TOŻSAMOŚĆ · RECENZJA

NOSFERATU – NOWA SYMFONIA GROZY WEDŁUG... FREUDA

Malwina Gogulska · 4 kwietnia 2025

Muzyka dzieci nocy, biała twarz w kształcie serca i pożarta niewinność – Robert Eggers zaprasza na horror doskonały.

Odkrywanie w sobie pokładów elementarnego lęku przed rozkładem, śmiercią, czymś niewytłumaczalnym to temat, który podejmowali już anonimowi pisarze średniowieczni. Jeśli znamy Rozmowę mistrza Polikarpa ze Śmiercią, wiemy, dlaczego przez tyle wieków interesowano się podobnymi motywami. Kultura średniowiecza przesiąknięta była specyficznym postrzeganiem czasu – śmierć stała za każdym rogiem, była czarną muzą, której należało się obawiać i na której ostateczny cios trzeba było się odpowiednio przygotować.

W gotycyzmie, nurcie literackim, który został rozpropagowany wśród szerszej publiczności na przełomie wieków XVIII i XIX, odnajdujemy próby uczynienia z tego przemożnego lęku artystycznej makabreski, która być może miała dla społeczeństwa wartość terapeutyczną.

Nowy film Eggersa, luźno oparty na książce Stokera (dlatego celowo nie będę tutaj się na nią powoływać) oraz wcześniejszych kinowych adaptacjach, czerpie całymi garściami z niemieckiego ekspresjonizmu.

Czym jest ten nurt dla historii kultury europejskiej? Ekspresjonizm w kinie, jak się okazuje, ma bardzo kontrowersyjne korzenie, wszystko bowiem zaczęło się w przedwojennych Niemczech, które już od czasów Bismarcka małymi kroczkami, również w odbiciach kultury, zyskiwały charakter nazistowski – kultura miała służyć rozwojowi wielkiego, germańskiego państwa. Kino wilhelmińskie, jeszcze przedwojenne, czerpało już dość ewidentnie z literatury grozy, podobnie jak późniejsze kino weimarskie (*Student z Pragi, Gabinet doktora Caligari* czy *Golem)*. Fantastyka pozwalała twórcom w pełni ukazać swe zdolności realizatorskie, była też „nośna" wśród przedstawicieli niższej warstwy społecznej (przez co kino w Niemczech traktowane było na samym początku jak tania rozrywka dla tłuszczy), ale sięgnięcie po romantyczną, gotycką czy ludową tradycję niemiecką było nobilitacją kina jako uprawnionej sztuki[1]. To wszystko wpisywało się w ówczesną politykę Niemiec, w której zaczęły się już pojawiać zarodki volkizmu.

Nosferatu – symfonia grozy z 1922 r. jest tutaj jakiegoś rodzaju wyjątkiem, bo film znalazł się na watykańskiej liście 45 filmów propagujących wartości religijne. I jeśli w starszych adaptacjach czy wariacjach na temat *Draculi* Stokera pojawiają się rzeczywiście symbole religijne, to u Eggersa widoczny jest raczej wątek okultystyczny. Reżyser położył nacisk na wszechogarniające poczucie beznadziei, zamknięcia w matni oraz na lęk przed śmiercią i terrorem. Destrukcja jest tutaj wyeksponowana w sposób bezwzględ-

ny. Myślę, że nawet osoby znające dobrze horror jako gatunek filmowy mogły mieć problem z przyswojeniem niektórych dosadnych „ilustracji" eggersowskich. Osoby wykazujące muzyczną wrażliwość z pewnością najpierw „usłyszą" ten film, dopiero później go „zobaczą" – muzyka jak i pojedyncze dźwięki obite ciszą jak studyjnym welurem, a w szczególności ciężkie obcasy uderzające o drewnianą posadzkę, szelest sukni i kwiatów, szum stalowego morza, w końcu odrażający, głośny, biologiczny wręcz odgłos wampirycznego „pożywiania się" powodują równie ogromny dyskomfort psychiczny, co efekty wizualne. Mamy więc chyba do czynienia z horrorem doskonałym.

