

# Rewizje historii Polski a „miękką awangardą” filmowa lat sześćdziesiątych

EWA MAZIERSKA

Dyskusja o awangardzie w kontekście kina polskiego wymaga sprecyzowania kilku aspektów. Jednym z nich jest samo znaczenie terminu „awangarda”. Wskażę dwie główne interpretacje tego pojęcia. Zgodnie z pierwszą i bliższą mojemu rozumieniu tego słowa awangarda przesuwają granice tego, co uchodzi za normę w danej dziedzinie sztuki lub, skoro już o tym mowa, w jakiegokolwiek innej dziedzinie życia, na przykład w polityce. Według Richarda Kostelanetza *główne miary awangardowości dzieła to nowatorstwo estetyczne i zakres, w jakim zrazu wydaje się nie do przyjęcia*<sup>1</sup>. Dzieło awangardowe powinno *pod zasadniczymi względami łamać obowiązujące konwencje estetyczne, odcinając się wyraźnie od masy współczesnej mu produkcji artystycznej; siłą rzeczy upłynie wiele czasu, nim znajdzie najszerzy krąg odbiorców; w przyszłości powinno zaś inspirować równie śmiało dokonania*<sup>2</sup>. A zatem o tym, co jest, a co nie jest autentycznie nowe, w ogromnej mierze decyduje kontekst kulturowy i ocena subiektywna. Zjawisko uznane w kontekście narodowym za rewolucyjne może okazać się wtórne, jeżeli ujmijemy je w kontekście kina światowego.

Zgodnie z drugą interpretacją przez „awangardę” rozumie się określony po mniejszy styl rozwijający się równoległe, lecz w sposób polemiczny, w stosunku do stylów głównych. W głośnym szkicu na temat *Le vent d’est* Jean-Luca Godarda Peter Wollen wymienia cechy, które w tamtym czasie uważano powszechnie za znamiona konieczne filmu awangardowego, czyli: nieprzechodność narracyjną, obcość, nieprzezroczystość, wielość diegez, otwartość, nieprzyjemność i – co najbardziej kontrowersyjne – rzeczywistość<sup>3</sup>. Przez nieprzechodność narracyjną Wollen rozumie odchodzenie od narracji liniowej za pomocą *luk i wtrętów, konstrukcji epizodycznych, nieopracowanych dygresji*<sup>4</sup>; przez obcość rozumie *zwracanie się wprost do widza, skomplikowanie i niezborność bohaterów, komentarze*<sup>5</sup>; przez nieprzezroczystość rozumie *ujawnianie mechanizmu filmu/tekstu i zatrzymywanie na nim spojrzenia*<sup>6</sup>; przez wielość diegez rozumie *ukazywanie heterogenicznych światów i rozziwu między różnymi kodami oraz kanałami komunikacji*<sup>7</sup>; przez otwartość rozumie *płynność, erupcyjność, intertekstualność – aluzję, cytaty i parodię*<sup>8</sup>; przez nieprzyjemność rozumie *provokację, zamiar rozczarowania widza i tym samym wywołania w nim zmiany*<sup>9</sup>; wreszcie przez rzeczywistość Wollen rozumie *prawdziwe życie, obalenie przedstawiania, prawdę*<sup>10</sup>. Chociaż niektóre ze środków wymienionych przez Wollena, jak choćby wielość diegez oraz intertekstualność, wykorzystują dość szeroko współczesne kino głównego nurtu, niemniej

skupienie uwagi na aspektach formalnych filmu i na docieraniu do prawdy przez kompromitowanie realizmu nie tylko określało zasadniczy sposób myślenia o awangardzie w latach 60. i 70., lecz nadal powszechnie uchodzi za wyznacznik nurtów awangardowych w kinie.

Kino awangardowe rozumiane jako pomniejszy styl artystyczny kojarzy się również ze szczególnym sposobem produkcji, rzemieślniczym i niskobudżetowym, oraz z „postępowym” zaangażowaniem politycznym. Styl ten z łatwością adaptuje się do wymogów czasu oraz warunków lokalnych i wciąż się odradza w coraz to nowych wcieleniach. Można się nawet spotkać z opinią, że kino awangardowe odstręcza widzów powtarzalnością i przewidywalnością, niemającym końca tasowaniem tych samych i zgoła nielicznych składników. Jednak niektórzy badacze, jak choćby Michael O’Pray w monograficznym studium na temat awangardy filmowej zatytułowanym *Avant-garde Film: Forms, Themes and Passions*, są skłonni interpretować to zjawisko szerzej, dostrzegając bliskie związki awangardy z nową falą, antykinem, filmem eksperymentalnym i kinem autorskim <sup>11</sup>.

Skoro odpowiedź na pytanie o to, w jakim stopniu dany film lub określona klasa filmów spełnia kryteria awangardy, w istotnej mierze zależy od czynników kulturowych i narodowych, to w kontekście rozważań nad tym zjawiskiem warto uwzględnić polską specyfikę. W związku z tym chciałabym odnieść się do świeżo wydanej antologii pod redakcją Łukasza Rondudy i Barbary Piwowskiej, zatytułowanej prowokacyjnie jako *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*. Autorzy rozpraw włączonych do tej ciekawej książki, próbując dokonać obrachunku nowej fali w kinie polskim, milcząco utożsamiają to zjawisko bądź z nurtem kwestionującym konwencje panujące w kinie polskim, bądź z pewnym pobocznym stylem reprezentowanym przez reżyserów należących do wielu pokoleń, od Romana Polańskiego, Jerzego Skolimowskiego, Grzegorza Królikiewicza, Andrzeja Żuławskiego po Piotra Ukłańskiego <sup>12</sup>.

Ani jedno, ani drugie podejście nie jest wolne od trudności. Definicja pierwsza nastęrcza problem przynależności do nowej fali i granic czasowych tego zjawiska. Panuje zgodna opinia, że jeżeli w kinie polskim w ogóle była nowa fala, to w poczet nowofalowych twórców i dzieł należy zaliczyć przede wszystkim Jerzego Skolimowskiego i jego cztery filmy z lat 60. Jednak przynależność innych reżyserów tamtej dekady, jak Polański, Tadeusz Konwicki, Janusz Majewski i Henryk Kluba, z których część zalicza się do tak zwanego „trzeciego kina” <sup>13</sup>, budzi już poważne wątpliwości. Jednym z powodów są różnice pokoleniowe. Na przykład Konwicki w odróżnieniu od Skolimowskiego pamięta II wojnę światową. Ponadto, na co zwraca uwagę wielu krytyków, pierwszy film polski mający wszelkie znamiona dzieła nowofalowego, a mianowicie *Ostatni dzień lata* Konwickiego, powstał znacznie wcześniej niż filmy Skolimowskiego i Majewskiego, a w istocie przed filmami z kręgu francuskiej Nowej Fali <sup>14</sup>. Jeżeli utwór ten zaliczymy w poczet dzieł polskiej nowej fali, wówczas będziemy musieli stwierdzić, że zjawisko to trwało ponad dziesięć lat, a więc znacząco rozszerzyć powszechnie przyjęte datowanie.

