

JACEK NOWAKOWSKI
(Poznań)

ANGELUS – PRAWDZIWY PORTRET GRUPOWY W SZTUCZNYCH DEKORACJACH

Lech Majewski w *Angelusie*, zrealizowanym w 2001 roku, łączy kilka podstawowych dla swojej sztuki zagadnień. Są to m.in.: śląski pejzaż, zainteresowanie malarstwem i jego twórcami (a szerzej – funkcjonowaniem artysty i jego kreacji w rzeczywistości), relacje między sakralnym (okultystycznym) a trywialnym aspektem życia; wszystkie podporządkowane zbudowaniu – po raz kolejny – wypowiedzi o charakterze autotematycznym, kolejnemu credo artystycznemu autora. Tym razem, w przeciwieństwie choćby do *Basquiata* i *Wojaczka*, dzieła Majewskiego ma wyraźnie komediowy, groteskowo-rubaszny charakter, mimo umieszczenia akcji filmu w latach 40. i 50. ubiegłego wieku, a więc dla Polski najtrudniejszych. *Angelus* nie unika historii i polityki, ale przedstawia je w krzywym zwierciadle. Optymistyczny charakter utworu pozwala lepiej zrozumieć całe dzieło polskiego artysty, zwłaszcza dopełniające się w nim wymiary: realistyczny i fantastyczny, materialny i metafizyczny, żywiołowy i spekulatywny, czy wreszcie ludyczny i eschatologiczny, nigdzie indziej nie widoczne lepiej niż w omawianym właśnie filmie. Ma on wyraźniej niż np. w *Wojaczku* zaznaczone „śląskie tło” (pejzaż okolic Janowa i Nikiszowca). Tym razem górnośląski region jest przedstawiony w jaskrawych barwach, przypominających egzotyczną niemal kolorystykę Grupy Janowskiej, której historia jest tu przywoływana. Ta nieformalna wspólnota nieprofesjonalnych malarzy była grupą pasjonatów, a zarazem gminą okultystyczną. Ten aspekt jej działalności jest tu równie istotny, co artystyczny. Reżyser podkreśla w ten sposób nie tylko podwójną biografię Teofila Ociepki czy Erwina Sówki, ale też intelektualny i gnostyczny wymiar ich twórczości. Stąd w filmie mniej liczą się obrazy członków grupy, które – owszem – pojawiają się na ekranie, często w formie „ożywionej”, inscenizowanej, a bardziej sam akt wysiłku umysłowego i twórczego. Istotą sztuki bractwa, za którą tak cenił ją autor *Metafizyki*, naczelną zasadą jej konstrukcji, był diapazon, rozpięcie jej na skrajnościach, wyznaczanych tu przez element witalny i ludyczny z jednej strony, a intelektualny i okultystyczny, zrozumiany już tylko przez wybranych, z drugiej.

Majewski szuka w historii kultury przykładów takich postaw, w których nauka i sztuka uzupełniane były przez otoczkę wiedzy tajemnej, magii czy parapsychologii, w jego mnie-

maniu w istocie poszerzających i łączących doświadczenie ziemskie i absolutne. Stąd np. w *Angelusie* zainscenizowanym na wzór „naiwny”, zobaczymy przypominający ludowy teatrzyk i fantazyjno-religijną szopkę. Malarze z Janowa traktują swoje życiowe i duchowe zadania całkiem poważnie, wierząc święcie, że wkrótce „promień z Saturna dupnie w Ziemię” i próbując temu zapobiec. Majewski mówi: „W *Angelusie* pokazałem, że śląscy malarze okultyści niczym uczniowie Boscha też chcą opisać wszechświat: kosmos, dzieje Hitlera, Stalina. I szukają sposobów odkupienia win sprowadzonych na ludzkość w XX wieku”¹.

Śląskie prawdy i zmyślenia

Kształt *Angelusa* jest pochodną miejsca i czasu wydarzeń, a także szczególnego charakteru postaci, a zwłaszcza wykonywanych przez nie zawodowych i hobbystycznych czynności. Jego bohaterami są górnicy i zarazem malarze należący do tzw. Grupy Janowskiej: głównie mężczyźni, będący amatorskimi plastykami i malarzami. Gromadzili się oni wokół klubu i domu kultury przy kopalni węgla „Wieczorek” w Nikiszowcu, instytucji działających od 1945 roku. W tych placówkach ważne miejsce od razu zajął zespół plastyczny, nazywany w latach 50. „górnictwem bohemy artystycznej”. Tworzyli go malarze, których nazwiska w większości stały się dość dobrze znane nie tylko koneserom sztuki. Byli to przede wszystkim Teofil Ociepka, Paweł Wróbel, Leopold Wróbel, Eugeniusz Bąk, Paweł Stolorz, Ewald Gawlik, Antoni Jarocin, Bolesław Skulik, Erwin Sówka oraz Gerard Urbanek².

Jednak Majewski w swoim filmie nie zajmuje się historią działalności całej grupy, lecz koncentruje swoją uwagę na kilku jej postaciach. To, co je w jego utworze łączy, ma mało wspólnego z doświadczeniem wspólnoty estetyczno-artystycznej, a sporo za to z ezoterycznym, wywodzącym się z posiadania wspólnych tajemnic o charakterze wyznaniowym i światopoglądowym. Tworzyli bowiem również rodzaj gminy okultystycznej, której charakter wyznaczał konwencje zachowań, swobodnie „rekonstruowane” przez reżysera. Z kolei artystyczna odmiennosc wewnątrz grupy miała wiele przyczyn. Marta Hauschild, która pierwsza podjęła się analizy *Angelusa*, wyjaśnia pośrednio źródła tej różnorodności, a zarazem przyczyny nieekspozycji przez Majewskiego tylko tropów *stricte* estetycznych tej wspólnoty:

Trzeba pamiętać, że pomimo scalającej siły określenia „Grupa Janowska”, które łatwo pozwala wyobrazić sobie twórców jako szeregowych, podobnych we wszystkim do siebie pracowników kopalni, życiorysy jej członków były bardzo różne. Pochodzili nie tylko z Janowa, ale i z Szopienic, Giszowca czy Nikiszowca. Mieli za sobą całkowicie odmienne doświadczenia wojny – droga Pawła Wróbla prowadziła od frontu niemieckiego aż po łagry – i różny stopień wykształcenia. Teofil Ociepka zakończył naukę w czternastym roku życia, na poziomie szkoły podstawowej, Ewald Gawlik zaś, gdyby nie ubeckie szykany, miał szansę ukończyć Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie³.