Eggers słynie z wizji mrocznych, makabrycznych, a nawet perwersyjnych, opierających się na freudowskiej filozofii zmagań Erosa i Tanatosa. Bohaterowie jego dzieł mają często problemy z opanowaniem wyobrażeń indukujących niezdrowy popęd, a próba walki z własnymi demonami kończy się często szaleństwem.

Piękno i makabra – fiolet bzów

Film osadza się na czarnoromantycznym połączeniu piękna i brzydoty, lecz piękno nie przynosi nam tutaj żadnej ulgi czy otuchy. Między kolejnymi potwornymi sekwencjami fabularnymi, które zakleszczają się na sercu widza jak koralowe macki *octopoda*, nie pojawia się żaden promyk nadziei. Nawet krucyfiks na ścianie pogrążony jest w atramentowych ciemnościach. Twarz Ellen – blada i subtelna – naznaczona jest cierpieniem nieznanego pochodzenia, często wykrzywiona w spazmatycznym przerażeniu zamieniającym się po chwili w rozkosz (naprawdę doskonała gra ciałem Lily-Rose Depp). Jej oczy mają senny wyraz, jak gdyby cierpiała na permanentną insomnię, a jednocześnie są tak obojętne, nieobecne i zimne niczym oczy meduzy z wiersza Micińskiego.

W zimnym Tartarze – ja posąg antyczny,
z torsem bez kolan i oczyma z dziur –
uśmiech na twarzy mojej sardoniczny,
a w piersiach źródło miłości mistycznej,
jak tęcza z chmur.

Bzy również mają w tym obrazie kinowym pewną symbolikę. Gdy mąż wręcza żonie bukiet tych kwiatów, Ellen nie jest wdzięczna, z wściekłością ciska fioletową burzą o podłogę i wieszczy makabryczną przyszłość, opowiadając małżonkowi sen, w którym zaduch śmierci łączył się ze słodką wonią lilaków, a ona była „szczęśliwa jak nigdy".

> Już od pierwszych scen Eggers nie daje nam wytchnienia. Wiemy, że opowieść będzie eksponować zło, uzależnienie od niego istoty pozornie niewinnej, która została w demoniczny sposób „wybrana" do spełnienia potwornego obowiązku. Reżyser chciał skupić się wyłącznie na zwierzęcej postaci niegodziwości, nie mamy tutaj motywu czystej księżniczki próbującej potokiem miłosnych łez puryfikować bestię – tak jak przedstawił nam Coppola w swojej adaptacji *Draculi* z 1992 r.

Kobieta jest „lalką" w rękach piekielnej istoty, opiera się jej ostatkiem sił woli, chce wierzyć, że można

odeprzeć tę plagę innym sposobem. Eggers zaprezentował nam po prostu... opętańcze pragnienie cielesnej miłości, osiągające apogeum w odrażającym, śmiertelnym akcie. I tu zaczyna się parada psychoanalitycznych symboli. Ellen w wizji Eggersa jako dziecko nie zaznała miłości, przywołała więc demona, by zniszczył jej niewinność.

Próbuję nieśmiało wykazać, że film nie ma wielowarstwowej głębi, dzięki której możemy niuansować tradycyjne dobro i zło. Dostajemy natomiast potężny ładunek estetyki i emocjonalności czarnoromantycznej.

W warstwie estetycznej jest tutaj wiele nawiązań do malarstwa stricte romantycznego, głównie Caspara Davida Friedricha, Carla Gustava Carusa czy Johna Atkinsona Grimshawa. Sceny nocne ukazane są w baśniowy sposób – kadrowanie bardzo przypomina pierwotnego Nosferatu. Pojawiają się też sceny wprost nawiązujące do poprzednich ekranizacji – cień postaci Orloka, jego szpony zbliżające się do ofiary, ujęcia krajobrazów (szczególnie morskie, przypominające dzieła Williama Turnera), sceny w zamku – to wszystko jest hołdem dla Murnaua i Herzoga.