Rozumienie drugie, a więc ujmowanie nowej fali jako stylu, budzi wątpliwości ze względu na to, że style reżyserów takich, jak Polański, Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski i Ukłański, są bardzo różne. Właściwie łączy je tylko nieufność wobec realizmu. Ponadto style te nieustannie krzyżują się ze stylami i postawami

kina głównego nurtu (co jest zjawiskiem szczególnie interesującym z mojego punktu widzenia). Wobec tego w odróżnieniu od autorów *Polskiej nowej fali*, którzy sądzą, że w kinie polskim nie było nowej fali, twierdzą, że znaczną – a bodaj większą – część polskiej produkcji filmowej można uważać za dzieła nowofalowe/awangardowe. Od razu jednak zastrzegę, że skoro wszyscy najwyraźniej zgadzamy się, że nowa fala jest zjawiskiem o niesprecyzowanych granicach, to różnica naszych opinii może być w rzeczywistości iluzoryczna.

Zgodnie z przyjętym w antologii Rondudy i Piwowarskiej podejściem rozszerzającym w niniejszym szkicu skupię uwagę na trzech filmach z drugiej połowy lat 60., a więc *Salcie* (1965) Konwickiego, *Barierze* (1966) Skolimowskiego i *Molo* (1969) Wojciecha Solarza, których przynależność do nurtu awangardowego może budzić wątpliwości. Z tego względu opatrzę je etykietką „miękkiej awangardy”. Dzieła te rozpatrzę w trzech kontekstach, a mianowicie w kontekście powojennej historii Polski, w kontekście standardowej polskiej produkcji filmowej poprzedniego okresu i w kontekście „bezczasowej awangardy”. Będzie to służyć uzasadnieniu tezy niniejszego szkicu, że w filmach tych zastosowano swoisty styl, mający cechy wspólne zarówno z kinem awangardowym, jak i kinem głównego nurtu, a służący do wyrażenia nowej wizji historii i tożsamości polskiej, którą trudno byłoby wyrazić za pomocą stylu filmowego dominującego wtedy w polskim przemyśle filmowym od co najmniej dziesięciu lat. Zastosowanie w tych filmach środków o charakterze awangardowym nie było celem samym w sobie, lecz sposobem podjęcia sporu o historię i tożsamość polską. Właśnie tak odczytywano najczęściej film Konwickiego zaraz po premierze<sup>15</sup>. Wniosek ten potwierdza również Jerzy Skolimowski. W wywiadzie udzielonym mi w 2008 r. Skolimowski wyznał, że w latach 60. właściwie nie zamyslał sobie związków łączących jego filmy z eksperymentalnym kinem nowofalowym czy to krajowym, czy zagranicznym. Powinowactwa te dostrzegł i docenił dopiero z perspektywy czasu.

Wspomniane trzy filmy wybrałam dlatego, że gdy obejrzałam je przy różnych okazjach i z innych pobudek, uderzyło mnie zarówno ich wzajemne podobieństwem, jak i związki tych obrazów z europejską nową falą, w tym zwłaszcza czeską i francuską. Zarazem, chociaż Skolimowskiego porównywano do Konwickiego<sup>16</sup>, a w Solarzu dostrzegano kontynuatora Konwickiego<sup>17</sup>, to – o ile wiem – dotychczas filmów tych nikt nie omawiał łącznie. *Barierę* i *Salto*, ze względu na rangę ich twórców, rozpatruje się zwykle w kontekście rozwoju karier Skolimowskiego i Konwickiego, a *Molo* jest właściwie zapomniane przez badaczy kina polskiego. Przedmiotem poważniejszych komentarzy film ten był tylko po premierze i uznawano go wówczas za ambitną, jednak ostatecznie nieudaną próbę stworzenia nowego kina polskiego, bądź za naśladownictwo kina zagranicznego, zwykle kina Felliniego<sup>18</sup>.

W szkicu tym odwołam się również do prac kilku badaczy podejmujących podobne zagadnienia w innych kontekstach. Wykorzystam badania Jeffreya Skollera, który w książce *Shadows: Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film* (2005) analizuje podejścia współczesnych filmowców awangardowych do historii. Odwołam się do Davida Martina-Jonesa, który w książce *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts* (2006) za pomocą ukutych przez Deleuze'a pojęć obrazu-ruchu i obrazu-czasu analizuje trudności związane z ukazywaniem tożsamości narodowej i historii w niektórych filmach postmoder-

nistycznych. Będę czerpać z rozważań Evy Näripei na temat przedstawiania przestrzeni w kinie estońskim jako środka wyrazu zmian w tożsamości narodowej Estończyków, co Näripea analizuje przede wszystkim na przykładzie filmów, które obok przywołanych przeze mnie w tym szkicu można zaliczyć do dzieł estońskiej „miękkiej awangardy”<sup>19</sup>. Ponadto wykorzystam również własną pracę na temat przedstawiania historii Polski w kinie głównego nurtu<sup>20</sup>. Wspomnianą trójkę autorów i mnie łączy wyrażane wprost lub pośrednio przekonanie, że są dwa zasadnicze sposoby przedstawiania historii w filmie. Jeden polega na ukazywaniu przeszłości jako oddzielonej od terażniejszości przez umieszczenie ich w osobnych przestrzeniach i porządkach narracyjnych. To podejście preferują twórcy kina głównego nurtu. Widzimy je na przykład w polskim kinie dziedzictwa historycznego stworzonym w latach 90.<sup>21</sup> Drugi, przeciwstawny i preferowany przez filmowców awangardowych sposób przedstawiania historii polega, jak pisze Skoller, na *wypełnianiu takich luk między przeszłością i terażniejszością za pomocą arsenału chwytów filmowych uzmysławiających te składniki przeszłości, które są niewidoczne, niewyraźne słowem, ulotne i umykają przedstawieniom niekoniecznie weryfikowalnym zwykłymi środkami empirycznymi. Jednocześnie filmy te nieraz obnażają sztuczną naturę form narracyjnych i materialność medium filmowego i obydwie te zabiegi są nieodłączną częścią procesu wytwarzania znaczenia. W historiografii konwencjonalnej te elementy formalne uważa się na ogół za te aspekty samego tekstu, które w trakcie rekonstrukcji zdarzenia ograniczają dostęp do „prawdy obiektywnej”. W przeciwieństwie do tego w filmach, o których mówię, aspekty formalne i estetyczne zostają wydobyte na pierwszy plan jako element generatywny, który uwalnia historię jako siłę oddziałującą na terażniejszość*<sup>22</sup>.

