

Iwona Grodź

„Zaprawdę powiadam ci, poetą się jest ...” *Wojacek* Lecha Majewskiego z 1999 roku

*Człowiekowi, który oddaje się całkowicie twórczości literackiej,
niepotrzebne są uczucia, kobiety, dzieci,
on nie ma serca, tylko mózg.*

Edmond de Goncourt

Istnieją tematy, które potrafią zawładnąć zbiorową wyobraźnią na lata. Istnieją też takie, w kontekście których możemy mówić o chwilowej modzie, o epizodycznym, choć fenomenalnym, rozkwicie fascynacji. Problemem, który niewątpliwie nie jest jedynie przebłyskiem, fajerwerkiem umykających nagle zainteresowań, okazuje się pisarz i jego twórczość oraz odkrywanie tajemnicy źródeł natchnienia. Określanie twórcy mianem geniusza i szaleńca to dość częste kulturowo połączenie, wpisujące się w szerszy kontekst [por. Parandowski 1986; Lombroso 2015]¹. Zagadnienie „artysta i jego twórczość” (powiązane z kwestią niezwykłego widzenia, emocjonalnego roziskrzenia czy poświęcenia) to niewątpliwie jeden z tematów wędrownych, „żelazny kapitał ludzkiej wyobraźni”, ujawniający się w różnych odsłonach w każdej epoce, prądzie, nurcie artystycznym i w indywidualnej twórczości. Nie tworzy on serii tematycznej, jak choćby filmy o rycerzach króla

1 Cesare Lombroso zaznaczył, że wskazując analogie i punkty styeczne między geniuszami a szaleńcami, pragnie zwrócić uwagę na błędy, które mogą być popełniane zarówno przy ocenie dzieł, jak i diagnozie jednych oraz drugich.



Ryc. 1 *Wojaczek*, reż. Lech Majewski, 1999

Artura, ale niewątpliwie silnie uwikłany zostaje w aktualne i ważne problemy autotematyzmu oraz „kanibalizmu” sztuki².

Niezwykle jest już samo słowo „artysta” (od łacińskiego *ars* – ‘sztuka’), które, choć poddawane było już przez językoznawców, filozofów czy antropologów kultury licznym analizom, ciągle skrywa w sobie tajemnicę. W języku Rzymian łacińskie *artista* zawierało pewne podwójne znaczenie, gdyż nazywano tak zarówno ucznia, jak i mistrza sztuk wyzwolonych. A to odsyłało ponownie do sfery niejednoznaczności, rozpiętej między tym, co zwyczajne (wyczone), i tym, co nadzwyczajne (podarowane; talent, geniusz). Z czasem to nie mimetyzm, ale kreacyjność stała się głównym elementem sprzyjającym wywyższeniu twórcy i jego dzieła. Z tego też powodu zaczęto wskazywać (m.in. Alfred de Vigny, Charles Baudelaire czy Stéphane Mallarmé) na analogię między słowami „artysta” i „arystokracja” („arystokracja intelektualna”)³.

Obraz artysty jako twórcy czy bohatera dzieła, także kinematograficznego, na przestrzeni wieków ulegał licznym transformacjom. Konkretnie wersje przemiany artysty-bohatera, typy postaci

- 2 Temat ten jest ciągle żywy, czego dowodzą filmy z ostatnich lat, na przykład *Artysta* (2011/2012) w reżyserii Michela Hazanaviciusa, *Ostatnia rodzina* (2016) Jana P. Matuszyńskiego czy *Powidoki* (2016) Andrzeja Wajdy.
- 3 Jean Péladan stworzył nawet kontaminację z wyrazów „artysta” i „arystokracja” – *aristie, aristie*.

