?”. Dwugłos interpretacyjny – Novaczek/Wanda – pokazuje, że „postać Wandy panuje nad różnicami pomiędzy fikcją a rzeczywistością, podczas gdy on nie”¹⁷ (czym wpisuje się w model myślenia magicznego).

DWA SPOJRZENIA – GRA WANDY Z TEKSTEM I JEGO AUTOREM

Zanim rozpocznie się przesłuchanie od pierwszej sceny, w której Kushemski w zajeździe na rubieżach Cesarstwa Austro-Węgierskiego czyta przy porannej kawie, Wanda stwarza pozory własnej niewiedzy i ignorancji, za którymi w gruncie rzeczy kryje się intencja prowokacji. Gdy np. Wanda zamieszczone na pierwszej stronie tekstu Novaczka słowa: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety” komentuje jako „seksistowskie”, Novaczek wyjaśnia wzburzony, że to cytat z powieści, jej motto, które wywodzi się z *Księgi Judyty* (co znamienne sztuka Davida Ivesa nie ma motta pochodzącego z powieści). Pierwsze wrażenie, jakie może odnieść Novaczek na widok kolejnej pretendenci do roli w adaptacji scenicznej powieści Sacher-Masocha, jest takie, że prostytutka (nadużywa wulgaryzmów), prymitywna i wyzywająca Wanda to typowy produkt współczesnej subkultury, któremu daleko do XIX-wiecznej heroiny inspirującej jego wyobraźnię. Spod tej maski stopniowo wyłania się jednak ktoś inny – kobieta, która wie znacznie więcej, niż na pozór mogłoby się wydawać. Najpierw zdradzają to słowa wypowiedziane na stronie, w chwili, gdy Novaczek opisuje postać Wandy von Dunajew jako „typowej kobiety tamtej epoki, pomimo propagandowych pryncypiów”: „Znam ją na wylot...”. Potem Wanda, choć ma jedynie udowodnić, że potrafi się wcielić w tę postać, reżyseruje przestrzeń – z pomocą konsoli ustawia oświetlenie sceny tak, by osiągnąć właściwy nastrój. Jej profesjonalizm zaskakuje Novaczka, niewiedzącego nawet, który guzik należałoby wcisnąć. Wreszcie po narzuceniu szala imitującego etolę z „miękkiego futerka” i ćwiczeniach głosowych wypowiada pierwsze słowa skierowane do Seweryna von Kushemskiego. To nawiązanie do sceny z powieści – wizyty Wandy w jego pokoju w zajeździe w Karpatach. Ton jej głosu i sposób mówienia, właściwy

¹⁷ Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrere*, 27.11.2013, s. 3, 4. https://bdper.plandetudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrere.pdf (dostęp 8.10.2023). Przekł. cytatu – I.K.-P.

dla heroin wieku XIX, w jednym momencie olśniewają go. Wanda Jaurdin wypowiadająca kwestię: „Przepraszam, że przeszkadzam. Jestem Wanda von Dunajew” nagle staje się nią, bohaterką Sacher-Masocha.

Wraz z wejściem w rolę Wanda Jaurdin inicjuje swoją grę z Thomasem Novaczkiem, która zrazu przyjmuje postać salonowego flirtu utrzymanego w klimacie realiów XIX-wiecznych. Konwencja gry erotycznej wyraźnie jednak staje się pretekstem do prowokacji z jej strony, gry z tekstem i jego autorem. Jako że film Polańskiego jest adaptacją sztuki Davida Ivesa, to podobnie jak w niej, a w przeciwieństwie do powieści, przywołuje tylko pasmo udręk będące konsekwencją spotkania pięknej kobiety (ziemskiego wcielenia ideału). Ich powieściowe źródło to zwierzenia spisane w *Rękopisie Seweryna*. Sfera fantazmatów bohatera związanych z artystycznym ideałem – z boginią Wenus, jej marmurowym posągiem, jej futrami i malowidłami jej poświęconymi jako echa obsesji – staje się treścią ich rozmowy i pretekstem do ironicznych uwag Wandy skierowanych pod adresem Novaczka jako autora sztuki, wcielającego się z czasem w jej bohatera – Kushemskiego. Zainscenizowana sytuacja zwrotu odnalezionego w zagajniku przy posągu Wenus egzemplarza *Fausta* z jego ekslibrisem i prowokacyjną pocztówką w środku – reprodukcją *Wenus z lustrem* Tycjana – stanowi okazję do gier słownych. Jej pytanie: „Pańska Wenus jest równie sfatygowana jak książka, jest wierna?” odnosi się tyleż do (pseudo)wierności kobiety (jest podtekstem przez nią sugerowanym), co miniatury względem oryginału. Intrygujący wiersz znaleziony na odwrocie reprodukcji – „Kochać i być kochanym to boskie rozkosze, lecz większą radość zysła mi bogini, której w udręce pocałunek znoszę, tej, która ze mnie niewolnika czyni i swój podnózek. To prawdziwy cud, że wielbię tyrana, moją Wenus w futrze...” – Wanda komentuje w następujący sposób: „Interesujące odczucia. Na pana miejscu dobrze strzegłabym tej zakładki”. Sytuacja, w której, zdjawszy z jej ramion szal imitujący kaukaskie sobole z Kazachstanu, Novaczek jako miłośnik futer snuje swoje zwierzenia: „Miłość do futer jest wrodzona. To namiętność darowana przez naturę. Pieszczota gęstego, miękkiego futra. To osobliwe mrowienie, ten prąd...”, zostaje przez nią spuentowana kąśliwą uwagą: „Podejrzewam, że chodzi tu o coś więcej niż dar natury”, prowokującą jego wyznanie o ciotce uwielbiającej futra i przyznanie, że łatwo znaleźć wytłumaczenie dla swych upodobań, a trudno się od nich wyzwolić. Już próba inscenizacji pierwszej sceny sztuki ujawnia dwie optyki spojrzenia na

tekst Sacher-Masocha: Wanda stopniowo demaskuje interpretację Novaczka jako zdeterminowaną jego własnymi obsesjami, mówiącą o nim więcej, niż sam chciałby wyjawić, jako formę sublimacji jego perwersyjnych pragnień i przewrotnie reinterpretuje pożądaną przez mężczyznę scenariusz opresji w duchu kobiecej zemsty za obciążanie jej winą za jego fantazmaty.