Wspomniane trzy filmy powstały w dosyć bezbarwnym okresie najnowszej historii Polski, jakim był schyłek epoki gomułkowskiej określanej wymownym mianem „małej stabilizacji”. Zacierała się pamięć o II wojnie światowej, stalinizm i odwilż, która nastąpiła po stalinizmie, były już zamkniętymi rozdziałami, a ludziom nie postawiono nowego „zadania narodowego”. Zamiast tego po raz pierwszy w historii powojennej partia pozwoliła społeczeństwu cieszyć się względny dostatkami i stabilizacją, a nawet zachęcała do tego i dopuszczała dozę indywidualizmu. Jednak w ludziach, którzy tak jak Polacy są skłonni postrzegać siebie jako nade wszystko „urodzonych bohaterów”, ta swoboda korzystania z życia rozdziła pustkę. Innym znakiem czasu powstania owych trzech filmów był zmierzch szkoły polskiej. Tak więc Konwicki, który był jednym z ojców szkoły polskiej, a także Skolimowski i Solarz odczuli potrzebę odnowienia narracji narodowej. Paradoksalnie na wół awangardowa forma ich filmów wynikła właśnie z zaangażowania w kino i historię narodową. Stało się tak dlatego, że pragnąc mówić o sprawach poruszanych w filmach poprzedniego okresu, twórcy ci odkryli, że nie mogą już ujmować ich w ten sam sposób. Pod tym względem sytuację w kinie polskim można porównać do sytuacji kinematografii w innych krajach, gdzie pojawiła się „nowa fala”. Użytecznym narzędziem analizy tych zjawisk są wprowadzone przez Deleuze’a pojęcia obrazu-ruchu i obrazu-czasu. Mówiąc ogólnie, Deleuze zaproponował te narzędzia teoretyczne w celu opisanie różnicy między montażem filmu amerykańskiego a montażem filmu europejskiego, czyli odróżnienia obrazu-ruchu jako *nieprzerwanej narracji liniowej, opartej na podporządkowanych zasadzie ciągłości regułach montażu wypracowanych przez system hollywoodzkich*

wytwórni filmowych i obrazu-czasu jako narracji występującej w *filmach nowofalowych, których twórcy eksperymentują z nieciągłym czasem narracyjnym*<sup>23</sup>. Odniosłszy to rozróżnienie do kwestii przedstawiania tożsamości narodowych, David Martin-Jones doszedł do wniosku, że *splątana, fragmentaryczną, zwielokrotnioną lub odwróconą narracją filmową (...) można uważać za wyraz trudności związanych z opowiadaniem o tożsamości narodowej w czasach kryzysu historycznego czy przemiany historycznej. Narracje takie są formalnym odbiciem eksplorowania przez naród własnej „opowieści narodowej”, badania historii, teraźniejszości i/lub przeszłości narodowej w imię poszukiwania przyczyn obecnego stanu życia i możliwych nowych dróg*<sup>24</sup>.

Korzystając z ustaleń Homiego K. Bhabhy<sup>25</sup> Martin-Jones stwierdza, że obraz-ruch siłą rzeczy ma wymowę mniej lub bardziej pedagogiczną, ponieważ działa na rzecz *ustanowienia jednej panującej wizji historii i tożsamości narodowej*, podczas gdy pogmatwany obraz-czas odzwierciedla możliwość wykorzeniającej *reinterpretacji performatywnej* tych wyobrażeń<sup>26</sup>. Jednocześnie w wielu filmach forma obrazu-ruchu i forma obrazu-czasu współistnieją i przeplatają się z sobą, jeżeli nawet ogólną „ideologię” opowiadania o czasie i przestrzeni, narodzie i historii określa jedna lub druga z tych form<sup>27</sup>. Jak się przekonamy, podobnie jest w przypadku wybranych przeze mnie filmów, gdzie dominuje wprawdzie obraz-czas, niemniej występuje również obraz-ruch. Co więcej, nawet gdy narracja stosowana w kinie klasycznym, „pedagogicznym”, zostaje programowo odrzucona, nieraz jest nadal obecna, głównie za sprawą odniesień do filmów, w których stosowano ją z najlepszym skutkiem.

Analizę wspomnianych filmów zacznę od przedstawienia bohaterów, ponieważ decyzja reżyserów, aby opowiadać o postaciach złożonych, które po części nadal tkwią w przeszłości, wywarła oczywiście wielki wpływ na sposób konstruowania czasu i przestrzeni w tych filmach. Ponadto przyjrzenie się bohaterom pozwoli nam dostrzec zarówno więź łączącą te filmy z dziełami z kręgu szkoły polskiej, jak i ich odmienność. Podobnie jak w przypadku ogromnej większości dorobku szkoły polskiej bohaterami omawianych filmów są mężczyźni<sup>28</sup>. Wydarzeniem, które wywiera największy wpływ na życie tych mężczyzn, nadal jest II wojna światowa, jednak w odróżnieniu od skazanych na klęskę bohaterów *Kanału* (1957) i *Popiołu i diamentu* (1958) Wajdy z takich lub innych powodów nie jest to „ich” wojna. Dwudziestopięcioletni w połowie lat 60. Chłopak z *Bariery* jest po prostu zbyt młody, żeby pamiętać wojnę. Obchodzący w 1968 r. czterdzieste urodziny Andrzej należy do „pokolenia pośredniego”. Z racji zbyt młodego wieku nie mógł uczestniczyć w wojnie jako żołnierz lub partyzant, ale zarówno własne, jak i zasłyszane wspomnienia o wojnie są jednym z głównych czynników kształtujących jego tożsamość. Natomiast Kowalski-Malinowski należy do pokolenia żołnierzy. Świadczą o tym również informacje przekazane widzowi środkami pozadiegetycznymi, w tym zwłaszcza fakt obsadzenia w tej roli Zbigniewa Cybulskiego, bohatera Wajdy. Jednak wiele epizodów wskazuje, że Kowalski-Malinowski nie jest weteranem. Sam bohater daje to zrozumienia, zdradzając, że w rzeczywistości cieszy się doskonałym wzrokiem, a czarne okulary, które były istotnym wyrazem tożsamości Maćka i symbolem jego walki w powstaniu warszawskim, nosi po to, aby dodać sobie „powagi”. Tego rodzaju aluzje do wcześniejszych ról odpowiadają wskazanej przez Skollera zasadzie filmu awangardowego, zgodnie z którą sztuczna

natura opowieści historycznej i filmowe środki jej wyrażania same stają się przedmiotem narracji.

Sam fakt, że protagoniści tych filmów nie walczyli na wojnie, gnębi ich, ponieważ w Polsce lat 60. (podobnie jak w pewnym stopniu również w innych krajach) pamięć o wojnie była nadal żywa i odgrywała wielką rolę w kształtowaniu tożsamości narodowej i indywidualnej. Prawdę mówiąc, tylko weteranów wojny uważano za mężczyzn, którzy wypełnili swe męskie posłannictwo. Odpowiednio do tego ci, którzy nie walczyli na wojnie, musieli w jakiś sposób przezwyciężyć ten brak. Osobisty styl omawianych filmów, a także wiedza pozaekranowa o podobieństwach łączących reżyserów z protagonistami prowadzą do wniosku, że twórcy ci dzielali zgrozotę swoich bohaterów. W istocie jedni i drudzy, tak postaci filmowe, jak ich autorzy usiłują rozwiązać ten problem egzystencjalny, chwytając się rozmaitych wzajemnie sprzecznych strategii. Jedna z nich polega na odrzuceniu istotności lub nawet rzeczywistości wojny, a najszerszy użytek czyni z niej Skolimowski w *Barierze*, konfrontując widza z galerią fałszywych bohaterów wojennych. Najbardziej żalonym tego przykładem jest mężczyzna, który twierdzi, że jest niewidomy i że został rozstrzelany na wojnie, podczas gdy w rzeczywistości widzi i – oczywiście – żyje. W innym epizodzie widzimy grupę weteranów, którzy świętując swoją rocznicę, mają na głowach kapelusze zrobione z gazety, co zamienia tę uroczystość w przykrą komedię. Tak samo żałośnie śmieszna jest scena, w której mężczyźni ci próbują zaśpiewać piosenkę wojenną, ale nie są w stanie śpiewać zgodnie, a tylko bezładnie wykrzykują strzępy wytartych fraz, takich jak: *Za naszą krew i nasz gniew czy: Nadzieja, wiara, miłość, duma, śmierć*. Niektórzy z nich jedynie poruszają ustami, jak gdyby po prostu oszukiwali, pretendowali do udziału w czymś, co nie było ich doświadczeniem. Już samo nagromadzenie słów o wielkim ładunku uczuciowym każe podejrzewać, że ta celebra jest grą pozorów i nie odnosi się do wydarzenia realnego.

