

Pociąg

Jerzego Kawalerowicza, czyli mówić własnym głosem

JAN REK

Myślę, że spośród wielu problemów badawczych, jakich dostarcza historia polskiego kina powojennego, kwestia poprawności pojęcia szkoły polskiej, które od lat znajduje się w użyciu, nie jest wcale pierwszą, która domagałaby się rozstrzygnięcia. Tęsknota za zgodnym z logiką stosowaniem terminów jest cnotą, która przydaje się w każdej refleksji badawczej, bowiem skłania do operowania językiem, by słowo dokładnie oddawało istotę rzeczy. A już z pewnością może się ona przydać w dwójnasób w przypadku refleksji nad filmem, gdzie na słowo zostaje nałożony obowiązek mówienia o treściach niesionych przez obraz. Wtedy dążenie do precyzji jest na wagę złota, bowiem zwiększa szanse, by relacja o filmie – z natury zamknięta w słowie – była prowadzona „bliżej” ekranu, by przez to mogła się stać bardziej wiarygodna. W tym przypadku ważniejsze wydają się kwestie innego rodzaju, które w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianych dają znać o sobie, by tak rzec, w perspektywie horyzontalnej, czyli dotyczą stosunków między dziełami powstałymi mniej więcej w tym samym okresie.

Termin „szkoła polska” znalazł się w społecznym użyciu, z chwilą kiedy pojawiła się w drugiej połowie lat 50. cała seria filmów Munka, Wajdy, Kutza i innych¹. Obecność tego terminu w języku ówczesnej krytyki wiele mówiła o tym, jak ważne miało znaczenie. Również społeczne zainteresowanie tym terminem było wyjątkowe, bo w dziejach kina nieczęsto się zdarza, aby powodzenie w oczach wielomilionowej widowni szło w parze z uznaniem, jakie tym samym dziełom okazuje krytyka filmowa². Każdy sukces jest świadectwem waloryzowania, czyli przypisywania dziełom wartości. W konsekwencji – skoro zostaje zakłócony stan równowagi, bowiem awans jest efektem uprzedniej selekcji, jakiej dokonuje się w takich przypadkach spośród wielu innych dzieł, potencjalnie również mogących być przedmiotem wyboru – pojawia się nierówność³. Prawdą jest, że działanie mechanizmu, który uruchamia proces nobilitowania dzieł, nie zawsze daje się do końca zgłębić⁴. Ale nie znaczy to, że nie warto podejmować tego wysiłku, że nie ma sensu szukać w przestrzeni społecznej – zawsze związanej z danym okresem historycznym niemi różnego typu zależności – sił, które mogły mieć w tym swój udział w tym sensie, że motywowały pozytywne reakcje i oceny zgłaszane zarówno przez widownię, jak i krytykę.

Niebezpiecznie jest dzisiaj wyrokować, czy filmy szkoły polskiej mają szansę przetrwać próbę czasu – a jest to klasyczny sprawdzian wartości w sztuce⁵ – i czy w aureoli sławy przejdą do historii. Dynamika przemian na obszarze kina daje

znać o sobie z taką siłą, że kariery dzieł zrazu uznanych za „ważne”, a przynajmniej „interesujące”, często trwają krótko, np. kilka zaledwie sezonów. Ale jeśli nawet nie rozstrzygać tego definitywnie, z obawy że proroctwa dotyczące wartości „absolutnych” czy „ponadczasowych” są w sztuce obarczone dużym stopniem ryzyka, należy przyznać, iż uwaga społeczna, jaka towarzyszyła tym filmom, jak też wyrazy uznania, jakie je zewsząd spotykały, usprawiedliwiają postawienie następującej tezy: kino szkoły polskiej zdominowało kinematografię polską na przełomie lat 1950-1960. Występowało więc na prawach hegemonu.

Postawmy sprawę wprost. Wydaje się, iż filmy szkoły polskiej odniosły sukces i cieszyły się popularnością ⁶, ponieważ proponowana przez nie wizja świata wyzwalała w odbiorcach znaczenia i sensy, które w danych okolicznościach uchodziły za ważne. Albo formułując to w sposób mniej zdecydowany, ta wizja skłaniała ich do refleksji, która dotyczyła spraw niezwykle istotnych, bo związanych z problemami tożsamości narodowej.

Dzieła Wajdy, Munka i innych opowiadały fabuły – prezentowane z narracyjnego punktu widzenia na zasadzie relacji obiektywnych albo subiektywnych – wyraźnie zakotwiczone w historii. Mówiąc dokładniej, tłem zdarzeń, w których uczestniczyli bohaterowie, była ostatnia wojna. Istniało kilka powodów, dla których wysunęły się one na czoło, stając się tematem licznych dyskusji i polemik. Po pierwsze, w przypadku filmów, które – jak dowodził Aleksander Jackiewicz – nawiązywały do tradycji kordianowskiej ⁷, czyli takich jak *Kanał* lub *Popiół i diament*, każdy seans filmowy, podczas którego były pokazywane, stawał się jednocześnie aktem przywracania żołnierzy Powstania Warszawskiego do „życia po życiu”. To kino mówiło na głos o wydarzeniach, o których w mediach i książkach do historii było cicho, bo oficjalna historiozofia o nich milczała ⁸. Te filmy dokonywały w jakimś sensie „rehabilitacji” w aspekcie politycznym tysięcy młodych ludzi prowadzących walkę w podziemiu – pamięć o nich ze sfery prywatnej przesuwały do sfery publicznej. Postaci bohaterów były tak konstruowane, że pozwalały widzieć w nich spadkobierców tradycji romantycznej: moralnych zwycięzców – bo choć tragicznie przegranych, to w słusznej sprawie.