twórczych oraz klasyczne schematy narracji na ten temat były przedmiotami licznych analiz filmoznawczych⁴. Zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej w ewolucji wyobrażeń o artyście można wskazać momenty kluczowe, które oddają metaforyczne ujęcia „ziemskiego boga”, filozofa, proroka, ofiary-cierpiętnika, dziecka, Chrystusa, clowna („jarmarczny pajac”), maga czy nawet psychopaty [Podraza-Kwiatkowska 1975: 384-411]. I, co ciekawe, takie różnice nie były typowe jedynie dla przelomu XIX i XX wieku, ale dotyczą, w mniejszym lub większym stopniu, wszystkich czasów. Podobny proces wskazać można w postrzeganiu sztuki, którą na przestrzeni wieków utożsamiano z pięknem, dobrem, trwałością, a nawet rodzajem religii – stąd też określano ją jako „okno na nieskończoność”, „siłę kojącą, uszlachetniającą, wyzwalającą”, „sztukę czystą”, elitarną (czyli wymagającą wtajemniczenia). Wystarczy przypomnieć, że Stanisław Przybyszewski pisał w tym kontekście o artyście-kapłanie, proroku czy wieszczu, sięgając do tradycji romantycznej i *Wielkiej Improwizacji* Adama Mickiewicza, która była przecież nie tylko świadectwem genialności (przekraczania granic swojej epoki), ale także wyrazem marzeń każdego twórcy – pragnienia posiadania władzy i swobody największego kreatora. Taka apoteoza stanowiła odpowiedź na wcześniejsze utożsamianie artysty z anonimowym rzemieślnikiem czy uzależnianie sztuki od mecenatu, a później od społecznego odbioru i utylitaryzmu. Artysta-geniusz zmieniał środowisko, z którego się wywodził. Wyprzedzał czas (antycypował to, co nadejdzie), przekraczał granice tabu, miał przy tym niespotykaną intuicję. Widział więcej i potrafił syntetyzować, wyciągać wnioski oraz jasno wyklądać zawilości otaczającej go rzeczywistości (mówiono o nim: „przewodnik w labiryncie wszechistnienia”). Tym właśnie różnił się od twórcy utalentowanego, który – choć tworzył – nie miał podobnego oddziaływania na świat zewnętrzny. Jego oryginalność nie była wyreżyserowana, ale autentyczna, wywodząca się z jego niepowtarzalnej natury. Historia tematu „twórca-geniusz-szaleniec” zasadza się na apoteozie i ostracyzmie jednocześnie.

4 Obrazowi artysty w kinie został w całości poświęcony 33 numer „Kwartalnika Filmowego” z 2001 roku.

Z jednej strony, wyraźnie przeciwstawiano artystów masie (czynili tak w swoich pisach choćby Friedrich Nietzsche czy Arthur Schopenhauer), wskazując na jego aspołeczność, izolacjonizm, osamotnienie i nadmierną wrażliwość, z drugiej – obawiano się tego, co kryje się pod maską geniusza, dzięki czemu może on zerować na niedouczeniu odbiorców.

Celem artykułu jest namysł nad sposobem prezentowania w przestrzeni filmowej powikłanych relacji międzyludzkich oraz twórczości artystów borykających się z depresją, psychozą i innymi chorobami natury psychicznej. Na ile obraz filmowy może być rzetelnym świadectwem kondycji emocjonalnej takich bohaterów? Na ile powiela on stereotypowe wyobrażenia, oparte często na legendzie twórcy genialnego czy wyklętego? Przedmiotem szczególnej analizy staje się tu film *Wojaczek* w reżyserii Lecha Majewskiego o poecie Rafale Wojaczku (1945-1971).