Inną strategię radzenia sobie z wojną jako czynnikiem pętającym mężczyzn w okresie powojennym ukazuje *Salto*. Ani protagonista, ani żaden inny z bohaterów tego filmu nie przeczy istotności wojny. Przeciwnie, jej doniosłość jest podkreślana na każdym kroku. Zasadnicze znaczenie ma to, że Sam Kowalski-Malinowski podaje się za partyzanta i niczym ów szaleniec z *Barier*, który twierdził, że został rozstrzelany na wojnie, udaje przed innymi i sobą samym, że jest nadal poszukiwany i musi się ukrywać. Jednocześnie zarówno on, jak i wielu ludzi w jego otoczeniu doskonale zdaje sobie sprawę, że nie jest prawdziwym bohaterem, lecz mitomanem, który w wyobraźni szuka ucieczki od codziennych obowiązków, choćby dbałości o rodzinę i dom. Ostatecznie zostaje zdemaskowany jako nieudacznik przez żonę, która zjawia się w miasteczku, gdzie próbował grać wielkiego człowieka, powołując się na zmyślane dokonania. W tym kontekście jego podwójne nazwisko można interpretować dwojako, a mianowicie nie tylko jako sugestię, że jest partyzantem i używa pseudonimu, który ma ukryć jego prawdziwą tożsamość przed ścigającymi go wrogami, lecz również jako sugestię, że jest człowiekiem o rozszczępionej osobowości, który żyje zarazem w przeszłości i w teraźniejszości, w świecie materialnym i w świecie wyobraźni. Warto zauważyć, że fakt, iż obydwie nazwiska są pospolite, można interpretować jako symbol tego, że rozszczępienie osobowości, na które cierpi Malinowski-Kowalski, jest typową przypadłością polskich mężczyzn.

Wreszcie Polak mógł próbować dorównać bohaterom wojny, dokonując czegoś niezwykłego w czasach pokoju. Właśnie tę strategię wykorzystuje bohater *Molo* Andrzej, utalentowany konstruktor statków. Poznajemy go, gdy kończy pracę nad ostatnim projektem, w dniu wodowania jego statku. Związana z tym uroczystość jest ukazana jako wielkie wydarzenie transmitowane przez telewizję i relacjonowane przez hordę dziennikarzy, którzy zachowują się niczym fotoreporterzy z zachodnich brukowców i nie odstępują Andrzeja ani na krok, traktując go jak gwiazdę. Jednak w tym uroczystym dniu Andrzej raz po raz styka się z ludźmi raczącymi go opowieściami o przeżyciach wojennych, na których tle jego pokojowe osiągnięcie wydaje się zgoła pozbawione znaczenia i które popychają go do rozpamiętywania losu ojca, a w końcu do rojeń o sobie jako partyzancie, umieszczania siebie w sytuacjach bardzo podobnych tych, jakie zmyślał Kowalski-Malinowski.

Rozszczępienie osobowości protagonistów tych filmów, ludzi, którzy pragnęliby być bohaterami wojny lub przynajmniej zachowywać się jak bohaterzy, a zarazem zdają sobie sprawę, że w Polsce lat sześćdziesiątych nie jest to możliwe ani nawet potrzebne, zostaje rzutowane na zewnątrz. W rezultacie powstaje przestrzeń, w której zgodnie ze schematem wskazanym przez Skollera i Martina-Jonesa mieszają się różne plany historyczne i porządki ontologiczne. Taką rzeczywistość można uważać za czysto subiektywną, przynależną do marzeń sennych bądź snów na jawie ukazanych postaci lub za „przestrzeń narodową”, wytwór świadomości i podświadomości wielu ludzi poszukujących nowej opowieści w Polsce (wtedy) współczesnej. Myślę, że nie musimy wybierać żadnej z tych możliwości kosztem drugiej, ponieważ są to interpretacje komplementarne, a nie wykluczające się.

W każdym z omawianych filmów protagonista wkracza w tę przestrzeń, uciekając przed poprzednim życiem, które jawi mu się jako przyziemne, nudne, blade. Chłopak w filmie Skolimowskiego porzuca akademik, gdzie mieszkał we wspólnym pokoju z kolegami, i błąka się po bezimiennym mieście (w „rzeczywistości” Warszawie). Kowalski-Malinowski wyskakuje z pociągu i zatrzymuje się w miasteczku, gdzie rzekomo kiedyś mieszkał. Andrzej wyprowadza się z dużego miasta stoczniowego (w „rzeczywistości” Gdańska) najpierw do mieszkania pewnego rzeźbiarza, gdzie właśnie odbywa się przyjęcie, a następnie do domu z dala od miasta, domu, który nazywa „ranczem”. Reżyserzy podkreślają trudności związane z ucieczką od zwykłego życia i wskazują, że wymaga to oczywiście czegoś więcej niż przeprowadzka. W *Barierze* symbolem tego jest gra, w której w celu zdobycia pieniędzy na wyjazd bierze udział Chłopak, a która polega na tym, że klęcząc na stole z rękoma związanymi na plecach, należy chwycić ustami pudełko zapalek ustawione na podłodze. Choć w rzeczywistości jest to gra nieszkodliwa, w filmie jest tak ukazana, że zakrawa na przygotowanie do egzekucji. Dlatego kiedy Chłopak wygrywa, odnosimy wrażenie, jak gdyby przeniósł się do innego świata. Wrażenie to jest tym silniejsze, że odchodząc, zabiera z sobą olbrzymią i raczej dziwnie wyglądającą walizę. W *Salcie* protagonista musi wyskoczyć z pędzącego pociągu, ryzykując życie. W *Molo* Andrzej ucieka samochodem w trakcie wyścigu i niemal zderza się z innym autem. Dramatyzm zmiany zostaje dodatkowo wzmocniony motywem przeszkody wodnej, którą bohaterowie napotykać lub muszą pokonać po drodze. W postaci kanonicznej motyw ten występuje w *Salcie*, w którym Kowalski-Malinowski musi przepłynąć się przez rzekę, najpierw by dotrzeć do miasteczka, a później aby z niego uciec. Jak wskazuje Dimitris Eleftheriotis: *woda jest*

żywołem i wizualnym przejawem płynności, a (...) płynność implikuje nade wszystko zmianę tożsamości. W sensie geograficznym woda wydaje się odtwarzać tę dynamiczną więź między podobieństwem i różnicą, łączeniem i oddzielaniem. Morza i rzeki są nie tylko granicami fizycznymi i oznaczeniami granic między narodami, lecz również szlakami komunikacyjnymi łączącymi i scalającymi porty, ludy i kultury<sup>29</sup>.