Jednak wydaje się, że filmy te opalizowały znaczeniowo bardziej aniżeli pisała o tym krytyka. Kiedy przywołać konteksty, w jakich przez kilka lat wchodziły na ekrany, to okaże się, że odnosiły się nie tylko do wojennej przeszłości. Formułując to inaczej, w sensie dosłownym opowiadały o zdarzeniach i losach bohaterów, na których wojna zostawiła ślad. To prawda, ale jednocześnie w aspekcie metaforycznym te ekranowe fabuły przekraczały granice czasu, w którym były zamknięte. Można je było odnosić do analogicznych sytuacji, w których relacje między wielkim i małym skazują tego drugiego na podległość, choć niekoniecznie uległość, albo kiedy jesteśmy zmuszani do podejmowania tragicznych w skutkach wyborów.

Druga połowa lat 50. w Polsce była czasem przesilenia politycznego i tzw. odwilży. Najbardziej odcisnęły się na nich wydarzenia z roku 1956. Sama odwilż nie trwała długo ⁹, ale to wystarczyło, aby w sferze psychologii społecznej można było uświadomić sobie koszty uzyskanej po roku 1945 niepodległości, aby rozważać kwestie zakresu wolności i stopnia niezależności w ramach sojuszu z mocnym sąsiadem za wschodnią granicą. Filmy szkoły polskiej na poziomie konotacji stawały się refleksją nad losem słabszego, który za sprawą uwarunkowań geopolity-



tycznych był zmuszony do przyjęcia roli ofiary, jakkolwiek za każdym razem uparcie ten ciężar starał się z siebie zrzucić i stawiając opór w obliczu przewagi silniejszego, doznawał upokorzeń, mimo że czynił to z dumą i honorem.

Filmy należące do drugiego nurtu w ramach szkoły polskiej, który nazwać można racjonalistyczno-ironicznym (*Krzyż Walecznych* /1958/, *Eroica* /1957/ czy *Zezowate szczęście* /1960/), musiały w odbiorze społecznym wywoływać pewien opór, ponieważ ironiczna, czasem wręcz sarkastyczna fasada, która ten ekranowy świat przykrywała, a która była konsekwencją przyjęcia przez narratora określonej pozycji wobec zdarzeń ekranowych, hamowała identyfikację z niewzbudzającymi raczej sympatii postaciami filmowymi typu Piszczyka, a więc nie pozwalała m.in. akceptować celów, jakie one w czasie swego ekranowego istnienia starały się osiągnąć¹⁰. Ich przewrotna forma wymagała od odbiorców dystansu tak wobec zdarzeń ekranowych, jak i wobec siebie jako obserwatorów tych zdarzeń, przez co zmuszała do przeglądania się w lustrze. Ten przekorny tryb wypowiedzi dezorientował m.in. dlatego, że podważał panowanie romantycznej tradycji jako narodowej świętości, dla której – jak się wydawało – nie ma alternatywy. Uruchamiał podejrzenia, że twórcy tych dzieł manipulują narodową przeszłością, wydobywając z niej mało chlubne karty w celach czysto masochistycznych¹¹.

Nie miejsce tutaj, aby wyjaśniać, że związki z tradycją bynajmniej nie wyczerpują się w bezwolnym powtarzaniu utartych i skonwencjonalizowanych schematów, że polemika z nimi, jak każda próba uwolnienia się, jest również świadectwem zależności, o jakie w określonym momencie historycznym spadkobierców danej tradycji posadzamy. W każdym razie – niezależnie od tego, która wersja szkoły polskiej miała więcej zwolenników – filmy te dawały okazję do zastanowienia się nad niebłahymi problemami typu: kim jesteśmy, skąd się wywodzimy, kim byli nasi ojcowie. Umożliwiały one ówczesnej widowni uczestniczenie w rozmowie, jaką na temat charakteru narodowego, granic wolności oraz powinności zarówno wtedy, jak i teraz prowadziło z nią kino szkoły polskiej. Trudno było nie uznać wagi tych spraw. Filmy te zajęły w kinematografii polskiej lat 50. i 60. dominującą pozycję, ponieważ taka była wola odbiorców. Kino czytało w ich duszach, leczyło w jakimś sensie kompleksy, będące skutkiem snów o potędze, jakie zaszczerpiła w nas tradycja romantyczna, a przynajmniej o moralnej wielkości. Z psychoanalitycznego punktu widzenia ówczesne kino pełniło funkcję kompensującą – pozwalało rozładować w sferze wyobraźni napięcia i tym sposobem łagodzić społeczne niepokoje. Krytyka już wtedy uznała je za fakt kulturowy o szczególnym znaczeniu, zresztą powtórzyła to po latach¹².