Pierwsza wątpliwość wiąże się z pytaniem, czy filmowy *Wojaczek*-poeta to alter ego Majewskiego. To ważne zagadnienie, na które nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Reżyser niewątpliwie był w młodości zafascynowany twórczością autora *Krucjaty*, a także sam jest poetą, co jednak nie oznacza, że możemy postawić znak równości między tymi dwoma twórczymi indywidualnościami. Niemniej warto zastanowić się nad podobieństwami. Do ważnych filmów biograficznych w dorobku Majewskiego, które niejako zapowiedziały *Wojaczka*, należą *Basquiat* (reż. Julian Schnabel, 1996) – filmowy wizerunek artysty; Majewski napisał scenariusz tego dzieła i je wyprodukował – *Angelus* (2001) oraz „opera autobiograficzna” *Pokój saren* (1997). Wymienione realizacje niewątpliwie odsłaniają ciąg rozwojowy, który doprowadził twórcę do *Wojaczka* [zob. Lebecka 2010: 97-107; Nowakowski 2012: 116-133]. W filmie tym podjął on temat artysty rozpiętego pomiędzy geniuszem a chorobą, ale mało kto zastanawiał się nad istotą tej synergii. Sam reżyser natomiast wielokrotnie wspominał, że kluczem do jej zrozumienia mogą być przestrzenie, miejsca, w których przebywał poeta: Mikołów – jego rodzinne miasto – i Wrocław⁵. Jak podaje Majewska:

5 W tym kontekście warto pamiętać, że motyw destrukcyjnego wpływu przestrzeni miejskiej na artystę ma bogatą tradycję literacką, na przykład modernistyczną.

Wiele scen *Wojaczka* kręconych było w rodzinnym Mikołowie. To z okna jego pokoju (obecnie siedziba „Literackiego Instytutu Mikołowskiego”) statyczna kamera patrzy beznamiętnie na brzydki świat. Dramatyzm filmu Majewski osiągnął zaskakująco prostymi środkami: kadry są ascetyczne, montaż cięty, ujęcie po ujęciu, ruch postaci wewnątrz kadru. W tych turpistycznych, nędznych zaułkach, ponurych knajpach szamocze się młody człowiek. [Majewska 1999: 36-37]

To wyjaśnienie sugeruje, iż należy dopatrywać się związków pomiędzy stanem emocjonalnym a umysłem. Można w takich poszukiwaniach przywołać choćby pomysły antropologów, którzy wskazywali na ścisłe determinowanie mózgu przez warunki zewnętrzne. Timothy Ingold sformułował koncepcję „ekologii życia”, uznając (za Martinem Heideggerem), że umysł to nie samodzielny, wyizolowany organ, ale owoc synergicznych powiązań człowieka i przyrody; stąd dużą rolę przywiązywał do roli doświadczenia (percepcji) jako źródła wiedzy oraz interakcji ze środowiskiem. Wedle jego koncepcji pomiędzy przyrodą a dominującą percepcją dotykową zachodzi równość, umysł nie znajduje się wewnątrz głowy ani na zewnątrz w świecie, ale jest immanentny w sieci sensorycznych szlaków, które łączą się na mocy zanurzenia się doświadczającego w jego środowisku [Angutek 2013: 22]. Już sto lat wcześniej poeci francuscy (Baudelaire czy Arthur Rimbaud) nazywali Paryż „ciemnym gardłem ulicy”, miejscem, w którym brakuje powietrza, niezbędnego do oddychania, i światła, koniecznego, żeby trafić, gdzie należy. W twórczości *Wojaczka* przestrzeń Wrocławia także stała się jednym z ważniejszych tematów, rodzajem zastępczego „ja” (podobnie jak inne jego wcielenia – schizofrenika, alchemika, skandalisty, śmierci⁶).

Aby zrozumieć utwory poety, trzeba poznać emocjonalną aurę Wrocławia z tamtych lat, gdy przyjeżdżał on do tego miasta.

Warto sięgnąć między innymi do twórczości Przybyszewskiego, Wacława Berenta czy Stanisława Ignacego Witkiewicza.

- 6 Taki katalog wcieleń opisała Małgorzata Jakubowska. Zauważyła ona również, że Wrocław pojawia się w kontekście „ja” cielesnego poety, że jest to jego „twarz autentyczna”, pozbawiona maski, od której nie można uciec [zob. Jakubowska 2006: 82-126].