Zgodnie z tym schematem symbolicznym przejście przez wodę oznacza korektę lub nawet przemianę tożsamości i przeniesienie się do innej rzeczywistości. Nowe otoczenie, w które przenoszą się Kowalski-Malinowski, Andrzej i Chłopak, pomimo znaków świadczących o tym, że jest miejscem przyjemnym, a w przypadku *Salta* i *Molo* nawet idyllicznym, ostatecznie okazuje się bliższe piekła niż nieba. Kowalski-Malinowski przybywa do pięknego miasteczka, gdzie w ogrodach pyszną się wspaniałe owoce, ale piękno i realność tego miejsca zostają zakwestionowane, jeszcze nim zacznie się akcja filmu. Rzeczywistość ta zostaje ujęta w nawias w czołówce, w której tłem napisów są kiczowate ludowe widoczki ukazujące typowo polski pejzaż wiejski z wierzbami płaczącymi i łabędziami. Jak zauważa Przemysław Kaniecki, obrazy te nie mają ram, jak gdyby odznaczały się niezależnością ontologiczną, nie zaś były tylko malowidłami. Co więcej autorzy filmu ożywają je za pomocą zmian oświetlenia i pary wodnej, stwarzając iluzję, że nad malowanym stawem unosi się mgła. Właśnie w taki, jednocześnie realny i nie-realny, obiektywny i wytworzony przez człowieka pejzaż wkracza Kowalski-Malinowski<sup>30</sup>. Kiedy bohater dociera do miasteczka, przeżywa *déjà vu*. Gdziekolwiek się udaje, spotyka znajomych z wojny lub czasów przedwojennych. Również spotykani ludzie jakby go rozpoznawali i sami przywołują wspólne przeżycia wojenne. Jednak te wspomnienia są niezborne, wzajemnie sprzeczne i nie mogą odpowiadać prawdzie historycznej. Ponadto nie ma w nich autentyzmu i jawią się jako sztampowe symulacje przeżyć wojennych, podobnie jak owa „syntetyczna” piosenka wojenna rzekomych weteranów w *Barierze*. Wspomnienia te można również uważać za parodystyczną kwintesencję mitologii wojennej, którą stworzyła szkoła polska. Na przykład Helenę, piękną dziewczynę z domu, w którym podczas wojny rzekomo mieszkał, Kowalski-Malinowski rozpoznaje jako kobietę, w której był zakochany, natomiast ona twierdzi, że jest córką tamtej kobiety i urodziła się tuż przed wybuchem wojny w bunkrze, gdzie zapewne ukrywali się konspiratorzy. Kiedy zaś Kowalski-Malinowski spotyka mężczyznę o żydowskim wyglądem, który mówi mu, że przez całą wojnę musiał się ukrywać z powodu podobieństwa do słynnego aktora żydowskiego Blumenfelda, równie prawdopodobne jest, że człowiek ten w rzeczywistości jest Blumenfeldem, tyle że wskutek długotrwałego udawania kogo innego zatracił pierwotną tożsamość i stworzył sobie nową. Co więcej, niczym we śnie, postawa mieszkańców miasteczka wobec przybysza oscyluje od sympatii do niechęci i od respektu do pogardy. Raz traktują go jak przywódcę, to znów jak intruza.

Leniwy rytm małomiasteczkowego życia zakłócają rajdy motocyklistów, którzy na pełnej szybkości gnają ulicami, jak gdyby gotowi rozjechać każdego, kto stanąłby na ich drodze. Motocykliści są oczywiście „współcześni”, niemniej ich gwałtowne akcje przywodzą na myśl czasy wojny, kiedy podobne nieoczekiwane „wizyty”, nieraz na motorach, składało Gestapo szukające partyzantów. Jednocześnie można ich uważać za symbol „rzeczywistości” wdzierającej się w rojenia





*Salto*, reż. Tadeusz Konwicki (1965)

o wojnie, by upomnieć się o swoje prawa. Jednak czar wojny trwa. Zwykle rzeczy zmieniają się w śmiercionośną broń, a banalne zdarzenia nabierają złowieszczej wymowy. Kiedy Kowalski-Malinowski rzuca jabłkiem w niesforne dzieci, które mu dokuczają, jabłko wybucha niczym granat. Kilka razy budzą go ludzie wyglądający jak partyzanci, którzy go o coś oskarżają, bodaj o dezercję czy zdradę, i każą iść z nimi. Złowieszczą wymowę tych zdarzeń podkreśla deklaracja Kowalskiego-Malinowskiego, że przybył do miasteczka po śmierć. Surrealny charakter ukazanej przestrzeni jest również sugerowany przez sposób opowiadania. Narracja nie rozwija się liniowo, zmierzając do rozwiązania konfliktu, lecz obejmuje ciąg oderwanych lub luźno związanych z sobą epizodów, które ani bohatera, ani widza nie prowadzą o krok dalej. Dokądkolwiek udaje się bohater, spotyka tych samych ludzi, jak gdyby byli aktorami dramatu, którzy czekają na jego przybycie. Postaci, włącznie z Kowalskim-Malinowskim, jawią się jako ludzie pozbawieni władzy kierowania własnym życiem, jako istoty *wyrywane z liniowej ciągłości czasu, który został uprzestrzenniony*<sup>31</sup>, i same w sobie zostały wykorzenione i pokawałkowane. Ostatecznie, po przyjeździe żony, która go demaskuje jako mitomana, Kowalski-Malinowski opuszcza miasteczko tą samą drogą, którą do niego przybył, przepławia się przez rzekę, po czym wskakuje do pociągu i w rezultacie odnosimy wrażenie, że chociaż podróżował przez cały dzień, w rzeczywistości tkwił w miejscu. Sugestię braku rozwoju bohatera niesie sam tytuł, oznaczający przecież ewolucję, w wyniku której akrobata wraca do postawy sprzed jej wykonania<sup>32</sup>.

Jeszcze bardziej oniryczna jest Warszawa w *Barierze*, miasto, w które zagłębia się Chłopak po opuszczeniu akademika, chociaż żadna ze scen filmu nie ma charakteru wizji sennej czy snu na jawie. Nierealność tej scenarii skłoniła jednego z krytyków do następującego komentarza: *Jak Godard zrobił Alphaville z Paryża, tak Skolimowski obrócił Warszawę w jakąś nierealność, świat groźnie przy-*



*Bariera*, reż. Jerzy Skolimowski (1966)

*czajonych budowli, zwalów betonu i szkła, ulic przecinających lany płonących świateł, gdzie stada dojeżdżających do pracy kręcą się w kółko i karnie przystają na skrzyżowaniu z sygnalizatorami z tektury, a z plakatów na murach postać z wymierzonym groźnie palcem wskazującym wzywa do honorowego oddawania krwi*<sup>33</sup>.