W takich okolicznościach pojawił się w roku 1959 film Jerzego Kawalerowicza *Pociąg*. Pociąg jest jednym z najbardziej klasycznych motywów filmowych¹³. Najczęściej był symbolem nowoczesności, aczkolwiek na terenie gatunków sensacyjno-kryminalnych pełnił inną rolę: był miejscem wydarzeń tak zorganizowanych, aby ze względu na zamkniętą przestrzeń można było sytuować *dramatis personae* – a więc prawdziwego bądź rzekomego mordercę, ewentualnie jego przyszłą ofiarę, jak również postronnych świadków oraz policjantów ścigających sprawcę czynu przestępczego jako strażników prawa – w bezpośredniej bliskości, aby wiążąc ich ze sobą, móc śledzić wzajemne interakcje, aby wreszcie przez odpowiednie ukształtowanie materiału wizualnego można było uzyskać

efekt klaustrofobii, co we względnie prosty sposób pozwalało pogłębić portret psychologiczny postaci¹⁴.

Żeby na takie właśnie rozwiązania decydować się pod koniec lat 50. w Polsce, czyli przyjąć strategię, której nieuchronną konsekwencją musiała być rezygnacja – bądź wzięcie w nawias – z tematyki wojennej, należało w tym samym stopniu sprzeniewierzyć się wzorom, które szkoła polska z powodzeniem praktykowała i uczyniła w jakimś sensie normą, oraz dowieść zdolności uprawiania kina po swojemu, w sposób zindywidualizowany. Uwolnić się od presji konwencji, która uzyskała status hegemonu, można było wyłącznie pod warunkiem zaproponowania nowej formuły kina. Odmienność widzenia świata musiała iść w parze ze zdolnością do kreowania rzeczywistości ekranowej według wzorów innych aniżeli wówczas obowiązujące. W roku 1959 Kawalerowicz dowodził tego swym *Pociągiem*.

Pociąg nie jest filmem o wojnie ani nawet o jej reperkusjach. W aspekcie gatunkowym jest formą doskonale amorficzną, swego rodzaju hybrydą, albowiem realizuje schemat filmu sensacyjno-kryminalnego i jednocześnie melodramatu. Zatem, jak na tego typu dzieło przystało, jest pochwałą logiki, która wprawdzie pozwala rzucić cień podejrzenia na osobę niewinną, ale kiedy trzeba, pozwala też uruchomić racjonalną argumentację, aby ją z tych podejrzeń całkowicie oczyścić. Postać rzekomego mordercy jest tak konstruowana, aby chwilowy dyskomfort odbiorcy, którego źródłem jest identyfikacja z bohaterem omotanym siecią niesłusznych podejrzeń, był rodzajem ofiary złożonej na ołtarzu sprawiedliwości i logicznego wnioskowania. To one w końcu triumfują i odnoszą bezapelacyjne zwycięstwo.

Pociąg opowiada rozwijającą się linearnie historię Marty (Lucyna Winnicka) i Jerzego (Leon Niemczyk), pasażerów dzielących przedział sypialny w pociągu relacji Warszawa – Hel. Kawalerowicz zgodnie z regułami gatunku akcentuje przypadkowość ich spotkania w wagonie. On, z zawodu lekarz, musi przekonać konduktorkę, i widzów też, że wprawdzie zapomniał biletu (główną przyczyną był stres wywołany faktem, że przed wyjazdem zmarła mu na stole operacyjnym młoda dziewczyna), ale miejsce w tym przedziale jemu się należy. Natomiast ona, z zawodu meteorolog, kupując bilet okazyjnie od jakiegoś mężczyzny na dworcu, nie musiała zdawać sobie sprawy, że to wyznaczy jej miejsce w przedziale męskim; w końcu opłata została uiszczona i fakt ten mógł stanowić wystarczające – zarówno w oczach konduktorki, jak i widowni – alibi, jeśli nawet w sensie formalnym jakieś przepisy zostały złamane.

To logiczne zawiązanie akcji, prawdopodobne również w aspekcie psychologicznym, otwiera serię epizodów relacjonowanych w porządku chronologicznym. Rzecz charakterystyczna – wszystkie one pozostają luźno ze sobą związane. Sceny z udziałem Staszka (Zbigniew Cybulski), młodego adoratora, który wszelkimi sposobami – także zjawiając się za oknem wagonu w pełnym biegu – usiłuje odwieść Martę od kontynuowania podróży przekreślającej ich szanse na związek, tak jak sceny z udziałem żony adwokata, która za ostentacyjną kokieterią ukrywa dramat swych uczuć (Teresa Szmigielówna), albo sceny rozmów wikarego o grzechu czy w końcu zdradzająca nie sympatii wymiana zdań konduktora i konduktorki następują po sobie jak gdyby w „dowolnym” porządku. Mówiąc inaczej, ich kolejność nie jest motywowana regułą przyczyny i skutku. Wszystkie one są

przeznaczony do rozmowy, jakie Jerzy i Marta, główni bohaterowie filmu, prowadzą ze sobą w przedziale.