Każdy z tych filmów miał coś innego do zaoferowania, i jeśli Eggers przedstawił nam zło, odrazę i potworność ubrane w siedmiogrodzki płaszcz *mente* oraz baśniowe mroki nocy, jakie znamy z makabresek niemieckich bajkopisarzy, to Coppola ofiarował nam niezapomnianego, jednocześnie szatańskiego i romantycznego, zdolnego do uczuć hrabiego-dżentelmena rozmawiającego z wilkami, a Herzog – ludzi tańczących przed śmiercią w czasie zarazy (piękny motyw *danse macabre*) oraz rumuńskie dziecko grające pod zamkowymi arkadami na skrzypcach.

Poziom artystyczny wszystkich wspomnianych remake'ów jest ogromny, każdy reżyser kładł jednak nacisk na coś zupełnie innego. Eggersa najbardziej interesowała natura Ellen, związana z jej niezaspokojonymi żądzami. Wielokrotnie w filmie padają słowa o „zbawieniu", które von Franz widzi nie w Bogu, ale w Ellen, ubolewając nad tym, że kobieta nie urodziła się w czasach pogańskich jako kapłanka Izydy. Plaga zabiera najbliższych, hrabia Orlok nie oszczędza nawet dzieci, atmosfera terroru i grozy, przed którą nie można uciec, zagęszcza się, bzy więdną w spiżowym słońcu poranka.

Możliwości interpretacyjne

Opowieści o wampirach były oczywiście wypadkową historii wziętych z oświeceniowej rzeczywistości, takich jak niewyjaśnione zgony, grzebanie żywcem, plagi, SIDS i inne tego typu zjawiska. Wbrew pozorom w XVIII w. zabobon kwitł bardziej niż w średniowieczu, a literatura ochoczo podejmowała podobne tematy, jako że medycyna w dalszym ciągu nie przedstawiała się zwykłym ludziom jako gałąź wiedzy ratującej życie.
W literaturze grozy wykorzystywano chętnie motyw somnambulizmu i histerii, co zamanifestowało się w pierwszych badaniach nad tymi zjawiskami, których podjął się pod koniec XIX w. Zygmunt Freud. Ten kontrowersyjny filozof łączył napady histerii z patologiami seksualnymi, których doświadczali pacjenci w dzieciństwie.

> W filmie Eggers kładzie ewidentny nacisk na nieuświadomione pragnienia – *Nosferatu* to właściwie wykład teorii odwiecznej walki między ego, id i superego, między zmuszaniem się do cnotliwego życia a uleganiem destrukcyjnemu oceanowi przyjemności, przyjemności, która

> osiąga swój szczyt w żarłocznej kakofonii śmierci i zepsucia. Kobieta o niewinnej twarzy cierpi na ataki histerii, które należy troskliwie wyciszać eterem.

We wcześniejszych ekranizacjach twórcy ukazywali nam Wilhelminę (bo tak nazywała się słynna postać z powieści Stokera) jako kobietę wrażliwą, subtelną, zakochaną w swym mężu, troskliwą i gotową na poświęcenia, która została niejako omotana, bez swej zgody, przez złe siły. Różnica jest taka, że w filmach z poprzedniego wieku nasza niewiasta jest czystym symbolem poświęcenia i zwycięstwa światła nad mrokiem. Natomiast Eggers chciał ewidentnie dołożyć do tej opowieści swoje ideologiczne inspiracje, które zostały zaprezentowane w dialogach między profesorem Albinem Eberhartem von Franzem a Ellen.

Freud uważał, że jeśli libido nie zostanie rozładowane w akcie fizycznym, znajdzie ujście w snach. Ellen jest więc symbolem tych mrocznych popędów – w istocie pozornie niewinnej kipi nieokiełznanie i zwierzęca natura, a ta według Freuda krępowana jest przez kulturę. Dziś już wiemy, że niektóre teorie Freuda można spokojnie włożyć między bajki, ale jak widać, ciągle inspiruje, szczególnie w pozbawionym moralności Hollywood.