Stanisław Srokowski – znany artysta i autor książki *Skandalista Wojaczek* – zauważył, że okres dojrzałości literackiej poety:

[...] przypada na najciekawsze lata rozwoju Wrocławia. Nigdy przedtem, ani potem miasto nie zyskało już tej rangi, energii, siły kulturotwórczej i ekspresji artystycznej, co wtedy. Dziesięciolecie 1965-1975 stało się najsłynniejszym dziesięcioleciem w najnowszej historii nadodrzańskiej aglomeracji. Miasto zamieniło się w Mekkę sztuki. W miejsce tajemniczych rytuałów i dziwnych przybyszy. W ziemię artystów, magów i czarnoksiężników, legendarnych fantastów i barwnych mitomanów. [...] Musiał mieć nosa i Rafał, skoro w 1964 roku wywachał, co się tu dzieje i szybko się zameldował, pozostając już we Wrocławiu do końca życia. Miasto jednych wciągnęło, innych zatopiło. To nie było miasto łatwe. Stawiało wysokie wymagania. Toteż każdy, kto miał jakieś ambicje, zmierzał wysoko. Jak nie starczało ci sił, byś w nim trwał i rozwijał się, musiałeś zginąć. Toteż i samobójstw nie brakowało. Ale tutaj powstały nowe szkoły artystyczne i tutaj kreowało się nowe mody na sztukę. Chyba nigdzie i nigdy potem nie ustawiały się tak długie kolejki pod awangardowymi teatrami Grotowskiego i Tomaszewskiego jak we Wrocławiu. Rzadko się bowiem zdarza, by prekursorzy w sztuce zdobywali sławę za życia. A do Wrocławia ściągały tłumy nowych przybyszy z całego świata. Było tu coś z klimatu Młodej Polski, z epoki Stanisława Przybyszewskiego i Zenona Przesmyckiego. A nowy grunt tej epoki, tak jak w modernizmie, wydawali się przygotowywać tacy filozofowie jak Artur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche czy Henry Bergson. [Srokowski 2006: 5-6]⁷

7 Ważne miejsca we Wrocławiu dla ówczesnych literatów to: „Klub Dziennikarzy” przy ulicy Świdnickiej, „Klub Międzynarodowej Prasy i Książki” na placu Kościuszki i „Klub Związków Twórczych” w Rynku, a także „Cyganeria”, „Bałtyk” i „U Deptaków”. Srokowski w swojej pracy zamieszcza mapę, na której zaznacza miejsca we Wrocławiu ważne dla poety [zob. Srokowski 2006: 78].

Poeta doskonale odnalazł się w tym mieście. Jego codzienny szlak znali dobrze znajomi Wojaczka, dość dokładnie opisał go Bogusław Kierc:

[...] trasa ta wiodła od Rynku, gdzie był „Klub Związków Twórczych”, potem zdarzały się za Rynkiem skoki w bok: albo w prawo ulicą Ofiar Oświęcimskich – do kawiarni „Deptaków”, albo w lewo – do knajpy „Bałtyk”, potem – po osi – przez ulicę Świdnicką do placu Kościuszki, z uwzględnieniem pod drożdże „Klubu Dziennikarza” (mieszczącego się wówczas na rogu Świdnickiej i Podwala), potem – już przy samym placu – była „Centralna”, dalej „Empik”, następnie w lewo – w ulicę Kościuszki, gdzie był „Pałacyk” (ówczesny klub studencki), a naprzeciw „Cyganeria”. Najdzielniejsi wydłużali szlak aż do Dworca Głównego, do „Bomby”. [Kierc 2007: 203]

Niewtajemniczonym taki opis nic nie mówi, przywodzi jedynie na myśl wędrówkę po czyjejs „przestrzeni intymnej”, jednak dla czytelników *Sanatorium* takie itinerarium może być pomocne w zrozumieniu stanów emocjonalnych poety. W dorobku autora *Sezonu* można znaleźć odpowiednie utwory, dające się „dopasować” do niemal każdego ze wskazanych miejsc, jak choćby *Ulica*, *Piosenka uliczna* czy *Bar „Piekielko”*.