Ulokowanie mężczyzny i kobiety, wcześniej sobie nieznanych, w przedziale wagonu sypialnego od początku sygnalizowało rozwój wydarzeń, które będą powtarzać schemat filmowego melodramatu. A jedną z cech filmowego melodramatu jest taki ich porządek, który prowadzi do zbliżenia bohaterów płci przeciwnej¹⁵. Jeśli nawet opowiadanie filmowe nie kończy się happy endem, to samo zbliżenie jest sytuacją, na którą zorientowane są działania postaci pierwszoplanowych tej formy gatunkowej. Interesujące w przypadku *Pociągu* jest to, że Kawalerowicz w pewnym momencie zawiesza aktywność konwencji melodramatycznej i przebieg dalszych wydarzeń organizuje w zgodzie z konwencją filmu sensacyjno-kryminalnego. Niespodziewanie pociąg staje na stacji pośredniej, gdzie nigdy wcześniej się nie zatrzymywał, a do wagonu wchodzi milicja.

Kawalerowicz uruchamia teraz serię wydarzeń, które mają dowiedzieć, że Jerzy – choć podejrzany, bo zajmuje w przedziale miejsce, na które Marta okazyjnie kupiła bilet od nieznajomego, a potem, jak się okazuje, właściwego mordercy – jest niewinny. To Marta naprowadza milicjantów na właściwy ślad. Scena pościgu za salwującym się ucieczką mężczyzną rozgrywa się na otwartej przestrzeni, już poza pociągiem. Filmowana jest tak, że staje się wręcz łapanką albo polowaniem z nagonką. W tym momencie film pod względem stylistycznym zmienia charakter: stosowane wcześniej plany bliskie ustępują miejsca planom dalekim, a kamera na przemian przejmując punkt widzenia uciekającej przed siebie, całkowicie na oślep, ofiary oraz goniących ją pasażerów pociągu, którym nader łatwo przyszło wyzwolić w sobie nienawiść i uwierzyć, że biorąc udział w pościgu, działają w słusznej sprawie – w imię sprawiedliwości. Towarzyszące tym wydarzeniom efekty dźwiękowe, czyli szczekanie psów, jak i sama sceneria, czyli wiejski cmentarz z rzędami krzyży nagrobnych, całej sekwencji nadawały charakter refleksji nie tyle nad działaniami służb, od których zależy bezpieczeństwo publiczne, ile nad mechanizmem zachowań zbiorowych. Niewiele trzeba, zdaje się dopowiadać autor filmu, aby tego typu zachowania, oscylując między psychozą a stanami wielkich uniesień sterowanych emocjami, wyzbyły się racjonalności. A wtedy już mały krok dzieli je od spontanicznych reakcji niekoniecznie licencjonowanych moralnie.

Kiedy pasażerowie wracają do wagonu, następuje zmiana klimatu. Kawalerowicz nawiązuje teraz do konwencji melodramatycznej, nieoczekiwanie zostawiając wątek głównych bohaterów otwarty. Oto pociąg kończy bieg na stacji docelowej i następuje rozstanie: Jerzy podchodzi do żony czekającej na peronie, zaś Marta z walizką w ręku kieruje się w stronę morza.

Hybrydyczny charakter *Pociągu* oznacza, że jest to film, w którym spotykają się dwie formy gatunkowe. Reżyser sprawuje nad nimi kontrolę, dopuszczając do głosu raz jedną, raz drugą. Mimo wszystko wydaje się, że konwencja melodramatyczna uzyskała w tym wypadku przewagę. To dzięki niej film staje się także refleksją – prowadzoną wyraźnie w duchu egzystencjalistycznym – nad pragnieniem uczuć i gorzkim smakiem rozczarowania, które przychodzi *ex post*, kiedy uczucia zostają ulokowane, a wielkie słowa o szczęściu wypowiedziane; kiedy ono wreszcie nastaje – okazuje się, że jednak nie tak miało być. *Pociąg* opowiada o spotkaniu, które jest realizacją tęsknot noszonych przez ludzi, a równocześnie

o mijaniu się, które świadczy o kruchości związków, jakie ich łączą. Nieprzypadkowo film otwiera długie ujęcie z góry, które w planie dalekim pokazuje płynący strumień osób: jedni podążają w kierunku dworca kolejowego, inni z niego wychodzą. Idą jak mrówki, mijają się bez słowa – każdy w swoją stronę. Film zamyka scena dwóch mijających się pociągów: każdy jest pusty i przesuwają się z wolna po własnym torze. W ostatnim ujęciu Kawalerowicz pokazuje pusty przedział.

Faktycznie, ta unosząca się nad światem ekranowym *Pociągu* atmosfera smutku i zadumy nad nietrwałością więzi i towarzyszącym nam często poczuciem niespełnienia – które wprowadzie doskwiera, ale jednocześnie uruchamia kolejną nadzieję i sprawia, że ludzie nieustannie poszukując, znajdują się w drodze – przypomina wczesne filmy Antonioniego¹⁶. Ale zamiast rozważać stopień powinowactwa – będącego raczej sygnałem globalizacji kina, której sprzyjały osłabiające szczelność granic przemiany polityczne w okresie odwilży – lepiej zająć się innym, ciekawszym tropem.

