

Składnica naszych obyczajów



TADEUSZ LUBELSKI

Pierwsza od z górą dwudziestu lat autorska książka Rafała Marszałka zaleca się najpierw oryginalnością tematu. Jest to próba opisanie dziejów polskiej obyczajowości minionego wieku z perspektywy świadectwa zarejestrowanego w rodzimym filmie (głównie fabularnym, choć co jakiś czas autor sięga też do utworów dokumentalnych, a także seriali telewizyjnych). Autor uruchamia rozległy materiał badawczy – dwieście kilkadziesiąt filmów z trzech ćwierci stulecia, obejrzanych najwyraźniej na świeżo, pod przyjętym na potrzeby książki kątem obyczajowym. Jeśli czegoś nie przeoczyłem, najstarszym filmem uwzględnionym w jego wywodzie są *Wampiry Warszawy* Wiktora Biegańskiego z 1925 roku (choć ten akurat film nie zachował się do naszych czasów, nie mógł go więc autor zobaczyć, korzystał jednak najwyraźniej ze szczegółowych omówień prasowych), najnowszym – *Gulczas*, a *jak myślisz...* Jerzego Gruzy z 2001.

Rozległość materiału dowodowego łączy się ze świadomie wybranym ograniczeniem: wyłączona zostaje perspektywa historycznofilmowa, milknie też krytyk, posługujący się w ocenie filmów przyjętymi kryteriami i własnym gustem. Wspomniany *Gulczas* Gruzy jest tu więc wart tyle samo, co – powiedzmy – *Dług* Krzysztofa Krauzego, omawiany tuż obok (s. 203-204). Słynne *łoczące się meble, obrazy, bibeloty i ozdoby* (s. 54) z filmów Hasa, *Rozstania* czy *Szyfrów*, przestają być ciekawe jako osobliwość stylu ich autora, mogąc stanowić klucz interpretacyjny do jego odrębności artystycznej, włączając się za to w zupełnie inny szereg, wiodący od *Skarbu* Buczkowskiego do *Małżowiny* Smarzowskiego i świadczący o przemianach obyczajowych, jakie dają się odczytać z obrazu starych mieszkań pojawiającego się w tych filmach. To świadome ograniczenie jest sygnalizowane już przez świetny tytuł książki: gra słów zawarta w formule „kino rzeczy znalezionych” opiera się na wejściu „kina” na miejsce „biura”. Kino staje się nowym „biurem rzeczy znalezionych”, a raczej ich „depozytem” czy „składnicą”, by odwołać się do podtytułu klasycznego studium Bolesława Matuszewskiego z 1898 roku. Skądinąd ów podtytuł broszury *Nowe źródło historii* rzadko jest cytowany, a brzmi on *Création d'un dépôt de cinématographie historique*, czyli *Założenie składnicy kina historycznego*, bo właśnie jako „składnicę” przetłumańczył kiedyś słowo *dépôt* Bolesław Michałek. W przyszłej „składnicy” filmów miało gromadzić taśmy filmowe, nie kierując się względami estetycznymi ani w celu dopełniania filmografii artystów, ale w celu utrwalania wiedzy o epoce. Tym samym, w 108 lat po pismach Matuszewskiego, Rafał Marszałek wraca do źródeł kina.

Skądinąd motywacje autora są raczej osobistej (więc pisarskiej) niż historycznej natury. Píše o tym w krótkim słowie wstępnym, gdzie zwierza się czytelnikowi, że zarówno w wyborze tematu, jak i formuły książki kierował się względami prywatnymi. Nie odnajdując dziś w sobie dawnej pasji dla kina – zaczął traktować je usługowo, jak materiał antropologiczny. Nie solidaryzując się ze współczesnymi obyczajami – zapragnął odnaleźć we własnej przeszłości kulturowej bliski i zrozumiały obraz świata. *Bez powodzenia* – pisze. – *Sztuczność była przecież wpisana już w kulturę okresu międzywojennego. Rzeczywistość wczesnych lat pięćdziesiątych skrywała się za socrealistycznym bajarstwem, tak jak w filmowych obrazach obyczajowych późniejszego czasu przeglądała się dziwna codzienność Peerelu* (s. 5). Człowiek urodzony w 1940 roku, jak Rafał Marszałek, w żadnej epoce nie czuje się więc u siebie. W każdym razie, oglądany pod tym kątem materiał filmowy pozbawia go w tej mierze wszelkich złudzeń.