Jednym z poziomów lektury palimpsestowej jest polemika Wandy Jaurdin z tekstem von Sacher-Masocha i jego interpretacją dokonaną przez Novaczka. Nawet za pozorną pomyłką słowną, gdy nazywa go „idealnym Kowalskim” (i poprawia się na Kushemskim), kryje się ironiczna intencja. Posłużenie się przy okazji oceny doskonałego dopasowania do roli najbardziej pospolitym (polskim) nazwiskiem jest uszczypliwym odniesieniem do „typowej” męskości jego bohatera. Poczynając od sceny monologu Kushemskiego, stanowiącego rozbudowaną wersję epizodu powieści z hrabiną Sobol, „miłośniczką futer”, „kobietą władczą o bujnych kształtach, budzącą lęk”, Wanda tak pozwala autorowi tekstu wczuć się w napisaną przez siebie rolę, by udzielało się wrażenie, że – wygłaszając monolog Kushemskiego – Novaczek referuje własne (pożądane) doświadczenie przyjemności z razów wymierzonych brzozową różgą. Wypowiedziane na koniec monologu kwestie, z których jest dumny: „Od tamtej pory futro już nie było dla mnie tylko futrem, a różga niewinną witką. W tamtej chwili uczyniła mnie tym, kim teraz jestem. [...] Hrabina dobrze wykonała zadanie. Stała się moim ideałem. Od tamtej pory poszukuję jej repliki, a kiedy spotkam taką kobietę, ożenię się z nią”, Wanda kwituje postponującą uwagą, że to „sztuka o maltretowaniu dzieci”. Gdy jednak sama cytuje słowa powieściowej Wandy („W naszym społeczeństwie kobieca siła wyraża się poprzez mężczyznę. Chcę zobaczyć kim stanie się kobieta, gdy będzie równa mężczyźnie”), zauważa, że Wanda von Dunajew wyprzedza swoją epokę. W historii dotyczącej problemu natury zmysłowości i męskich fantazji o kobiecie idealnej Wanda dopatruje się przejawu walki płci i zapowiedzi feminizmu. Na początku konfrontacja osobowości Wandy i Novaczka oraz ich spojrzenia na powieść Sacher-Masocha sprowadza się do uwag parweniuszki demystyfikującej to, co kryje się za idealizmem autora sztuki, o rolę w której zabiega. Dla bohatera sztuki Novaczka, podobnie jak dla Seweryna z powieści Sacher-Masocha, płomień namiętności rozpala jedynie kobieta zgodna z jego ideałem. Kobietę czynią boginią fetysze intrygujące jego wyobraźnię – futra i pejcze oraz miejsca, w których się pojawia. Stąd strój Wandy Jaurdin w stylu sado-maso

(skórzany gorset i obroża na szyi) może jedynie na nim robić wrażenie, nie pociągając za sobą żadnej namiętnej ekscytacji, ale dopiero długa suknia w miodowo-białym odcieniu pozwoli dostrzec w niej odpowiednik bogini południa (il. 4a, 4b). Nie bez znaczenia jest też sceniczny rekwizyt – mebel, wąska kanapa w formie wydłużonego fotela, który, gdy spocznie na nim Wanda, stanie się siedziskiem nowej Wenus. Wanda nazywa ją otomaną i wiąże ją zapewne nie tylko z modą orientalną, gdyż ów szezlong, stanowiący element scenografii, popularny w XVIII i XIX wieku, funkcjonuje jako synonim luksusu i elegancji we wnętrzach. Mebel nasuwa skojarzenia czy to z ucieleśnieniem kobiecego piękna w orientalnej scenerii (np. na obrazie Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingesa *Wielka odaliska*, na którym kobieca nagość przepełniona jest tajemniczością), czy z urzekającą zmysłowością nagą boginią spoczywającą na szezlongu na obrazie Tycjana *Wenus z Urbino*. Dopełnieniem wizji Novaczka ma być oprawa muzyczna: *Suita liryczna na kwartet smyczkowy*¹⁸ Albana Berga. Choć wierny romantycznej wizji kobiecości, jedynie z pewną nutką modernizmu, chciałby dopełnić sztukę muzyką będącą świadectwem eksperymentalnych strategii, opartych na jednej stale rozwijającej się idei muzycznej (zapewne odpowiadającej jedności obsesji). Co znamienne, Berg uchodził za entuzjastę wszystkiego, co nowoczesne. Czyżby Novaczek swoją sztuką chciał wybudować pomost pomiędzy przeszłością a współczesnością? W przewrotny sposób pomoże mu w tym Wanda Jaurdin.



Il. 4a–4b. Dwa oblicza kobiety: domina (w stroju sado-maso) i bogini południa (w miodowo-białej sukni)

¹⁸ Utwór z 1926 roku łączący tradycyjną tonalność z zasadami atonalności.

POSZERZENIE KONTEKSTÓW PIERWOWZORU LITERACKIEGO (*BACHANTKI*)

Wkładem Novaczka w interpretację historii z powieści Sacher-Masocha jest odczytanie jej poprzez pryzmat *Bachantek*, tragedii Eurypidesa¹⁹. To rozszerzenie kontekstu pierwowzoru literackiego o jeszcze jeden tekst kultury wywodzący się z tradycji antycznej. W utwór nawiązujący do mitu bachicznego wpisana była problematyka religijna. To jedyna tragedia Eurypidesa, w której bóstwo pozostaje przez cały czas aktywne, a jego interwencja nie ogranicza się do prologu i epilogu – jest obecne zarówno bezpośrednio (osobowo, wcielone w bachanta) w całym swoim boskim majestacie, jak i mistycznie, w umysłach pozostałych bohaterów²⁰. W podobny sposób element transcendentny funkcjonuje w filmie Polańskiego, który wzmacnia jego znaczenie w stosunku do dramatu Ivesa przywołującego motyw *bachantek*. Novaczek wyjaśnia Wandzie, że cała historia rozwija się w jego sztuce jak w *Bachantkach*, tzn.: „Dionizos schodzi na ziemię i zamienia dumnego króla Teb w drżącą galaretę w sukience. Potem rozszalałe kobiety – bachantki – rozszarpują go, a Dionizos triumfuje. Tutaj zamiast Dionizosa mamy Afrodytę, grecką Wenus. Ta sama bogini”. Choć Wanda zrazu udaje, że nie wie, co to są bachantki, zaraz potem cytuje z pamięci *passus* ze sztuki, by w finale filmu w przewrotny sposób zrealizować zamiar Novaczka, wcielając w czyn zemstę bogini wzywającej bachantki. Inscenizuje spektakularny koniec ubezwłasnowolnionego autora-władcy.