¹ *Szukam rajów*. Wywiad Jerzego Wójcika z Lechem Majewskim, „Rzeczpospolita” 2004, nr 59.

² S. A. Wisłocki, *Mit, magia, manipulacja i orbis interior. Śląska sztuka nieelitarna*, Katowice 2004, s. 29.

³ M. Hauschild, *Młodzieńca z Nikiszowca gadka o przeczystych miłośnikach Saturna („Angelus” Lecha Majewskiego)*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, tom 27. *Film w ogrodzie sztuk*, red. S. Bobowski, Wrocław 2006, s. 71.

Łączyło ich kilka cech: bycie Ślązakami, w większości górnikami, artystami oraz wyznawcami nauk ezoterycznych mistrza z Niemiec, różokrzyżowca Filipa Hohmanna, które następnie promował Teofil Ociepka, najważniejsza z postaci *Angelusa*. Zaczynał swoją oficjalną działalność nie jako tzw. malarz „naiwny”, lecz jako człowiek głoszący prawdy boże, które wzięły się zwłaszcza z kilku lat kontaktów korespondencyjnych z Filipem Hohmannem, następnie po zgromadzeniu pod jego przewodnictwem dużego księgozbioru dotyczącego wyłącznie wiedzy tajemnej, a wreszcie po wizycie u mistrza, w Wirttenberdze: wtedy to otrzymał od niego przyzwolenie na skupianie wokół siebie uczniów. Misji tej podjął się Ociepka z wielkim zaangażowaniem kogoś, kto niejako przyjmuje nową wiarę⁴. Analizę zacząć jednak trzeba od przyjrzenia się temu, jak kształt artystyczny filmu wynika z pochodzenia i profesji bohaterów utworu.

Akcja filmu rozpoczyna się pod koniec lat 30. poprzedniego wieku, wraz z wybuchem drugiej wojny światowej i toczy mniej więcej do połowy 50. w środowisku górników. Reżyser z dużą dozą pietyzmu odtwarza tamtejszą scenerię. Jej najważniejsze elementy to otwarty krajobraz z ciemnymi, przeważnie brązowymi i czarnymi hałdami ziemi, niewielką liczbą zabudowań, czasem dosłownie z jakąś lepianką lub barakiem, prostym, płaskim budynkiem, także krzyżem, ławką, zwykle jakimiś drewnianymi konstrukcjami. W tle zawsze jest niebo, niekoniecznie błękitne, częściej wielokolorowe – żółte, różowe, czerwone. Barwy te stanowią dominantę kolorystyczną filmu. Ich semantyka konotuje piękno, wyjątkowość tego miejsca, słowem – paradoksalne poczucie nieziemskości tak przecież naturalnie związanego z ziemią decorum. Z drugiej strony, kamera eksponuje wnętrza – mieszkań górniczych rodzin, sal służących do zebrania i zabaw, podwórek. Uderza ich prostota, surowość i czystość. Jakby dla kontrastu z tym, co górników otacza w pracy, której kopalnianych aspektów jest niewiele. Dlaczego? Wyjaśnia to poniekąd relacja najmłodszego z nich, Erwina Sówki, do której dotarła Małgorzata Szejnert, opublikowana w jej reportażu literackim *Czarny ogród*. Bohater filmu i książki wspomina:

Myśmy byli dla kopalni piąte koło u wozu. Ale z okazji tych wszystkich świąt bolszewickich to nas wystawiali – o teraz musimy górnika do góry! Mój górniczku kochany, ty malujesz? Maluj, maluj! Damy ci nagrodę, pieniądze! A górnik, wiadomo, trunkowy, poszedł do knajpy, przepił, jeszcze po łbie dostał. Tylko, górniczku, maluj, co my chcemy! A my chcemy Leniny, budowy, trojki. I ja, będąc sobie niewierny, namalował taką, trzy konie i sanki. Parę takich obrazów żech zrobił i sprzedał, a za jedyń dostał nagroda – wycieczka Pociągiem Przyjaźni. Ale mnie zakapowali, że to nie jest praco orginalno, i pojechał inny malarz [...]⁵.

Są też w *Angelusie*, podobnie jak w *Wojaczku*, emblematy epoki. Zwłaszcza te związane ze stalinizmem. Pojawiają się zatem transparenty z hasłami typu: „Myśmy przyszłością narodu” czy „Zwieramy czujne szeregi” i rysunkiem patronów tej złowieszczej ideologii – Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina, a także mnóstwo czerwonych sztandarów. Opisana scenografia tak naprawdę znaczy dopiero w zestawieniu z postaciami. Podkreśla to reżyser, opisując w jednym z wywiadów, różnicujący go od Kazimierza Kutza, własny zamysł: „Ale mnie bardziej interesował człowiek, niby zniszczony, zgwałcony i przeżarty przez

⁴ S. A. Wislocki, *Janowscy „kapłani wiedzy tajemnej”*. *Okultyści, wizjonerzy i mistrzowie małej ojczyzny*, Katowice 2007, s. 200.

⁵ M. Szejnert, *Czarny ogród*, Kraków 2007, s. 335.

industrię, a jednocześnie broniący się metafizyką. Nawet jeżeli ma ona charakter przyziemny, prymitywny, skrzeczący, trywialny, to dla mnie jest to jednak niebywałe. Sancho Pansa zaczyna pisać wiersze i dotykać spraw transcendentnych: ten moment w jednostce, który, że tak powiem górnolotnie, chciałbym opiewać⁶. Ekranowa przestrzeń zatem, mimo że „postindustrialna”, cechuje się nie zwykłym, lecz poetyckim pięknem, którego śląski charakter został wzmocniony estetyką malarską Ociepki, a przede wszystkim – Sówki.