We Wrocławiu autor *Sezonu* wielokrotnie się przeprowadzał: z ulicy Stolarskiej 76 na Śniadeckich 2, mieszkał też u brata Piotra (Przełot 17), potem na Łaciarskiej 23 (właścicielem był kapitan Malach, funkcjonariusz MO). Podobno jeszcze ostatniego dnia przed śmiercią szukał nowego mieszkania – miał myśleć wtedy o nowej miłości, wspólnym życiu, chciał też dalej studiować, ale ostatecznie nigdy już na uczelnię, ani krakowską, ani wrocławską, nie wrócił. Ten ostatni odruch świadczy o tym, że poeta nieustannie poszukiwał swojego horyzontu, swojej intymnej przestrzeni. Po to, żeby zobaczyć, co jest za nim, a co przed nim. Wymienienie miejsc akcji z filmu Majewskiego pozwala zrozumieć, jak doniosłe znaczenie miała dla zrozumienia umysłu Wojaczka przestrzeń. Poszczególne sceny umiejscowione zostały chronologicznie:



Ryc. 2 *Wojaczek*, reż. Lech Majewski, 1999

- w lokalu-restauracji „Bajka” w rodzinnym Mikołowie;
- w domu rodziców Rafała (pokój stołowy, kuchnia) w Mikołowie;
- na ulicy i cmentarzu tego prowincjonalnego miasteczka;
- na dworcu PKP we Wrocławiu;
- w szpitalu wojewódzkim we Wrocławiu;
- w kościele pw. św. Wincenta (i przed nim) we Wrocławiu;
- w domu Hornackiej, w czasie wspólnego oglądania serialu *Kobra* (zdjęcia realizowane w Mikołowie)⁸;
- w restauracji, w czasie spotkań z poetami Ciechońskim, Wiktorem Styczniem, Sandauerem (zdjęcia realizowane w hotelu „Monopol” w Katowicach);
- nad rzeką Odrą we Wrocławiu (w tej scenie reżyser zdecydował się wykorzystać jeden z utworów Wojaczka, w którym czytamy: „Więc w śmiertelnej potrzebie nie wiedząc już, gdzie się zwrócić / Wymyśliłem Wojaczka i to właśnie jest mój współnik” [Wojaczek 2005: 280]);
- na podwórzu i w mieszkaniu Stycznia.

Wrocław poety istnieje tylko w rozpoznawalnych miejscach, zwykle wspólnych dla wielu ludzi, miejscach niejako przechodnich, takich

8 Srokowski pisał, że widok z okna w filmie został nakręcony z okna domu Wojaczka w Mikołowie, przez które widać było napisy: „Audio Video”, „Jubiler”, „Obuwie”. Tam też znajduje się kawiarnia-restauracja „Silesia” i lokal zwany niegdyś „Bajka” [Srokowski 2006: 21].

jak dworzec, kościół czy brzeg Odry. Niemniej „przestrzeń symboliczna” w filmie – paradoksalnie – idealnie wpisuje się w odwieczną symbolikę urbanistyczną, nawiązuje do odwiecznych opozycji, na przykład miasto wewnętrzne oraz zewnętrzne, święte (ujarmione, Jeruzalem) oraz przeklęte (chaotyczne, Babilon). Wyobraźnia widza, inspirowana obrazami filmowymi, potwierdza i wzmacnia pesymistyczne wizje przestrzeni poety, ale też „zmusza” do ich akceptacji.

