

# Mityczna historia. Czas w Podróży komediantów i Spojrzeniu Odyseusza Teo Angelopulosa

**ABSTRACT.** Sławnikowski Wojciech, *Mityczna historia. Czas w Podróży komediantów i Spojrzeniu Odyseusza Teo Angelopulosa* [Mythical history: Time in Theo Angelopoulos' *The Travelling Players* and *Ulysses' Gaze*]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 193–206. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.11>.

The article centres on two films by Theo Angelopoulos, *The Travelling Players* and *Ulysses' Gaze*, which are analysed with respect to time and with a particular emphasis on the issue of mythical and historical time. Crucial to the presentation of the temporal structure of the films are techniques such as the "editing of time" and foregrounding of duration through the use of long takes. Mythical time is analysed with reference to the theories of myth developed by Mircea Eliade and Claude Lévi-Strauss, which help to show how Angelopoulos melds together the two seemingly mutually exclusive times. Historical time is examined with reference to Krzysztof Pomian's theory of time. Interpretative conclusions derived from that theory relate to the differences between the two films' approach to representing history, with *The Travelling Players* using hindsight for a historiosophical synthesis of Greek history and *Ulysses' Gaze* portraying an inability of such synthesis without hindsight.

**KEYWORDS:** Theo Angelopoulos, *The Travelling Players*, *Ulysses' Gaze*, time in film, myth in film, history in film

Aktualne wydarzenia nie stanowią inspiracji twórczej.  
Potrzebny jest czas. Dopiero mogą  
odtworzyć – zrekonstruować!

Konstandinos Kawafis

Marguerite Yourcenar pisała o poezji Konstandinosa Kawafisa, że jest „zadziwiająco swobodna na płaszczyźnie czasu”[1]. To samo stwierdzenie można odnieść do filmów greckiego reżysera Teo Angelopulosa[2]. Jednym z głównych celów tego tekstu[3] będzie pokazanie na przykładzie dwóch dzieł: *Podróży komediantów* (1975) oraz *Spojrzenia*

[1] Marguerite Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, tłum. Jan M. Kłoczowski, Krystyna Dolatowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 54.

[2] Właśc. Teodoros Angelopoulos (gr. Θεόδωρος Αγγελόπουλος). Przyjmuję zapis nazwiska zgodny z zasadami latinizacji zalecanymi przez Komisję Standaryzacji Nazw Geograficznych poza Granicami Rzeczypospolitej Polskiej, dostępnymi pod adresem: <https://www.gov.pl/web/ksng/inne-publikacje-ksng> (dostęp: 28.09.2024). W polskiej literaturze o Angelo-

pulosie zazwyczaj używana jest transkrypcja angielska „Theodoros (Theo) Angelopoulos”.

[3] Tekst jest skróconą wersją pracy licencjackiej pod takim samym tytułem, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Krzysztofa Kozłowskiego, obronionej 13 września 2022 r. w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM i nagrodzonej I nagrodą (ex aequo) w XLVIII Konkursie na Najlepszego Referat Studencki i Najlepszą Pracę Licencjacką im. Stanisława Dobrzyckiego, organizowanym na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

*Odyseusza* (1995), jak poprzez różne zabiegi stosowane w warstwie temporalnej filmów Angelopoulos wykorzystuje właściwości medium oraz specyfikę samego czasu do możliwie pełnego wyzyskania owej Kawafisowej swobody. Szczególny nacisk położony zostanie na dwa obszary: mitu i historii, pozornie względem siebie opozycyjne i ewokujące różne modele czasu – odpowiednio cykliczny i linearny – jednak w istocie możliwe do połączenia. Spajając je ze sobą, Angelopoulos wykorzystuje mit, by zinterpretować współczesną historię Grecji, historię zaś, by ukonkretnić mit.

Zanim przejdę do omówienia mityczności i historyczności w filmach Angelopoulosa, chciałbym wskazać trzy kluczowe zabiegi w ramach ich struktury temporalnej, które będą konieczne do analizy wchodzących w jej skład czasów mitycznego i historycznego:

- 1) skupienie na trwaniu – jest ono osiąganę przez zastosowanie długich ujęć i uwzględnienie „martwego czasu” pozornej bezakcji[4];
- 2) montaż czasów, czyli łączenie różnych płaszczyzn czasowych w obrębie tej samej sceny, a nawet ujęcia – przykłady tego zabiegu wskazać można zarówno w *Podróży komediantów* (wejście komediantów na rynek na początku filmu, wejście faszystów na rynek w Nowy Rok, przejście od roku 1952 do czasu okupacji hitlerowskiej w jednym ujęciu ukazującym tę samą ulicę)[5], jak i w *Spojrzeniu Odyseusza* (sekwencja noworoczna w Konstancy)[6];
- 3) „subiektywna” lub „obiektywna” motywacja przebiegu czasu – tu wyraźnie zaznacza się różnica między omawianymi filmami[7]:

[4] Zabieg ten sytuuje Angelopoulosa w obrębie tradycji, którą Rafał Syska nazywa neomodernistyczną. Zob. Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014, s. 67–145. Por. też Asbjørn Grønstad, *‘Nothing Ever Ends’. Angelopoulos and the Image of Duration*, [w:] *The Cinema of Theo Angelopoulos*, red. Angelos Koutsourakis, Mark Steven, Edinburgh University Press, Edynburg 2015, s. 267: „Poprzez ciągle wysuwanie na pierwszy plan trwania, zarówno jako estetycznego efektu, jak i eksperymentalnego zabiegu, filmy Angelopoulosa ujmują dwa znaczenia trwania w czasie: po pierwsze, jako fenomenowi ściśle związanego z naturą ruchomych obrazów, po drugie, łącząc się z tematyką, filozoficzną myśl, że «nic się nigdy nie kończy»”. Wszystkie przekłady z jez. angielskiego i uwagi w kwadratowych nawiasach pochodzą od autora artykułu.

