

# W poszukiwaniu własnej tożsamości

## Fenomen wczesnych filmów Jerzego Skolimowskiego

MARIUSZ DZIEGLEWSKI

*Jestem gdzieś blisko siebie  
Lecz jaka to bliskość?  
Sprawdzona dotykem  
czy mierzona latami świetlnymi?*  
Jerzy Skolimowski *Gdzieś blisko siebie*

Na początku lat sześćdziesiątych powstaje „czarna seria” filmów dokumentalnych ilustrująca niepokojące, współczesne społeczne zjawiska – chuligaństwo, zblazowaną młodzież, zagubienie człowieka w PRL-owskiej rzeczywistości. To właśnie dokumentaliści, tacy jak Kazimierz Karabasz, Jerzy Hoffman, Kazimierz Skórzewski, zainspirowali nową falę w polskim kinie, której prekursorem stał się Jerzy Skolimowski. W przeciwieństwie do twórców szkoły polskiej uciekał od rozrachunku z historią w teraźniejszość. Zainteresował się filmem psychologicznym, poetyckim, inteligentnym, pełnym niedomówień, symboli i nowatorskich środków filmowego wyrazu, w którym przedstawia portret samego siebie ale również swoje pokolenie, jego świat wewnętrzny, szukając odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencjalne.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż nawet drugoplanowa obecność Skolimowskiego przy realizacji filmu oddziaływała wyraźnie na jego atmosferę i wymowę. W pierwszym okresie swojej twórczości (do wyjazdu za granicę) Skolimowski właściwie ciągle realizuje ten sam film, film o sobie samym, w którym był jednocześnie aktorem, scenarzystą i reżyserem. Młody, 24-letni reżyser pierwszy raz pojawia się jako aktor na planie filmowym *Niewinnych czarodziejów* Andrzeja Wajdy (1960), gdzie wystąpił w istotnym epizodzie jako bokser, który z powodu kontuzji nie zostaje dopuszczony na ring. Był również, wraz z Jerzym Andrzejewskim, współscenarzystą tego filmu. Duch Skolimowskiego unosi się także w filmie *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego (1961) do którego napisał dialogi. Jednak w pełni jego osobowość twórcza zrealizowała się w samodzielnych filmach: *Rysopis* (1964), *Walkower* (1965) i *Bariera* (1966). Filmy te łączy postać głównego bohatera – Andrzeja Leszczyca.

### Narodziny mitu

Debiut Jerzego Skolimowskiego przypada na lata „małej stabilizacji”. Był to okres, w którym przez szczelną dotychczas „żelazną kurtynę” docierały do kraju

różne nowinki z zachodu. W środowisku studenckim modny stał się egzystencjaizm i muzyka jazzowa. Na pytanie Jerzego Uszyńskiego, czy Skolimowski uważał się za egzystencjalistę, reżyser przyznaje się do lektury poezji Bursy. Twórca *Rysopisu* wspomina, iż nie czuł się jednak outsiderem<sup>1</sup>. Młody reżyser aktywnie uczestniczył w ożywieniu artystycznym lat 60. Związał się z STS-em, gdzie poznał Agnieszkę Osiecką, przyjaźnił się ze Zbyszkim Cybulskim, Bogumiłem Kobiłą, podróżował po całej Polsce z sekstem Krzysztofa Komedy, robiąc scenografię i oprawę świetlną koncertów. Wspomina, iż nie czuł się odsunięty, a przecież jego twórczość była zupełnie odosobniona, indywidualna, autorska i autobiograficzna.

Skolimowski wkroczył na scenę artystyczną w charakterze gwiazdy. Przyśtojny, wysoki, barczysty, kiedy pojawiał się na wieczorach autorskich w długim płaszczu i ciemnych okularach, otaczał go nimb niezwykłości. Dla wielu młodych, w tym dla Tadeusza Sobolewskiego, reżyser stał się wyrazicielem postaw pokolenia urodzonego bez „garbu wojny”. Tak rodził się mit outsidera i egzystencjalisty. Sobolewski wspomina debiut Skolimowskiego na łamach „Kina”: *Kiedy debiutował Skolimowski, mieliśmy 18 lat. I też nie spieszyło się nam do dojrzałości. Nie wiązaliśmy z nią specjalnych nadziei. Na tym polegał peerelowski „zen”. Życie chwilą (...) W połowie lat 60-tych Skolimowski był naszym idolem. Czuło się, że nie jest to człowiek „kupiony”*<sup>2</sup>.