W omawianym filmie występują trzy obszary zainteresowania miastem: jako przestrzeń intymną, jako przestrzeń istnienia społecznego i jako przestrzeń istnienia artystycznego. Wszystkie one odpowiadają formom „istnienia” poety, są niczym synonimy „wewnętrznej architektoniki duszy” – bohatera w nich żyjącego, narratora o nich opowiadającego i autora-reżysera, który tworzy na ich bazie, z ich udziałem, swój film. Każda z tych filmowych „przestrzeni” Wrocławia oraz każdy z tych „Wojaczkowych bytów” składa się na skomplikowany wizerunek, wyobrażenie splotu geniuszu i szaleństwa w umyśle artysty. Ten wyraźny w dziele Majewskiego triumf negatywnego wpływu miejsca na stan psychiczny poety uzasadnia biografia Wojaczka, który był przez wielu nazywany „wrocławskim Rimbaudem” [Pysiak 1973: 3]. Bohater filmu odczuwa ucisk miasta, miejsc ograniczonych, zamkniętych ścianami, przeżywa tę przestrzeń jako więzienie, które zabija zarówno w sensie fizycznym (biologicznym; a więc jest to utrata w sobie pierwiastka zwierzęcego), jak i duchowym (utrata naturalności, spontaniczności). Tutaj każde spotkanie z przyrodą okazuje się tylko uludą, namiastką. Majewski pokazuje przestrzeń zewnętrzną poety jako obszar „życia chorego”, które cechuje niemoc, nuda, spleen (apatia łączy się w tym przypadku z odrazą do rzeczywistości). Krajobraz otoczenia może być również jedną z form uzewnętrznienia tego, co dzieje się w duszy poety. Ciężkie niebo, szare światło, wilgotne, pokryte pleśnią mury – te elementy kojarzą się z uczuciami takimi jak lęk, rozpacz czy cierpienie.

Stosunki międzyludzkie są w pewnym stopniu zależne od dyspozycji przestrzennych, w których zostały osadzone. Jeżeli więc miasto w filmie *Wojaczek* okazuje się sztucznym i nieco groteskowym wytworem, to również jego mieszkańcom trudno jest przypomnieć sobie swoje „naturalne oblicze” [Majewski, Melecki 1999].

Oswojenie miejsca przez poetę polegało na akceptacji „zła koniecznego”. Artysta miał wówczas szansę być „bogiem i jednocześnie jego demonem”. Dlaczego w przypadku *Wojaczka* tak się nie stało? Wizualizacja przestrzeni w filmie Majewskiego sugeruje dwa obszary ludzkiej aktywności: rozkoszy i pracy. Pierwsza często jest zdeformowana, druga – zniewalająca. Tworzenie, z czasem, przekształca się w powolny proces samozniszczenia. Konsumpcja zastępuje świat emocji: dobro, przyjaźń, sprawiedliwość. Jeżeli nawet te uczucia się pojawiają, to są płytkie, puste – to rozmowy o niczym, wspólne picie wódki. Destrukcja staje się wszechogarniająca. Dodatkowo dochodzi do utożsamienia erotycznej energii z bólem, chorobą, a nawet śmiercią.

Ucieczka od przestrzeni w *Wojaczku* oznacza zamknięcie się w świecie wewnętrznym. Szklane tafle dzielą tę przestrzeń na dostępną i niedostępną. Dlatego zapewne film ujęty jest w znamiennej ramie kompozycyjną: scenę przedstawiającą rozbicie szyby okna restauracji „Bajka” na początku i wstawienie nowej przez robotników w sekwencji finalnej. Materializacja otoczenia odbywa się na różnych poziomach, w różnych wymiarach. W przestrzeni wertykalnej: góra–dół, „raje zurbanizowane” i „rynsztok materii”. W horyzontalnej: daleko–blisko, „obce” i „swoje”. W trzecim wymiarze, czyli głębokości: „wewnętrzne” i „zewewnętrzne”. W czwartym wymiarze, a więc czasu: to miasto przeszłości i teraźniejszości. W wymiarze subiektywnej i emocjonalnej oceny zaś to miasto „dobre” i „złe”. Miejsce okazuje zwykle swoje różne oblicza, a fascynacja nim związana jest z przeciwnościami. W przypadku *Wojaczka* zostają one anulowane. To tylko jedno oblicze, ciągle to samo. Jedność poraża i zatrważa. Majewski odsłania przed widzem „krajobraz wewnętrzny” poety we właściwej skali, ani przez pryzmat romantyzmu, ani symbolizmu, ani tego, co zewnętrzne, ani tego, co napisane. To uniwersalny pejzaż, który trwa. To jeden z możliwych kluczy do zrozumienia umysłu *Wojaczka*. Zrozumienia, jak głęboko możemy być zanurzeni w otaczającym nas świecie.