POSZERZENIE KONTEKSTÓW PIERWOWZORU LITERACKIEGO (STRAWESTOWANY MIT PIGMALIONA)

Zanim to jednak nastąpi, Wanda Jaurdin brawurowo wciela się w postać Wandy Dunajew, a Thomas Novaczek – od momentu, gdy nakłoniła go do wygłoszenia monologu Thomasa Kushemskiego – wchodzi w rolę bohatera swojej sztuki, by w końcu utożsamić się z jego muzą-boginią i stać się Wandą. Można w tym obrocie zdarzeń dostrzec jeszcze jedną z wersji mitu

¹⁹ Ostatnia z tragedii Eurypidesa z 406 roku p.n.e. Jest adaptacją bachicznego mitu o początkach kultu Dionizosa, przedstawia dramatyczne dzieje króla Teb Penteusza, który swój sprzeciw wobec nowych, burzących stary porządek praktyk przypłacił życiem.

²⁰ Eurypides, *Tragedie*, t. 4, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2007, s. 10–17.

o Pigmalionie i Galatei. Wedle mitologii greckiej Pigmalion był twórcą zakochanym w swoim dziele. W *Metamorfozach* Owidiusza Pigmalion, król Cypru, wyrzeźbił w białej kości słoniowej postać pięknej kobiety, zapłonął gwałtowną miłością do swego dzieła, kobiety-ułudy i zapragnął, by je ożywić. Gdy nadeszło święto bogini Wenus, zwrócił się do niej z modlitwą, by sprawiła, że będzie miał za żonę dziewczynę podobną do tej z kości słoniowej. Wenus poznała faktyczną intencję jego modlitwy i uczyniła posąg żywą kobietą – Galateą. Gdy Pigmalion wrócił do domu pod dotknięciem jego ręki kość słoniowa zmiękła i stała się ciałem²¹. Pigmalion-artysta wyrzeźbił posąg, który za sprawą Wenus ożył, by stać się jego idealną kobietą (il. 5). W powieści Sacher-Masocha Wanda Dunajew jest ziemskim wcieleniem ideału Seweryna Tollmana – wykutej z marmuru bogini Wenus, która nawiedza go w snach. Choć Novaczek uważa się tylko za adaptatora powieści, który wymyślił dialogi i sceny i dodał wiele od siebie, to jest wyraźnie przywiązany do swojej koncepcji i przekonany, że inny reżyser wypaczyłby jego intencje. Jako twórca jest więc swego rodzaju Pigmalionem zakochanym w swoim dziele – w sztuce swojego autorstwa i jej bohaterce – idealnej kobiecie, tej Wandzie Dunajew, którą sportretował na własne podobieństwo. Thomas Novaczek jest w pewnym sensie zarazem Pigmalionem, jak i Galateą. Film Polańskiego można postrzegać zatem jako przykład przetworzenia mitu Pigmaliona w sztuce współczesnej.

IRONIA KOBIETY VERSUS FANTAZMAT MĘŻCZYZNY

Z czasem przesłuchanie kwalifikacyjne do roli Wandy Dunajew ewoluje od starć wynikających z różnic w interpretacji tekstu Sacher-Masocha w stronę stanu namiętnego podniecenia, które ogarnia Novaczka wraz z zaskoczeniem, jak szybko Wanda Jaurdin opanowała tekst jego sztuki i jak olśniewającą boginią się staje na jego oczach. Wynikające z teatralnej umowności granice pomiędzy realnymi osobami (reżyserem i aktorką) i odtwarzanymi przez nie postaciami (Kushemskiego i Wandy Dunajew) ulegają zatarciu, a wypowiedane przez nie kwestie ze sztuki zdają się wyrażać osobiste emocje oraz elektryzujące przyciąganie. Ów stan podniecenia budowany jest poprzez spojrzenia, wypowiedane kwestie z podtekstem,

²¹ Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, ks. 10, w. 243 i nast., Wrocław 1996, s. 301–303.



Il. 5. Pigmalionizm. Adoracja posągu z kości stonowej jako ideału kobiecego piękna, np. *Pigmalion* (1786) Jeana-Baptiste'a Regnault'a

grę fetyszami, ale zawsze z zachowaniem fizycznego dystansu, który jest gwarantem napięcia i klimatu narastającej fascynacji. Novaczek, wchodząc w rolę Kushemskiego, pozostaje wierny swej idei miłości rozumianej jako stan namiętnego podniecenia, nie dając się sprowokować Wandzie usiłującej zdemistyfikować jej poetycką naturę i sprowadzić do pożądania seksualnego. Opisany w powieści układ pomiędzy kobietą i mężczyzną sprowadzał się do relacji: tyran (właściwie tyranica) i jego (właściwie jej) niewolnik. Novaczek wyjaśnia Wandzie naturę tego układu: „W miłości, jak w polityce, jeden partner musi rządzić. Jeden musi być młotem, drugi kowadłem. Ja ochoczo przyjmę rolę kowadła”. W inscenizacji oznacza to przyjęcie określonych postaw – instruuje Wandę, by stanęła na środku sceny i przyjęła władczą pozę, sam zaś pokornie przykłęka przed nią i pochyla twarz nad jej stopą w czarnej szpilce, jakby chciał ją ucałować, choć wzbrania się przed tym w ostatniej chwili. Aktorka kwituje tę sytuację ironiczną uwagą: „Cóż za przenikliwość. Szczególnie odnośnie kobiet”. Od tego momentu wiadomo, jaki jest sens pojawienia się Wandy Jaurdin w filmie Polańskiego i sztuce Ivesa. Demistyfikuje ona skłonność mężczyzn do przypisywania kobietom cech, które sami im imputują. Chce także obnażyć faktyczne intencje Novaczka ukryte za jego spojrzeniem na kobietę i miłość. On jako idealista deklaruje: „Kobieta musi być moją muzą. Zakochać się to dać nurka,

wskoczyć w miłość. To jak rażenie piorunem i fajerwerki”. Ona w umowie o podporządkowaniu (niewolnika dominie) widzi nie miłość, a seks, układ, w którym „on jest zboczeńcem, a ona towarem”. Od sceny sporządzenia umowy (faustowskiego paktu) kolejne sceny nawiązują do scenariusza zdarzeń opisanych w powieści Sacher-Masocha w *Rękopisie Seweryna* i w innym sensie, choć w analogii do schematu z powieści, Novaczek/Kushemski staje się ofiarą swej lubieżnej fantazji – niewolnikiem, sługą zatracającym męską tożsamość i w końcu (spętany i przywiązany do kaktusa) wolność, którą odbiera mu poskromicielka, której tak pragnął.