Jedynym śladem, niemal odpryskiem, popularnych w kinie polskim w końcu lat 50. tematów wojennych jest występująca w tym filmie postać drugoplanowa: to cierpiący na bezsenność pasażer (Zygmunt Zintel), który w luźnej rozmowie, jakby przypadkiem, zwierza się swemu rozmówcy, że kiedyś był więźniem obozu koncentracyjnego. Myślę, że sposób, w jaki ta postać – powtórzmy to raz: nieodgrywająca w wydarzeniach pierwszoplanowej roli – została zbudowana, jest czymś, na co trzeba zwrócić baczniejszą uwagę.

Oczywiście, nie sytuuje się ona w głównym polu widzenia. Ale pamiętając uwagi Umberto Eco, że interpretacja jest przygodą intelektualną głównie wtedy, kiedy traktuje tekst, dodajmy – każdy tekst, jako niewyczerpane źródło możliwości znaczeniowych, i że nieustanna podejrzliwość, jaką wobec pozornie mało istotnego elementu tekstu żywimy, jest strategią najbardziej owocną¹⁷, warto pochylić się nad drobiazgami, bo często w nich właśnie tkwi coś, co stanowi klucz do sprawy większej.

Otóż przywołana tu postać wydaje się dogodnym punktem wyjścia do ujawnienia subtelnej gry, albo może raczej nieco zawołowanej polemiki, jaką Kawalerowicz swym *Pociągiem* prowadził ze szkołą polską. Wprawdzie po nocy pełnej wrażeń pasażera cierpiącego na bezsenność, na mocy dyrektyw reżysera, dopada w końcu sen, niemniej kombatancko-martyrologiczne konotacje, które zdążył uruchomić swym pojawieniem się na ekranie, otrzymują teraz ironiczny cudzysłów. Kawalerowicz, pozwalając mu zasnąć na niewygodnym krześle w korytarzu wagonu sypialnego, „uczłowieczył” go i „uzwyczajnił” w tym sensie, że skonstruował wizerunek osoby, która – jakkolwiek przeżyła wojnę i obóz koncentracyjny – ani nie domaga się z tego tytułu współczucia, ani nie epatuje widowni niezwykłością swych losów, ani nie zaskakuje bogactwem cnót czy nadmiarem przywar. Bohater Kawalerowicza pod każdym względem, wbrew wzorom szkoły polskiej, jest bohaterem „zdemilitaryzowanym”, który mieści się w granicach „średnich stanów codzienności”.

Taki ironiczny cudzysłów pojawia się również w przestrzeni pozatekstowej, czyli daje o sobie znać, jeśli przekroczyć granice dzieła filmowego i spojrzeć całkowicie z zewnątrz. Oto w roli Staszka został obsadzony Zbigniew Cybulski, za którym od roku ciągnęła się sława roli Maćka Chełmickiego w *Popiele i dia-*

mentcie Andrzeja Wajdy. Cieszył się on w tym okresie wyjątkową estymą zarówno u publiczności, jak i krytyki filmowej¹⁸. Krytyka zagraniczna, oceniając technikę gry aktorskiej, stawiała go w jednym rzędzie z najbardziej renomowanymi aktorami kina amerykańskiego¹⁹. Szukając źródeł tego bezprecedensowego sukcesu w dziejach polskiej kinematografii powojennej, Alicja Helman celnie zauważyła, że złożyła się na to całościowa koncepcja postaci, włącznie z kwestiami przypisanymi Cybulskiemu-Maćkowi przez scenariusz, grą ciałem, „niehistorycznym” kostiumem oraz rekwizytami w postaci ciemnych, przeciwsłonecznych okularów, które czyniły go bohaterem „bezbronnym” i pozbawionym „pewności siebie”²⁰. To wszystko zadecydowało, jak pisała Helman, że Chełmicki w wydaniu Cybulskiego stawał się tragicznym reprezentantem pokolenia Kolumbów.

Myślę, że bohater Wajdy i Cybulskiego był symbolem wojownika, który przez swój tragiczny los mógł być odnoszony nie tylko do tamtego pokolenia. Swoim ekranowym istnieniem przywołał na myśl wszystkie sytuacje, kiedy człowiek na skutek tzw. zbiegu okoliczności, stając się rzecznikiem jednej opcji – mimo że uznaje wartości narodowe i społeczne za święte – wydaje na siebie wyrok śmierci. Kiedy niemal wzorem herosów tragedii antycznej, a potem literatury romantycznej, bezwiednie sam na siebie zastawia pułapkę. Odrzucając zdradę i tchórzostwo, filmowy Chełmicki unikał wprawdzie pogardy, ale jednocześnie przekraczał granicę bezpieczeństwa. Końcowa scena na wysypisku śmieci, rozciągnięta w czasie, była próbą unieśmiertelnienia aktywności w imię dobra publicznego, idealizacją działania zorientowanego na innych.

Staszek z *Pociągu* jest odwróconą rolą Maćka z *Popiołu i diamentu*. Cybulski kreował postać klasycznego męskiego wojownika, który wprawdzie w ramach porządku fabularnego tracił życie, ale w sferze sensów i znaczeń przywoływanych przez film okazywał się moralnym zwycięzcą zagubionym w wirze historii. Był typem bohatera, który z orężem wychodził na spotkanie śmierci. W *Pociągu* kreował postać Staszka błagającego Martę, aby do niego wróciła. I przegrywał. Wagi spraw raczej nie da się porównać. Co zwraca uwagę, to korzystanie przez Cybulskiego z tego samego repertuaru środków gry aktorskiej: nadmierna ekspresja ciała i gestykulacja oraz chaotyczny, pełen nerwowości i zniecierpliwienia sposób wypowiadania dialogów. Sprawiało to wrażenie, że Cybulski *gra nadal siebie*²¹.