Osobisty punkt widzenia zaznacza się już w samej kompozycji książki. Otwierają ją trzy szkice skupione na rozmaitych aspektach epoki stalinowskiej: walka z wrogiem, filmowy wizerunek Lenina, przodownicy pracy jako wzór osobowy – przeciwstawieni bikiniarzom. Jeśli się w tej kulturze przeżywało dzieciństwo i młodość, było się skazanym na takie toposy. Dalej następują przekrojowe szkice historyczne, których kolejność odwzorowuje mniej więcej chronologię potocznego doświadczenia: warunki mieszkaniowe, sklepy i zakupy, pieniądze, motoryzacja. Dopiero w ósmym z kolei szkicu (spośród dwunastu, z których książka się składa), referującym alkoholowe obyczaje Polaków, autor omawia po raz pierwszy filmy międzywojenne, jakby zdawał sprawę, że dopiero w okresie późnego dojrzewania (*U nas dojrzewa się wolniej* brzmiał lejtymotyw jednej z wczesnych próz Adama Zagajewskiego) przedstawiciel jego pokolenia zaczynał odkrywać kulturowe zaplecze wcześniejsze o jedną generację. Trzy kolejne eseje – o strojach, ciele i „sztuce zalotów” – najgłębiej wchodzące w sferę prywatności, najpełniej też zdają sprawę ze skali zmian obyczajowych. Wreszcie rozdział ostatni, zatytułowany ironicznie *O wyrazach nieodzwonnych*, w którym autor z melancholią omawia degradację współczesnego obyczaju językowego, skupia się już wyłącznie na zjawiskach najnowszych, z ostatnich kilkunastu lat.

Osobista kompozycja wzmacniana jest o motywy własnych wspomnień autora. Od spaceru z ojcem po zrujnowanej Starówce w lutym 1946 roku (*Milczenie przedłużało się i wilgotniało*, s. 54), przez urzeczenia z okresu dzieciństwa – *radosnymi filmami radzieckimi, jak „Kawaler złotej gwiazdy” czy „Świniarka i pastuch”* (s. 42), mistrzami motocykla, jak Mieloch czy Żymirski (s. 102), przez pierwszy w polskim kinie, *niczym ptak wylatujący z klatki, zuchwale wyzwolony* biust Hanny Skarżanki w *Młodości Chopina* Forda (*Niechętnie tłumaczyć, czemu zainteresowałem się nim w wieku pokwitania i dlaczego pamiętam go jeszcze w dobie przekwitania*, s. 154), przez euforię, *gdy na początku lat siedemdziesiątych zdobyłem swoje pierwsze M-3 w przytulnym mrowiskowcu* (s. 66), wizyty z małym Michasiem w „sezamie na Piaskach” – barakowozie, skąd w zamian za makulaturę można było *unieść do domu celulozową nagrodę* w postaci papieru toaletowego (s. 75), przez wspomnienie domowych bibliotek *druhów po piórze* (s. 67), aż po uświadomienie sobie, dlaczego nie sposób zaakceptować chamstwa dzisiejszego języka (*„kulwy” nie mieściły się w językowym arsenale mojego ojca*, s. 202) – kolejne szkice zszyte są takim prywatnym ścięgiem.