W scenie faustowskiej umowy (zgodnie z nią na rok ma się stać niewolnikiem swojej pani) Novaczek zwraca się do Wandy Jaurdin słowami o wyraźnie dwuznacznym wydźwięku: „Dla mnie, dla Kushemskiego jesteś ostatnią szansą, jedyną szansą [...] na życie”. A gdy ona postponuje jego ideę miłości, pyta: „Kim naprawdę jesteś frau Jaurdin? Skąd pochodzisz? Jaką masz przeszłość?”. To pytanie zadaje sobie również widz filmu Romana Polańskiego. Pretendentka do roli w sztuce Novaczka szybko przejmuje kontrolę nad jego dziełem i w zgodzie ze schematem zdarzeń w niej zawartym czyni go niewolnikiem, tyle że jego własnych fobii i obsesji. W końcu perfidnie doprowadza do skrajności jego potrzebę bycia zdominowanym przez kobietę. Wanda jest kimś więcej niż aktorką czy postacią literacką: „Wanda zna tekst Sacher-Masocha na pamięć. I stopniowo odsłania swoją wizję psychologii bohaterów przed Novaczkiem, który staje się coraz mniej pewny siebie. Jak diaboliczna siła, która podstępnie ingeruje w jego umysł”²². Ta diaboliczność jest sygnowana przez błyski i grzmoty rozświetlające salę teatralną (odgłosy burzy dochodzące do wnętrza) i iskrzące, przenikliwie, głębokie spojrzenie jej oczu (które przywodzi na myśl spojrzenie tajemniczej Dziewczyny, przewodnika i stróża z Królestwa Cieni w *Dziewiątych wrotach* z 1999 roku).

FUNKCJA FETYSZY I ZAMIANA RÓL

W spełnianiu męskiej fantazji, podobnie jak u Sacher-Masocha, kluczową rolę odgrywają fetysze. Tyle że ekskluzywne futra dodające kobiecie królewskiego majestatu imituje rekwizyt – miękki szal w ciepłej tonacji barwnej,

²² Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrure*, 27.11.2013, s. 1, https://bdper.plandudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrure.pdf (dostęp 8.10.2023).

a rzemioną nahajkę, którą wymierzone są razy, można sobie tylko zrekonstruować z ruchów ręki Wandy i domniemanych świstów fingujących akt labializacji. Jeśli w doświadczeniu miłości-tortury przez Seweryna Tollmana fundamentalną funkcję odegrał fetysz – ekskluzywne futro/futra (za każdym razem z innej skóry) – to ewolucję relacji pomiędzy bohaterami filmu (i sztuki) sygnują rekwizyty przyniesione przez Wandę Jaurdin, zyskujące znaczenie fetyszy. Pierwszym z nich jest bonżurka²³. Nie tylko jest strojem z epoki (z metką: „Zygfryd Miller 1869”), ale też jest w odpowiednim rozmiarze. Wraz z jej przywdzieniem Novaczek staje się idealnym Kushemskim (il. 6). Za sprawą bonżurki dokonuje się jego pierwsza identyfikacja – z postacią bohatera własnej sztuki i jego erotycznymi fantazmatami. Podobnie Wanda, aby stać się Wenus, aranżuje przestrzeń (ściemnia światło, zapala lampkę imitującą ogień na kominku, odwraca szezlong) oraz swój wygląd (nakazuje, by okrył ją szalem-futrem) i wchodzi w rolę reżysera, przypominając Novaczekowi, że pominął w swojej sztuce pierwszą scenę powieści. Napomina go: „Nie możesz robić *Wenus w futrze* bez Wenus”. Tym razem to jej zmysłowy czarny dezabil (na który składają się bielizna, pończochy, skórzana obroża na szyi i wysokie szpilki na stopach) zastępuje nagość Wenus (il. 7). W tym negliżu, okryta zmysłowo „futrem”, siada na szezlongu niczym Wenus z obrazu Tycjana. Tak ekscytujące Novaczka „uroki epoki wstrzemięźliwości, gdy sama rozmowa miała charakter erotyczny”, demistyfikuje seksualną prowokacją: „Mam tu dla ciebie miejsce pod futerkiem” i zapytuje: „A gdybym pod futerkiem rozchyliła nogi, nie skusiłbyś się na miłość?”. To w tym zmysłowym negliżu Wanda wypowiada znamienne słowa: „Już jesteś mój i będziesz po kres dni” brzmiące niczym nieuchronne następstwo faustowskiego paktu.

Narzucenie przez Wandę na ów negliż męskiej marynarki i włożenie okularów czyni ją intelektualistką, quasi-psychoanalitykiem poddającym wiwisekcji osobowość Novaczka i jego związek z narzeczoną. Wówczas Novaczek zajmuje jej miejsce na szezlongu, który teraz pełni funkcję kozetki – mebla znanego z praktyki psychoanalitycznej. W tym stroju Wanda zaskakuje wiedzą na temat jego prywatnego życia, narzeczonej, a nawet jej psa (wabiącego się Derrida na cześć znanego intelektualisty), obnaża

²³ Bonżurka to poranny strój męski z miękkiej tkaniny wełnianej o kroju zbliżonym do marynarki. Była używana od drugiej połowy XIX wieku.



Il. 6. Bonżurka – fetysz wskazujący na identyfikację autora (Novaczka) z bohaterem własnej sztuki (Kushemskim)

jego tłumione potrzeby, których nie rekompensuje praktyka „cichej kopulacji”, to, że „w tyle głowy coś nieustająco brzęczy, głos, który chce czegoś innego, który nie daje spokoju”. Ponownie, zakładając suknię XIX-wiecznej heroiny, Wanda pokazuje mu współczesne francuskie wydanie *La Vénus à la fourrure* Sacher-Masocha z okładką, którą komentuje:

„To nie Tycjan, to pornos sado-maso” (postać kobiety została na niej zredukowana do nagich pośladków, czarnych podwiązek i pończoch oraz bicza) (il. 8). Rekwizyt staje się pretekstem do ponownej konfrontacji dwu „lektur” sztuki, a za jej pośrednictwem – powieści. Dla Novaczka to sztuka „o dwojgu ludzi złączonych na zawsze. O połączonych sercach”, dla Wandy zjednoczonych przez perwersję, tudzież walkę klas i płci. On sugeruje, że



Il. 7. Zmysłowy czarny dezabil Wandy. Akt zawiadnięcia mężczyzną



Il. 8. Współczesne francuskie wydanie powieści von Sacher-Masocha

w Wandzie Dunajew zawsze tkwiło pragnienie dominacji, a Kushemski tylko je obudził, ona mówi, że bohaterka „po prostu jest kobietą”, a jego sztuka to „traktat przeciw kobiecie”. Wzburzony faktem, że tak dobrze gra rolę, kompletnie nie rozumiejąc intencji, jakie zawarł w sztuce, Novacek formułuje swoje credo: „Ta sztuka to ostrzeżenie: »Uważaj, czego pragniesz!«”. Nie zdaje sobie wówczas sprawy z tego, jak proroczymi w odniesieniu do jego osoby okażą się te słowa ani jak kluczowym i brzemionym w skutki okaże się zdanie, którym Wanda powraca do przerwanej próby: „Nigdy nie będziesz bezpieczny w rękach kobiety, żadnej kobiety”. Podczas inscenizacji sceny poddaństwa, gdy Wanda ma uczynić Kushemskiego swoim niewolnikiem i pozbawić tożsamości, zapowiada, że będzie go nazywać Tomaszem (choć w scenariuszu, jak w powieści, jest Grzegorz), że będzie nosił liberię lokaja, po czym zadaje mu ból, najpierw policzkując go, potem wymierzając razy niewidoczną różgą, wreszcie przykładając nóż do gardła. Tylko nóż, falliczny przedmiot w rękach kobiety, jest realnym rekwizytem i budzącym trwogę fetyszem.