Prawie każda z osób jest nieprzeciętna pod względem fizjonomii i – zwłaszcza – zachowania. To ostatnie wynika zwykle z wiedzy, jaką posiadają na temat losów świata i zasad, które nim rządzą. I tak – przykładowo – ich Mistrz nosi na twarzy maskę pszczelarską, którą zdejmuje raz do roku, aby skrócić brodę. Niestety, brak wyjaśnień, przed czym się chroni. Jego następcą, przywódca grupy, Teofil Ociepka (gra go amator, Jan Siodlaczek), malarz i filozof, jest także z innego punktu widzenia, dziwakiem, który ważne księgi trzyma w lodówce, ułożone w kolejności – „niebiańskie” na górze, a „przyziemne” na dole; śpi zimą przy otwartym oknie dla polepszenia pracy umysłu, co powoduje, że śnieg sypie mu się do łóżka. Każdy z członków bractwa wyróżnia się jakimś rodzajem charyzmy, choć czasem ograniczonej do życia prywatnego.

Wśród filmowych postaci, zaraz po Ociepce, prym wiedzie Ewald Sójka (w rzeczywistości Erwin Sówka, gra go aktor niezawodowy Grzegorz Stasiak, choć Sówka także pojawia się na ekranie), malarz dzieł z dużą liczbą motywów erotycznych, ale także analogiczną do tej z obrazów „postawą życiową”. Ta rabelaisowska figura czerpie najwyraźniej natchnienie z domowych igraszek. Ewald i pani Ewaldowa zostali przez autora groteskowo zestawieni: on drobny, ruchliwy, nieustannie gotów do miłosnych igraszek, jakby wbrew posturze; jego partnerka zaś to kobieta o wyraźnym rubensowskich kształtach, na oko mogąca łatwo zrobić krzywdę małżonkowi. W odróżnieniu od Teofila, którego postać wprowadza do utworu dyskurs naukowy i duchowy, Ewald to kwintesencja zmysłowej sztuki życia, która daje też pożywkę sztuce malarskiej. Znak Erosa czy Dionizosa, towarzyszący całemu dziełu Lecha Majewskiego, mieni się wszystkimi odcieniami wraz z pojawieniem się na ekranie tej postaci. A jest jeszcze choćby Walter Goj, który mieszka w lepiance z ukochaną domagającą się ślubu, konstruujący niebezpieczne urządzenia, służące np. do okiełznania grożącego światu – według bractwa – promienia z Saturna. Jego techniczne fascynacje omal nie wysadzają go w powietrze. Walter wprowadza w świat grupy stan anarchii i poczucie swobody: jest odważny i buńczuczny, skory do bitki. Ale odwagi nie brakuje tu prawie nikomu. Członkowie grupy, o krewkich, ślązackich charakterach, czerpią z życia – na swój sposób – wiele radości, nawet jeśli na co dzień mają o co się troszczyć. Zawsze też odważnie bronią swoich racji, stając przed sąsiadami czy organami bezpieczeństwa komunistycznego państwa w obronie swojej sztuki i wizji świata.

Górnicy i zarazem malarze przede wszystkim wiodą życie rodzinne. W nim niby realizują model, w którym decydują np. o finansach, porach podawania posiłków, życiu erotycznym, ale w gruncie rzeczy są tu mocno uzależnieni od swoich partnerek. Mężczyźni (w śląskiej gwarze „chopy”) są często pokazywani przez reżysera w sposób groteskowy, zwłaszcza wtedy, kiedy chcąc zaspokoić swój apetyt seksualny, uciekają się do przeróżnych forteli, próśb i gróźb. Widać to zwłaszcza w jednej ze scen, kiedy któryś z nich chce za pomocą pistoletu nakłonić dziecko do jedzenia posiłku, a żonę do spełnienia małżeń-

⁶ D. Romanowska, *Bez kompromisu*. Wywiad z Lechem Majewskim, źródło: www.onet.pl

skich powinności. Kobiety traktują ich często jak niedojrzałych chłopców, którym trzeba pozwolić na zabawy w tajne stowarzyszenia. Patrzą na nich jednak z wyrozumiałością i czułością, rozumiejąc, że tamci mają prawo do swoich niegroźnych fanaberii. Widać także, że relacje między kobietami a mężczyznami cechuje miłość i zaufanie. Mimo że egzystencja górniczych rodzin w tamtym okresie była skromna, czego dowodem są w filmie m. in. sceny wielkiego prania raz w miesiącu czy mycia się wszystkich po kolei, śląska rodzina jest u Lecha Majewskiego rodziną szczęśliwą. Daje oparcie w skromnym życiu, które cechuje godność i swoboda w realizacji innych niż tylko zarobkowe poczynania.

W *Angelusie* są też ukazane postaci, które mocno zaważyły na losach świata. Najpierw Hitler, a po nim Stalin pojawiają się w krótkich scenach, zgodnie z chronologią wydarzeń. Autor filmu nie pozwala im wyłamać się z przyjętej, groteskowo-kabaretowej konwencji: obaj mówią śląską gwarą, a spośród towarzyszących im symboli na plan pierwszy wysuwa się obrazek Saturna. Przywódca nazistów zostaje przedstawiony w mało oficjalnej sytuacji mycia nóg, a jego najgroźniejszą bronią są towarzyszące mu doberman. Z kolei sowiecki władca perfekcyjną śląską gwarą opowiada o tym, że nie musi niszczyć ludzkiej duszy, bo jej po prostu nie ma. W ten sposób dwie zbrodnicze postaci stają się bardziej błazeńskimi figurami, aniżeli ucieleśnieniem historycznego czy metafizycznego zła. Ponadto każda z nich zostaje niejako wchłonięta przez śląską symbolikę, a reprezentowane przez nie ideologie zostają unicestwione przez podporządkowanie nie tylko górnośląskiej, ale zwłaszcza wewnątrztekstowej, „angelusowej” sferze znaczeń. Jedno jest pewne – świat wyobraźni członków bractwa okazał się silniejszym od strasznych przecież doświadczeń historycznych mieszkańców tego regionu; w tym zwłaszcza Lech Majewski jest konsekwentny i takim postawom kibicuje. Znowu o wszystkim decyduje sztuka i stojąca za nią historiozofia.