Jest to jednak ścieg dyskretny, służący raczej uwiarygodnieniu opowiadacza, który sam doświadczał w życiu rzeczywistości utrwalanej na ekranie, niż absolutyzacji autobiograficznego spojrzenia. W całej narracji dominuje obiektywna perspektywa świadka epoki, który uważnie selekcjonuje materiał dokumentacyjny z oglądanych filmów, a oprócz tego starannie wybiera tłumaczący go kontekst – w prasie, literaturze, w archiwach, w pamięci. Dzięki tej archiwalnej pracy książka ma tak atrakcyjną ikonografię, którą „czyta się” wraz z tekstem głównym (ilustracje dobierał Rafał Marszałek wspólnie z Pawłem Sitkiewiczem). Dzięki niej też pojawia się tu mnóstwo nieocenionych świadectw, z których jedne były niezamierzenie zabawne zapewne od samego początku – jak zaczerpnięty z tygodnika „Film” z kwietnia 1952 roku program uroczystego wieczoru dla przodowników pracy (z projekcją takich dzieł, jak *Mechanizacja robót ziemnych przy pomocy koparek* albo *Racjonalizatorzy usprawniają produkcję*, s. 48) albo notatka Wydziału Kultury KC PZPR z listopada 1962 roku, proponująca by *twistowo-jazdową miernotę* występującego akurat w Poroninie zespołu Niebiesko-Czarnych *zagłuszyć cyklem koncertów-montaży poświęconym pięćdziesiątej rocznicy pobytu Lenina w Polsce* (s. 36), a inne śmieszą dopiero z dzisiejszej perspektywy – jak prześcigające się w pomysłowości wzory urządzenia mieszkań M-2 (czyli o wymiarach 3,5 na 4 metry), w których specjalizował się miesięcznik „Ty i ja” (s. 60-64). Żałuję skądinąd, że na skutek rezygnacji z aparatury naukowej brak w książce odsyłać do tych wszystkich źródeł, nie można się więc dowiedzieć, spod czyjego pióra wyszedł taki na przykład fragment recenzji *Przygody na Mariensztacie: chętnie by się uściskało tego sekretarza za jego ludzkie uczucia* (s. 48).

Rezygnacja ta jest jednak najprawdopodobniej świadoma i stanowi rezultat konsekwentnie bezosobowego traktowania kina. Ono jest tu jedynie rejestrującym aparatem; aż dziw, że tyle ten aparat zaobserwował! Prawdziwą ozdobą *Kina rzeczy znalezionych* są rozsiane po poszczególnych esejach przekrojowe akapity, zestawiające w brawurowych skrótach co ciekawsze warianty wybranych motywów. Na przykład konfrontacja wyposażenia mieszkań – od nowoczesnych regałów, rozsuwanych drzwi pokojowych i dyplomów na ścianach w *Mężu swojej żony* (1961) po plakaty w przedpokoju i elegancki wystrój łazienki w *Pestce* (1995; s. 64-65). Albo zbiorowy raport o fatalnym zaopatrzeniu sklepów – od informacji w *Rancho Texas* (1959), że *pęczak właśnie wyszedł*, za to jest krem do golenia, po inwentarz zakupów w *Nic śmiesznego* (1995), złożony z serka topionego, rogalu i połówki masła roślinnego (s. 81). Albo taki oto zestaw przykładów alkoholowego wyrafinowania rodaków: *Popularne, nawet wśród studentów, mieszanie wódki z piwem* („Szamanka”, 1996), *łączenie wódki z aspiryną* („Bohater roku”) i *ze środkami uspokajającymi* („Nocne graffiti”, 1997), *ostentacyjne zamawianie w eleganckim lokalu litra czystej do paru mizernych ogórków* („Psy 2. Ostatnia krew”, 1994), *picie przez damę absolutu prosto z tak zwanego dzioba* („Dzieci i ryby”, 1996), *pracowite odsączanie ręcznikiem płynu z rozbitej butelki* („Człowiek z żelaza”, 1981), a wreszcie *przepełniona nadzieją wzmianka o wynalazku wódki w proszku* („Liczę na wasze grzechy”, 1964) – to swojskie triumfy treści nad mdłą, mieszczańską formą (s. 130-131). Swoją drogą we wszystkich powyższych przykładach zwraca uwagę kompletna drugorzędność cezury 1989 roku, chwilami jedynie podkreślana przez autora w aforystycznych formułach, jak

ta o komorniku, który w *Peerelu* ścigał zamożnych z taką zajądłością, jak dziś eksmituje na bruk biednych (s. 89).