Do tego opisu możemy dodać przystanek tramwajowy, który wygląda jak zejście do piekieł, i skocznię narciarską ulokowaną „surrealnie” w samym środku miasta. Najbardziej niesamowitym miejscem w *Barierze* jest restauracja, w której Chłopak ma randkę z poznaną w trakcie peregrynacji piękną tramwajarką. W rzeczywistości jest to *architektoniczny potworek, rodzaj panteonu rzymskiego z dziełkami jak na Wawelu, zbudowany w stylu Pałacu Kultury, gdzie wszystko jest z fałszywego marmuru*<sup>34</sup>. W miarę rozwoju akcji owa restauracja zmienia się w olbrzymią salę balową z surrealistycznymi malowidłami czy też oknami z widokiem na góry i morze, które w pewnej chwili zaczyna falować jak prawdziwe. Przestrzeń przemierzana przez Chłopaka jest zatem w dwojakim sensie syntetyczna, ponieważ zawiera miejsca, które nie przynależą organicznie ani do środowiska miejskiego, ani do czasów współczesnych. Jej nierealność zostaje dodatkowo podkreślona przez tak samo osobliwe opustoszenie bądź przepelnienie miejsc od-

wiedzanych przez Chłopaka. Dziwna pustka panuje w domu starców, w którym mieszka jego ojciec, niezwykle ścisł w mieszkaniu, do którego zachodzi, by odebrać szablę po ojcu, a które wygląda zaiste jak filia Muzeum Wojska Polskiego. Jednocześnie można uznać, że ukazawszy Warszawę w ten sposób, Skolimowski uchwycił sztuczny, symulowany charakter rzeczywistej Warszawy, którą przecież niemal w całości wzniesiono od nowa po wojnie. Oniryczny klimat ukazywanych miejsc pogłębiają osobliwe zachowania zarówno samego protagonisty, jak i spotykanych przez niego ludzi. Na przykład w restauracji Chłopak wręcza kelnerowi świnkę-skarbonkę, zapewne płacąc w ten sposób za zamówiony posiłek, po czym świnka znowu pojawia się na jego stoliku, jak gdyby sama była daniem, a on przecina ją na dwoje szablą ojca. Właściwie wszystkie spotkania w tym filmie, zgoła podobnie jak w *Salcie*, są przypadkowe i zarazem konieczne. Bohaterowie wciąż spotykają tych samych ludzi, jak w labiryncie. Film kończy się drugim spotkaniem Chłopaka z poznaną przedtem przypadkiem piękną tramwajarką, w której się zakochał. Scena ta z jednej strony potwierdza zasadę „podwójności” spotkań i bezwyjściowości sytuacji bohatera, lecz można ją też odczytywać jako obietnicę ucieczki od historii i nędznej teraźniejszości Polski w miłość.

W *Molo* Andrzej trafia najpierw na bankiet, a następnie do mieszkania pewnego rzeźbiarza. Jednak trudno rozeznaczyć usytuowanie tych miejsc w stosunku do stoczni, bowiem chociaż zdawałoby się, że bohater swoje miejsce pracy opuścił dość dawno temu i oddalił się znacznie, jadąc samochodem, nadal znajduje się w pobliżu, a nawet spotyka znajomych pracowników stoczni. Na bankiecie Marek, jeden z najmłodszych gości, opowiada o partyzantach z czasów wojny, a przedstawione przezeń zdarzenie zostaje ukazane na filmie z Andrzejem jako jednym z jego bohaterów. Przejście od „rzeczywistości” do tej sceny, która najprawdopodobniej rozgrywa się we śnie lub w wyobraźni Andrzeja, jest całkiem gładkie. Obydwie sekwencje stanowią kontinuum, w którym teraźniejszość miesza się z przeszłością, historia tak jak w *Salcie* wdziera się w życie bieżące, pozbawia postaci autonomii narracyjnej i moralnej, chociaż zarazem sama „zabarwia” się skojarzeniami współczesnymi. To zabarwienie sprawia zwłaszcza, że przeszłość – znowu tak samo jak w *Salcie* i *Barierze* – jawi się jako sprowadzona do wytartych lub nawet niedorzecznych klisz. Daje temu wyraz Marek, powiadając z pogardą, że człowiek wcale nie musi sam przeżyć takich rzeczy, żeby wiedzieć, czym są, bo wystarczy obejrzeć ruski film wojenny albo western. Chociaż Marek, którego z racji młodego wieku koledzy nazywają „Szczeniakiem”, sztydzi z weteranów, nie jest w stanie decydować o własnej tożsamości ani o tożsamości swojego pokolenia. Do końca filmu jest *tabula rasa*, która czeka na to, że inni zapiszą ją narracjami. Inny kolega Andrzeja ze stoczni, starszy od niego weteran wojenny, usłyszawszy opowieści Marka, strofuje go za brak szacunku wobec historii narodowej. Jednak Andrzej ani go nie popiera, ani nie broni Marka, co jest metaforycznym wyrazem jego rozdarcia między wojenną przeszłością Polski a jej teraźniejszością.

Po przyjęciu Andrzej udaje się na swoje „ranczo”. Jego amerykańska nazwa i raczej niepolski wygląd samego domu, zbudowanego z bali i przywodzącego na myśl westernowy *saloon*, a także wcześniejsze uczestnictwo Andrzeja w wyścigu samochodowym sugerują, że jego marzeniem jest ucieczka na Zachód. Również tego „rancza” nie sposób zlokalizować w stosunku do miejsc, w których Andrzej był poprzednio. Wydaje się zarazem bliskie i dalekie, przynależne do rzeczywis-

tości fizycznej i do sfery snów. Jeden z powodów tego, że jawi się surrealnie, polega na tym, że Andrzej odwiedza je dwukrotnie. Pierwszą i jawnie nierealną podróż odbywa w osobliwym powozie ciągniętym przez grupę pięknych kobiet, w tym jego żonę Martę. W trakcie tej podróży widzi tabun galopujących koni. Zarówno konie, jak i kobiety ciągnące powóz przemierzają plażę, graniczną przestrzeń, w której jawa miesza się ze snem. Zestawienie tych dwóch obrazów, koni bez jeźdźców i jeźdźca używającego kobiet jako koni, symbolizuje dylemat trapiący Andrzeja: albo być lub chociaż postępować jak bohater wojenny, albo korzystać z uroków życia w czasach pokoju, takich jak seks. Fakt, że żona jest tylko jedną z kobiet ciągnących powóz Andrzeja, wskazuje na kryzys ich małżeństwa, o którym świadczą również inne wydarzenia w filmie. Kiedy docierają do „rancza”, Andrzej otwiera drzwi, które jak na obrazach Magritte’a prowadzą w otwartą przestrzeń, ku morzu lub w las. W jednym z takich „pokoi” dwie dziewczyny w identycznych krótkich sukienkach, określone jako „bliźniaczki”, chichoczą i zapraszają Andrzeja do wspólnej zabawy. Te dziewczyny przywodzą na myśl dwie Marie ze *Stokrotek* (1966) Věry Chytilovej, jednego z najbardziej surrealistycznych filmów z kręgu czeskiej awangardy. Jednak Marie Chytilovej są o tyle różne od „bliźniaczek” Solarza, że cieszą się autonomią narracyjną, podczas gdy bliźniaczki istnieją tylko dzięki Andrzejowi, jako fantazmaty umacniające jego narcyzm i będące zarazem symbolami poczucia winy, że nie walczył na wojnie.