Malarstwo jako sposób na świat i filmowe sposoby na malarstwo

W *Angelusie* niewiele obrazów śląskich twórców znalazło się na ekranie. Jeśli chodzi o dzieła Teofila Ociepki, to kamera ukazuje tylko kilka z nich. Towarzyszą temu słowa narratora, który opisuje jego sposób bycia, eksponując wspomniane już dziwactwa przywódcy. Pojawia się wtedy w kadrze m. in. *Autoportret* oraz *Lew z Saturna*, ale te tytuły nie niosą ze sobą głębszych znaczeń dla wymowy filmu. Ponadto obserwujemy je przez kilka sekund; a reżyser hołduje tu wyraźnie zasadzie ilustracyjnej, właściwie koniecznej w filmach dotyczących tematu związanego z malarstwem. Wiemy tylko, że to obrazy istotne: pierwszy z nich w sposób oczywisty jest zawsze jakąś, nawet jeśli nieudaną, autoprezentacją malarza, drugi z kolei potwierdza ważność saturnicznego motywu w jego sztuce. Ciekawiej Lech Majewski wkomponował w obraz filmowy fragment niezidentyfikowanego przeze mnie dzieła malarza, na którym święty Jerzy walczy ze smokiem. Pojawia się ono w części dotyczącej wojny i jest czytelną metaforą walki ludzkości z powszechnym wówczas hitlerowskim zagrożeniem. Ten wielokrotnie przywoływany w malarstwie motyw zilustrował zapewne niejedną wojnę i poczucie zagrożenia, ale tutaj trzeba go czytać, wychodząc poza pospolitą niemal zasadę reakcji wyobraźni artystycznej na „okropności wojny”. Fakt ten znaczy również, że Ociepka, idąc śladem wiedzy uzyskanej od swego mistrza, odwzorowuje jakiś kosmiczny porządek czy wzór, odzyskany przez malarza ze sprofano-

wanej rzeczywistości. Przede wszystkim autor filmu chce nas przekonać do uznania zaangażowania malarzy z Grupy Janowskiej w losy otaczającego ich świata, zarówno w makro-, jak i mikroskali śląskiej ojczyzny. Pierwiastek duchowy ich sztuki czy – szerzej – działalności, musi łączyć się z ziemskim, wzajemnie z nim dopełniać. Nieważne przy tym, że dla postronnych obserwatorów będzie to śmieszne, infantylnie czy tylko zagadkowe; taki przecież jest los osób wybranych i wyjątkowych, nawet tylko we własnych oczach.

Zabieg inscenizowania w filmie scen odzwierciedlających pracę malarzy w trakcie powstawania kolejnych dzieł upodobał sobie Lech Majewski szczególnie. Pozwala on na docenienie innych inspiracji niż tylko metafizyczne, zwłaszcza tych, które biorą się ze swobodnego piękna ludzi i krajobrazu. Taka jest przecież pierwsza nauka Mistrza, którą poznaje jego grupa, a pośrednio widzowie filmu: „Świat można uchwycić i namalować” (w ten sposób autentyczny mistrz Łoży Różokrzyżowców, Hohmann, zaszczerpił w Ociepcie pasję malarską). Owa prosta z pozoru konstatacja przynosi bardziej i mniej oczywiste konsekwencje. Pierwsze prowadzą do częstego uwieczniania na obrazach nagich kobiet. W takiej sytuacji poznajemy przywódcę, który gani swą grupkę za nadmierne zainteresowanie dla spraw cielesnych; pośrednim rezultatem będzie upadek i kontuzja Mistrza, który po tym zdarzeniu – na łożu śmierci – udziela najcenniejszych nauk, dotyczących przewagi ducha nad materią. Pod tym względem ich malarstwo bywało niejednoznaczne i często dalekie od ćwiczeń, medytacji i różnych form doświadczania ascezy. Dotyczy to zwłaszcza sztuki Erwina Sówki, którego obrazy najczęściej pojawiają się w filmie⁷ w „ożywionej” postaci, także na etapie ich powstawania. Niektóre z nich pozwalają lepiej zobaczyć i zrozumieć mieszkańca Śląska i również dlatego przydały się bardzo reżyserowi. Znakomicie analizuje je i komentuje ich funkcję w obrazie filmowym przywoływana już kilkakrotnie Marta Hauschild:

I tak w *Angelusie* pojawiają się one kolejno – jak gdyby wyciągnięte ze swoich ram, przywrócone do etapu pozowania modela, tworzenia się wizji. Święta Barbara – stojąca w płaszczu, z mieczem w dłoni i koronie na głowie – najpierw przy wyjściu z kopalni, potem w bramie Nikiszowca, przypomina do złudzenia *Świętą Barbarę w stroju śląskim*. Postać ta to jeden z wizerunków często i w różny sposób malowanych przez Sówkę, dlatego też naga dziewczyna z sierpem na głowie przyjmuje na ławce pozę jak „Święta Barbara” – w oryginale bez sierpa, ale w towarzystwie górnika. Kiedy filmowy Ewald wysłuchuje opowieści o Hawajach, przed oczami staje mu zainscenizowany *Tryptyk śląski*: dwie nagie kobiety, raz otaczające górnika, jak w środkowej części obrazu, a raz pozujące malarzowi na wzór prawej części tryptyku. Do postaci z obrazów Erwina Sówki z powodzeniem można zaliczyć także dziewczynkę w stroju komunijskim, dziwnie podobna do tej z *Komunii na Nikiszu*, wiszącej w domu Ewaldów. Ewaldowa pozuje mężowi do *Kleopatry*. W filmie oprócz tych żywych inscenizacji pojawiają się także oryginalne obrazy Sówki: rzeczony *Tryptyk śląski*, *Asyryjska bogini*, *Izyda z Ozyrysem* czy *Wenus*⁸.