Wydaje się, że ta – do pewnego stopnia – „powtórka” Maćka Chełmickiego jest nie tyle dowodem biegłości aktorskiej Cybulskiego i dojrzałości jego warsztatu, ile skutkiem przyjęcia przez Kawalerowicza pewnej chytrej strategii. Zarówno obsadzając go w roli Staszka, który doznaje porażki, jak i aprobując sposób budowania postaci według wzoru stosowanego w *Popiole i diamencie*, dystansował się wobec kina szkoły polskiej. Wyrażając zgodę na grę Cybulskiego z pewną nadwyżką ekspresji, która nie czyniła go bezbronnym, ale śmiesznym²², lekko dworował sobie z tamtej poetyki.

Ironia zawsze jest produktem takiego punktu widzenia, jaki nadawca wypowiedzi czy dzieła przyjmuje, aby ujawnić swój krytyczny dystans wobec problemu czy sprawy, na której temat zabiera głos. Co więcej, jest przykładem mówienia „dwugłosem”: na to, co jest mówione „na serio”, nakłada się to, o czym mówi się „na niby”. Chodzi o taką sytuację, kiedy jeden dyskurs jest przysłonięty drugim²³. Ironia Kawalerowicza jest pozbawiona złośliwości, tym bardziej nie

ma w niej sarkazmu. Jest zawołowana, gdyż jeśli traktować fabułę *Pociągu* wprost, czyli przykładać wagę do samych zdarzeń, które są formą mówienia „na niby” i stanowią zewnętrzną powłokę tego filmu, to nie widać jej wcale. Daje znać o sobie, dopiero kiedy filmu Kawalerowicza nie analizujemy „osobno”, kiedy staramy się uwzględnić jego „otoczenie”, czyli towarzyszące mu konteksty filmowe. Dopiero na tym tle można uchwycić tkwiącą w nim lekką drwinę.

Ów ironiczny dystans dlatego przyjmuje „barwy ochronne”, tzn. jest obecny w *Pociągu* w formie zamaskowanej, że nie miał być bynajmniej sygnałem otwartej dyskusji z estetyką szkoły polskiej i jej wojenno-powstańczymi tematami. Taka polemika, prowadzona wprost i w dodatku szerokim frontem, musiałaby w sferze psychologii społecznej natrafić na opór i z tego względu nie miała żadnych szans powodzenia. *Pociąg* proponował formułę kina, które widziało świat inaczej. Grubą kreską odcinało się od testowania patriotycznych postaw czy narodowej tożsamości przez pryzmat udziału w akcjach z bronią w ręku przeciw wrogowi. W tym świecie broń straciła na znaczeniu – przedstawiała być z jednej strony fetyszem, a z drugiej instrumentem wymierzającym „sprawiedliwość”. Kawalerowicz dystansował się wobec szkoły polskiej, która zajmując w polskiej kinematografii poczesne miejsce – na co otrzymała, jeszcze raz trzeba przyznać, przyzwolenie społeczne – siłą rzeczy ją zdominowała. Ów dystans był potrzebny, aby upomnieć się o prawo do mówienia odrębnym głosem, do uprawiania kina po swojemu.

JAN REK

¹ Nazywanie określonych zjawisk czy tendencji w praktyce artystycznej jest zabiegiem, który z reguły ma charakter „wtórny” w tym sensie, że niejako *ex post* potwierdza i jednocześnie sankcjonuje istnienie fenomenu, najczęściej grupy dzieł tworzących pewną całość, występującego w roli desygnatu. Według takiego schematu krytyka filmowa, a potem historia kina wprowadziły do obiegu określenia typu „włoski neorealizm” czy „francuska nowa fala”. Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy aktywność nominalistyczna wyprzedza stan faktyczny. Oto Marek Hendrykowski onegdaj przypomniał, że Aleksander Jackiewicz termin „polska szkoła filmowa” sformułował niejako „na zapas” głównie ze względów postulatyno-prestiżowych, czyli niemal na zasadzie zaklęcia, a więc zanim konkretne filmy na to miano zasługujące zostały zrealizowane (por. jego artykuł *Prawo do eksperymentu*, „Przegląd Kulturalny”, 1954, nr 51-52, cyt. za M. Hendrykowskiego, *Polska szkoła filmowa – jako formacja artystyczna*, w: *Szkoła polska – powroty*, red. E. Nurczyńska-Fidelska i B. Stolarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 6).