Dzisiaj debiutanckie filmy Skolimowskiego są mało znane, jednak forma, którą posługiwał się reżyser 35 lat temu, wciąż funkcjonuje. Kolaż, zdjęcia kręcone z ręki, przedstawianie przestrzeni na wzór Kafkowskiego labiryntu – wciąż powracają w obrazach tak różnych, jak *Underground* Kusturicy czy *Idioci* Larsa von Thriera. Choć w dobie supernowoczesnych technik, dzięki którym obraz oglądany na ekranie stwarza wrażenie niemal dotykanej rzeczywistości, czarno-białe filmy sprzed 40 lat mogą wydawać się anachronizmem. Jest jeszcze jeden powód, dla którego warto powracać do pierwszych filmów Jerzego Skolimowskiego. Otóż paradoksalnie okazuje się, że postawy pokolenia przedstawionego w filmach nie zestarzały się tak bardzo i wielu młodych ludzi śledzących losy Andrzeja Leszczyca rozpoznają w nim swoje lustrzane odbicie.

### Kim jest Andrzej Leszczyc?

Już na pierwszym roku studiów w szkole filmowej w Łodzi Skolimowski zjawił się w dziale produkcji z prośbą o umożliwienie mu realizacji etiud. Z tych studenckich etiud realizowanych podczas studiów powstał *Rysopis*, którym reżyser inicjuje pewną postawę autorską wcześniej nieobecna w naszym kinie, określaną jako autobiograficzna. Sam zresztą wciela się w głównego bohatera – Andrzeja Leszczyca. Trudno tutaj mówić o grze aktorskiej. Po prostu Skolimowski jest na planie i widz odczuwa wrażenie, że kwestie wypowiedziane przez Leszczyca nie są wyuczonym na pamięć scenariuszem, lecz naturalnymi wypowiedziami reżysera. Portret Andrzeja Leszczyca składa się z poszczególnych fragmentów filmów Skolimowskiego, z których każdy jest jak gdyby klockiem uformowanym z własnych przeżyć i wyobrażeń twórcy<sup>3</sup>.

W *Rysopisie* poznajemy Leszczyca podczas rozmowy z wojskową komisją poborową. Dowiadujemy się, iż jest on studentem ichtiologii, który poszedł na studia, aby uniknąć wojska. Podczas studiów Leszczyc zajmował się redagowa-

niem gazetek ściennych. Pod koniec studiów nie zgłosił się po temat pracy magisterskiej i został skreślony z listy studentów. Dotychczas udawało mu się uniknąć poboru do wojska dzięki fałszywym zaświadczeniom lekarskim. Jednak tym razem zapada nieodwołalna decyzja. Po pobieżnym badaniu lekarskim Leszczyc zostaje przydzielony do jednostki wojskowej w Kołobrzegu. Do odjazdu pociągu zostało zaledwie kilka godzin. Od tej pory zachowanie bohatera będzie chaotyczną zbitką niekonsekwencji i absurdu.

Leszczyc zdaje sobie sprawę, że jego dotychczasowe życie to ciąg zaprzeczonych możliwości, przegapionych okazji. Bohater chce przedłużyć ponad miarę dzieciństwo, kultywować niedojrzałość. Przywykł do stosowania uników, odroczeń, pretekstów, wykrętów. Chce ocalić skrawek niezależności i wolności, ale nie tej, która polega na uświadomieniu sobie konieczności, lecz tej, która pozwala odwlec to uświadomienie możliwie najdłużej.

Poczynania Leszczycyca, zanim wsiądzie do pociągu odjeżdżającego do Kołobrzegu, są całkowicie pozbawione sensu. Bohater stara się pozostawić sobie jak najwięcej otwartych możliwości, nie jest w stanie zdecydować się na jeden jasno określony kierunek działania. Brak mu zmysłu selekcji, nie potrafi wybierać. Idzie na uczelnię, gdzie spotyka studentkę Basię, z którą spaceruje, usypia chorego psa u weterynarza, spotyka na ulicy kolegę ze szkoły, telefonuje do matki informując ją, że ciągle zbiera materiały do pracy, wreszcie zapisuje się na kurs hiszpańskiego, płacąc za miesiąc z góry, pomimo iż do odjazdu pociągu została niespełna godzina.