Kulminację sceny, w której Kushemski z niewolnika kobiety staje się jej unizonym sługą stanowi moment, gdy Wanda nakazuje mu, by założył kamizelkę lokaja, po czym stwierdza, że wytwornie wygląda w tej „liberii”. Dopełnia ten strój oznaczający bezwzględne poddanie się jej woli, zakładając na jego szyję, w charakterze „wisienki na torcie”, swoją skórzaną obrożę (il. 9). Następuje symboliczne odwrócenie ról. Kolejnym krokiem będzie



Il. 9. Mężczyzna – niewolnikiem kobiety. Skórzana obroża na szyi Novaczka-Kushemskiego

wyzwolenie ukrytych pragnień, skrywanej tożsamości płciowej. Leżąc na szezlongu Wanda-dolina (ubrana w czarny skórzany gorset, pończochy i szpilki) nakazuje mu, by przyniósł jej buty. Novaczek/Kushemski sięga do przepastnej torby Wandy (skarbnicy rekwizytów-fetyszy) i wyjmując z niej czarne, sięgające za kolana kozaki na szpilce. Zapytany, czy chciałby je założyć, ochoczo potwierdza i przykłada do swoich stóp, zdradzając tym gestem podświadome pragnienia. Potem podporządkowuje się nakazowi pani, zdejmując z jej stóp szpilki i w ich miejsce nakłada kozaki, z celebracją zasuwając długi zamek. To, z jakim namaszczeniem to czyni, wskazuje na fetyszystyczną namiętność. Tak jak futra w powieści Sacher-Masocha nadały kobiecie splendoru bogini, tak dotyk damskich kozaków przybliży go ku kobiecości. Próba sceny, w której Kushemski listownie zrywa z Wandą Dunajew, prowadzi do definitywnej zamiany ról. Instruuąc aktorkę, jak jej bohaterka ma zareagować na zerwanie, Novaczek tak angażuje się w rolę, że nie ulega wątpliwości, iż to on, który ją stworzył, powinien zagrać Wandę. Wówczas Wanda zdejmując zeń kamizelkę lokaja, otula go szalem-etolą z futra, potem maluje czerwoną szminką jego usta i w końcu wciska na jego stopy swoje czarne szpilki. Nałożenie szminki jest nawiązaniem do jednej

z wcześniejszych scen (poprzedzających sceny z kamizelką jako fetyszem) imitujących malarski temat „toalety Wenus”. Wanda, siedząc na szezlongu w stroju dominy, wyjmując z torebki szminkę oraz puderniczkę i przeglądając się w małym lusterku, maluje usta (il. 10). Ich odbicie widoczne jest w zbliżeniu tafla lusterka. W powieści Sacher-Masocha przywołane zostały dwa obrazy: jeden przedstawiający boginię Wenus (*Toaleta Wenus* Tycjana z 1555 roku) oraz drugi – jej ziemskie wcielenie (który powinien nosić tytuł *Wenus w futrze*). W pierwszym atrybutem Wenus jest zwierciadło trzymane przez Amora. Motyw małego lusterka w dłoni kobiety w filmie Polańskiego nasuwa raczej skojarzenie z kompozycją Giovanniego Belliniego *Kobieta z lustrem* z 1515 roku (znaną również jako *Toaleta młodej kobiety* oraz *Toaleta Wenus*). Manifestacja zmysłowej kobiecości Wandy stanowi rodzaj rewersu tamtego przedstawienia bogini, interpretowanego jako *Wenus wstydliva*. Tylko w tym jednym przypadku postać konfrontowana jest ze zwierciadłem (z sobą samą), w innych to ona, Wanda, staje się zwierciadłem ujawniającym skrywane pragnienia mężczyzny – tożsamość kobiecą. W końcu Novacek jako Wanda przechadza się po scenie uszminnowany, otulony szalem, na wysokich obcasach i mówi o drzeniu, o jakie przyprawia go myśl o pięknym Greku. Kobiece przebranie okaże się taką samą pułapką, jak w przypadku bohatera *Lokatora* (1976), Trelkovsky’ego, którego skłania ono do powtórzenia skoku z okna byłej lokatorki Simone Choule. Kulminacja pożądanej miłości-tortury zaskoczy rzecznika tej erotycznej fantazji. Poddając się woli dominy, daje się zaciągnąć, niczym pies prowadzony za obrożę, pod kaktus o fallicznym kształcie, do którego zostanie przywiązany powrozami z pończoch. Ubezważniony i jako dramaturg, który – jak oskarża go Wanda Jaurdin – chciał „stworzyć żeńskiego Frankensteina”, i jako figura kobieca (il. 11).

FINALNA INTERWENCJA KOBIETY – ZEMSTA SPOD ZNAKU BACHANTEK

Wanda na chwilę odchodzi, wówczas grzmoty i światło błyskawic szalejącej burzy wdzierają się do wnętrza teatru, a gdy powraca niczym pogańska bogini, naga, z narzuconą na ciało etolą z czarnego futra, wznosząc okrzyk: „Bachantki... tańczcie na cześć Dionizosa”, rozpoczyna swój rytualny, frenetyczny taniec, po wykonaniu którego w półmroku oddała się naga, ciągnąc za sobą futro. Na tle widocznego w głębi kadru spletanego

Il. 10. Malarski temat „toalety Wenus”