Postać Sówki i jego malarstwo posłużyły Lechowi Majewskiemu z jednej strony do ukazania procesu pracy „śląskiej” wyobraźni, uruchamianej przez szczególne otoczenie, także dla równowagi wobec fantastycznych inspiracji przywódcy grupy (choć i ten pierw-

⁷ *Angelus* to nie pierwszy i nie ostatni film poświęcony w jakiejś mierze postaci Erwina Sówki; wcześniej powstał dokument Mirosławy Sikorskiej *Podróż Erwina* (1997) ze zdjęciami Adama Sikory, a później także film dokumentalny jego autorstwa – *Sówka Erwin* (2005).

⁸ M. Hauschild, *op. cit.*, s. 76.

szy korzystał z różnych mitologii), ale zwłaszcza dla zobrazowania jej źródeł i zarazem rezultatów. Jest ona więc pochodną tamtejszych wierzeń, religijnych rytuałów, a nade wszystko bierze się z uniwersalnej, śląskiej skarbnicy miejsca i ducha tego miejsca. Filmowa czasoprzestrzeń jest od niej mocno uzależniona. Dlatego nie dziwi nas, że zamieszkują ją święci i anioły, a mieszkańcy regionu traktują te postaci bardzo naturalnie. To one często prowadzą ich w ważnych momentach, jak np. młodzieńca, który dobrowolnie ma złożyć z siebie ofiarę, poddając się gniewnemu promieniowi z Saturna, ale także są codziennymi gośćmi tamtejszych terenów. Śląski folklor wyznacza fundamenty tej przestrzeni, a wyobrażenia i wiedza janowskich malarzy – jej ruchome granice. Zobaczmy wreszcie, jakich środków ściśle z poetyki filmu użył autor *Angelusa*.

Ramą modalną filmu jest sytuacja narracyjna. Początek i koniec utworu wyznacza figura tytułowego Angelusa, tj. młodego chłopaka, Rudolfa (Paweł Steinert), który, stojąc nago na szczycie wysokiej hałdy o kształcie piramidy, opowiada zza kadru, jak się na niej znalazł. Kolejne ujęcia i sceny filmu nie tylko podążają za jego historią, ale też ilustrują losy grupy wyznawców Mistrza i ich poszukiwania remedium na przepowiedzianą zagładę świata od uderzenia promienia z Saturna, przez co wracamy z opowieścią do jej autora i zarazem bohatera. Subiektywna narracja nie oznacza jednak, że widz całkowicie przyjmuje ten punkt widzenia, choćby dlatego, że umieszczony wewnątrz opowieści homodiegetyczny narrator ze względu na swój wiek i mentalną „czystość” nie wie zbyt wiele o naukach, które go (pośrednio) do określonej na początku sytuacji sprowadziły. Fabuła została przez reżysera podzielona na części, oddzielone od siebie znakiem graficznym – napisami, które funkcjonują na zasadzie tytułów rozdziałów-scen. Są nimi chociażby *Wielka Wojna*, *Walka ze złem*, *Czerwony pomór*, których znaczenia łatwo się domyślić. Bywają też napisy innego rodzaju, funkcjonujące bardziej jako podpisy konkretnych ujęć-ruchomych (lub nieruchomych) obrazów lub zdjęć. Tak zatem napis „Znak wielkiego grzyba” odnosi się najpierw do fragmentu apokaliptycznej przepowiedni Mistrza, a dopiero potem do swojego wizualnego desygnatu – zdjęcia atomowego wybuchu o tym kształcie, bezpośrednio podpisane: „1953 – Las Vegas”, a następnie skomentowanego przez jakiś świetlicowy napis – „NIE – AMERYKAŃSKIM IMPERIALISTOM”, który z kolei oznacza epokę zimnej wojny. Jeszcze inaczej reżyser wykorzystuje alegorię toposu vanitas: kiedy pojawia się napis „Cykl życia”, kamera pokazuje w krótkim ujęciu Teofila Ociepkę z adekwatnym modelem i rekwizytem – niemowłębem i czaszką. Są też rozdziały obszerniejsze, składające się z wielu ujęć, tworzących kilka scen. Dotyczy to zwłaszcza „Zdrady”, zilustrowanej zgłoszeniem przez jednego z członków grupy do Urzędu Bezpieczeństwa – odbywających się tajnych zebrań, następnie akcją odpowiednich służb, przesłuchaniem, aresztem, wypuszczeniem uniewinnionych i ich spontaniczną zemstą.

Autor filmu wykazuje się przy konstrukcji omawianych zestawień dużą pomysłowością i poczuciem humoru. Przykładowo – pod koniec akcji, gdy bohaterowie muszą znaleźć dobre, uzasadnione praktycznymi względami miejsce dla ofiary, na ulicznym szyldzie na słupie pojawia się napis „Herr Gott”; w tym momencie boży głos każe jednemu z nich „przestać szukać na ziemi, ino na górze”. Wnet okazuje się, że najlepszym miejscem będzie wspomniana już wysoka hałda. Film zaś kończy się napisem „Szczęść Boże” i ujęciem górniczego zespołu muzycznego. Jaka jest zatem znaczeniowótwa rola omawianych napisów w *Angelusie*? Po pierwsze, są nietypowymi śródtytułami, pozwalającymi autorowi na podkreślenie ważności pewnych ujęć i scen, szczegółowymi dlatego, że nie są to napisy mię-

dzyjącyowie, jak w większości tego typu przypadków, lecz wewnątrzjącyowie, których funkcja, dzieląca tekst filmowy na fragmenty składniowe i paradygmatyczne, zarazem nie bywa oczywista. Po drugie i istotniejsze – w zestawieniu z obrazem bywają żartobliwym i ironicznym komentarzem do ukazywanych zdarzeń i sytuacji. To w dużej mierze dzięki temu odbieramy opowieść jako literacką gawędę, gdzie fakty i zmyślenia, dramaty i gagi mieszają się. W zamian ma dostać coś na kształt optymistycznej przypowieści, bogato i żywo ilustrowanej; może nawet przypominającej książki dla dzieci – bogate kolorystycznie, z dużą liczbą rozdziałów, pozwalających lepiej śledzić mikroopowieści, z nienachalnym morałem, który dla innych może być żartobliwą puentą.