Rzeczywistość, w jakiej żyje Leszczyc, jest dla niego czymś nieokreślonym, obcym, chaotycznym. Okazuje się, że nie wie niczego pewnego o sobie ani o ludziach, którzy go otaczają. *Rysopis* jest pełen niedomówień. Żona, u boku której bohater budzi się w szarym i ciasnym pokoju, okazuje się zupełnie obcą osobą. Leszczyc nie wie, co robi, gdy wychodzi z domu, kim naprawdę jest, adresy i telefony w kalendarzu żony są dla niego zaszyfrowanymi znakami, których nie potrafi odczytać. Padają pytania, które pozostają bez odpowiedzi: *Leszczyc: Co to za ludzie? Co to za nazwiska? Kto to jest Roman W? Co to za krzyżek? Co to za numer telefonu? Gdzie byłeś?*<sup>4</sup>

Leszczyc uświadamia sobie, że przez dwa lata wspólnego życia niczego się o żonie nie dowiedział. Bohater zdaje się siłą wrzucony w rzeczywistość, która jawi mu się jako chaos, w której nie wie po co się znalazł i co ma z sobą począć. Mimowolnie w tym miejscu przychodzi na myśl bohater *Obcego* Alberta Camusa – jednego z najbardziej przerażających opowiadań powojennych – przesiąkniętego filozofią egzystencjalną, tak bardzo popularną w Polsce w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Postawę Leszczycyca uwidacznia drugoplanowy głos z radia, który może symbolizować sumienie bohatera. W pewnym momencie kamera przybliży zastygłą w zamyśleniu twarz Leszczycyca, a w tle słyszymy recytujący głos z radia: *Człowiek na dworcu, który mówi: nie wiem, po co tu przyszedłem i po wielu latach, albo po czymś takim jak młodość albo miłość z ręką na gardle chce wszystko poprawić i poprawia krawat...*<sup>5</sup>

Recytacja urywa się nagle i wiersz kończy reklama krawatów. Patos i banał, rozpaczliwy ton i rubaszny śmiech – groteskowy wiersz-reklama odzwierciedla sytuację głównego bohatera, którego życie znajduje się w stanie zawieszenia.

Konrad Eberhardt – najbardziej wnikliwy krytyk twórczości Skolimowskiego – słusznie twierdzi, iż bohater *Rysopisu* nie poddaje się tak łatwo naszemu kry-

terium oceny moralnej i społecznej<sup>6</sup>. Jest to człowiek poszukujący wiedzy o samym sobie, jakiejś wyższej konieczności, która mogłaby nadać jego działaniom cel i sens. Pragnienie to uwidacznia się w całej pełni podczas przypadkowo udzielonego wywiadu radiowego tuż przed odjazdem pociągu. Leszczyc mówi reporterowi: *Chciałbym, żeby stało się coś nieodwołalnego... Chciałbym być kierowcą ciężarówki (...) Jest zadanie, trzeba zdążyć na czas. Chodzi o to, aby móc z siebie coś dać.*

*Reporter: Dlaczego pan nie jest kierowcą?*

*Leszczyc: Może dlatego, że nie umiem kierować?*

*Reporter: Zawsze można się jeszcze nauczyć.*

*Leszczyc: Już za późno, nie zdążę<sup>7</sup>.*

Leszczyc nie ma żadnego punktu oparcia, w świecie, w którym żyje, nie istnieją stałe wartości. Skolimowski bezlitośnie rozprawia się z mitem wojennego pokolenia. Weteran wojenny, który odwiedza Leszczyc, stracił nogę jeszcze przed wojną, pod kołami tramwaju, a nie w powstaniu warszawskim. Heroizm wojennego pokolenia, które stało się zbiorowym bohaterem szkoły polskiej, zostaje w filmie podany w wątpliwość. W ten sposób reżyser rozprawia się też z kompleksem swojego pokolenia, które nie miało okazji do bohaterstwa.

Kolejna część trylogii – *Walkower* (1965) – odkrywa nowy rys w portrecie Leszczyc. Tym razem bohater pojawia się w zupełnie obcym mieście, w którym powstaje kombinat. Na dworcu spotyka dawną znajomą ze studiów. Kombinat jest szansą dla młodych ludzi po studiach, którzy mają okazję zdobyć dobrą pracę, usamodzielnąć się, zdobyć pozycję i uznanie w społeczeństwie. Tymczasem dowiadujemy się, że nasz 30-letni już bohater wciąż robi życiowe uniki. Po ukończeniu służby wojskowej wraca na Politechnikę, skąd zostaje wyrzucony za bikiniarstwo. Od tego czasu bierze udział w bokserskim „pierwszym kroku”, jeżdżąc z miasta do miasta, walcząc z amatorami i zarabiając w ten sposób na życie. Cały dobytek Leszczyc to płaszcz, walizka i radio.