Il. 11. Akt totalnej opresji.
Dramaturg ubezwłasnowolniony



Thomasa Novaczka w damskim przebraniu pojawia się napis: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety”. Inscenizacja spektakularnego końca autora sztuki forsującego własną wizję kobiety jest nawiązaniem do *Bachantek* Eurypidesa. Thomas, podobnie jak tebański władca Penteusz omamiony boską mocą i przebrany za kobietę, zostaje ukarany za rozniewanie boga. W *Bachantkach* bóstwo było obecne w dwojaki sposób – bezpośrednio (jako wcielone w bachanta) i pośrednio-mistycznie (w umysłach pozostałych bohaterów). W *Wenus w futrze* zachodzi poniekąd analogiczna sytuacja: Wanda Jaurdin staje się bóstwem zemsty, ale wcześniej pełniła też rolę podszeptu dla umysłu Novaczka, wyzwalając jego nieświadome pragnienia. *Bachantki* Eurypidesa przedstawiały konflikt pomiędzy dwiema siłami determinującymi ludzką egzystencję: racjonalnym oglądem świata i postawą religijną, z tym, że kult dionizyjski ze swoją orgiastyczną eksplozją był zaprzeczeniem spokojnej wiary. Tragedia jest też interpretowana jako obraz wewnętrznej walki, w której wyparte treści zostają ostatecznie ujawnione. Przebranie się Penteusza za bachantkę symbolizować ma obecność w nim, ale nieświadomą,

chęć poddania się bachicznemu szałowi²⁴. W filmie zemsta bogini nawiązuje do zemsty Dionizosa na Novaczku-Penteuszu za uzurpowanie sobie prawa do wypowiedania się w imieniu kobiety i przejmowania jej tożsamości (il. 12).

Finalna interwencja kobiety to wprowadzenie w czyn ostrzeżenia zawartego w jego sztuce: „Uważaj, czego pragniesz!”. To, w jaki sposób Wanda Jaurdin pojawia się, a potem znika, pozwala w niej widzieć nie tylko kobietę, w której ręce oddał go Bóg, pogańską boginię zemsty, lecz i o wiele bardziej enigmatyczną postać o cechach diabolicznych. Wszak jej pojawienie się i zniknięcie jest sygnowane obrazami samoistnie otwierających się oraz – w finale – zamykających się wahadłowych drzwi. W motywie trojga wahadłowych drzwi zaszyfrowane zostało odniesienie do lektury palimpsestowej: nadbudowanej nad tekstem sztuki Davida Ivesa interpretacji dokonanej w filmie Romana Polańskiego oraz dokonanej przez Ivesa w sztuce interpretacji powieści Sacher-Masocha, tudzież wpisanej zarówno w film, jak i w sztukę polemiki wokół interpretacji tekstu źródłowego (dwugłos Novacek–Wanda). Z kolei śladem wielowarstwowego tekstu powieści szkatułkowej austriackiego pisarza – odsłaniającej, jak w palimpseście, kolejne warstwy – zarówno nad sztuką, jak i nad filmem nadbudowywane są znaczenia oparte na wcześniejszych tekstach kultury należących do tradycji: mitologicznej (jak mit bogini Wenus, sztuka z okresu hellenistycznego *Bachantki*, pośrednio mit Pigmaliona i Galatei), biblijnej (opowieść z *Księgi Judyty*), romantycznej (mit faustowskiego paktu inspirowany w szczególności poematem dramatycznym *Faust* Johanna Wolfganga von Goethego).

ISTOTA LEKTURY PALIMPSESTOWEJ – DWUTOROWOŚĆ LEKTURY „ZAPOMNIANEGO PROTOPLASTY”

Adaptując sztukę Davida Ivesa, Polański pozostał zasadniczo wierny tekstowi, zmienił, dodał lub zmodyfikował zaledwie kilka szczegółów. To przede wszystkim: dodana klamra narracyjna filmu; sugerowany i sugestywny niejasny status postaci Wandy nacechowanej coraz to bardziej uzewnętrzniającym się demonizmem i wyzwalającej skrywaną stronę natury Novaczka; finalna reinterpretacja masochistycznej relacji pomiędzy płciami z Wandą Jaurdin, która wchodzi w rolę dominy ubezwłasnowolniającej mężczyznę

²⁴ H.L. Smith, *Masterpieces of Classic Greek Drama*, Westport, CT–London 2006, s. 145.



Il. 12. Frenetyczny taniec bogini-Szatana

(Novaczka) wcielającego się w kobietę (Wandę von Dunajew); zwieńczająca film konfiguracją malarskich obrazów z motywem Wenus, stanowiąca rodzaj puenty wskazującej na nieustanne przetwarzanie w kulturze mitologii zwodniczej bogini miłości.

Potencjał zawarty w sztuce Ivesa to gra z figurami męskości i kobiecości, determinowanymi momentem w rozwoju kultury. Został on rozwinięty w filmie w duchu konfrontacji dwu „lektur” powieści Sacher-Masocha: staroświeckiej, zgodnej z duchem pierwowzoru literackiego i znamionującej sztukę autorstwa Novaczka, tudzież jego postawę jako reżysera; oraz współczesnej, dokonywanej przez Wandę-aktorkę z perspektywy kontestacji erotycznej fantazji interpretowanej jako dewiacja. Obie lektury pozwalają dostrzec, że prefiguracja modernistycznych przedstawień kobiecości w powieści Sacher-Masocha otwiera perspektywę na współczesne konstrukcje płci kulturowej (kobiecość Novaczka generowaną przez strój). Film Polańskiego i sztuka Ivesa konfrontują ze sobą te dwie lektury fantazmatu opisanego w powieści Sacher-Masocha. Jedna (wprowadzana za sprawą aktorki) jest przejawem redukcjonizmu – sprowadzenia historii Seweryna Tollmana i Wandy Dunajew do ilustracji przypadku dewiacji seksualnej – i ma swoje źródło w późniejszej tradycji opisu psychopatologii życia seksualnego, tudzież w popkulturze. Na ten trop naprowadza strój Wandy w stylu sado-maso, prowokacyjnie ukierunkowujący lekturę powieści (hipotekstu) na lubowanie się w sadomasochizmie. To w seksuologii pojawia się termin psychopatii sadystyczno-masochistycznej oznaczającej czerpanie przyjemności z zadawania cierpienia sobie lub/i innym, które jest

objawem niedojrzałości emocjonalnej (infantyilizmu)²⁵. Druga interpretacja (której rzecznikiem pozostaje autor-reżyser) jest zakorzeniona w idealizmie wpisanym w powieść Masocha. U Masocha podporządkowanie się kobiecie i znoszone udręki wiązały się z dążeniem ku Ideałowi. Jego bohater szukał oprawcy, którego chciał ukształtować, kobiety-tyrana, ziemskiego wcielenia Ideału – bogini Wenus. Narodziny tego fantazmatu wiązały się z przeżyciem o charakterze mistycznym, jak kontemplacja nagiego kobiecego ciała/Wenus w warunkach mistycznych. U źródeł tego, co później nazwano masochizmem, tkwi więc „fantazja”. I tak też w duchu przeżycia mistycznego został w filmie Polańskiego zobrazowany akt totalnej opresji Thomasa Novaczka. W przewrotny sposób ilustruje „poddaństwo” jako nośnik ekstazy orgastycznej, zgodnie z zasadą, że „większą rozkosz uzyskuje człowiek w kontaktach z kosmicznym uniwersum nawiązywanych w czasie ekstazy orgastycznej wtedy, gdy nawiązuje on te kontakty w pozycji podporządkowania i uzależnienia, niż w pozycji dominacji i władzy”²⁶.