[5] Do najważniejszych wydarzeń z historii Grecji przedstawionych lub wspominanych w *Podróży komediantów* należą: katastrofa małoazjatycka (1922), dyktatura generała Joanisa Metaksasa (tzw. dyktatura 4 sierpnia, 1936–1941), włoska inwazja na Grecję (1940), niemiecka inwazja i okupacja Grecji (1941–1944), *dekemwriana* (bitwa grudniowa w Atenach, 1944), porozumienie z Warkizy (1945), grecka wojna

domowa (1946–1949), kampania przed wyborami parlamentarnymi, w których zwyciężył Zgromadzenie Greckie marszałka Aleksandrosa Papagosa (1952). Informacje o tych wydarzeniach, a także o szerszym kontekście historycznym, czerpię z pozycji: Jacek Bonarek, Tadeusz Czekalski, Sławomir Sprawski et al., *Historia Grecji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005 oraz Richard Clogg, *Historia Grecji nowożytnej*, tłum. Włodzimierz Gałuska, Książka i Wiedza, Warszawa 2006.

[6] Por. Adam Cichoń, „Korfulamu” – *podróż przez czas w kinie Theodorosa Angelopoulosa*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 150: „Angelopoulos w bardzo nieoczywisty sposób nakłada na siebie różne płaszczyzny czasowe, nie tylko mieszając sny, jawę i wspomnienia, ale także «konstelując» w obrębie jednego ujęcia składniki pochodzące z różnych porządków czasowych”.

[7] Angelopoulos postulował podział swej twórczości na dwa okresy: pierwszy, polityczny, skupiony na reprezentacji bez psychologicznej identyfikacji i kończący się na *Aleksandrze Wielkim* z 1980 r., oraz drugi, egzystencjalny, wyrastający z rozczarowania cynizmem polityki, rozpoczynający się *Podróżą na Cyterę* z 1984 r. *Podróż komediantów* sytuuje się

*Podróż komediantów* to film z silnie obecnym nadrzędnym narratorem pozadiegetycznym, decydującym o układzie zdarzeń w ramach sjużetu; w *Spojrzeniu Odyseusza* jest on z kolei w dużej mierze podporządkowany świadomości głównego bohatera (nazywanego po prostu A., z wyraźnym rysem autobiograficznym). Odmienność tych dwóch podejść dobrze widać na przykładzie zagadnienia chronologii zdarzeń, która nie zostaje w pełni zachowana w żadnym z filmów, jednak w *Spojrzeniu Odyseusza* wszelkie odstępstwa od niej wiążą się z introspekcjami A., a więc przebieg czasu pozostaje chronologiczny z perspektywy doświadczeń jego świadomości, podczas gdy w *Podróży komediantów* przeskoki czasowe pozostają niezależne od mentalności postaci, motywowane wyłącznie przez narratora.

Taki krótki techniczny opis nie wyczerpuje oczywiście problematyki czasu w filmach Angelopulosa. Pokazuje on zasób środków, z których reżyser korzysta, lecz nie sytuuje jeszcze omawianych dzieł w ramach architektury czasowej współczesnej cywilizacji – a to dopiero w jej kontekście wyraźnie widoczne staje się zespolenie cyklicznego czasu mitu z linearnym czasem historii, które zarazem stanowi najważniejszą cechę wspólną *Podróży komediantów* i *Spojrzenia Odyseusza*, jak i w swych szczegółowych realizacjach wyznacza istotne różnice między oboma filmami. O architekturze tej pisze w swej książce *Porządek czasu* Krzysztof Pomian, a jego ustalenia pomogą nam zrozumieć sposób posługiwania się czasem przez Angelopulosa:

Będąc konstrukcją wielopiętrową i wielowarstwową, architektura czasowa współczesnej cywilizacji przemysłowej pokazuje, w miarę jak się ją przegląda od dołu do góry, ślady coraz bliższej przeszłości, przy czym te wcześniejsze są jednak zarażane – na zasadzie efektu zwrotnego – przez te późniejsze, od których dają się oddzielić jedynie w sposób mniej lub bardziej arbitralny[8].

Jedna z podstawowych tez książki Pomiana dotyczy zatem wielości czasów: ujęte w porządku historycznym, składają się one na architekturę czasową współczesnej cywilizacji, w której na starsze warstwy nakładają się warstwy nowsze, a wszystkie one współistnieją ze sobą w ramach jednego dynamicznego, niejednorodnego tworu. Z wielością czasów wiąże się definicja czasu, którą Pomian daje w zakończeniu książki, a która jednocześnie pomoże nam zrozumieć, dlaczego czas jest tak ważną kategorią opisu dzieła filmowego:

Przedmiot, który oznacza słowo „czas”, jest [...] koordynacją wielu zmian rzeczywistych (a wtedy niezbyt od siebie odległych) lub wyobrażonych, dokonywaną przez instancję, która wytwarza w tym celu pewne sygnały lub znaki, zgodnie ze z góry danym programem. Ścisłej rzecz ujmując, jest

w okresie politycznym, *Spojrzenie Odyseusza* – w egzystencjalnym. Warto zauważyć, że cezura pokrywa się z rozpoczęciem przez Angelopulosa współpracy z włoskim scenarzystą Tonino Guerra. Zob. David Bordwell, *Modernism, Minimalism, Melancholy. An-*

*gelopoulos and Visual Style*, [w:] *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*, red. Andrew Horton, Praeger, Westport 1997, s. 11–12.

[8] Krzysztof Pomian, *Porządek czasu*, tłum. Tomasz Strzyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, s. 225.

to cała klasa takich koordynacji zróżnicowanych naturą instancji, które je ustanawiają, ich sposobami funkcjonowania, programami, które realizują, oraz zmianami (lub ich właściwościami), na które oddziałują czy których wyobrażeniami operują[9].