² Por. E. Zajiček, *Szkoła polska. Uwarunkowania organizacyjne i gospodarcze*, w: *Szkoła polska – powroty*, dz. cyt., s. 180. Filmy „szkoły polskiej” zajmowały czołowe pozycje w publicznych plebiscytach, np. w plebiscycie „Życia Warszawy” na najlepszy film 15-lecia zwycięzcami okazały się *Kanał* oraz *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy obok filmu *Eroica* Andrzeja Munka (por. „Życie Warszawy”, 5.07.1959). *Popiół i diament* rok wcześniej został nagrodzony przez czytelników tygodnika „Film” Złotą Kaczką. *Popiół i diament* inicjował wśród krytyków gorące dyskusje; zdarzało się, że wyzwał też głosy polemiczne, niemniej żaden z dyskutantów nie odbierał filmowi Wajdy wielkości ani go nie negował (por. E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, FilMOTEKA Narodowa – WAI F, Warszawa 1992, s. 158). Miarą uznania przez krytykę były liczne nagrody, jakie dzieła szkoły polskiej zdobywały na międzynarodowych festiwalach oraz jakie zostały im przyznane właśnie przez krytyków w kraju (por. *Historia filmu polskiego*, t. 4, red. J. Toeplitz, WAI F, Warszawa 1980, s. 427 i n.).

- ³ Problem ten sprowadza się do następującej reguły o charakterze ogólnym: efektem każdej majoryzacji jest marginalizacja, a to z kolei sprawia, że wcześniejszy porządek, w jakim określone zjawiska występowały, zostaje naruszony, gdyż w nowej sytuacji pojawiają się zależności, które likwidują wcześniejszy układ „partnerski”, czyli zrównoważony – i w rezultacie ciągłość przestaje być podstawowym atrybutem danej całości [*discontinuity out of continuity*], por. P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, J. B. Thompson, wyd., tłum. G. Raymond i M. Adamson, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991, s. 119-120.
- ⁴ Np. dla Bourdieu każdy akt „wynoszenia na ołtarze”, będący właśnie próbą unieśmiertelnienia dzieł godnych takiego awansu, do pewnego stopnia ma charakter irracjonalny i magiczny. Na dobrą sprawę nie sposób zamknąć go w żelaznych ramach logiki i racjonalnego myślenia (por. tamże). Można sądzić, że tego typu uwaga jest rodzajem ironicznego komentarza do takich analiz, które poszukując genezy różnych zjawisk w kulturze, przypisują sobie nadwyżkę pewności.
- ⁵ Por. H. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley 1982, s. 365.
- ⁶ W refleksji badawczej nad recepcją problem popularności dzieła domaga się dodatkowego wyjaśnienia, szczególnie w przypadku sztuk masowych, potencjalnie zwróconych w stronę wielomilionowej widowni. Otóż należy podkreślić, że frekwencja nie jest sygnałem wartości; co najwyżej może świadczyć o znaczeniu w sensie funkcjonalnym, jakie w danym momencie historycznym jest przez odbiorców przypisywane danemu dziełu. Dlatego najwyżej, poświadczając wyłącznie akt lektury, nie przesądza w żaden sposób o ocenach, jakie z nim są związane. Barbara Klinger pisała niedawno o konieczności przyjęcia przez badacza analizującego rolę, jaką dany film odgrywał w konkretnej sytuacji społecznej, szerokiej i wielostronnej (*totalized*) perspektywie. Dopiero nałożenie na siebie kilku punktów widzenia, czyli np. dowodów uwzględniających zarówno „nieme” głosy widowni, jak i opinie krytyki, składających się w sumie na konstrukcję przypominającą strukturę narracyjną *Rashomona* Kurosawy, pozwala wyrokować o funkcji, jaką dane dzieło czy dzieła pełniły w obiegu społecznym, por. B. Klinger, *Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies*, „Screen” 38:2 (Summer 1997), s. 109-110.
- ⁷ Por. A. Jackiewicz, *Tradycja kordianowska i plebejska w filmie polskim*, „Kino” 1969, nr 11.
- ⁸ Por. N. Davies, *Powstanie '44*, Znak, Kraków 2004, s. 561-828.
- ⁹ Por. W. Roszkowski, *Najnowsza historia Polski, 1945-1980*, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 281-384.
- ¹⁰ W ostatnich latach Jonathan Cohen znacznie pogłębił ustalenia Edgara Morina dotyczące zjawiska identyfikacji (por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975). Jego zdaniem polega ono bardziej na internalizacji punktu widzenia bohatera aniżeli na projektowaniu oczekiwań odbiorcy na postaci ekranowe (por. J. Cohen, *Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters*, „Mass Communication & Society” 2001, t. 4, nr 3, s. 252. Cohen przypomina tam Oatleya, według którego warunkiem pełnej identyfikacji jest m. in. akceptowanie celów działań podejmowanych przez bohaterów ekranowych, por. K. Oatley, *A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative*, „Poetics”, 1994, 23, s. 53-74.
- ¹¹ Było poniekąd paradoksem, że tego typu sądy na temat filmu Munka *Zezowate szczęście* wyszły spod pióra znanego krytyka literackiego Andrzeja Kijowskiego (por. jego *Polska szkoła masochizmu*, „Przegląd Kulturalny”, 1960, nr 17). Po latach widać, że były rezultatem przyjęcia niezwykle wąskiej perspektywy, która pozwalała ten film czytać dosłownie, czyli naiwnie, odbierając mu zdolność uniwersalizowania zdarzeń ekranowych.
- ¹² Por. A. Jackiewicz, *Tradycja kordianowska i plebejska w filmie polskim*, dz. cyt.; J. Siekierska, *Krytyka i publicystyka filmowa (1957-1961)*, w: *Historia filmu polskiego*, t. 4, red. J. Toeplitz, dz. cyt.; M. Janion, *Egzystencja ludzi i duchów. Rodowód filmowej wyobraźni Andrzeja Wajdy*, „Kino” 1990, nr 4. Na temat mechanizmów oraz kontekstów społecznych sprzyjających waloryzowaniu faktów kulturowych por. G. Engel Lang & K. L. Lang, *Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation*, „American Journal of Sociology” 1988, t. 94, nr 1; W. M. Shrum, Jr., *Fringe and Fortune: The Role of Critics in High and Popular Art*, Princeton University Press, Princeton 1996.