W perspektywie idealizmu Masocha współczesny koncept sadomasochizmu nie jest uprawomocniony. Masoch to „słowiańska dusza zanurzona w niemieckim romantyzmie – nie sięga już po romantyczne marzenie, lecz po fantazmat i wszelkie fantazmatyczne moce literatury. Na płaszczyźnie literackiej Masoch okazuje się mistrzem fantazmatu i zawieszenia, już przez samo to jest wielkim pisarzem, który dzięki folklorowi osiąga moc mitu, tak jak Sade potrafi osiągnąć moc argumentacyjną dzięki swoim opisom”²⁷. To psychologia „stworzyła” czy też „odkryła” masochizm, sadyzm i sadomasochizm w swoim semiologicznym i symptomatologicznym akcie nadania nazwy²⁸. W *Prezentacji Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo* autorstwa

²⁵ A. Kępiński, *Psychopatie*, Warszawa 1988, s.129, 134.

²⁶ K. Imieliński, *Kobieta i seks*, Warszawa 1989, s. 223.

²⁷ G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 174, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/issue/view/179/102> (dostęp 8.10.2023).

²⁸ T. Swoboda, *Prezentacja „Prezentacji”*, s. 177, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2300-5823-year-2016-issue-7-article-2392/c/2392-1855.pdf> (dostęp 8.10.2023).

Gilles'a Deleuze'a²⁹, zamieszczonej jako wstęp do *Wenus w futrze* opublikowanej w 1967 roku w wydawnictwie Minit, filozof francuski wyraża przekonanie, że sadomasochizm jest jedną z „błędnych nazw, semiologicznym potworkiem”³⁰. Deleuze postawił w niej jedenaście tez wskazujących na różnicę między sadyzmem a masochizmem, korespondujących z odmiennością strategii literackich Sade'a i Masocha. Ostatnią z nich i zarazem podsumowującą jego wywód jest „różnica między sadystyczną apatią a masochistycznym chłodem”³¹. Studium Deleuze'a poświęcone powieści *Wenus w futrze* było nawiązaniem do interpretacji Richarda von Krafft-Ebinga, pierwszego teoretyka perwersji opisanej w *Psychopathia sexualis*, które określa się jako powrót do pierwotnych intuicji dokonany ponad tradycją freudowską, w którą i w której koncept sadomasochizmu, rozumianego jako ścisły związek sadyzmu i masochizmu, zostało wymierzone. Tekst Deleuze'a to korekta tradycji psychoanalitycznej – freudowskiej (traktującej masochizm jako zjawisko wtórne – prostą odwrotność sadyzmu) i lacanowskiej (gdzie sadyzm to tylko denegacja masochizmu). Deleuze, w opozycji do Freuda, dowodzi, że mechanizmy obu perwersji – sadyzmu i masochizmu – są zupełnie inne. Już samo sprowadzenie powieści Sacher-Masocha li tylko do wykładni perwersji jest nadużyciem. Masoch miał zresztą żal do Krafft-Ebinga w związku z nadaniem jednej z perwersji nazwy wywiedzionej od jego nazwiska, jako że istota jego twórczości polegała raczej na „szczególnym sposobie »deseksualizacji« miłości i seksualizacji historii ludzkości”³². Deleuze podkreśla jednak to, że Krafft-Ebing „złożył hołd Masochowi” i równocześnie wskazał na literaturę jako potencjalne źródło klinicznego

²⁹ Zob. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, b.m.w 2014, <https://www.aleatory.ir/wp-content/uploads/2020/07/Pr%C3%A9sentation-de-Sacher-Masoch-Le-froid-et-le-cruel-Deleuze-Gilles.pdf> (dostęp 8.10.2023). Wydanie angielskie: G. Deleuze, *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism: "Coldness and Cruelty" by Gilles Deleuze, "Venus in Furs" by Leopold von Sacher-Masoch*, transl. by J. McNeil, New York 1991, s. 7–138; tekst dostępny online: <http://pdf-objects.com/files/gilles-deleuze-masochism-coldness-and-cruelty-venus-in-furs.pdf> (dostęp 8.10.2023).

³⁰ G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha...*, op. cit., s. 174.

³¹ Ibidem, s. 175.

³² T. Swoboda, op. cit., s. 180.

dyskursu³³. Krafft-Ebing zwrócił też uwagę na „kluczowe dla masochizmu znaczenie psychicznej uległości, a nie fizycznej kary”³⁴. Deleuze natomiast dokonał rehabilitacji dzieła Sacher-Masocha i oddzielenia masochizmu od sadyzmu. Równocześnie wyłączył Sade’a i Masocha z grona pornografów i określił ich mianem „pornologów”³⁵. Zwrócił też uwagę na nierozzerwalnie łączący się z masochizmem fetyszizm oraz marzycielski, wyobraźniowy charakter tej perwersji. Ukazał malarski charakter masochistycznych scen, aby dowieść ich głęboko wyobraźniowej natury³⁶.

Pewna dwutorowość dyskursu w odniesieniu do kwestii masochizmu była już obecna we wcześniejszej twórczości Polańskiego. Przedstawiał on bohaterów w sytuacjach opresji, psychicznej i fizycznej uległości, wykazujących postawy masochistyczne, a także jako trybiki w mechanizmie władzy i podporządkowania (np. *Nóż w wodzie*, 1961; *Matnia*, 1966; *Tragedia Makbeta*, 1971; *Tessa*, 1979). Jednym z kluczowych tematów jego filmów była dychotomia męskości i kobiecości, kobieta pełniła w nich zwykle rolę demonicznej przewodniczki reprezentującej świat mroku (*Frantic*, 1988; *Dziwiątę wrota*, 1999) czy wprowadzającej w czyn ideę zemsty wobec winowajcy bądź dawnego oprawcy (*Gorzkie gody*, 1992; *Śmierć i dziewczyna*, 1994). W *Wenus w futrze* można dostrzec odniesienia do własnej twórczości, ale film ma przede wszystkim proveniencję stricte literacką (teksty dramatu i powieści) i to ona rzutuje na wpisaną weń lekturę palimpsestową. Finalna interwencja kobiety (silnej mocą bóstwa czy Szatana) służy demystyfikacji męskich fantazmatów i obróceniu wniwecz uniwersum reżysera, który staje się obiektem zniewolenia. To kulminacja zderzenia dwu postaw: idealizmu (mężczyzny) i realizmu (kobiety).