Podświadomość, pragnienia ukrywane pod zwałami falban, krynolin i gorsetów, synkretyzm pseudonaukowy, którego przedstawicielem jest w filmie Eggersa profesor von Franz, grany przez doskonałego Willema Dafoe, symbolika somnambuliczna i „opioidalna", która w połączeniu z zimną, teatralną kolorystyką (gra księżycowym światłem) uwydatnia poczucie pandemicznej grozy – to wszystko możemy uznać za ingrediencje freudowskiej ideologii szczelnie opakowanej w estetykę niemieckiej, przedwojennej kinematografii.

Nie oznacza to jednak, że należy Eggersa potępić i wpisać jego reżyserską wizję Nosferatu na indeks filmów zakazanych. W ramach współczesnego postmodernistycznego paradygmatu można dokonać dekonstrukcji dzieła i spróbować odnaleźć tu bardzo konkretne atuty.

> Film jest piękny i wypowiadam te słowa z pełną odpowiedzialnością – nie jest to oczywiście piękno arystotelesowskie, harmonijne i czyste. Piękno objawia się tutaj w brutalnej, zaciętej walce z brzydotą i okropnością – mała, trójkątna jak serce twarz młodej kobiety z każdą minutą coraz bardziej blaknie, przegrywa z mrokiem, byśmy w końcu mogli zobaczyć wiktoriańskie widmo w mirtowym wianku, już prawie pozbawione krwi, rumieńców życia, czekające ze śmiertelną obojętnością na heroiczny akt odarty z mistyki zbliżenia.

W tym miejscu Eggers wspiął się na wyżyny artyzmu i zamknął ostatni rozdział przełamaniem niebieskich, nocnych tonów rajskim, oślepiającym, złotym światłem wczesnego dnia. W tym świetle nawet bluzgający krwią wampir wydaje się realny i majestatyczny – Lucyfer ginie porażony *lux aeterna*, *femme fatale* wydaje ostatnie tchnienie na rozedrgane dłonie zrozpaczonego męża, a my zostajemy z tym obrazem pogrążeni w kinowych ciemnościach. Czujemy tylko zapach bzów z wydmowego cmentarza.

Akt poświęcenia Eggers chciał przedstawić jako akt seksualny, w odróżnieniu od Murnaua i Herzoga,

którzy ukazali nam tylko dobrowolne oddanie krwi przez niewinną niewiastę, bez pozbawiania jej cnoty, dlatego element zbawczy w poprzednich ekranizacjach nie jest tak bluźnierczy. Znając Eggersa (*Lighthouse*), możemy być przygotowani na podobne podsumowanie idei poświęcenia, które jednak nie spłyca obiektywnych wniosków nasuwających się po seansie.

Niewyobrażalne, histeryczne pragnienie miłosnego rozpłynięcia się w odrażającym tchnieniu demona, chora namiętność, niewytłumaczalny pociąg do rozkładu musi dopełnić jedynie śmierć.

„Jestem apetytem, niczym więcej" – mówi Orlok. Niezaspokojona żądza nosi wszelkie przymioty braku miłości – biologiczną płyciznę, okrytą dla zmylenia zmysłów baśniowym futrem, pozłacanym dolmanem, zapraszającą poświatą księżyca. Nie wchodź do tej karety, Hutter, nie oddawaj sekretnika szponom nocy!

---

[1] T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa*, Łódź 2013, s.16.

Nagranie: https://www.youtube.com/watch?v=HH4Soec1urc

Oryginał: https://nlad-kopia1113.instawp.site/nosferatu-nowa-symfonia-grozy-wedlug-freuda/

NIEZALEŻNOŚĆ KOSZTUJE

Utrzymują nas przede wszystkim czytelnicy. Dzięki nim możemy publikować analizy, których nikt nam nie zamawia, i zostawiać je otwarte dla wszystkich.

WESPRZYJ NAS

wspieram.nlad.pl

Zeskanuj, aby wesprzeć