Dominująca statyczność ujęć, wśród których sporo jest prawie nieruchomych kadrów, pozwala na takie „dziecięce” konotacje. Co do ich kompozycji i wykorzystania określonego rodzaju planu, to nie ma w filmie oznak świadczących np. o przewadze planów bliskich nad szerokimi. Nie jest to z pewnością błąd techniczny, który przekładałby się na estetyczny zgrzyt, ale widać dwojaki pomysł na ten wymiar stylistyki utworu: z jednej strony operator stosuje sporo planów odległych, gdzie postaci malarzy-okultystów są drobnym elementem w całości kompozycji kadru, a z drugiej – używa często planu średniego, prawie eliminując zbliżenia, jakby górnicze twarze nie miały ciekawych walorów plastycznych, co przecież jest nieprawdą. Wyjaśnienie takiego konceptu wiąże się w moim przekonaniu z chęcią podkreślenia miejsca człowieka w górnośląskiej scenerii, faktu, że niejako zagarnia i anektuje ona ludzką fizys, która staje się po prostu jeszcze jednym, wyrazistym jej elementem. Bohaterowie *Angelusa* cały czas tkwią jedną nogą mocno na konkretnej ziemi, ale drugą – wkraczają już w rozległe wertykalnie rejony spraw tajemnych i metafizycznych, wykraczające poza fizyczny aspekt tej przestrzeni, sprawdzalny empirycznie i bezpośrednio widoczny⁹. Reżyser wyjaśnia to w następujący sposób: „[...] chciałem zbliżyć szkło do ludzi – nie wchodząc im jednak za bardzo w twarz – aby pokazać je jako konkretne, mięsiste postaci. Tym bardziej, że ci Ślązacy tacy są: chthoniczni, głośno mówiący, z krwi i kości. Nie widzę ich jako figur snujących się po pustkowiu, ujętych w jakiś ogromny nawias”¹⁰. Po trzecie wreszcie – Majewski przy pomocy m. in. napisów prowadzi także grę semiotyczną z dojrzałym widzem.

Wykorzystując autentyczne czy stylizowane na prawdziwe socrealistyczne napisy i hasła (a dotyczy to także sfery audialnej), chce wskazać odbiorcy podwójny sposób lektury, oparty na wierności faktograficznej; burzy nieustająco mimetyczną formułę wprowadzając do tekstu filmowego autorskie ingerencje w postaci omawianych wyżej tytułów-komentarzy do ujęć. Fikcja zatem zagarnia rzeczywistość, ale ta się broni: autentycznymi rekwizytami i scenerią, niezawodowymi aktorami pochodzącymi z regionu, mówiącymi śląską

⁹ Ta dwuaspektowość kompozycji kadrów w *Angelusie* mogła się wziąć także z braku jednoznacznych pomysłów operatora i reżysera filmu, o czym mówi w rozmowie z Magdaleną Lebecką autor zdjęć, Adam Sikora: „Mieliśmy z Lechem nieco inne wizje filmu. [...] Ja chciałem, żeby to był film, który jest ostentacyjnie sztucznym, wykreowanym światem, bezpośrednio nawiązującym do malarstwa prymitywnego, z dziwnymi skrótami perspektywistycznymi i gigantycznym pierwszym planem. Arealny świat istnieje gdzieś na obrzeżach. Natomiast Lech nie do końca chciał się do tego przekonać. W pewnym sensie rozumiem jego obawy związane z prawdą tego filmu. Bo jeśli całość dzieje się w umownej przestrzeni, to można przewidywać, że fikcyjność podważa wiarygodność tego świata. Widział zatem większy udział przestrzeni prawdziwej.” ([w:] *Szlachetna prostota*. Z Adamem Sikorą rozmawia Magdalena Lebecka, „Film & TV Kamera” 2002, nr 1.)

¹⁰ *Alchemik*. Z Lechem Majewskim rozmawia Magdalena Lebecka, „Film & TV Kamera” 2007, nr 2.

gwarą – dźwiękowym bogactwem „małej ojczyzny” reżysera oraz nagraniami z przełomu lat 40. i 50. Większość z nich precyzyjnie wylicza Marta Hauschild:

Do filmu zaangażowane zostały autentyczne orkiestry i chóry regionalne, działające obecnie na Śląsku, wykorzystano muzykę ludową oraz popularne przeboje z lat pięćdziesiątych, a nawet nagrania radiowe z epoki, z archiwum Polskiego Radia – tu warto przytoczyć wszystkie tytuły: „Transmisja z uroczystości pogrzebowych Józefa Stalina”, „Przemianowanie Katowic na Stalino-gród”, „Dyskusja nad energią atomową”, „Otwarcie elektrowni Jaworzno”, „Wstrząsający raport o bombie atomowej”¹¹.

W ten sposób Lech Majewski znajduje podwójne alibi dla konstrukcji swego ekranowego pejzażu wewnętrznego – potwierdza ważność „świadczenia urodzenia” a zarazem wskazuje „dorosły” wybór życiowy – sztukę z jej niezbywalnym prawem do posługiwania się, a w razie czego zasłaniania, fikcją. Pożądany autentyzm przestrzeni artystycznej może być budowany przez sztuczność jego poszczególnych elementów. *Angelus* zawiera jeszcze jeden poziom czy wymiar owej gry; rozgrywa się ona, posługując się kodem ezoterycznym, istotnym u artysty w wielu innych utworach, m. in. w powieściach *Hipnotyzer* czy *Metafizyka*.