Skoro czas jest koordynacją zmian dokonywaną przez konkretną instancję, czas filmowy jest po prostu wynikiem zabiegów reżyserskich. To pozornie prosty wniosek, lecz zarazem wyraźnie sytuujący kwestię czasu po stronie kreacji. Owszem, kamera rejestruje jego upływ, lecz to od twórców zależy ostateczny kształt struktury temporalnej dzieła. Reżyser dysponuje zatem dużą swobodą w konstruowaniu czasowości dzieła, czerpiąc z dostępnych w ramach architektury czasowej zasobów i splatając je ze sobą w unikatowy twór. Jako instancja koordynująca zmiany, z których wyłania się czas filmowy, Angelopoulos nie tyle „rzeźbi” w czasie (jak pracę filmowca określał Andriej Tarkowski[10]), co stwarza czas na nowo. W konsekwencji zaś może na wiele sposobów spleść ze sobą różne przebiegi czasowe, nie bacząc na ich pozornie sprzeczne właściwości. Chronozofia pluralistyczna Pomiana pozwala zatem wyjaśnić, dlaczego ze stosunkową łatwością reżyserowi udaje się łączyć mit z historią, linearność z cyklicznością, odwracalność z nieodwracalnością. Przyjrzyjmy się więc konkretnym czasom, które splata ze sobą Angelopoulos, poczynając od czasu mitycznego, a na czasie historycznym kończąc.

Związki filmów Angelopoulosa z mitologią są oczywiste – *Spojrzenie Odyseusza* ogłasza je nawet w tytule, a zarówno fabuły, jak i postaci obu omawianych dzieł są oparte na pierwowzorach zaczerpniętych z mitologii (Atrydach i Odysie). Chciałbym jednak skupić się nie tyle na rozpoznanych już ich powinowactwach z antyczną tradycją teatralną, w tym paralelach z tragediami Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypideasa[11], ile na samym ukształtowaniu filmowego czasu, który wskutek konkretnych zabiegów nabiera cech czasu mitycznego. W tym celu odwołam się do dwóch odmiennych koncepcji mitu: Mircei Eliadego oraz Claude’a Lévi-Straussa.

Koncepcja Eliadego zasadza się na opozycji dwóch czasów, świętego i świeckiego: „Przez zwykły fakt opowiadania mitu czas świecki zostaje – przynajmniej symbolicznie – unieważniony: narrator i słuchacze przeniesieni zostają w czas święty i mityczny”[12]. Zarówno

[9] Ibidem, s. 334.

[10] Andriej Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum., przyp. i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007, s. 66.

[11] Zob. Iga Łomanowska, *Orestes bojownikiem ruchu oporu, czyli mit Atrydów w filmie Podróż komediantów Theo Angelopoulosa*, „Adeptus” 2016, nr 8, passim.

[12] Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł

Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 66. W takim ujęciu filmowi jako medium można przypisać wymiar mityczny związany z wkraczaniem podczas seansu w odmienny od codziennego czas – czas dzieła. Por. Mircea Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. Krzysztof Środa, Sen, Warszawa 1992, s. 182 oraz Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1999, s. 37.

w *Podróży komediantów*, jak i w *Spojrzeniu Odyseusza* trudno mówić o istnieniu dwóch całkiem odrębnych czasowych „obszarów” (by użyć przestrzennej metafory), między którymi bohaterowie mogliby się poruszać<sup>[13]</sup>. Następuje raczej zespolenie obu czasów poprzez wpisanie powiązanej ze współczesną historią fabuły w mitologiczny schemat. Jest to szczególnie widoczne w *Podróży komediantów*, w której życie codzienne Atrydów przeplata się z wydarzeniami o doniosłości właściwej czasowi świętemu (np. zabójstwo Agamemnona, zemsta Orestesa). Co więcej, styl Angelopulosa pozostaje jednolity w całym filmie, nie ma więc mowy o jakimkolwiek rozróżnieniu scen przynależących do codzienności i tych zaczerpniętych z mitu. Eliade określa czas świecki jako „trwanie świeckie” („zwykłe trwanie czasowe, w które wpisują się akty pozbawione znaczenia religijnego”<sup>[14]</sup>). Łatwo skojarzyć dobrane przez autora (a właściwie przez tłumaczkę) określenie z filmowym trwaniem. Łącząc je z montażem czasów, Angelopulos dąży do zatarcia granicy między ukazywaniem zdarzeń w czasie rzeczywistym a przeskokami czasowymi. W połączeniu tych dwóch zabiegów można dopatrzeć się cech wskazywanych przez Eliadego odrębnych czasów, które w filmach Angelopulosa łączą się w jedno. Z jednej strony w długich ujęciach wyeksponowane zostaje owo „zwykłe trwanie czasowe”, z drugiej poprzez przemieszanie płaszczyzn temporalnych naruszona zostaje linearność czasu. Eliade wskazuje, że „nieodwracalność zdarzeń, która dla [człowieka współczesnego] stanowi charakterystyczną cechę historii, dla [człowieka społeczności archaicznych] nie jest żadną oczywistością”<sup>[15]</sup>. Zniesienie sztywnej chronologii poprzez montaż czasów jest więc kluczowe dla mityczności w filmach Angelopulosa.

Chociaż przydatna w interpretacji zabiegu montażu czasów, koncepcja Eliadego nie całkiem przystaje do twórczości Angelopulosa z uwagi na obecną w niej silną opozycję mitu i historii:

Eliade broni twierdzenia, że pamięć zbiorowa jest ahistoryczna, że uznaje ona jedynie kategorie i archetypy, a nie historyczne zdarzenia i jednostki, gdyż jednostka właśnie jest – jego zdaniem – związana z autentycznością i nieodwracalnością historii<sup>[16]</sup>.