Rozgrywka bokserska urasta w twórczości Skolimowskiego do rangi symbolu „zmierzenia się z życiem”. Jeszcze podczas studiów w łódzkiej szkole filmowej przyszły reżyser zrealizował etiudę *Boks*. Boks to brutalna dyscyplina sportowa, w której nie ma mowy o szachrajstwach. Zawodnik staje naprzeciwko zawodnika i może tylko tyle osiągnąć, na ile rzeczywiście go stać. Może w ogóle się nie stawić, ale wtedy przegrywa walkowerem.

Ciekawe, że już w *Niewinnych czarodziejach* Wajdy Skolimowski występuje w roli boksera, który za wszelką cenę chce wystąpić na ringu i zwyciężyć. Lekarz uniemożliwia mu udział w meczu. Pijany, zrozpaczony chłopak zamierza się na niego z butelką. Oto dążył do czegoś, co wydawało mu się treścią jego życia, czymś ważniejszym od doraźnych korzyści, tymczasem nie dane mu było stanąć do walki.

Inaczej jest w *Walkowerze*. Leszczyc podejmuje tylko walki z przeciwnikami słabszymi od siebie. Kiedy ma zmierzyć się z Wielgoszem – doskonałym technicznie, doświadczonym bokserem, który podobnie jak on utrzymuje się z walk w „pierwszym kroku” – ucieka. W finale jednak wyskakuje z pędzącego pociągu i pojawia się na ringu. Okazuje się, że jego przeciwnik nie stawiał się i Leszczyc wygrywa walkowerem. Walka okazała się farsą. Podobnie jest z całym życiem Leszczyc, który jeśli nawet zdobywa się na akt świadomego działania, wydaje się on bez znaczenia. Leszczyc miota się, podejmuje walkę dla samej walki bez wyraźnego celu. Nagrywając pocztówkę dźwiękową mówi: (...) *można walczyć*



*Bariera*, reż. J. Skolimowski (1966)



Walkower, reż. J. Skolimowski (1965)

*o byle co. Właściwie z tych czy innych powodów – nie ma się pracy, projektów, o które można walczyć do upadłego, o które trzeba walczyć. To wtedy walczy się o byle co i też do upadłego*<sup>8</sup>.

Leszczyc jednak nie ma możliwości podjęcia walki. Prześladowuje go poczucie straconego czasu, niemożność jakiegokolwiek działania. Właśnie wtedy słyszy głos z radia recytujący kolejny wiersz-reklamę – ulubiony chwyt filmowy Skolimowskiego:

*Głos: Ktoś kto ogląda paznokcie  
albo patrzy w sufit mówiąc:  
tak daleko jestem, już tak daleko,  
teraz jeszcze dalej  
o szklankę wody i papierosa  
piję wodę z wanny  
i gdy za późno jest już na wszystko  
to nawet wtedy nie jest za późno  
by ubezpieczyć swoje życie w Państwowym Zakładzie Ubezpieczeń*<sup>9</sup>.

W akcie desperacji Leszczyc sprzedaje radio, jak gdyby chciał odsunąć od siebie głos sumienia czy też jakiejś wewnętrznej samoświadomości. W świecie Leszczycy wszystko okazuje się farsą. Farsą jest spowiedź u księdza, który nie jest prawdziwym księdzem, lecz upośledzonym umysłowo weteranem wojennym. Farsą jest walka na ringu, do której w ogóle nie dochodzi. Farsą jest zatrzymanie przez Leszczycy samochodu z pijanym kierowcą, rozmowa z dyrektorem kombinatu, a nade wszystko miłość.