Metafizyka w *Angelusie*

Wiele utworów Lecha Majewskiego zawiera wątki ezoteryczne, związane m. in. z problemem elitarności dostępu do wiedzy, którą można spożytkować dla nauki, sztuki i zbawienia. Artysta swoją twórczością prowadzi dialog między sztuką elitarną a popularną, zagarniając niejako tę ostatnią w „obszar wysoki”, który organizowany jest także poprzez sięganie do źródeł z dziedziny mitologii, zwłaszcza judeochrześcijańskiej, czy historii religii, w tym często wierzeń i ugrupowań nieortodoksyjnych. Postaci w jego utworach pragną przekroczyć porządek fizyczny, materialny, ziemski za pomocą różnych postaw czy zachowań. Szczególnie mocno dotyczy to sytuacji przedstawionej w *Angelusie*, w którym wiedza (tajemna) o rzeczach nadprzyrodzonych decyduje o realnym, codziennym wymiarze bycia. Przykładowo, kiedy Mistrz każe swoim uczniom posilać się energią słoneczną, według jego nauk ważniejszą niż jedzenie, ci bez protestu zbierają się w krąg i unoszą ręce ku słońcu i dopiero po tym zaczynają malować, by „ćwiczyć oko, które jest najważniejsze”. Światło słoneczne, jako życiodajna ale i duchowo-magiczna substancja, odgrywało ważną rolę w ich naukach. I tak jeden z członków grupy wierzył, że wystawianie włosów na słońce poprawi ich jakość, tymczasem efekt był odwrotny. Wiemy już, że takie zestawienie jest w filmie źródłem komizmu; warto teraz zobaczyć, czy groteska i humor w *Angelusie* nie pozostawiają jednak nieco miejsca na sakralny wymiar utworu, a przede wszystkim czy komizm nie wprowadza dystansu wobec ezoteryki.

Historia przedstawiona w filmie wiąże się z naukami Mistrza, które ten przekazuje swoim uczniom. Motorem napędowym wydarzeń jest jego przepowiednia, przekazana Teofilowi. Ten zaś za pryncypałem powiada, co następuje:

¹¹ M. Hauschild, *op. cit.*, s. 79.

Będą dane ludziom trzy znaki. Pierwszy znak – będzie wielka wojna i będzie wytracone szystkie ciało, w kerem jest duch. Drugi znak – zara po tym przyjdzie czyrwony pomór i zabije szystkie dusze. A dla tych, co są blank ślepe, coby się opamiętali, będzie dany trzeci znak – i wyrośnie wielki grzyb. I dupnie promień z Saturna i będzie koniec świata.

Na te apokaliptyczne słowa grupa odpowiada wzmoczoną obserwacją świata oraz czunością, a także zebraniem, na których przywódca tłumaczy ogólnie zasady wyznawanej doktryny. Czy choćby ich zrab można znaleźć w rzeczywistych naukach różokrzyżowców? Sęk w tym, że istnienie renesansowego Bractwa Różokrzyżowców (Zakon Braci Róży i Krzyża) podawane jest jeśli nie w wątpliwość, to przynajmniej wprawia badaczy w duże kłopoty faktograficzne. Zdaniem znawcy historii hermetyzmu, Romana Bugaja, we wczesnym okresie:

Zakon Różokrzyżowców był stowarzyszeniem „prawdziwych” alchemików i pansofistów. W enuncjacjach różokrzyżowych alchemia była przedstawiana jako filozofia, światopogląd i pansofia. Andreae starał się połączyć w harmonijny system naukę Lutera z pansofią Paracelsusa. Według niego luterzańskie chrześcijaństwo powiązane z pansofią stanowiłoby ukoronowanie reformacji. Cel ten mieli osiągnąć Różokrzyżowcy. Bóg i Natura, były to dwa bieguny światopoglądu Andreaego. [...] Różokrzyżowcy usiłowali stworzyć taki system filozofii i ową wszechmądrość opartą na dwóch księgach, które Bóg podarował ludziom, mianowicie na *Księdze natury* i *Biblii*. Prawdziwe chrześcijaństwo zostało bowiem objawione przez Boga w Naturze w ujęciu pansofii, tzn. filozofii przyrody, przyrodoznawstwa, alchemii. Andreae znał dobrze alchemię, którą przez całe życie zajmował się jego ojciec i brat. Był głęboko przekonany, że nauki tajemne, magia, astrologia i alchemia w ujęciu chrześcijańskim i uformowane według wzorów neoplatonickich i kabały, prowadzą do pełnego poznania zagadek wszechświata, a tym samym do Boga¹².

Prawdopodobnie Teofilowi Ociepce owiane tajemnicą, słabo rozpowszechnione początki działalności i doktryna tego prądu ezoterycznego nie były dobrze znane. Niemniej jednak istniało mnóstwo ruchów i ugrupowań późniejszych, jak np. angielski Złoty Świt czy niemieckie grupy ezoteryczne (do których należał m. in. twórca antropozofii Rudolf Steiner), różniących się założeniami i działalnością, które nawiązywały do nauk i legendy swoich poprzedników. Rozległość filiacji może jednak wskazywać na wspólny rdzeń doktryny, który – najogólniej mówiąc – jest połączeniem gnozy i chrześcijańskiej mistyki. Idzie zwłaszcza o szukanie odpowiedności między mikro- i makrokosmosem, zharmonizowanie wiedzy o światach materialnym i duchowym, często poprzez działalność techniczną czy artystyczną. Stąd też wewnętrzny nakaz malowania u Teofila Ociepki, który wcześniej był elektrykiem w kopalni, i dopiero odpowiednie lektury i korespondencja z Mistrzem sprawiły, że zaczął malować m.in. oznaki zła, które dostrzegł w świecie; była to więc twórczość „ku przestrodze”; można ją rozumieć jako materializację sił duchowych.