Bibliografia

- Angutek Dorota (2013), *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań.
- Bereś Stanisław, Batorowicz-Wołowicz Katarzyna (2008), *Wojaczek wielokrotny: wspomnienie, relacje, świadectwa*, Wydawnictwo Biuro Literackie, Kołobrzeg.
- Cudak Romuald (2004), *Inne bajki: w kręgu poezji Rafała Wojaczka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Cudak Romuald, Melecki Maciej, red. (2001), *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i literatów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Mikołowski, Katowice.
- Jakubowska Małgorzata (2006), *Żeglowanie po filmie*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Kierc Bogusław (2007), *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Kolbus Edward, red. (1986), *Kaskaderzy literatury: o twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Lebecka Magdalena (2007), *Alchemik – rozmowa z Lechem Majewskim*, „Film & TV, Kamera”, nr 2, s. 4-15.
- Lebecka Magdalena (2010), *Lech Majewski*, Wydawnictwo Więzi, Warszawa.
- Lombroso Cesare (2015), *Geniusz i obłąkanie*, przeł. Jan Ludwik Popławski, Vis-à-vis/Etiuda, Kraków.
- Majewska Katarzyna (1999), *Poeci. Rozmowa z L. Majewskim*, „Kino”, nr 12, s. 36-37.
- Majewski Lech (1997), *Basquiat – nowojorska opowieść filmowa*, Wydawnictwo Rebis, Poznań.
- Majewski Lech (1999), *Images [zdjęcia i opisy filmów, przedstawień teatralnych i oper]*, Wydawnictwo Angelus Silesius, AWR, Katowice.
- Majewski Lech, Melecki Maciej (1999), *Wojaczek. Scenariusz*, Wydawnictwo Angelus Silesius, Wrocław.
- Marx Jan (1993), *Legendarni i tragiczni: eseje o polskich poetach*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa.
- Nowakowski Jacek (2012), *W stronę raju. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Parandowski Jan (1986), *Alchemia słowa*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.

- Podraza-Kwiatkowska Maria (1975), *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 384-411.
- Pysiak Krzysztof (1973), *Wrocławski Rimbaud*, „Kultura”, nr 24, s. 3.
- Srokowski Stanisław (1999), *Skandalista Wojacek: legendy, prowokacje, życie*, Wydawnictwo Stanley, Wrocław.
- Srokowski Stanisław (2006), *Skandalista Wojacek: poezja, dziewczyny, miłość*, Wydawnictwo Światowit, Katowice.
- Szczawiński Maciej Michał (1993), *Rafał Wojacek, który był*, Wydawnictwo Towarzystwo Zachęty Kultury, Warszawa.
- Wojacek Rafał (2005), *Wiersze zebrane*, red. Bogusław Kierc, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław.
- Zajdel Jakub (2008), *Lech Majewski – pejzaż po burzy*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudziński, t. 3, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 177-194.
- Zawojski Piotr (2000), *Krótki sezon w piekle samotności*, „Opcje”, nr 4, s. 89-90.

Iwona Grodź

“Truly, I tell you, the poet is...” *Wojacek* by Lech Majewski from 1999

The theme of the text is the connection between the inspiration of the artists, for example poets, and their emotional states. The purpose of the text is to indicate the role of emotions in creative work. The subject of the analysis is the film *Wojacek* made by Lech Majewski from 1999, about the young Polish poet – Rafał Wojacek (1945-1971).

Keywords: anthropology; space in the film; film studies; artist; contemporary poetry.

Iwona Grodź – literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog. Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki. Obecnie pracuje nad tematami: Artysta i sztuka w filmie; Muzyka filmowa Wojciecha Kilara; Twórczość filmowa Jerzego Kawalerowicza. Autorka między innymi książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa* (2008); *Jerzy Skolimowski* (2010); „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” *Wojciecha Jerzego Hasa* (2005), *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* (2015) i wielu innych publikacji naukowych.