Sztuka Davida Ivesa i film Romana Polańskiego to powroty do „zapomnianego protoplasty”, uświadamiające, jak inspirujący może być on także w czasach współczesnych. Oba dzieła są głęboko zakorzenione w tradycji dyskursu inspirowanego powieścią Sacher-Masocha. Wpisana w film Polańskiego dwutorowość lektury stawia ponownie przed dylematem

³³ Ibidem, s. 177.

³⁴ W. Marzec, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 220–233.

³⁵ T. Swoboda, op. cit., s. 180.

³⁶ Ibidem, s. 181.

wyboru pomiędzy fantazmatem sadomasochizmu generującego „grę o władzę” i wyobraźnię pornograficzną (jako pochodną kultury popularnej) a fantazmatem masochizmu wkraczającym w sferę doznań nadzmysłowych (o idealistycznej proveniencji). Polański jest artystą, któremu bliższe jest myślenie mityczne (spod znaku Cassirera) zacierające dychotomię pomiędzy realnym a idealnym.

POD ZNAKIEM WENUS

Tło dla napisów końcowych zamykających film Romana Polańskiego tworzy seria kilkunastu dzieł sztuki malarskiej przedstawiających Wenus, boginię miłości, piękna i pożądania, poczynając od *Wenus z lustrem* (ok. 1555) Tycjana, *Toalety Wenus* (1608) i *Wenus przed lustrem* (ok. 1615) Petera Rubensa, *Wenus z lustrem* (1648–1650) Diega Velazqueza, aż po spiralny posąg *Wenus z Milo*, marmurową rzeźbę z okresu hellenistycznego (z ok. 130–100 roku p.n.e.), eksponowaną w Luwrze. Stanowią one kontekst dla historii o poszukiwaniu ideału, opowieści o artyście i kobiecie jako jego muzie, o kobiecie, która na zawsze pozostanie dla mężczyzny zagadką. Może głównym przesłaniem filmu Polańskiego jest to, że każdy artysta nosi w sobie swoją Wenus.

Bibliografia

- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanisławska, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2020.
- Eurypides, *Tragedie*, t. 4, przeł. J. Łanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
- Deleuze Gilles, *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism: “Coldness and Cruelty” by Gilles Deleuze, “Venus in Furs” by Leopold von Sacher-Masoch*, transl. J. McNeil, Zone Books, New York 1991. Tekst dostępny online: <http://pdf-objects.com/files/gilles-deleuze-masochism-coldness-and-cruelty-venus-in-furs.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Imieliński Kazimierz, *Kobieta i seks*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.

- Kępiński Antoni, *Psychopatie*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1988.
- Marzec Wiktor, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996.
- Rougemont Denis de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, , Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Sławiński Janusz (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Smith Helaine L., *Masterpieces of Classic Greek Drama*, Greenwood Press, Westport, CT–London 2006.
- Stam Robert, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, Rutgers, New Brunswick 2000.
- Starczewska Krystyna, *Mit przeciwko mitowi (Denis de Rougemont, „Miłość a świat kultury zachodniej”)*, „Etyka” 1969, t. 5. Tekst dostępny również online: <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/913> (dostęp 8.10.2023).

Źródła internetowe

- Deleuze Gilles, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/issue/view/179/102> (8.10.2023).
- Deleuze Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de Minuit, b.m.w. 2014, <https://www.aleatory.ir/wp-content/uploads/2020/07/Pr%C3%A9sentation-de-Sacher-Masoch-Le-froid-et-le-cruel-Deleuze-Gilles.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrere*, 27.11.2013, https://bdper.plandetudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrure.pdf (dostęp 8.10.2023).
- Ives David, *Venus in Fur*, Docer.pl, <https://docer.pl/doc/8058c5v> (dostęp 8.10.2023). Tekst dostępny również na portalu Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/631913763/Venus-In-Fur> (dostęp 8.10.2023).
- Swoboda Tomasz, *Prezentacja „Prezentacji”*, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2300-5823-year-2016-issue-7-article-2392/c/2392-1855.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Wikipedia, hasło ‘*Venus in Furs* (song)’ , [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_(song)) (dostęp 8.10.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1a. Leo i Fannie (Leopold von Sacher-Masoch i Fanny Pistor Bogdanow), Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wenus_w_futrze (dostęp 8.10.2023).
- Il. 1b. Dwaj autorzy (Polański i Novaczek) z kobietą-muzą (Wandą – Emmanuelle Seigner) na planie filmu *Wenus w futrze*, Kultura.onet.pl, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/wenus-w-futrze-polanski-obnazony-recenzja/5ltrdtw> (dostęp 8.10.2023).
- Il. 5. Jean-Baptiste Regnault, *Pigmalion*, 1786, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kompleks_Pigmaliona (dostęp 8.10.2023).
- Il. 2–4b, 6–12. Kadry z filmu *Wenus w futrze* Romana Polańskiego

Goddess's or Satan's Intervention? A Palimpsest Reading of Roman Polanski's *Venus in Fur* (2013)

The text concerns Roman Polanski's film *Venus in Fur* (2013), a multi-layer psychodrama written for two characters, taking place on several levels of human relations: actress vs. director, literary character vs. performing artist, man vs. woman. *Venus in Fur* has been defined as a kind of palimpsest, i.e. a film story based on the fictional skeleton of other works. Referring to the concept developed by Gérard Genette, who categorized the ways in which different texts interact with each other, the article investigates the film's hypertextuality, i.e. the "grafting" of *Venus in Fur* (as a hypertext) upon earlier works (hypotexts). When discussing *Venus in Fur* as a text of culture constituting a hypertext superimposed on other literary pieces, such as David Ives' dramas, Leopold von Sacher-Masoch's novels, mythological and biblical stories, it was necessary to identify their mutual relations by deciphering all the interconnections, reworkings, reinterpretations, and revisions. Due to the relationships existing between the various cultural texts in the film, the analysis was treated as a palimpsest reading. Attention was also paid to the director-actress relationship and the role of the female character in connection with the reinterpretation of the myth of the goddess Venus.

Keywords: *Venus in Furs*; Roman Polanski; David Ives; Leopold von Sacher-Masoch; palimpsest; hypertextuality; reading a palimpsest storybook; the myth of the goddess Venus; the theme of love-torture; masochism; fetishism