Leszczyc sam przyprawia sobie kolejne Gombrowiczowskie gęby. Jego stosunek do spotkanej Teresy jest schematyczny. Bohaterowie przyjmują je-



*Bariera*, reż. J. Skolimowski (1966)

dynie konwencję. Planują meblowanie mieszkania, spacerują, rozmawiają, pozostając dla siebie zupełnie obcy i samotni. Leszczyc nie pamięta nawet imienia spotkanej kobiety. Mamy wrażenie, iż mogłaby to być właściwie każda inna kobieta. Nowe światło na stosunek bohatera do kobiet rzuca początkowa scena samobójczej śmierci nieznanej dziewczyny pod kołami pociągu. Tajemnicza jest również scena, w której spotkany na dworcu znajomy (być może Mundek z *Rysopisu*) pokazuje Leszczycowi zdjęcie dziewczyny z *Rysopisu*. Często również w obydwu filmach pojawia się motyw wypadku samochodowego, w którym ginie młoda dziewczyna. Już w *Rysopisie* Leszczyc, rozmawiając z Basią, mówi, iż przypomina mu ona kogoś z przeszłości. Również podczas podnoszenia się z desek ringu w świadomości Leszczycyca pojawia się w migawkowym ujęciu twarz nieznajomej. Kim jest ta dziewczyna? Czy była to ta sama kobieta, którą spotkał, przemierzając klaustrofobiczne przestrzenie mieszkania na Pięknej? Co się stało z jego żoną? Być może nieznajoma to dawna miłość Leszczycyca, a może to tylko uosobienie marzeń bohatera o miłości.

Nieco inaczej przedstawiony został bohater *Barier*y (1966) – ostatniej części trylogii. Tym razem nie występuje on pod nazwiskiem Leszczyc. Jest studentem, którego męczy świat już uporządkowany, określony, w którym przewidziano dla niego takie lub inne miejsce. Wołałby zburzyć te schematy. Ale czy porządek, który sam zaczyna tworzyć, także nie stanie się schematem?

*Barierę* określono jako zdradę reżysera<sup>10</sup>. W filmie tym Skolimowski odchodzi nieco od wcześniejszej stylistyki, kreując świat utkany z symboli, aluzji i metafor, co zbliża go do takich filmów, jak *Osiem i pół* Felliniego. Jednak bohater *Barier*y w całej swojej złożoności pozostaje ten sam co w poprzednich częściach trylogii. Cechuje go niemożność ogarnięcia wzrokiem całości własnego życia.

Zawsze ogarnia tylko fragment, wycinek czasu teraźniejszego. Cechuje go brak zmysłu syntezy, ciągle poczucie zaprzepaszczonej możliwości. Doskonale oddaje ten nastrój wykorzystana w filmie piosenka Ewy Demarczyk.

*Odwróć się, odstoń twarz*

*cofnij się*

*W tamte dni*

*Gdy mogłeś być*

*Bóg wie gdzie...*

*Gdy mogłeś być*

*Bóg wie kim... <sup>11</sup>*

W finale filmu dziewczyna, z którą bohater spędził noc, trafia na zabawę studencką do akademika, gdzie stara się go odnaleźć. Jeden ze studentów przerywa zabawę, by wywołać poszukiwanego z tłumu: *Koleżanki! Koledzy! W naszym cynicznym i bezideowym pokoleniu zdarzają się jeszcze romantyczne porywy... Może wśród nas jest ten... jak nazwisko kolegi?*

*Dziewczyna: Nie wiem.*

*Student: A imię? Jak ma na imię?*

*Dziewczyna: Nie wiem.*

*Student: A rok? Na jakim jest roku?*

*Dziewczyna: Nie wiem.*

*Student: To chociaż wydział...*

*Dziewczyna: Nie wiem.*

*Student: Ale uczelnię pani zna? No! No! Jaka uczelnia?*

*Dziewczyna (płacz): Nie wiem.*

*Student: To już nie wiem.*

*Dziewczyna: Miał szablę... <sup>12</sup>*

Ostatni film Skolimowskiego zrealizowany w Polsce to słynne *Ręce do góry* (1967), które skazały reżysera na emigrację z powodu nazbyt wyraźnych akcentów politycznych. W przeciwieństwie do trylogii o Andrzej Leszczycu bohaterem tego filmu jest całe „pokolenie ZMP”. Film, który okazał się najdoskonalszym artystycznie osiągnięciem reżysera, jest podróżą w przeszłość. Bohaterowie to młodzi lekarze, którzy po zabawie absolwentów uczelni medycznej zakrapianej alkoholem wsiadają do wagonu towarowego, w którym odbywa się psychodrama, rozrachunek z przeszłością, spowiedź powojennego pokolenia. Bohaterowie wspominają studenckie czasy, zetempowską działalność, stalinowską atmosferę. Film jest spowiedzią z tchórzostwa, cynizmu, egoizmu, konformizmu. Młodzi adepci sztuki lekarskiej popełnili jeden z najcięższych grzechów – „grzech mierności”. Ich dążeniem i celem stało się zrobienie kariery i życie w dostatku, dlatego zamiast swoich imion wymieniają marki posiadanych samochodów.