Z kolei Angelopulos stwierdził kiedyś: „Moja twórczość oparta jest na tzw. pamięci kolektywnej, i to nie tylko indywidualnej, ale

[13] Owszem, w drugim z filmów dają się wyraźnie oddzielić retrospekcje odnoszące się do przeżyć Janakiego Manakiego oraz współczesne doznania A., lecz te dwie sfery zestawione ze sobą nie noszą znamion opozycji mityczności i codzienności. U Eliadego czas świecki, w opozycji do mitycznego czasu świętego, wiąże się z życiem codziennym: „Chociaż bohaterami mitów są przeważnie Bogowie i Istoty Nadnaturalne, zaś baśni herosi i niezwykle zwierzęta, to jednak obie te kategorie łączy jedna cecha wspólna; nie odnoszą się one do świata codziennego”. Cyt. za: Mircea Elia-

de, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 16.

[14] Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 89.

[15] Mircea Eliade, *Aspekty mitu...*, s. 18.

[16] Eleazar Mielewski, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, przedm. Maria R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 94.

historycznej”[17]. Owa historyczna pamięć kolektywna jest motorem napędowym i instancją porządkującą czasowość w *Podróży komedianów* (w *Spojrzeniu Odyseusza* jest to pamięć indywidualna) i jako taka stanowi o istotnej odmienności łączącego dwa sprzeczne żywioły – mit i historię – podejścia twórczego Angelopulosa od opartej na ahistorycznej pamięci zbiorowej koncepcji Eliadego.

Alternatywną interpretację zabiegu montażu czasów oraz jego związku z mitycznością w filmach Angelopulosa można zaproponować, opierając się na koncepcji Claude’a Lévi-Straussa, na którego wykłady Angelopulos uczęszczał w młodości[18]. Francuski strukturalista dochodzi do dwóch wniosków, które będą dla nas istotne. Po pierwsze, zwraca uwagę, że charakterystyczne dla mitów powtórzenia służą odsłonięciu warstwowości ich struktury, zarówno diachronicznej (warstwy chronologicznie uporządkowanych mitycznych zdarzeń), jak i synchronicznej (niechronologiczne powiązania pomiędzy różnymi zdarzeniami, układające się w wiązki znaczeń i odsłaniające sens mitu). Po drugie, mimo powtórzeń poszczególne warstwy się od siebie różnią, co wynika z celu mitu, jakim jest dostarczenie logicznego modelu rozwiązywania sprzeczności[19]. Podwójna natura czasu mitycznego – synchro-diachroniczna (określenie Lévi-Straussa) – oraz godzenie sprzeczności będą głównymi punktami analogii między zaprezentowaną metodą a montażem czasów w filmach Angelopulosa.

Montaż czasów jest zabiegiem odkrywania synchronicznych wiązek znaczeń poprzez naruszanie porządku diachronicznego, co umożliwia wprowadzenie przez reżysera historiozoficznej refleksji. Połączenie ze sobą dwóch płaszczyzn czasowych w scenie wejścia komedianów na rynek pozwala podkreślić ciągłość ich wędrówki po Grecji, pomimo zmieniającej się sytuacji politycznej i targających trupą konfliktów; w scenie dołączenia świętujących Nowy Rok faszystów do wiecu poparcia marszałka Papagosa, a także w scenie ukazującej jedną ulicę zarówno podczas kampanii wyborczej z 1952 r., jak i okupacji hitlerowskiej, ustanowiona zostaje ciągłość między kolaborantami z okresu II wojny światowej, nacjonalistami z czasu wojny domowej oraz nową prawicową formacją polityczną z lat 50.; wreszcie w klamrze kompozycyjnej, złożonej z dwóch niemal identycznych scen przed budynkiem stacji kolejowej w Ejo, lecz odwracającej ich diachroniczny porządek (na początku filmu scena rozgrywa się w 1952 r., na końcu w roku 1939), wybrzmiewa tragiczny los bohaterów, których wielu ginie w toku rozwoju fabuły. Wszystkie te znaczenia powstają dzięki zastosowaniu do materii historycznej zabiegu będącego filmowym ekwiwalentem metody Lévi-Straussa: chronologiczne następstwo zostaje naruszone dla ukazania synchronicznego podobieństwa.

[17] Gerald O’Grady, *Angelopoulos’s Philosophy of Film*, [w:] *Theo Angelopoulos. Interviews*, red. Dan Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 71. Wypowiedź pochodzi z 1990 r., sprzed powstania *Spojrzenia Odyseusza*.

[18] Rafał Syska, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopulosa*, Rabid, Kraków 2008, s. 21.

[19] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. Krzysztof Pomian, Aletheia, Warszawa 2021, s. 239.

W strukturze temporalnej *Podróży komediantów* łączą się sprzeczności: czas jest zarazem nieodwracalny, gdyż w porządku diachronicznym ma wyraźnie skierowaną w jedną stronę strzałkę, jak i odwracalny, dzięki reżyserskim zabiegom pozwalającym odkryć synchroniczne zależności między nieprzyległymi do siebie diachronicznie elementami.

Wymienione wyżej przykłady pochodzą wyłącznie z *Podróży komediantów* – w tym filmie bowiem mityczność jest wyraźniej obecna niż w *Spojrzeniu Odyseusza*. Również w kontekście ujęcia Lévi-Straussa jest to dostrzegalna zależność, np. zastosowanie montażu czasów w sekwencji noworocznej ze *Spojrzenia Odyseusza* nie narusza chronologicznego następstwa zdarzeń – porządek diachroniczny jest tu zachowany, natomiast synchroniczne wiązki relacji ujawnione są poprzez ściągnięcie czasu (połączenie trzech noworocznych celebracji w jednej scenie), a nie przez jego pomieszanie. Owa różnica między filmami wiąże się ze wskazaną już subiektywną motywacją przepływu czasu w *Spojrzeniu Odyseusza*. Cykliczność czasu mitycznego zostaje więc osłabiona przez wkomponowanie w strukturę temporalną filmu silnie linearnego czasu psychologicznego. Jak pisze Pomian:

Związany z indywidualną perspektywą czasową, nieodłączny od postrzeganych zdarzeń, od wspomnień wpływających na powierzchnię pamięci, od oczekiwań wyrażanych w myślach, w czynach i słowach, złożony z nierównych i niejednorodnych przedziałów zarówno w teraźniejszości, jak w przeszłości i w przyszłości, zabarwiony ponadto stanami uczuciowymi i z tego względu nader zmienny, czas psychologiczny jest czasem jakościowym. [...] Czas psychologiczny jest nieodwracalny i skończony: zawarty między narodzinami a śmiercią, o której na ogół myśli się tylko niekiedy, w chwilach, gdy odczuwa się szczególnie swą kruchość, lecz która pozostaje przecież skrycie obecna na horyzoncie wszystkich naszych antycypacji i wszystkich naszych planów[20].