Bywa zresztą – i tak dzieje się w najcenniejszych partiach książki, że zaobserwowana na przykładach filmowych ewolucja obyczajowa rozciąga się na dziesięciolecia i ma przebieg nie tylko nieodwracalny, ale złożony, niedający się sprowadzić do zwięzłych aforyzmów. Tak dzieje się na przykład z przemianą „sztuki zalotów”, która – jak dowodzi analiza przeprowadzona przez Marszałka – przetrwała, nienaruszona w swej istocie (choć zmieniały się oczywiście detale), od międzywojnia aż do połowy lat sześćdziesiątych; dopiero wówczas ustąpiła miejsca *czemuś w rodzaju gry w inteligencję* (s. 196), aż przekształciła się w dziśjsze bezpruderyjne *podejście biznesowo-technologiczne* (s. 200).

Oczywiście, że ciekawe są podobne zestawienia i konfrontacje. Przecież jednak podczas lektury *Kina rzeczy znalezionych* nie opuszczało mnie wrażenie, że przy takim założeniu metodologicznym to, co w kinie najciekawsze, umyka. Kiedy więc w rzadkich w książce chwilach Marszałek rezygnował z obiektywizmu świadka bezosobowego aparatu i przyjmował swoją zwykłą perspektywę „krytyka i historii filmu” i gdy anonimowa *Pętla* (1957) stawiała się na powrót *legendarnym, a właściwie zapomnianym filmem* Hasa, a *Tylko strach* (1994) i *Żółty szalik* (2000) *niedocenionymi, a wybitnymi utworami* Sass i *Morgensterna*, przy czym wszystkie trzy utwory mogą się równać z klasyką „*Straconego weekendu*” i „*Pod wulkanem*” (s. 134) – wtedy właśnie moja czytelnicza ciekawość rosła. Autor jednak akurat przerywał, skrępowany przyjętymi założeniami. (Skądinąd, w tym świetnym rozdziale zabrakło mi analizy jednej z najśmielszych alkoholowych sekwencji polskiego kina – tej z pierwszej noweli *Eroiki*, gdy Dzidzius-Dziewoński upija się winem w piwnicy powstańczego dowództwa okręgu).

Kiedy więc autor opisuje mieszkanie bohatera *Wahadełka* (1984), który *gnije na barłogu, nad głową ma jednak serię arcydzieł literatury światowej* (s. 67), odczuwam jako czytelnik potrzebę sprostowania nie tylko daty (1981, premiera telewizyjna odbyła się w przeddzień ogłoszenia stanu wojennego), ale i meritum – wzięcie pod uwagę choćby najprostszego z meandrów fabuły ukazałoby przedstawiany paradoks w zupełnie innym świetle. Kiedy czytam o *Powrocie* Passendorfera, że *pierwszy w powojennym filmie rodak dewizowy (...) wysługuje się dzisiaj cudzoziemcowi – Niemcowi w dodatku!* (s. 87-88), chcę nie tylko skorygować, że pracodawca porucznika „Siwego” jest Francuzem i dodać, że uczynienie bohatera szoferem wymusiła na realizatorach ministerialna interwencja, ale czuję, że to, co w filmie istotne, pozostaje poza autorskim wywodem. Nawet najoryginalniejszy punkt wyjścia zakłada bowiem ograniczenie, a tradycyjna historia filmu wciąż ma po swojej stronie istotne atuty.

TADEUSZ LUBELSKI

Rafał Marszałek, *Kino rzeczy znalezionych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.