Tragiczną sytuację „pokolenia ZMP” potęguje jeszcze mimowolne zestawienie z cierpieniem i heroizmem pokolenia wojennego, które w takich samych bydlęcych wagonach wywożono do obozów zagłady. Nad ranem, zmęczeni nocną pijacką psychodramą młodzi lekarze wychodzą z wagonu. Okazuje się, że pociąg który miał ich zawieźć do pracującego na prowincji kolegi, stoi na bocznicu. Bohaterowie nie docierają do celu, nie ruszają nawet z miejsca. W tej scenie zawarta jest ocena całego pokolenia, pokolenia bez ideałów, cynicznego, którego życie zostało jak gdyby zawieszona w próżni.



Bohater znany nam z *Rysopisu w Rękach do góry* wyszedł na prostą, wybrał karierę, dostatek. Okazało się jednak, że jest to kolejna ślepa uliczka. Konrad Eberhardt słusznie twierdzi, iż bohater filmów Skolimowskiego nosi w sobie *wewnętrzne uszkodzenie*<sup>13</sup>. Nie zawsze o nim wie, nie zawsze też jest w mocy ustalić, kto ponosi za nie odpowiedzialność – on sam, ludzie pośród których wypadło mu żyć? A może przyczyn tego wewnętrznego pęknięcia należy szukać jeszcze dalej: w losie pokolenia, w konfliktach epoki, epoki już minionej, zdawałoby się, iż nie mającej nic wspólnego z naszą teraźniejszością. Jednak nie trzeba daleko szukać, by i dzisiaj natknąć się na Andrzeja Leszczycza biegnącego z wyrazem roztargnienia w oczach gdzieś w nieznanym kierunku.

### Filmowa kartoteka

Pierwsze filmy Skolimowskiego powstawały bez scenariusza. Pomysły rodziły się często na planie filmowym. Dlatego decydującą rolę w kompozycji tych obrazów odgrywa montaż. Dzięki niemu sceny w filmie układają się tak jak Różewiczowska kartoteka. Poszczególne ujęcia przynoszą jakieś wyrwane z kontekstu informacje o bohaterze, jednak nie łączą się w spójną historię, którą można by opowiedzieć chronologicznie. Historia jest nie tylko niespójna, ale często wewnętrznie sprzeczna. Skolimowski zapoczątkował więc w kinie polskim to, co w literaturze odkryto dużo wcześniej. Mianowicie fakt, iż współczesny człowiek nie jest w stanie przyswoić sobie całej rzeczywistości, poznaje ją jedynie w wycinkach. Takie postrzeganie wymogły na współczesnym widzu rozwijające się media, a zwłaszcza telewizja, która przekazuje informacje z różnych stron świata za pomocą szybko zmieniających się obrazów. W tę stronę ciąży również współczesna produkcja filmowa. Jednak 35 lat temu była to zupełna nowość.

Kolejnym nowatorstwem w filmach Skolimowskiego jest sposób prezentowania przestrzeni. Kiedy Leszczyc zbiega po schodach kamienicy, penetruje zakamarki i pokoje mieszkania na Pięknej, mamy wrażenie że poruszamy się w zamkniętym labiryncie, z którego nie ma wyjścia. Kamera prowadzona na wysokości oczu oraz zdjęcia kręcone z ręki sprawiają, że postrzegamy i odczuwamy przestrzeń w ruchu tak, jakby każdy z nas był głównym bohaterem filmu.

Charakterystyczną cechą tych filmów jest też ich poetyckość, która przejawia się w warstwie dialogów (recytacja), jak i w wyraźnych wpływach literackich w warstwie znaczeniowej. Spośród pisarzy, którzy mieli wpływ na postawę twórczą Skolimowskiego, można wymienić Gombrowicza, Bursę i Kafkę. Wyraźne jest też przenikanie do filmu własnej twórczości Skolimowskiego.