Czas psychologiczny jest zatem nieodwracalny, choć przeszłość może zostać przywołana we wspomnieniach czy w snach. Tak też się dzieje w *Spojrzeniu Odyseusza*, zarówno z własnymi przeżyciami bohatera, jak i ze zdarzeniami z życia Janakiego Manakiego, niewątpliwie dobrze znanymi ogarniętemu obsesją na jego punkcie A., a więc poniekąd istniejącymi w ramach jego psychiki na podobnych zasadach, co własne wspomnienia, a na pewno dającymi się równie łatwo przywołać. Skończoność i ukierunkowanie – dwie kolejne cechy czasu psychologicznego – również dobrze rezonują z filmem Angelopulosa, w którym – inaczej niż w *Podróży komediantów* z naruszającą chronologię klamrą kompozycyjną – początek i koniec, a także kierunek wędrówki, są wyraźnie obecne. Bohater przemierza Bałkany w celu odnalezienia rolek z zaginionym filmem braci Manakich, rzekomo pierwszym nakręconym na Bałkanach, reprezentującym dla A. „niewinne” spojrzenie na ów region sprzed czekających go okropieństw wieku XX. Bezpośrednio przed odnalezieniem rolek bohater będzie

[20] Krzysztof Pomian, op. cit., s. 215.

jednak świadkiem masakry na sarajewskiej ulicy – jego odyseja ku Itace niewinności kończy się eksplozją przemocy. Jeszcze chwilę przed tragedią, w scenie tańca, A. przenosi się do momentu rozstania z ukochaną w rozmywającej granice czasów subtelnej retrospekcji – cykliczność zostaje jednak unicestwiona przez śmierć, która przypomina o nieodwracalności czasu. Subiektywna motywacja czasu w *Spojrzeniu Odyseusza* ściśle wiąże się z przeważaniem linearności nad cyklicznością – wysunięcie na pierwszy plan czasu psychologicznego narzuca czasowi filmu określone ramy wynikające z jego specyficznych właściwości.

Trafnym sposobem zobrazowania różnicy między czasowością obu filmów, w obu będącej zespoleniem cykliczności i linearności, jest porównanie motywu podróży. W *Podróży komediantów* jest ona bezcelowa; składają się na nią liczne powtórzenia spektaklu odgrywanego przez komediantów w kolejnych miejscowościach; brak jej jakiegokolwiek geograficznego uporządkowania – w wielu scenach nie wiemy nawet, w jakim regionie Grecji przebywają obecnie bohaterowie. Podróż A., podobnie jak samego Odyseusza, ma jasny cel, a zatem jest ukierunkowana; kolejne jej etapy następują po sobie w uporządkowany sposób, wyznaczany odkrywanymi przez bohatera wskazówkami na temat losów zaginionych rolek; łatwo śledzić przebieg tej wędrówki z mapą lub podstawową znajomością bałkańskiej geografii. Tak więc tułaczka komediantów odbywa się w sposób cykliczny (klamra kompozycyjna filmu dowodzi, że trupa po latach powraca w te same miejsca), podróż A. jest natomiast linearna.

Jakie jest więc miejsce czasu historycznego w zarysowującej się przed nami strukturze temporalnej każdego z omawianych filmów? Pomian odróżnia czasu historyczne od czasu psychologicznego i wskazuje, że są one konstruowane przez historyków. Opisując chronozofię zdarzeniową (wizję czasu zbliżoną do zapisków kronikarza), wskazuje, że dotyczy ona jedynie rzeczy widzialnych i ogranicza się do ich relacjonowania, a zatem historia nie może się nią zadowalać, musi dopełnić ją o jakieś znaczenie wykraczające poza widzialne zdarzenia. Historycy często badają przedmioty rekonstruowane, np. zmiany klimatyczne, fluktuacje gospodarcze czy demograficzne, zmiany postaw wobec śmierci czy seksualności. Zaznacza się tu zasadnicza różnica dwóch perspektyw: historyka i świadka<sup>[21]</sup>. Pierwsza z nich jest zewnętrzna względem zdarzeń, pozwala na ich analizę, umieszczenie w szerszym kontekście, interpretację; druga zakłada uczestnictwo, obecność świadka w czasie i przestrzeni zdarzenia. W ramach pierwszej zdarzenie zostaje wpisane w dany czas historyczny, w drugiej ukształtowane jest poprzez czas psychologiczny. Pierwsza odpowiada czasowi motywowanemu obiektywnie, druga – motywowanemu subiektywnie.

[21] Ibidem, s. 40–43. Pomian (a za nim tłumacz) nazywa drugą z perspektyw perspektywą widza. Z uwagi na filmoznawczy charakter tekstu i używanie przeze

mnie słowa „widz” w odniesieniu do widza kinowego pozwałam sobie roboczo zmienić nazwę tej perspektywy na perspektywę świadka.

W *Spojrzeniu Odyseusza* narracja prowadzona jest, za pośrednictwem świadomości bohatera, z pozycji świadka, w *Podróży komediantów* – odpowiednio układającego zdarzenia historyka.