Ten epizod antycypuje drugą wizytę Andrzeja na „ranczu”. Andrzej wraca do rzeczywistości, budząc się w samochodzie prowadzonym przez żonę. Po przyjeździe rozkoszują się prywatnością, pływają, śmieją się, rozmawiają, a właściwie opowiadają sobie nawzajem różne historie. Co istotne, opowieści Andrzeja dotyczą wojny, ojca, który był partyzantem, i mężczyzny, który po wojnie popełnił samobójstwo, ponieważ życie straciło dla niego sens. Chociaż sceny te są zrobione w stylu „poetyckim”, kamera przygląda się bohaterom, podziwia ich piękno i nie rozwija narracji, niemniej epizod ten jawi się początkowo jako „rzeczywistość”. Sytuacja ulega zmianie, gdy Marta zaprasza uczestników przyjęcia w mieszkaniu rzeźbiarza na urodziny Andrzeja. Po przyjeździe gości rzeczywistość stopniowo oddaje pole nadrzeczywistości. „Ranczo” zostaje rozebrane, a belki i deski służą do rozpalenia wielkiego ogniska. Ponadto goście mnożą się, tak że ostatecznie na ekranie kłębi się tłum ludzi, w tym postaci przybyłe najwyraźniej z „innego” filmu, być może weterani wojny, jako że są podobni do starych mężczyzn z *Bariery*. W końcu znika sam Andrzej i następuje sekwencja epizodów rozgrywających się w nierzeczywistości. Widzimy go jako dziecko w domu rodzinnym przed Bożym Narodzeniem, a następnie w lesie, gdy zbliża się do niego trzech uzbrojonych mężczyzn, jak gdyby był partyzantem, który zdradził, albo człowiekiem poszukiwanym przez policję lub tajne służby. Nazajutrz rano jest znowu w tym samym miejscu, skąd zaczęła się jego wędrówka, przy molo, gdzie czeka na niego żona. A zatem podobnie jak w *Salcie* przestrzeń okazuje się zapętlona. Przesłanie wyrażone w *Molo*, a także w dwóch poprzednio omówionych filmach brzmi, że nie ma ucieczki ani od polskiej historii, ani od polskiej teraźniejszości. Możemy tylko o tym marzyć, a jedyną realną nadzieją dla tych, których ten los uwiera, jest miłość.

Tworzeniu na wpół awangardowych przestrzeni spletanego czasu i wymieszanych porządków ontologicznych służą pewne dodatkowe środki filmowe. Jeden z nich polega na ukazywaniu przedmiotów materialnych jako bytów autonomicz-

nych, dzięki czemu otoczenie, w którym działają postaci filmowe, jawi się jako obce i nieraz groźne. Jest tak zwłaszcza w *Barierze* i w *Molo*. W *Barierze* na murach domów w mieście, przez które wędruje Chłopak, rozlepiono wielkie plakaty ukazujące mężczyznę wzywającego mieszkańców do oddawania krwi dla kraju. Surowe oblicze i groźnie wymierzony palec nadają postaci z plakatu (w rzeczywistości to sam reżyser, Jerzy Skolimowski) wygląd srogiego bóstwa – istoty, której fizycznie wprawdzie „tu nie ma”, lecz której władza rozciąga się wszędzie, gdzie rozwieszono te plakaty, a nawet dalej. Innym niesamowitym przedmiotem jest osobliwy pojazd, swego rodzaju fotel na kółkach, który Chłopak odkrywa w przytułku, gdzie odwiedza ojca. Możemy przywołać jeszcze szablę i walizę, które Chłopak nosi z sobą, a także cudzy samochód, przedmiot pożądania, w którym tylko siedzi przez chwilę, kontemplując jego wspaniałość. Wszystkie te rzeczy, przynależne, że tak powiem, do innych czasów i innych „opowieści”, krepują bohatera, utrudniają mu wędrowkę i akcentują rozdział między nim a otoczeniem.

*Molo* zaczyna się niemal pionowym ujęciem okrętu, w którym statek wydaje się monstrualnie wielki, a stojący przy nim ludzie – maleńcy. Być może ten sposób przedstawienia miał uzmysławiać niezwykłość osiągnięć przemysłu stoczniowego, które były dumą władz, ale jednocześnie wyraża znikomość ludzi jako istot uwikłanych w system przemysłowy. Wkrótce okręt zsuwa się po pochylni, oddalając się od maleńkich postaci ludzkich, jak gdyby demonstrując, że ma własne życie. Ten obraz wielkiego statku wprowadza zarazem motyw alienacji człowieka od wytworów jego pracy, który przewija się przez całą opowieść Solarza. Kilka minut później widzimy dryfującą łódkę, która w końcu tonie. W dalszym ciągu filmu kamera nieraz wybiera zwyczajne rzeczy, jak choćby jajko, i ukazuje je w zbliżeniu, tak że wypełniają cały kadr. Wszystkie te autonomiczne przedmioty dają do zrozumienia, że zarówno ich twórcy, jak i użytkownicy, są wyobcowani z materialnej osnowy narracji narodowej, nie na miejscu, obcy we własnym kraju, mieście, domu.

Kolejną cechą omawianych filmów wspólną im z kinem awangardowym, a zarazem służącą ukazaniu istotnego aspektu świata rzeczywistego, jest szczególne posługiwanie się dźwiękiem, czyli dialogiem, muzyką i nagraniem odgłosów z planu. Otóż postaci w tych filmach nie prowadzą dialogów w sensie przyjętym w kinie głównego nurtu, ponieważ nie tyle rozmawiają z sobą, ile zwracają się do niewidzialnego słuchacza lub mówią do siebie. Mówiąc, często patrzą w kamerę i używają języka poetyckiego lub sztamowego. Odnosimy wrażenie, że nie mówią własnymi słowami, lecz posługują się cytatami. Ponadto niektóre słowa uparcie wracają, powtarzane nieoczekiwanie przez jedną postać lub przez inne, co odrywa je od utartych kontekstów i nadaje szczególne znaczenie. Przykładem jest słowo „sól”, które wiele razy wypowiadają Andrzej i Marta i które działa niczym magiczne zaklęcie przenoszące Andrzeja w rozmaite oderwane miejsca akcji przez to, że mają coś wspólnego z solą. Kiedy któraś z postaci zadaje pytanie, często jest tak, że zamiast odpowiedzi słyszymy coś zupełnie niezwiązanego z tym pytaniem. Taki sposób posługiwania się językiem, podobnie jak manipulowanie przestrzenią, daje do zrozumienia, że bohaterowie są uwięzieni w historii i nie potrafią wysnuć nowej opowieści. Świadczy o tym również fakt, że tematem prowadzonych przez nich „niby-rozmów” często jest wojna. Pełne frazesów quasi-monologi i rozmowy z samym sobą można uważać za przejaw dryfowania duchowego, którego przyczyną jest pragnienie uczestnictwa w historii narodowej przy jednoczesnej niezdolności „włączenia się” w nią.