- ¹³ Dość przypomnieć legendarny *Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat* (1895) braci Lumière, film Dżigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929) albo *Pocztę nocną* Harrego Wata i Basila Wrighta (1936), klasyczne dzieło dokumentu brytyjskiego. Stosunkowo niedawno Linda Williams analizując w perspektywie psychoanalitycznej kino surrealistyczne i jego tradycję, zwróciła uwagę na funkcję, jaką motyw pociągu pełni w twórczości Luisa Buñuela, m.in. w filmie *Mroczny przedmiot pożądania* (1977), por. L. Williams, *Figure of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of Urbana Press, Urbana 1981, s. 190-191. Nad kwestią, jaką funkcję w sztuce socrealistycznej pełniła ogólnie kolej, zastanawiał się niedawno Wojciech Tomasik, *The Railway in Communist Symbolism (Some Observations on Soviet and Polish Art)*, „Blok” 2002, nr 1, s. 61-81.
- ¹⁴ Przykładem m.in. film Alfreda Hitchcocka *W cieniu podejrzenia* (1943) oraz *Morderstwo w Orient Ekspresie* (1974) Sidneya Lumeta.
- ¹⁵ Peter Brooks zauważył kiedyś, że melodramat jest formą gatunkową, która operuje na dwóch planach jednocześnie: planie reprezentacji (*plane of representation*) i planie, gdzie sytuują się znaczenia (*plane of signification*). Plan pierwszy nadaje dziełu charakter realistyczny, pozwala np. określić czas i miejsce akcji. Na planie drugim pojawiają się znaczenia, które nie manifestują się bezpośrednio: one nie są wyrażane wprost, a jedynie sugerowane np. przez odpowiednie gesty i spojrzenia postaci, układy wizualne czy oprawę muzyczną, por. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1976, s. 146. Cennym uzupełnieniem tych uwag jest konstatacja Nowella-Smitha, że w melodramacie występują sprzeczności nie do pogodzenia: między tym, co społeczne, a tym, co tkwi w sferze uczuć, co ma charakter prywatny i do czego dostęp ma jedynie psychologia, por. G. Nowell-Smith, *Minnelli and melodrama*, w: C. Gledhill (wyd.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*, BFI, London 1987, s. 70-74. O melodramatach filmowych traktuje też praca Grażyny Stachówny *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.
- ¹⁶ Por. A. Garbicz i J. Klinowski, *Kino – wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga: 1950-1959*, Wyd. Literackie, Kraków 1987, s. 409.
- ¹⁷ Por. U. Eco, *Interpretacja i historia*, w: U. Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 40-41 oraz *Nadinterpretowanie tekstów*, tamże, s. 63-64.
- ¹⁸ Por. Zbigniew Cybulski – aktor XX wieku, red. J. Ciechowicz i T. Szczepański, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.
- ¹⁹ Autorem tego typu komentarzy był Peter John Dyer na łamach brytyjskiego „Films and Filming”, 1959, t. 5, nr 11, cyt. wg: R. Ciarka, *Popiół czy diament? „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 51.*
- ²⁰ Por. A. Helman, *Popiół i diament – początek legendy*, w: Zbigniew Cybulski – aktor XX wieku, dz. cyt.
- ²¹ W ten sposób komentował aktorstwo Cybulskiego Jerzy Płażewski, por. jego recenzję pt. *Pociąg zwany poszukiwaniem*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 39. Toeplitz pisał wprost: *Cybulski z wdziękiem powtarza siebie*; K. T. Toeplitz, *Inny niż poprzednio*, „Świat” 1959, nr 39.
- ²² Dlatego jestem skłonny interpretować konstrukcję postaci Staszka odmiennie, aniżeli czyniła to Grażyna Stachówna, pisząc, że *jego chłopięcość otrzymała silny cios, zadany nawet nie przez Martę, ale przez Jerzego, tego drugiego, dojrzałego mężczyznę, który zna się na kobietach. Rano, już nad morzem, wymieniają spojrzenia. Jerzy stoi w oknie pociągu spokojny, władczy, zwycięski, niżej na peronie Staszek – wzruszająco młody, promienny i bezbronny* (G. Stachówna, *Zbigniew Cybulski – amant*, w: Zbigniew Cybulski – aktor XX wieku, dz. cyt., s. 160).
- ²³ Por. R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 80 i n.; L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989, s. 15; C. Colebrook, *The meaning of irony*, „Textual Practice”, Spring 2000, t. 14, nr 1, s. 5-30.