*Podróż komediantów* opowiedziana jest z perspektywy obiektywnego narratora, który spoza świata przedstawionego sprawuje pełną kontrolę nad czasem i nad przebiegiem fabuły. Montaż czasów służy tu wprowadzeniu refleksji historiozoficznej. Co więcej, zabiegi osłabiające linearność czasu i porządek chronologiczny zdarzeń, w połączeniu z wykorzystaniem mitycznych postaci oraz stylem wizualnym wysuwającym na pierwszy plan trwanie, sprawiają, że na bazie będących podstawą fabuły zdarzeń historycznych zbudowany zostaje mit historii Grecji okresu okupacji i wojny domowej, w którym zawiera się też np. archetyp komunistycznego partyzanta reprezentowanego przez Orestesa. Nawiązania do mitologii i wybrane cechy związanego z nią czasu zostają użyte do stworzenia opowieści, która nie jest mitem *sensu stricto*, jako że funkcjonuje we współczesnym kontekście historycznym i społecznym, lecz zarazem jest mitem *sensu largo*: opowieścią z potencjałem do kształtowania wyobrażeń społeczności. To właśnie prezentacja konkretnej wizji greckiej historii pozostaje w centrum napędzającego film zamysłu. *Podróż komediantów* można zatem określić jako film historiozoficzny[22].

Taka konceptualizacja historii możliwa jest wyłącznie z perspektywy, którą za Pomianem określiliśmy mianem perspektywy historyka. W *Spojrzeniu Odyseusza* następuje zaś zawężenie horyzontu poznawczego narratora poprzez ograniczenie narracji do świadomości głównego bohatera, a więc do perspektywy świadka. Zarazem jednak główna motywacja podróży A. – odnalezienie zaginionych rolek filmu braci Manakich, które zawierać mają „pierwsze spojrzenie” na Bałkany, poprzedzające pełen tragedii wiek XX – wiąże się ściśle z próbą znalezienia perspektywy historyka, spojrzenia z dystansu na przeszłe i aktualne konflikty targające Bałkanami. W zaginionych rolkach A. poszukuje możliwości dokonania takiej mitotwórczej syntezy, jakiej podjął się Angelopoulos w *Podróży komediantów*. Jego *idée fixe* jest mit pierwotnej, doskonałej niewinności, która rzekomo została utrwalona przez Manakich, a poprzez odnalezione rolki mogłaby się stać podstawą nowego historiozoficznego mitu o Bałkanach. Tak więc, podczas gdy *Podróż komediantów* jako tekst kultury stwarza mit, w *Spojrzeniu Odyseusza* funkcjonuje on wewnątrz diegezy – jest to film o poszukiwaniu mitu[23].

[22] Por. Andrew Horton, op. cit., s. 105.

[23] Nie znaczy to oczywiście, że sam Angelopoulos i tu nie stwarza osobnego mitu – tym razem udręczonego artysty, reżysera w kryzysie twórczym, przywołującego na myśl podobne postaci, np. z *Osiem i pół* Federica Felliniego. Autotematyczny i autobiograficzny wymiar *Spojrzenia Odyseusza* unaocznia

istotne przesunięcie, które nastąpiło w twórczości Angelopoulosa przez dwadzieścia lat oddzielających oba omawiane filmy: inaczej niż w *Podróży komediantów*, reżyser włącza tu w swą refleksję nad historią i współczesnością zarówno samego siebie, jak i kino jako instytucję, film jako medium.

Jednym z najważniejszych zagadnień związanych z filmografią Angelopulosa jest problem rekonstrukcji. Andrew Horton, wyliczając najważniejsze cechy jego kina, pisze: „Angelopulos gra pojęciem «rekonstrukcji», aby zmusić nas do namysłu nad fikcyjnymi granicami wszelkiego przedstawiania”[24]. Zarówno rekonstrukcja wydarzeń historycznych, jak i konstruowanie fabuł filmowych opartych na rekontekstualizacji mitów wymagają czasowego dystansu od materiału będącego podstawą (re)konstrukcji, która w innym wypadku nie może nastąpić. Tu też zaznacza się różnica między *Podróżą komediantów*, traktującą o oddalonych w czasie, historycznych zdarzeniach, a *Spojrzeniem Odyseusza*, zanurzonym w teraźniejszości konfliktu bałkańskiego. Uczestnictwo w czasie i jego obserwacja pozostają ze sobą w napięciu. Wynika to z zespolenia czasów, które diagnozowaliśmy, analizując filmy Angelopulosa w porównaniu z koncepcją Eliadego – brak wyraźnej granicy oddzielającej czas święty (mityczny) od świeckiego (historycznego) sprawia, że nie zawsze da się odróżnić czas świadka od czasu historyka. Za jeden z sygnałów rozpoznania, że przedstawiane w filmie zdarzenia i sam film należą do tego samego czasu, można uznać jedną z pierwszych scen *Spojrzenia Odyseusza*, w której podczas pokazu filmu A. w Florinie słychać fragmenty *Zawieszonego kroku bociana*, poprzedniego dzieła Angelopulosa. Fikcjonalność jest tu obecna niejako z konieczności – nie jest to dokument – ale ostatecznie Angelopulos zmierza do przekazania poprzez skonstruowaną przez siebie fabułę jakiejś prawdy o świecie, do którego należy zarówno on sam, jak i przedstawiane przez niego zdarzenia. *Podróż komediantów* jest efektem przejścia od perspektywy świadka do perspektywy historyka, *Spojrzenie Odyseusza* owo przejście tematyzuje.