Wielokrotnie zwracano uwagę na rolę drugiego planu. Istotnie, często to, co się dzieje w drugim planie, jest tak wyraziste, że staje się denerwujące. Najczęściej stosowany chwyt w drugim planie to dźwięk dobywający się z radia. Najistotniejsze kwestie przebijają się przez hałas codzienności i głos z radia wybija się na plan pierwszy. Dalszy plan jest bardzo wymowny również na płaszczyźnie scenografii. Kiedy Leszczyc wraca z komisji lekarskiej do domu, w tle widzimy wielkie złomowisko. Podobny krajobraz widać z okien gabinetu dyrektora kombinatu. Scenografia ta jest projekcją kondycji wewnętrznej bohatera. Drugi plan może również służyć celom komicznym. Tak dzieje się w przy-

padku wizyty Leszczyca w dziekanacie ichtiologii, gdzie na drugim planie odbywa się banalna rozmowa telefoniczna sekretarki.

Na uwagę zasługują również oryginalne środki artystyczne. Skolimowski często stosuje aluzje, niedomówienia, pozostawia widza w niepewności. Do końca nie wiemy, kto jest kim i do czego dąży. Reżyser dosyć często posługuje się symbolem i metaforą. Pociąg symbolizuje brak stałego miejsca w świecie, brak stałych wartości, głos z radia to sumienie bohatera, upadający krzyż w kombinacie to symbol świata, w którym wartości uniwersalne są już nieaktualne. W *Walkowerze* pojawia się też motyw spętanej kury, którą trzeba zabić na niedzielny obiad. Może symbolizuje ona brak jakichkolwiek nadziei na zmianę sytuacji bohatera. Bardzo wymowny jest też zawarty już w tytule filmu walkower – to metafora postawy bohatera, który nie podejmuje wyzwania, jakie niesie życie. Symbole pojawiają się często bez uzasadnienia, jak gdyby przypadkowo, a jednak są bardzo ściśle zespolone z sylwetką bohatera.

Kolejną cechą twórczości Skolimowskiego, której krytycy nie chcą zauważyć, jest niewątpliwie komizm. Współczesny widz oglądający dzisiaj *Rysopis* będzie co chwilę wybuchał śmiechem. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że język, ubranie, PRL-owska rzeczywistość wydaje nam się tak anachroniczna i nierealna. Komizm tkwi głębiej, był z pewnością jednym z założeń reżysera. Komizm uwidacznia się już w warstwie dialogów, w których dominuje absurd i paradoks. Obecny jest w kontrastowym zderzeniu recytowanych w radiu wierszy z ich reklamowym zakończeniem, które rozbija cały patos poczui.

Komiczne są również sytuacje. Leszczyc zatrzymuje samochód z pijanym kierowcą, machając policyjnym lizakiem wyciętym z papieru. Karykaturalne rysy mają też postacie kolegów Leszczyca – Mundka, Pinkasa z *Rysopisu* czy Miccia z *Walkoweru*. Miccio – gaduła, drobny złodziejaszek zegarków, kombinator wietrzący wszędzie „interesik” – bawi nas swoim błazeńsko-pozerskim paplaniem.

Komediowy aspekt w filmach Skolimowskiego ma charakter wtórny. Doskonale wpisuje się w groteskową wizję rzeczywistości, w której śmiech współistnieje z rozpaczą.

### Pokolenia

Alicja Helman uznała *Rysopis* za pierwszą zapowiedź trzeciego kina, nurtu, w którym ukształtował się nowy model współczesnego filmu<sup>14</sup>. Nowy film to wypowiedź autorska, niemalże intymna, zrodzona w kręgu spojrzenia jednej osoby, to obraz człowieka filtrowany przez subtelą wrażliwość i plastyczną wyobraźnię twórcy. Bez zbytniego uproszczenia można powiedzieć, że Andrzej Leszczyc to sam Skolimowski. Reżyser nie stara się pozować, przenosi na ekran swoje naturalne gesty, sposób poruszania się i mówienia. Jest na ekranie sobą, a jednocześnie staje się postacią podobną do tysięcy jego rówieśników. Cechuje go przeciętność, potoczne odruchy, gesty, odczowania. Sposób bycia Skolimowskiego na ekranie nadaje mu walor typowości. Reżyser jest typowym przedstawicielem swojego pokolenia. Jego filmy są zatem nie tylko autobiografią, ale również portretem pokolenia. Zygmunt Kałużyński, który jako pierwszy dostrzegł wyjątkowość i „nowofalowy” charakter debiutu Skolimowskiego, stwierdza, że autor *Rysopisu* był bardziej przygotowany, by podjąć zagadnienie pokolenia niż ktokolwiek inny: *Wcie-*

la on zaiste cały typ: jasnowłosa, jasnooki (spojrzenie czyste lecz świdrujące), szczęka kwadratowa, ruchy zarazem miękkie i raptowne, jednocześnie rozłazy i twarde, to znów przygarbiony z rękami bezwładnie opuszczonymi „warszawski James Dean”. (...) Daje on w postawie osobliwe połączenie dziecięctwa, brutalności i przedwczesnej zgrzybiałości z dodatkowym akcentem pozerstwa, która to mieszanina uchodzi za sam ekstrakt młodego człowieka współczesnego<sup>15</sup>.