We wszystkich tych filmach dźwięki naturalne mieszają się z nienaturalnymi, dźwięki diegetyczne z pozadiegetycznymi, hałas z muzyką. Na przykład w *Barierze* słyszymy nagle wzmocniony i zwielokrotniony przez echo odgłos gęganina gęsi, słyszymy nienaturalnie przeciągłe, niemal nieznośne dla uszu zgrzytanie tramwaju na torach, odgłos zapalanej zapalniczki głośny niczym eksplozja, potężny huk spowodowany zwykłym otwarciem butelki szampana. W innych sekwencjach dźwięki przenoszą znaczenia metaforyczne. Często słychać dzwony, a pobrzękujące klucze i kieliszki pocierane ręką wydają odgłosy podobne do brzmienia instrumentów towarzyszących obrzędowi katolickim, zwłaszcza rezurekcji. Kiedy protagonista wspina się po fasadzie wysokiego domu, aby uratować gęs, która ma być zapewne daniem głównym wielkanocnego obiadu, muzyka odpowiada ściśle etapom jego wspinaczki. Otwierającej *Molo* sekwencji wodowania wielkiego statku towarzyszy onomatopeiczna muzyka o korespondującym z obrazem mechanicznym charakterze. Później, w trakcie przyjęcia na „ranczu”, rozbrzmiewa muzyka równie charakterystyczna. Goście tańczą do tej muzyki, ale jej źródło jest niewidoczne, co pogłębia surrealną aurę tego epizodu. W *Salcie* tłem całej akcji są nieprzyjemne hałasy. W końcu dowiadujemy się, że to dźwięki diegetyczne, płynące z pobliskiej fabryki, póki jednak tego nie wiemy, hałasy te pogłębiają wrażenie nierealności oglądanych scen. Ogólnie mówiąc, w omawianych filmach dźwięki filmowe tak samo jak obraz służy podkopywaniu naturalności świata przedstawionego, który jawi się jako zawieszony między odrębnymi poziomami ontologicznymi, między historią i teraźniejszością, między jawą i snem.

Na koniec pragnę ponownie stwierdzić, że omówione trzy filmy pod względem formalnym noszą wiele znamion stylu awangardowego, takich jak zniesienie różniczenia między rzeczywistością a nierzeczywistością, niespójność narracyjna i rozdzielenie warstw konstytuujących film. Z punktu widzenia dziejów kina polskiego można je zatem uznać za śmiałe eksperymenty w zakresie narracji filmowej. Jednocześnie, jak starałam się dowieść, ten na wpół awangardowy styl został w nich użyty w celu opowiedzenia o ludziach, którzy czują się zniewoleni przez otaczające ich opowieści i od tych opowieści wyobcowani, lub nawet o całym narodzie beznadziejnie rozdartym między historią i teraźniejszością.

Zgodnie z zasadą Richarda Kostelanetza, że awangarda najszerzy krąg odbiorców znajduje dopiero po długim czasie (albo wcale), *Salto*, *Bariera* i *Molo* zapewne właśnie z powodu eksperymentalnego stylu nie zdobyły sobie szerokiej publiczności. Innym powodem niewielkiej popularności tych filmów może być to, że same w sobie są jak gdyby zawieszane między przeszłością i teraźniejszością (zarówno filmową, jak i rzeczywistą), między kinem głównego nurtu i kinem awangardowym. I wreszcie, marginalność tych dzieł mogła wynikać również z bojaźliwości politycznej tej „miękkiej awangardy”, bojaźliwości, którą obnażył wkrótce paradygmat kina moralnego niepokoju. Jak spostrzegł Mateusz Werner, w kontekście kina polskiego buntownikiem był nie ten, kto walczył z kinem głównego nurtu, lecz ten, kto walczył z cenzorem<sup>35</sup>, a najśmielszy atak na cenzurę polegał na mówieniu nieprzyjemnej prawdy w sposób realistyczny. Skoro jednak walka z cenzurą nie jest już tak istotna jak w latach sześćdziesiątych, warto spojrzeć na te filmy świeżym okiem.

EWA MAZIERSKA

TŁUM. MICHAŁ SZCZUBIAŁKA

- <sup>1</sup> R. Kostelanetz, *Dictionary of the Avant-Gardes*, wyd. II, London 2001, s. XIII.
- <sup>2</sup> Tamże., s. XIX.
- <sup>3</sup> P. Wollen, *Godard and Counter-cinema: Vent d'est*, „Afterimage”, 1972, nr 4, s. 7.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 14.
- <sup>11</sup> M. O'Pray, *Avant-garde Film: Forms, Themes and Passions*, London 2003, s. 1-7.
- <sup>12</sup> Zob. *Polska Nowa Fala: Historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwońska, Wrszawa 2008.
- <sup>13</sup> M. Hauschild, *Trzecia fala polskiego kina*, „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 57-58, s. 103-117.
- <sup>14</sup> M. Raczewa, *Nowa fala i nowa powieść*, Kraków 1974, s. 141-143; M. Werner, *A Rebellion à la polonaise*, w: *Nowa Fala...* dz. cyt. s. 8-9.
- <sup>15</sup> P. Kaniecki, „Salto” *Tadeusza Konwickiego jako filmowa adaptacja własnej metody pisarskiej*, „Kwartalnik Filmowy”, 2007, nr 59, s. 114-146.
- <sup>16</sup> B. Michałek, *Film i literatura, filmowcy i pisarze*, w: *Bolesław Michałek: Ambasador polskiego kina*, red. A. Helman, Kraków 2002, s. 137-150.
- <sup>17</sup> K. Mętrak, *W krainie zwidów*, „Film”, 1969, nr 13, s. 4; B. Michałek, *Ambicje i niekonsekwencje*, „Kino”, 1969, nr 4, s. 20-24. *Molo* wyprodukowano w zespole filmowym „Kadr”, gdzie kierownikiem literackim był wówczas Konwicki. Po części może to wyjaśniać podobieństwa między *Molo* i *Saltem*.
- <sup>18</sup> K. Mętrak, tamże; B. Michałek, tamże.
- <sup>19</sup> E. Näripea, *From nation-scape to nation-state: Reconfiguring filmic space in Estonian post-Soviet cinema*, w: *Baltic Cinemas and Cinematic Art after 90's: (Hi)stories and (Id)entities of Small Nations*, Acta Academiae Artium Vilnensis, red. R. Sukaityte, Vilnius 2010, oraz tejże, *New waves, new spaces: Estonian experimental cinema of the 1970s*, „Kinokultura”, 2010, numer specjalny, poświęcony kinu estońskiemu, www.kinokultura.com.
- <sup>20</sup> E. Mazierska, *In the land of noble knights and mute princesses: Polish Heritage Cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, 2001, nr 2, s. 167-182.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> J. Skoller, *Shadows: Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis 2005, s. XV.
- <sup>23</sup> D. Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh 2006, s. 2.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 1.
- <sup>25</sup> H. K. Bhabha'y, *Nation and Narration*, Routledge, London 1990.
- <sup>26</sup> D. Martin-Jones, dz. cyt. s. 33.
- <sup>27</sup> Tamże.
- <sup>28</sup> Jest to aspekt, który moim zdaniem również wpłynął na styl omawianych filmów, jednak w tych rozważaniach nie będę zgłębiać tej sprawy.
- <sup>29</sup> D. Eleftheriotis, *Cultural difference and exchange: a future for European film*, „Screen”, 2000, t. 41, nr 1, s. 99-100.
- <sup>30</sup> P. Kaniecki, dz. cyt., s. 120.
- <sup>31</sup> D. Martin-Jones, dz., cyt., s. 22.
- <sup>32</sup> P. Kaniecki, dz. cyt., s. 132-133.
- <sup>33</sup> D. Wilson 1967, *Barrier*, „Monthly Film Bulletin”, 1967, nr 12, s. 183.
- <sup>34</sup> S. Janicki Stanisław, „Bariera”: *Notatki z planu*, „Kino”, 1966, nr 10, s. 44.
- <sup>35</sup> M. Werner, dz. cyt., s. 14.