Kluczowym zagadnieniem pozwalającym skontrastować analizowane dzieła jest zatem kwestia dystansu czasowego względem ukazywanych zdarzeń. W *Podroży komediantów*, choć to, co dla bohaterów jest przeszłością, przyszłością i teraźniejszością, miesza się ze sobą, z perspektywy narratora i widza całość fabuły należy do przeszłości. W *Spojrzeniu Odyseusza* dystans zostaje skrócony – A. podróżuje przez współczesne Bałkany, na ekranie oglądamy wojnę, która wciąż trwała w czasie zdjęć i w momencie premiery filmu. Co więcej, Angelopulos część scen nakręcił w strefie działań wojennych, m.in. w Mostarze, Vukovarze i regionie Krajiny (nie otrzymał zgody na zdjęcia w Sarajewie)[25]. Scena masakry we mgle na sarajewskiej ulicy jest najdobitniejszym przykładem tego, jak aktualność ukazywanych zda-

[24] Andrew Horton, op. cit., s. 14.

[25] Ibidem, s. 199. Horton opisuje, jak bieżące wydarzenia wpłynęły na jego odbiór filmu: „Lato 1995 roku było [...] latem chorwackiego ataku na region Krajiny, wcześniej zajmowany przez Serbów, ponownych ataków bośniackich Serbów na Sarajewo oraz kontrataku sił ONZ. Przed seansem *Spojrze-*

*nia Odyseusza* byłem wyposażony we wszystkie te informacje”. Cyt. za: ibidem, s. 197. O przebiegu wojny w Bośni i Hercegowinie zob. Sebastian Wojciechowski, *Integracja i dezintegracja Jugosławii na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2002, s. 81–101.

rzeń wdzieria się w historiozoficzną narrację i ją rozsadza. Po tragedii, której był świadkiem, odnalezione rolki przestają mieć dla A. znaczenie – Angelopulos decyduje się nie pokazać nam filmu Manakich na ekranie. Jednakże w przeprowadzonym przez Andrew Hortona w 1993 r. wywiadzie reżyser opisuje, jak miał wyglądać ów zaginiony materiał: „To czarno-biały film niemy z 1902 r. ukazujący aktora grającego Odyseusza na brzegu Itaki, u kresu swej podróży. Aktor-Odyseusz spogląda na filmowca poprzez całe dwudzieste stulecie: spojrzenie Odyseusza się dopełnia!” [26]. Na etapie preprodukcji film Manakich miał zostać włączony do *Spojrzenia Odyseusza*. Gdyby tak się stało, mit o Odysie stworzyłby kłamrę kompozycyjną dla XX wieku. Niepokazanie zawartości odnalezionych rolek sprawia jednak, że widz wyposażony wyłącznie w dostarczane przez film informacje (bez wiedzy o rozwoju koncepcji scenariusza) nie dowiaduje się, co było treścią filmu Manakich – prędzej przypuszcza, że przypomina on ich kilkukrotnie powracające na ekranie *Tkaczki* aniżeli ujęcie, o którym Angelopulos opowiadał Hortonowi. W ostatecznej wersji *Spojrzenia Odyseusza* nie ma wymiany spojrzeń Odysa Manakich z początku stulecia i Odysa Angelopulosa na jego końcu. Nie dochodzi do dopełnienia cyklu, a wobec tego przyszłość pozostaje otwarta. Kończący film monolog A. nawiązuje do *Odysei* i skierowany jest do Penelopy, której bohater obiecuje swój powrót, miłość i relację z podróży. Rozgrywająca się wokół tragedia, dotkliwie doznana przez bohatera w scenie masakry we mgle, uniemożliwia domknięcie opowieści, lecz pozostaje nadzieja na uczynienie tego w przyszłości. „Istotne jest, że ustępy z Homera [przytaczone przez A. w monologu] są skierowane ku przyszłości. «Kiedy powrócę». [...] A więc jego podróż nie dobiegła końca. Tułaczka w poszukiwaniu «domu» wciąż trwa. Jest w tym rodzaj nadziei” [27]. Otwarcie na przyszłość i rezygnacja z domknięcia pozwala pogodzić potrzebę uporządkowania historii poprzez opowieść, przekształcenia jej w mit niczym w *Podróż komediantów*, z rozpoznaniem, że nie jest to możliwe, gdy rozgrywa się ona na naszych oczach w sposób dotkliwy i chaotyczny. Angelopulos nie rozwiązuje tego napięcia, lecz patrzy z nadzieją w przyszłość, która może przynieść pokój i dystans konieczny do refleksji i stworzenia opowieści.

Te temporalne uwarunkowania rekonstrukcji i twórczości, a także różnice w podejściu Angelopulosa w omawianych filmach, pokazują, że film jako medium daje dużo swobody w kształtowaniu czasowości dzieła. Dobór elementów składających się na jego finalny kształt ograniczony jest przede wszystkim możliwościami technicznymi (np. logistyką, finansami, warunkami sprzętowymi) oraz granicami wy-

[26] Andrew Horton, op. cit., s. 202. Opisany materiał został nakręcony, a później włączony do filmu nowelowego *Lumière i spółka*. Zob. nowela Angelopulosa dostępna w serwisie YouTube, <https://>

[www.youtube.com/watch?v=-fomzTv49co](https://www.youtube.com/watch?v=-fomzTv49co) (dostęp: 29.09.2024).

[27] Wypowiedź Angelopulosa przytaczana w: Andrew Horton, op. cit., s. 199.

obraźni i zdolności twórców. Angelopoulos swymi dziełami udowadnia, że w warstwie temporalnej filmu łączyć się mogą pozornie sprzeczne wymiary cykliczności i linearności, że historia może się przekształcać w mit, i odwrotnie, że zbliżenie do czasu rzeczywistego poprzez ekspozycję trwania w długich ujęciach nie kłóci się wcale z dystansującym montażem czasów, rozbijającym ciągłość czasu świata przedstawionego. Warstwowy charakter architektury czasowej i szczególne właściwości medium filmu otwierają zatem szerokie pole możliwości, natomiast sam czas z perspektywy badacza staje się poręcznym narzędziem opisu tekstu kultury i dostrzegania związków między nim a jego kontekstami, również funkcjonującymi przecież w ramach jakiejś czasowości, w ramach architektury czasowej, w ramach jakiegoś medium o możliwych do porównania z innymi mediami właściwościach w kształtowaniu warstwy temporalnej.