Dla osób zgromadzonych w filmowej gminie liczy się tylko jedno, za to najważniejsze zadanie – uratować ludzkość przed zagładą od uderzenia promienia z Saturna. Dlaczego właśnie stamtąd? Otóż prawdziwy Ociepka był pod przemożnym wpływem książki Jacoba Lorbera *Saturn. Opisanie planety wraz z pierścieniami i księżycami oraz znajdującym się na niej światem żywym, objawionym przez Ojca Światła*, która zawiera tezy dotyczące

¹² R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 283.

m. in. złych mocy, pochodzących z Ziemi i negatywnych emanacji ludzkich dusz. Według badacza historii Grupy Janowskiej:

Teofil Ociepka nie tylko znalazł tę książkę, ale uważał ją za jedną z najważniejszych pod względem istotnych „prawd” w niej zawartych. Stąd też jest w jego obrazach całe saturnalne bestiarium, które w najdrobniejszych szczegółach kształtu, koloru i otoczenia odpowiada drobiazgowym opisom tamże znajdującym się. Nie są to zatem twory czystej wyobraźni Teofila Ociepki. Malarz wierzy w istnienie tych tworów, traktuje je jako faktycznie egzystujące w kosmosie byty, o których istnieniu – poczuwa się w tym przypadku do moralnego obowiązku – musi poinformować współrodaków. [...] Według przekonania Ociepki, zaczerpniętego z lektury dostępnych mu traktatów, miejscem w Kosmosie, gdzie przebywają nasze ciała astralne przed i po śmierci, jest planeta Saturn. Tak więc pokazywanie na obrazach bestii, czyli demonów tam zamieszkałych, stanowi przekaz istotnych informacji dla nas samych – o nas samych, bowiem te byty astralne są personifikacją naszych namiętności, żądz i wszelkich skłonności nie zawsze w pełni uświadamianych¹³.

Majewski nie każe swoim postaciom szczegółowo wyjaśniać zasad funkcjonowania relacji Ziemia – Saturn; wystarczy nam, że mają one głęboką świadomość apokalipsy, jaka nawiedziła nie tylko świat doczesny. Remedium w postaci ofiary z życia niewinnego nastolatka (pomijając jego czysto fikcyjny charakter) nie wydaje się nam jednak skandaliczne – chłopak godzi się na śmierć, gdyż jest pod wpływem nauk bractwa, a także chce coś wreszcie znaczyć. Jednak już sposób jego przedstawienia wprowadza komiczny dysonans: umieszczony nago na szczycie hałdy w oczekiwaniu na promień zaczyna relacjonować na serio powody, dla których się tam znalazł. Tyle tylko, że mówi śląską gwarą, której brzmienie nie pozwala na serio potraktować tych nauk. Reżyser nie naigrawa się nigdy ze swoich postaci. Ich żarliwość we wcielaniu nauk tajemnych w życie powoduje, że im kibicujemy, nie dowierzając przy tym, że można do tego stopnia nie liczyć się z opiniami otoczenia. Wzbudzają uśmiech, ale nigdy nie jest to politowanie.

Film pozwala tropić i znajdować niejedno źródło swego znaczenia. W interesującym nas tu aspekcie już jego tytuł można rozumieć wielorako. Angelus to przede wszystkim symboliczne imię młodego bohatera, który chce służyć Bogu i ludziom; to także anioł, który opiekuje się swoim podopiecznym w jego ostatnie drodze; imię to wreszcie odsyła nas do postaci Angelusa Silesiusa (Anioła Ślązaka), siedemnastowiecznego mistyka i poety niemieckiego, autora m. in. *Patnika Anielskiego*¹⁴. Młody Rudolf mógłby być jego odpowiednikiem, czekającym na karę, która dla innych śmiertelników będzie wybawieniem za ich grzechy. Postaci aniołów towarzyszą wielu scenom tego filmu; ich obecność świadczyć ma zapewne o rodzaju wrażliwości i wierze mieszkańców śląskiej czasoprzestrzeni *Angelusa*. Ich religijność, przedstawiona jest w filmie jako nieortodoksyjna, naturalnie łącząca dwa wymiary bytu, w którym istnienie aniołów jest tak samo oczywiste jak spotkanie świętej Barbary. Ich biel, z jej symboliką, dopełnia koloryt scenograficzny utworu, wskazuje na niewinność mieszkańców tej krainy, najeżdżanej przez brunatny i czarny „pomór”. Mają oni poczucie, że nie są pozostawieni na pastwę losu, gdzie w razie zagrożenia są święci, aniołowie i nauki tajemne różokrzyżowców. Ponadto, anioły – pozbawione aspektu seksu-

¹³ S. A. Wisłocki, *Janowscy...*, op. cit, s. 31–32.

¹⁴ Anioł Ślązak, *Cherubowy Wędrowiec*, przeł. M. Bryczyński i J. Prokopiuk, Mikołów 2000.

alnego – wprowadzają do świata przedstawionego kontrapunkt wobec cielesnego czy erotycznego wymiaru istnienia jego mieszkańców. Nie ma tu bowiem wojny postu z karnawalem i mimo że nauki Mistrza napominają w tym względzie członków bractwa, to jedynym dziewiczym mężczyzną w *Angelusie* jest Rudolf, którego pozostali niemal siłą zabierają od wybranki serca. W tej filmowej krainie karnawał nie ma końca, nie przerwały go nawet wojna i dwie okupacje.

JACEK NOWAKOWSKI

***Angelus* – A Genuine Group Portrait in Artificial Decorations**

Summary

The article presents various semantic levels of the film of Lech Majewski entitled *Angelus* (2001). The author concentrates mainly on the history of Upper Silesia in the period between 1930–1950, the history of the occult commune and the painting society, the so-called “Janów Group”, as well as the relation sacred-profane, expressed by the references to the history of the Rosicrucian Order. Another context discussed in the article is the intersemioticism of the film (especially the relations between painting and film). The interpretation of the film takes into account the basic context that is the artistic activity of Lech Majewski.