Ciekawą ocenę postaci Skolimowskiego zawarł również na łamach „Cinéma” Guy Bru-court<sup>16</sup>. Autor podkreśla fakt, iż osobowość reżysera, jak też i całego jego pokolenia, została ukształtowana w bezbarwnym państwie przymusu. Skolimowski-Leszczyc żyje w społeczeństwie, w którym czuje się nieswojo, obco. Zderza się na chwilę ze światem będącym produktem systemu, ze światem, z którym musi się zintegrować, a zatem od którego czuje się odgradzony.

Skolimowski skupił całą materię filmową wokół siebie – był jednocześnie reżyserem, autorem scenariusza i aktorem grającym główną rolę. Śledząc kolejne filmy trylogii, widzimy etapy jego rozwoju, poszukiwań. Skolimowski-Leszczyc poszukuje swojego miejsca w świecie, swojej tożsamości. Podobnie dzieje się ze Skolimowskim-artystą, który również poszukuje swojej tożsamości, własnego stylu.

W rozmowie z Bożeną Janicką autor *Walkowera* opowiada o swoim pokoleniu na kanwie filmu *Ręce do góry*<sup>17</sup>. Pokolenie Skolimowskiego wzrasta bez wojennych wspomnień, kończy studia w połowie lat 50. Dolegliwości duchowe generacji to kompleks w stosunku do ojców i braci, którzy mieli swoją kartę w historii wojny. Pierwsza dekada życia pokolenia przypada na lata „małej stabilizacji”, podczas których następuje zanik motywacji ideowych. Młodych dręczy poczucie własnej małości. Skolimowski należy do pokolenia, które w wieku kilkunastu lat poznawało rewelacje o okresie błędów i wypaczeń z oficjalnych wystąpień i łamów gazet. Pokolenie to charakteryzuje niemoc i bezideowość. Szerzą się postawy cyniczne, „egzystencjalne”.

Czy warto dzisiaj odgrzebywać zakurzone taśmy z pierwszymi filmami Jerzego Skolimowskiego? Czy pokolenie Skolimowskiego można porównywać z pokoleniem współczesnych 25-latków? Dotychczas żaden z polskich reżyserów nie pokusił się o próbę ukazania na ekranie portretu współczesnego młodego pokolenia. Może żaden z polskich twórców nie ma na tyle odwagi by tak jak Jerzy Skolimowski stanąć przed kamerą i powiedzieć: oto ja, oto moje pokolenie. Ciekawe kogo ujrze-libyśmy na ekranie – zagubionego Leszczyc czy sprytnego Miecia?

MARIUSZ DZIĘGLEWSKI

<sup>1</sup> J. Uszyński, *Outsiderzy są zmęczeni. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Kino” 1989, nr 11, s. 5.

<sup>2</sup> T. Sobolewski, *Outsider Skolimowski*, „Kino” 1996, nr 11, s. 53.

<sup>3</sup> N. Stawińska, *Klocki wyobraźni*, „Film” 1981, nr 22, s. 6.

<sup>4</sup> Ścieżka dźwiękowa z filmu.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> K. Eberhardt, *Skolimowski*, „Kino” 1967, nr 3, s. 14.

<sup>7</sup> Ścieżka dźwiękowa z filmu.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> K. Eberhardt, dz. cyt., s. 14.

<sup>11</sup> Ścieżka dźwiękowa z filmu.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> K. Eberhardt, *Skolimowski*, dz. cyt., s. 14.

<sup>14</sup> A. Helman, *U źródeł trzeciego kina*, „Film” 1974, nr 20, s. 12.

<sup>15</sup> Z. Kałużyński, *DIALOG ze współczesnością*, „Film” 1974, nr 20, s. 12.

<sup>16</sup> G. Braucourt, *Un regard responsable*, „Cinéma” 1966, nr 107.

<sup>17</sup> B. Janicka, *Nocna rozmowa sprzed lat*, „Film” 1985, nr 8, s. 9.