Oprócz szczególnej predylekcji kina do czasu, istotny wpływ na podejście Angelopoulosa do historii ma też specyfika greckiej kultury. Jorgos Seferis pisał: „Obudziłem się z tą marmurową głową w dłoniach / która wyczerpuje moje łokcie i nie wiem gdzie ją położyć” [28]. Ów ciężar przeszłości, poniekąd wynikający z zanurzenia w architekturze czasowej, której nowe warstwy nakładają się na starsze, jest w Grecji szczególnie odczuwalny ze względu na wielowiekową historię tamtejszej kultury i cywilizacji:

Świadomość łączności z przestrzenią, w której żyli antyczni Grecy, każe zadawać pytania o ciągłość tożsamościową. Grecja, rozumiana nie w kategoriach politycznych czy geograficznych, ale w większym stopniu kulturowych, staje się wielowarstwową przestrzenią, w której kolejne poziomy, odsłaniane przez archeologów, ujawniają swoisty palimpsest nieprzerwanie nadpisywany przez ponad trzy tysiące lat [29].

Przeszłość wciąż zatem istnieje, zarówno w postaci śladów w przestrzeni, jak i dlatego, że wytworzone przez nią czasy pozostają aktualne i dostępne współczesnemu człowiekowi, mogącemu np. przetworzyć je w poezji lub w filmie. Ich wielość sprawia zaś, że czasowości *Podróży komediantów* i *Spojrzenia Odyseusza* nie da się bez daleko idących uproszczeń sprowadzić do jednej tylko cechy. Angelopoulos w skomplikowane sposoby łączy mityczność z historycznością i cykliczność z linearnością, poprzez starannie dobrane zabiegi kształtuje warstwę temporalną swych dzieł i ich odbiór przez widza. Przeprowadzone tu porównanie pokazuje zarazem różnorodność jego filmów, które na swój sposób się uzupełniają. W *Podróży komediantów* możliwe jest historiozoficzne spojrzenie na tragiczne dzieje Grecji. Dzięki dystansowi czasowemu udaje się przyjęcie perspektywy historyka, która,

[28] Jorgos Seferis, *Król Asine i inne wiersze*, tłum. i komentarzem opatrzył Michał Bzinkowski, KEW, Wrocław 2020, s. 33.

[29] Michał Bzinkowski, *Jorgos Seferis wobec hellenizmu i tradycji europejskiej*, [w:] Jorgos Seferis, *Róża losu. Eseje wybrane*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył Michał Bzinkowski, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020, s. 11.

choć nie neguje ludzkich tragedii, nie skupia się na nich, akcentując raczej powtarzalność postaw i sytuacji, znanych kulturze zachodniej już z mitów. W tym sensie *Spojrzenie Odyseusza* dopełnia się z wcześniejszym filmem, koncentrując się właśnie na jednostkowym dramacie zanurzenia w rozgrywającej się historii. Brak dystansu czasowego zmusza do przyjęcia perspektywy świadka, uniemożliwiając zarazem historiozoficzne uporządkowanie doświadczanych zdarzeń. Traktowane łącznie filmy Angelopoulosa pokazują zatem, jak usytuowanie sztuki wobec historii zmienia się wraz z upływem czasu i jak akumulacja kolejnych poziomów architektury czasowej co prawda zniekształca dawniejsze warstwy, ale też otwiera nowe możliwości ich rozumienia i artystycznego doświadczania.

## BIBLIOGRAFIA

- Bonarek Jacek, Tadeusz Czekalski, Sławomir Sprawski et al., *Historia Grecji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bordwell David, *Modernism, Minimalism, Melancholy. Angelopoulos and Visual Style*, [w:] *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, red. Andrew Horton, Praeger, Westport 1997, s. XX–XX.
- Bzinkowski Michał, *Jorgos Seferis wobec hellenizmu i tradycji europejskiej*, [w:] Jorgos Seferis, *Róża losu. Eseje wybrane*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył Michał Bzinkowski, fundacja terytoria książki, Gdańsk 2020, s. 7–60.
- Cichoń Adam, „Korfulamu” – podróż przez czas w kinie *Theodorosa Angelopoulosa*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 145–156.
- Clogg Richard, *Historia Grecji nowożytnej*, tłum. Włodzimierz Gałaska, Książka i Wiedza, Warszawa 2006.
- Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, tłum. Piotr Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. Krzysztof Środa, Sen, Warszawa 1992.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Grønstad Asbjørn, 'Nothing Ever Ends'. Angelopoulos and the Image of Duration, [w:] *The Cinema of Theo Angelopoulos*, red. Angelos Koutsourakis, Mark Steven, Edinburgh University Press, Edynburg 2015, s. 264–274.
- Horton Andrew, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, tłum. Krzysztof Pomian, Aletheia, Warszawa 2021.
- Łomanowska Iga, *Orestes bojownikiem ruchu oporu, czyli mit Atrydów w filmie Podróż komediantów Theo Angelopoulosa*, „Adeptus” 2016, nr 8, s. 18–28.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, przedm. Maria Renata Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- O'Grady Gerald, *Angelopoulos's Philosophy of Film*, [w:] *Theo Angelopoulos. Interviews*, red. Dan Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 66–74.
- Pomian Krzysztof, *Porządek czasu*, tłum. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.

Seferis Jorgos, *Król Asine i inne wiersze*, tłum. i komentarzem opatrzył Michał Bzinkowski, KEW, Wrocław 2020.

Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.

Syska Rafał, *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulou, Rabid*, Kraków 2008.

Tarkowski Andriej, *Czas utrwalaony*, tłum., przyp. i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007.

Wojciechowski Sebastian, *Integracja i dezintegracja Jugosławii na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2002.

Yourcenar Marguerite, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstantosa Kawafisa*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Krystyna Dolatowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.